ANAIS DO XXXVIII
COLÓQUIO DO CBHA

arte & erotismo

PRAZER E TRANSGRESSÃO
NA HISTÓRIA DA ARTE

Comitê Brasileiro de História da Arte

ANAIS DO XXXVIII
COLÓQUIO DO CBHA

arte & erotismo

PRAZER E TRANSGRESSÃO
NA HISTÓRIA DA ARTE

Comitê Brasileiro de História da Arte

Realização

Co-realização

Apoio

Diretoria do CBHA - Comitê Brasileiro de História da Arte
Presidente Luiz Alberto Ribeiro Freire (UFBA)
Vice-presidente Tamara Quírico (UERJ)
Secretário Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU)
Tesoureiro Arthur Gomes Vale (UFRRJ)

ComitêCientífico do XXXVIII Colóquio do CBHA
Alexandre Santos (UFRGS)
Luciene Lehmkul (UFPB)
Maria Amélia Bulhões (UFRGS)
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP)
Maria Luisa Luz Távora (UFRJ)

Comissão de Organização do XXXVIII Colóquio do CBHA
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP) (presidente)
Sandra Makowiecki (UDESC)
Beatriz Goudard (UDESC)
Francine Regis Goudel (UDESC)
Arthur Gomes Valle (UFRRJ)
Luiz Alberto Ribeiro Freire (UFBA)
Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU)
Tamara Quírico (UERJ)

Imagem da Capa
Detalhe da obra Divina comédia - Paraíso, 2003-2007, de Paulo Gaiad . Fotografia e intervenção sobre placa de gesso. 40 x 40 cm. . Imagem gentilmente cedida por Eneléo Alcides

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (38: 2018: Florianópolis-SC)

Anais do XXXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte e Erotismo> parzer e transgressão na história da arte, Florianópolis-SC 16-20 de outubro de 2018 /Organização: Luiz Freire, Tamara Quirico, Arthur Valle e Marco Pasqualini de Andrade - Florianópolis: Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2019 [2018].
1130 p.: 21 x 27 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

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

CDD: 709.81

SUMÁRIO | **Anais do XXXVIII Colóquio do CBHA**

Palestras

Raul Antelo
Disciplina clericalis: desdobramentos Pedrosa-Péret | 9

Wilton Garcia
Diversidade cultural e sexual na arte contemporânea: anotações, impressões e desafios | 24

Sessão 1 | A Ocultação e Exposição do Desejo
Coordenador: Jorge Coli (Unicamp/CBHA)

Anna Paula da Silva
A censura em destaque: desenhando com terços de Márcia X em evidência | 35

Bárbara de Oliveira Ahouagi e Melissa Rocha
Wanted: Desejo e Violência na Arte Latino-Americana | 49

Blanca Luz Brites
Alfredo Nicolaiewsky: Um Jogo de Sedução | 61

Carolina de Almeida Vecchio
Nobuyoshi Araki e Ren Hang : Reflexões Sobre Estética, Erotismo e Pornografia | 71

Eduardo Ferreira Veras
Perversões domésticas na arte de Cláudia Barbisan | 84

Gabriel Ferreira Zacarias
O que há de subversivo no amor: o erotismo no cinema situacionista | 93

José Bezerra de Brito Neto
A "Piroca de Francisco Brennand":
Política e Censura no Projeto "Torre – Farol" | 101

Lívia Zacarias Rocha
Fisionomias do prazer: a poética nos retratos de orgasmos | 114

Maraliz de Castro Vieira Christo
O sátiro, a mulher, o gato e o incenso: a trajetória de um desenho de Calixto Cordeiro | 125

Maria Lúcia Bastos Kern 90
Milton Kurtz: O Corpo e Os Objetos de Desejo | 136

Nara Cristina Santos e Natascha Rosa de Carvalho
Alfredo Nicolaiewsky: Entre o Erotismo e o Desejo | 144

Ricardo Henrique Ayres Alves
Algumas considerações sobre o homoerotismo e a arte atravessados pela aids | 154

Rosangela Miranda Cherem e Eneleo Alcides
O Debate sobre o poder papal e os afrescos quatrocentistas da Capela Sistina | 164

Sissa Aneleh Batista de Assis
O prazer da mulher nas pinturas de Clarice Gonçalves | 175

Vera Pugliese
Entre Corpos e Serpentes na História da Arte: Pathos e Anacronismo em Carolee Schneemann | 185

Victor Santos Vigneron de La Jousselandière
Nem pornografia, nem chanchada: a moral do erotismo em Paulo Emilio Sales Gomes | 199

Wellington Cesário
A poética de Tunga e a questão do erotismo | 210

Dilson Rodrigues Midlej
Erotismo e confrontamento na arte de Juarez Paraiso | 219-I

Paulo Silveira
Revisitando a pornografia de Carlos Zéfiro, um artista popular | 219-XVIII

Sessão 2 | Arte e Tensões Religiosas
Coordenadores: Matheus Coutinho Figuinha (Unicamp), Patricia Dalcanale Meneses (Unicamp/CBHA), Tamara Quirico (UERJ/CBHA)

Matheus Coutinho Figuinha, Patricia Dalcanale Meneses e Tamara Quírico.
Arte e tensões religiosas | 221

Aldilene Marinho César Almeida Diniz
As tentações de São Francisco e sua vitória contra o demônio: representações da luxúria na arte franciscana da Era Moderna | 223

Ana Carolina Albuquerque de Moraes
Do Converso ao Xamã: Religiosidade Yanomami em Claudia Andujar | 233

Francislei Lima da Silva
Seios à mostra: sobre sereias e certas criaturas imaginárias | 245

Fuviane Galdino Moreira
Nu e nudez na arte sacra: vestir e despir a partir do Concílio de Trento | 254

Givaldo Ferreira Corcinio Junior
Mostrar o que vivi: elaboração1 dos ex-votos pictóricos de Trindade (Goiás) | 265

Jefferson de Albuquerque Mendes
Arte e Profecia Divinatória na Reforma Protestante | 278

Patrícia Dalcanale Meneses
O Debate sobre o poder papal e os afrescos quatrocentistas da Capela Sistina | 285

Sessão 3 | Atravessamentos: a história da arte e seus objetos de desejo
Coordenadores: Alexandre Ragazzi (Uerj/CBHA), Elisa de Souza Martinez (UnB/CBHA), Vera Beatriz Siqueira (Uerj/CBHA), Fernanda Pequeno (Uerj)

Alexandre Ragazzi
O Melhor Arquiteto do Mundo: Bernini e a Itália como Objetos de Desejo de Luís XIV | 295

Alexandre Rodrigues da Costa
Corpos labirínticos: o informe como dilaceramento do corpo na obra de Hans Bellmer[1] | 304

Aline Ferreira Gomes
A Coleção de Cartões-Postais de Alair Gomes | 317

Almerinda da Silva Lopes
O Erotismo na Arte: Enfrentamento e Ironia à Repressão. | 331

Daniela Pinheiro Machado Kern
Erica Tietze-Conrat (1883-1958) e o Erotismo na História da Arte escrita por mulheres | 342

Elena O'Neill
A noção de 'primitivo' em Carl Einstein: dissolução e transformação | 351

Fernanda Lopes Torres
Antônio Dias e a análise estratégica do desejo no espaço público da arte | 360

Fernanda Pequeno da Silva
Lygia Pape erótica: O homem e sua bainha | 374

Flavia Galli Tatsch
Erotismo na arte medieval: consideração sobre alguns códigos visuais | 383

Manoel Silvestre Friques
O Informe de Rosalind Krauss: a rejeição do Abjeto | 395

Maryella Gonçalves Sobrinho e Viviane Baschirotto
Apropriação, Citação, Profanação: A (Des)sacralização da Imagem no Contemporâneo | 406

Matheus Filipe Alves Madeira Drumond
O nada da pintura e o desejo do historiador: o inominável pictural em Daniel Arasse | 419

Renata Oliveira Caetano
GuiAma: Cartas com Desenhos entre o Desejo e a Realidade | 426

Tatiana da Costa Martins
Antonio Manuel: percurso no contra-circuito erótico-marginal | 436

Tiago Guidi Gentil
História da arte como História do Olho: uma investigação sobre o uso da fotografia na historiografia da arte. | 445

Sessão 4 | O Desejo pelo Outro
Coordenadoras: Ana Magalhães (MAC USP/CBHA), Leticia Squeff (UNIFESP/CBHA), Valéria Piccoli (Pina/CBHA)

Ana Magalhães, Leticia Squeff, Valéria Piccoli
O desejo pelo outro: discussões sobre alteridade na história da arte | 453

Ana de Gusmão Mannarino
Dja Guata Porã: O Outro Ocupa o Museu | 460

Andréia Paulina Costa
Imaginários periféricos: gênero, subjetividade e política na performance | 474

Carlos Rogerio Lima Junior
A sedução pela Ordem: ambivalências na figuração alegórica da República Brasileira. | 486

Fernanda Marinho
A francofilia da crítica de Lionello Venturi | 496

Fernanda Soares da Rosa
Retrato Interior: o corpo e a Aids na obra de Claudio Goulart | 505

Gabriela Rodrigues Pessoa de Oliveira
Um artista interdito: narrativas de desejo e exclusão acerca de Virgílio Maurício | 516

Gil Vieira Costa
Anos 1980, 'visualidade amazônica': o desejo pela Amazônia na arte brasileira | 530

Maria Bernardete Ramos Flores e Michele Bete Petry
Na Caverna de Tarsila, o Desejo pelo Não-Colonial | 544

Maria Izabel Meirelles Reis Branco Ribeiro
Ubirajara Ribeiro: imagens de corpos fragmentados e registros em diário Amoroso | 554

Marina Mazze Cerchiaro
"Eu sou o meio-dia pleno da noite tropical"1: Maria Martins e a crítica | 567

Niura A. Legramante Ribeiro
Dispositivos licenciosos: o nu fotográfico entre o deleite erótico e a criação artística | 579

Paula Priscila Braga
O lago de Narciso: a auto-objetificação na fotografia contemporânea | 590

Raquel Quinet Pífano
Entre a Palavra e a Imagem Visual, a Prostituta | 599

Talita Trizoli
Erótica Feminina anos 60/70: visões feministas sobre Priolli, Pasqualini e Magliani | 610

Virgínia Gil Araujo
Para quem olhamos? Gênero e alteridade na fotografia contemporânea do México. | 622

Vitor Marcelino da Silva
"Amazônia", de Claudia Andujar e George Love, em contexto: as relações com a exposição Hileia Amazônica. | 633

Sessão 5 | O Erótico e o Sagrado
Coordenadores: Arthur Valle (UFRRJ/CBHA), Camila Dazzi (CEFET RJ/CBHA), Paula Vermeesch (UNESP)

Alam da Silva Lima
La petite mort – Uma metanoia erótica | 644

Angela Brandão
Os Cinco Sentidos e a Cultura Libertina do Século XVIII | 654

Arthur Gomes Valle e Juliana Pereira de Carvalho
Iconografia das Pombagiras: Entre o erótico e o sagrado | 667

Gustavo Lopes de Souza
A fortuna iconográfica da c oniunctio alquímica | 679

Jacqueline Siqueira Vigário
Metáforas do Profano na Estética Sagrada de Frei Confaloni (1917-1977) | 692

Maria Elizia Borges
Esculturas funerárias: divindades sedutoras que despertam desejos sexuais dormentes diante da dor | 704

Paola Zordan
Santas Genitais: Inventários e Produção Poética | 719

Rafael Azevedo Fontenelle Gomes
Heroísmo e erotismo na escultura do Rio de Janeiro: Análise de obras de S. Manuel e S. Sebastião | 732

Sessão 6 | Objetos Eróticos: intimidades expostas em coleções, exibições e narrativas
Coordenadores: Marize Malta (UFRJ/CBHA), Emerson Dionísio (UnB/CBHA)

Alexandre Santos
Narrativas de si como narrativas do outro nas provocações artísticas de Luigi Ontani | 745

Ana Renata dos Anjos Meireles
Arte Erótica (s)em Casa: Museus e Coleções Especializados | 757

Bianca Andrade Tinoco
"Eu sou o melhor que eles têm": a potência de Lyz Parayzo, puta-pornô-terrorista | 765

Bianca Knaak
1980s: Citação, transgressão e visualidade queer na pintura de Adir Sodré | 777

Carlos Gonçalves Terra
Erotismo em Objetos: Para Ver, Ler, Usar e Pensar | 787

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
Os amantes feiticeiros, bestiais e sodomitas: objetos eróticos de Victor Brauner | 799

Luana Wedekin
Lugares para amar: técnicas de reprodução e imagens da cama na história da arte | 809

Luciene Lehmkuhl
Cabelos: emoção erótico-simbólica do texto impresso à imagem gravada. | 824

Maria de Fátima Morethy Couto
América Latina feminina ou masculina? | 832

Maria Luisa Luz Távora
Rossini Perez e sua Gravura: Sensualidade na Grafia Desejante. | 846

Marília Andrés Ribeiro
A caixa de fazer amor de Teresinha Soares | 855

Marize Malta
Trepadas vibrantes: móveis de amor, brinquedos sexuais e como abordar objetos despudorados na história da arte | 864

Neiva Maria Fonseca Bohns
Eros transusbstanciado: o desejo e o acaso na obra de Nelson Félix | 879

Patricia Delayti Telles
Segredos de bolso: a miniatura erótica | 892

Patricia Leal Azevedo Corrêa
Um jardim cor-de-rosa para Jayne Mansfield | 906

Pedro Ernesto Freitas Lima
Imagens para um "falo" nordestino em Jonathas de Andrade | 916

Rafael Fontes Gaspar
Ruin porn: o fetiche da ruína na era pós-industrial | 929

Silvia Miranda Meira
"A Negra" de Tarsila do Amaral: escuta da condição da afrodescendente na formação do povo brasileiro | 942

Sessão 7 | Questões do Erotismo na Arte Brasileira - Século XIX e início do XX
Coordenadoras: Ana Maria Tavares Cavalcanti (UFRJ/CBHA), Elaine Dias (Unifesp/CBHA)

Alexander Gaiotto Miyoshi
Victor Meirelles, Moema e o pudor do artista | 954

Daniela Queiroz Campos
Moema e A degolação de São João Batista: A ninfa em duas telas de Victor Meirelles | 963

Eliane Honorata da Silva
A Nudez e a Inocência: Nu Artístico e a Pintura Acadêmica Brasileira (1860-1890) | 976

Fabriccio Miguel Novelli Duro
A recepção de Davi e Abizag de Pedro Américo: sensualidade oriental e censura | 988

Heloisa Selma Fernandes Capel
Las Hermanas Humanitárias : Sexo, Ironia e Transgressão em Modesto Brocos (1852-1936) | 1000

Luiz Alberto Ribeiro Freire
O Homoerotismo na arte moderna baiana: Carlos Bastos | 1010

Maria do Carmo Couto da Silva
Esculturas e desenhos de Rodolfo Bernardelli: a liberdade do erotismo | 1023

Mariana Sacon Frederico
A "mulher moderna" em construção: reflexões sobre Coeur Meurtri , de Nicota Bayeux | 1029

Marina Pereira de Menezes de Andrade e Dalila dos Santos Cerqueira Pinto
Erotismo nas representações de academias | 1042

Paulo César Ribeiro Gomes
Anotações sobre o"gesto suspenso" em algumas pinturas de Pedro Weingärtner (1853-1929) | 1053

Rita Lages Rodrigues
O corpo adolescente feminino na obra de Jeanne Milde: sensualidade, erotismo, inocência e pureza. | 1065

Samuel Mendes Vieira
Dois nus e duas idades: acerca de duas obras de Belmiro de Almeida e suas relações com a nudez feminina | 1077

Sandra Makowiecky
Questões do Erotismo na Arte Brasileira - Século XIX e início do XX: cenário em Santa Catarina | 1086

Sonia Gomes Pereira
O Nu e a Questão do Erotismo na Arte Brasileira do Século XIX | 1100

Stephanie Dahn Batista
Vestidos em arte: os nus nos acervos de Curitiba - sob a perspectiva de gênero | 1110

Thais Canfild da Silva
A representação do nu feminino nas obras de Georgina de Albuquerque | 1118

palestras

Disciplina clericalis: desdobramentos Pedrosa-Péret

Raul Antelo[1], Universidade Federal de Santa Catarina

No Quixote, a história do curioso impertinente nos conta que Anselmo, guiado por uma curiosidade doentia, decide porém testar a virtude de sua mulher e pede a Lotário, seu amigo fiel, seduzi-la enquanto ele os observa escondido. Benjamin Péret e Mário Pedrosa são o par Anselmo-Lotário de nossa história. Péret casa-se com a cantante Elsie Houston, e sua irmã, Mary, casa-se com o crítico de arte Mário Pedrosa. No Brasil, Péret adere à Liga comunista e será expulso como subversivo. A seguir, na Espanha, casa-se com Remedios Varo, pintora espanhola, que será sua companheira até 1947. Em 1956 Péret faz um elogio contundente de Maria Martins, cujas figuras relembram as de Remedios Varo. Pedrosa, pelo contrário, considera suas esculturas acadêmicas. Em suma, Péret coloca a sacralidade da vida ao passo que Pedrosa propõe a sacralidade da forma.

Palavras-chave: Autonomia. Surrealismo. Metamorfoses. Arte política

*

Au *Quichotte*, l'histoire du curieux impertinent rapporte que Anselme, poussé par une curiosité malsaine, il décide néanmoins de mettre la vertu de sa femme à l'épreuve et demande à Lothaire, son fidèle ami, de la séduire pendant qu'il les observe en cachette. Benjamin Péret et Mário Pedrosa ils sont la couple Anselme-Lothaire de notre histoire. Péret épouse la cantatrice Elsie Houston, et sa soeur, Mary épouse l´historien de l´art Mário Pedrosa. Au Brésil, Péret adhérera à la Ligue communiste et sera expulsé comme subversif. Puis, en Espagne, il éposa Remedios Varo, peintre espagnole, qui deviendra sa compagne jusqu'en 1947. Em 1956, Pèret va faire un fort éloge de Maria Martins dont ses figures rappellent celles de Remedios Varo. Pedrosa, au contraire, trouve ces sculptures académiques. Bref, Péret pose la sacralité de la vie pendant que Pedrosa propose la sacralité de la forme.

Keywords: Autonomie. Surréalisme. Métamorphoses. Art politique

[1] Pesquisador 1A do CNPq. Esse texto integra-se no projeto "Caracterización del Surrealismo Hispánico" (FFI2016-75110-P).

A literatura ocidental é pródiga nas estórias dos dois amigos. São um tópico. Duplas como Orestes e Pílades; Damon e Pitias; Tito e Gisippo, no *Decamerão* de Bocaccio; Timbrio e Silério, na *Galateia* de Cervantes, mas também Anselmo e Lotário, na novela do "Curioso Impertinente", no *Quixote*, nos falam da instabilidade desses dois amigos enfrentados pelo amor, tal como aliás, em *The Knight's Tale*, a primeira narrativa dos *Canterbury Tales* de Chaucer. Na nossa tradição crítica, Mário Pedrosa e Benjamin Péret, ambos casados com duas irmãs Houston, Mary e Elsie, ilustram o tópico.

Todavia, nossos dois amigos abandonam essa posição compartilhada, *de integro amico* (Petrus Alphonsi), mantida ao longo dos anos 20, quando, muito mais tarde, já em plena Guerra Fria, avaliam a obra de Maria Martins. As irmãs Houston aproximam-nos, mas Maria os separa. A condenação de Pedrosa e a louvação de Péret talvez introduzam nesse triângulo uma ausência muito presente, a de Remédios Varo, mulher de Péret, entre 1936 e 1947, que nos ajuda a melhor entender a escultora brasileira. As duas artistas surrealistas, Maria e Remédios, introduzem, com efeito, a força da coerência (Caillois) a partir de uma sólida experiência onírica; mas a discórdia entre os amigos passa, até certo ponto, por aquilo que Duchamp impôs à nossa compreensão: todo artista é uma mulher. Vamos reconstruir essa história.

Péret

Chegado ao Brasil no fim do verão de 1929, o poeta surrealista Benjamin Péret é logo entrevistado, em 2 de março, pelo crítico de artes Raul de Polillo para o *Diário de S. Paulo*, conversa que o poeta considera ridícula porque conduzida por um imbecil, "un faux journaliste qui m'a dit parler sept langues, dont le français"[2]. Quem era esse interlocutor de Péret? Raul de Polillo (1898–1979) nasceu em São Paulo, filho de pais italianos. Foi jornalista e crítico de arte, na *Folha da Manhã*, na *Folha da Noite*, no *Correio Paulistano* e no periódico ítalo-brasileiro *Il Moscone*. È ainda autor de dois romances, *Dança do fogo: o Homem que não queria ser Deus* (São Paulo, Monteiro Lobato & Co., 1922) e *Kyrmah: Sereia do vício moderno* (Capa de Ferrignac. São Paulo, Monteiro Lobato & Co., 1924). Polillo inscreve-se, sem dúvida, na linhagem de autores como Théo Filho, Benjamin Constallat e Carlos de Vasconcelos, cujas ficções, segundo Brito Broca, combinariam duas tendências contraditórias, "uma neonaturalista, outra decadente e mórbida"[3]. Seu gosto artístico era de fato convencional. Em 1921, Polillo é criticado por Oswald de Andrade por suas restrições a Victor Brecheret e, no ano seguinte, um artigo atribuído a Mário de Andrade, no segundo número da *Klaxon*, refuta as críticas de Polillo à obra *Índio Pescador,* de Leopoldo da Silva. Aliás, Mário achava ele agourento, pois

[2] PÉRET, Benjamin. Ce que c'est que le surréalisme. In:_____. *Oeuvres complètes*. Paris: Corti, 1995, vol. 7, p. 132.
[3] BROCA, Brito. *Naturalistas, parnasianos e decadistas*: vida literária do Realismo ao Pré-Modernismo. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991, p. 368.

numa carta a Drummond, após nomeá-lo nada lisonjeiramente, pede ao destinatário "(faz figa)". Apesar das muitas desavenças modernistas, Polillo tentou, no entanto, reaproximar-se de Oswald[4]. Mas para o argumento erótico que aqui nos interessa, cabe relembrar que Polillo foi, em 1956, o tradutor do *Decameron*, na coleção "Edições de arte", da livraria Martins, edição prefaciada por Edoardo Bizzarri, tradutor do Rosa, e ilustrada por Gino Boccasile (1901-1952), artista destacado no desenho de propaganda e no erotismo de virilidade fascista, na Itália[5].

Mas voltemos ao encontro entre Péret e Polillo. Diante da equívoca entrevista do dia 2 e do artigo que se seguiu, a 3 de março[6], Péret emenda a impressão deixada nos leitores do *Diário de S.Paulo,* no dia 7 de março[7], mesmo porque os antropófagos, que publicavam sua revista naquele jornal, também achavam o surrealismo meramente pré-antropofágico (Cunhambebinho *dixit*[8]) e por isso Pèret estipula alguns traços definitórios do movimento:

> 1° Le surréalisme est contre l'art parce que l'art suppose des compromissions de toutes sortes et d'abord s'oppose à la sincérité totale que nous exigeons.
> 2° Le surréalisme n'est pas contre la logique. il l'ignore délibérément. La logique n'a rien à voir avec la poésie dont le surréalisme permet le jaillissement pur et spontané. Cela n'implique pas que les surréalistes soient dépourvus de cette logique instinctive qui est l'apanage de tout être normal.
> 3° Le surréalisme n'est pas contre la culture. Il dit que la culture n'a rien à voir avec la production d'une oeuvre purement surréaliste et même de n'importe quelle oeuvre sincère et empreinte d'une personnalité réelle et vivante.
> 4° Le surréalisme est une tentative purement désintéressée. Aucun des surréalistes n'écrit pour le public – c'est à dire en vue du succès – par conséquent ils ne cherchent ni à lui plaire ni à lui déplaire. Ils ne font aucune concession d'aucune sorte au goût du public. En cela ils sont contre la commercialisation de l'esprit.
> 5° L'écriture automatique qui est à la base du surréalisme, vient directement de la psychanalyse freudienne. Freud fait dire à ses sujets

[4] Em setembro de 1926, o crítico remete desde Buenos Aires um exemplar da revista *Valoraciones* (La Plata), dedicado "Ao Oswaldo, o Polillo", que inclui, em papel ilustração, o "Primer salón de escritores", com desenhos e aquarelas de Marinetti, Borges, Girondo, Marechal e muitos outros.
[5] Raul de Polillo traduziu também *O mundo perdido*, de Conan Doyle, *Os Assassínios da Rua Morgue e Outros Contos*, de Poe, *O Início e o Fim*, de Asimov, e *O falecido Matias Pascal*, de Pirandello. Polillo ainda publicou *Retrato vertical* (1936), livro sobre aviação civil e paisagem brasileira, e a biografia *Santos Dumont gênio* (1950). Ver FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. Volúpias da estesia: a prosa de ficção decadente de Raul de Polillo. *Todas as Musas*, São Paulo, a. 9, nº 1, jul-dez 2017.
[6] POLILLO, Raul de. Que é super-realismo? Uma entrevista com o Sr. Péret, em que não se disse nada de mais e de menos, mas que deve ser lida. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 2 março 1929; IDEM. O super-realismo não é coisa alguma. Vagas considerações lógicas em torno de uma teoria literária que ninguém encara com seriedade. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 5 mar. 1929.
[7] PÈRET, Benjamin. O que é o surrealismo. Resposta a um imbecil. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 7 mar.1929; IDEM. Onde estás? *Diário de São Paulo,* São Paulo, 14 mar.1929.
[8] CUNHAHMBEBINHO. Péret. *Revista de Antropofagia*, 2ª dentição, nº 1. In: *Diário de São Paulo*, São Paulo, 17 mar. 1929.

> tout ce qui leur passe par la tête. Nous faisons de même, sans raturer ce que nous écrivons et en faisant abstraction au préalable de tout contrôle de la raison.
> 6° Nous sommes contre les préjugés de toutes sortes que nous méprisons hautement. Nous refusons de discuter ces préjugés et commençons par insulter les imbéciles pour lesquels ils sont valables.
> 7° Jusqu'à preuve du contraire, je tiens actuellement le surréalisme pour la seule entreprise valable et désintéressée parce que seule elle amène la libération totale de l'esprit. Le surréalisme appartient à tous les hommes qui sentent déjà l'absurdité de toutes les contraintes qui leur ont été imposées jusqu'ici. Il leur permet de se découvrir tels qu'ils sont, tels qu'ils devraient être.[9]

Ao permitir a descoberta de quem a gente é e de quem deveríamos ser, para Péret, o surrealismo desmonta o raciocínio dual, baseado na equação 1-0, grande axioma para "les imbéciles" como Polillo, e opta por saídas de suspensão, diferimento e inoperância dos clichês. Nesse ponto, Péret obedece à posição desdenhosa de Mallarmé (literatura vs *universel reportage*) que, nos surrealistas, se manteria com epítetos como *crétinisante*, *confusionnelle*, segundo Breton, *mercenariat de l'opinion* (Desnos) ou pura e simplesmente *canaille* (Aragon). No final desse mesmo mês de março de 1929, o poeta ainda traça, no mesmo jornal, um pequeno panorama da arte moderna[10], no qual destaca "trois peintres de génie: Picasso, Miró et Arp". Deixa propositadamente de fora de Chirico, sobre quem, aliás, escrevera, em setembro de 1922, no quarto número da revista surrealista *Littérature*:

> Après avoir regardé dans le cimetière les beaux tambeaux, il vit quelques morts qui s'agitaient dans leur tombe. Il les aida à sortir de leur trou et se laissa conduire par eux à une usine où des tours fabriquaient toute une orfèvrerie sentimentale. Un mannequin guidait la machine qui ne se trompait jamais. Trois oranges tournaient autour et traçaient une circonférence de 4 mètres de diamètre en 2 minutes. Dans un coin il y avait diverses planètes qui effectuaient leur habituel mouvement de rotation, et une sorte de petit animal qui se rattachait au crapaud par le charme et au serin par la forme, et qui sautait de l'une sur l'autre sans se reposer. Alors Chirico s'arrêta et sourit de nouveau. Il avait compris.

Esse panorama do surrealismo, do fim de março de 1929, interessa em particular porque ele revela a linhagem teórica do poeta. Com efeito, cabe salientar, na verdade, que a conceituação desenvolvida por Péret em torno de Picasso, Miró e Arp muito deve às ideias desenvolvidas, em *A arte do século XX*, por Carl Einstein, com quem aliás ele coincidiria, poucos anos depois, lutando na coluna Durruti, da Guerra Civil Espanhola. Diz Péret taxativamente:

---

[9] O texto "O que é surrealismo. Resposta a um imbecil", de Benjamin Péret, foi publicado a 7 de março de 1929 no *Diário de São Paulo.* Cito pelas *Obras Completas* de Péret, "Ce que c'est que le surréalisme", op. cit., p. 133.
[10] PÉRET, Benjamin. Pequeno panorama da pintura moderna. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 27 mar. 1929.

> A présent, l'art est mort, mort et enterré. Arp, Miró, Max Ernst, Tanguy peignent leurs rêves et non plus la traditionnelle cigarette à côté d'un verre de rhum. « Un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi », disait Rimbaud. Les paysages de Tanguy ont connu les laves incandescentes du Vésuve. Et ces laves brûlent comme du vitriol.

Ao caracterizar o surrealismo metafísico de Tanguy como *lavas de vitriolo*, Péret está indiretamente resgatando a definição do *possível* duchampiano como *mordant physique*, isto é, uma forma corrosiva de diferir a contingência. Mas o que aqui me interessa salientar é que, na sua conceituação estética, Benjamin Péret mostra não ignorar e até mesmo ter aproveitado as hipóteses de *A arte do século XX*, a obra prima de Carl Einstein, publicada em 1926. No capítulo intitulado "A geração romântica", por exemplo, Einstein estipula os dois conflitos fundamentais das artes plásticas francesas: acomodar-se à realidade com unção religiosa ou idealizá-la admirativamente. O mesmo verificava-se na poesia. O *Lance de dados* permaneceria incompreendido ou desconhecido e Lautréamont continuaria, ora anônimo, ora rebaixado à condição de monstro de exceção. No entanto, lia-se fartamente Baudelaire, prosélito do catolicismo que, tecnicamente, era um velho latinista e, moralmente, alguém corroído por poeirentos pecados capitais. E Flaubert, o romântico converso, só podia exibir um pedantismo pequeno-burguês, muito afeito à declamação. Contra esse decadentismo, Einstein reivindicava o vitalismo de Nietzsche e de Freud como arma contra o pior desvio: tomar a arte como bibelô, como passatempo descompromissado. A essa tarefa teria contribuído, decisivamente, o cubismo, transformando não só a noção de espaço, mas também a de tempo, o anacronismo, pautado não já pela triunfante *simultaneità* técnica do futurismo, mas, fundamentalmente, pela pluralidade de perspectivas do *simultaneisme* cubista.

Mas talvez onde a sintonia entre Carl Einstein e Benjamin Péret se torne mais relevante (o crítico alemão elogia explicitamente o *Grand Jeu* de Péret, que reputa o empreendimento mais audacioso dos surrealistas) seja a leitura que ambos nos propõem de Miró. Péret, cronista cinematográfico de *L´Humanité* e cujo ritmo tresloucado foi comparado por Breton ao humorismo dos filmes de Mack Sennett, vê, em Miró, um espelho:

> Qui ne voit la relation entre les peuts personnages de Miró et la famille de Félix le Chat, ces magnifiques dessins animés – ce que le cinéma nous a donné de plus vivant, avec les films comiques américains : Mack Sennett, Sunshine, Christie Comedies, etc.[11]

E na conclusão do panorama do *Diário de S. Paulo,* o poeta Péret admite, enfim,

> Si je vois un gigot rôti danser et voleter au rythme des éclairs, il m'est impossible de ne pas penser qu'il vient d'une Ferme ou d'un Paysage

[11] IDEM. *Oeuvres complètes,* op.cit., vol. VII, p. 300.

> catalan de Miró. Un immense éclat de rire anime tous ses tableaux : la grande inconscience de l'enfance les traverse de part en part, et même La Maternité est « umore » à la façon de Jacques Vaché.[12]

Ora, Carl Einstein, coincidentemente, afirma que, diante de obras de Miró tais como *Terra Arada, Camponeses Catalães* ou *Interiores Holandeses,* era impossível não pensar em Hieronymus Bosch e em influências flamengas, dado o combate grotesco, o malabarismo de associações e de alucinações dançantes aí sugeridas. Seus quadros continham o humor de uma farsa campesina: com personagens destruindo ou construindo um quebra-cabeça de figuras, ambientes, desejos, hilaridade... Para Einstein, Miró renunciara à tensão dialética, cujas exigências utópicas embelezam o parceiro, assim como fugira da metamorfose comparativa, em proveito de uma ignorância mais simples ("o grotesco, como meio de assassinato, é realmente fraco demais" - explica). Suas figuras são assim constelações para crianças, que substituem os contrastes de associações por uma iconografia que ultrapassa em muito a anedota. Homem fincado à terra, como autêntico Hermes ibérico, Miró é uma telepatia arcaizante, o retorno dos mitos obedecendo a uma intuição sem fio, de simplicidade pré-histórica, cada vez mais arcaico. E essa ideia de que Miró não busca a história, mas aprofunda a arqueologia, se traduz, no final da nota de Péret para o *Diário de S.Paulo*, afirmando que

> Mais Miró ne me paraît pas encore avoir donné tout ce dont il est capable. Ses personnages, ses insectes, ses animaux sont déjà partis; ses avions n'ont plus besoin d'atterrir pour que les passagers puissent embarquer, car l'escalier a été baissé et tous peuvent embarquer. Et Miró part, monté sur l'avion de l'imagination. Où va-t-il ? Personne ne le sait, même pas lui. Mais où qu'il aille, je suis certain de le rencontrer en pays ami.

Ora, Péret, tanto quanto Einstein, insubordina-se contra a mania baudelairiana de adorar as imagens, porque essas imagens eram duplos dos deuses e dos mortos. Nenhum deles compartilhava tampouco a crença corriqueira e banal de que o mundo parecesse mais seguro pelo fato de não ser demonstrável. O corpo mortal do homem se tornara o signo dos imortais. Nesses tipos idealizados, porém, batiam-se todos os recordes em matéria de tipos eugênicos, configurando a base banal, erótica e otimista da estética acadêmica. Assim, a tudo o que era problemático, opunha-se uma unidade ainda não comprometida: a figura humana. A possibilidade de repetir as coisas tranquilizava aqueles que temiam a morte. O mundo dos duplos pictóricos respondia então a uma necessidade de eternidade. Enfraquecidas esteticamente para aumentarem a fixidez da realidade, as imagens tornavam-se então mais seguras, porém também mais duráveis que o próprio homem. A tautologia dava assim uma garantia contra a morte, e a certeza das coisas confirmava-se através das imagens. Praticava-se, em conseqüência, um culto ancestral em face dos objetos e, portanto, nas naturezas mortas, símbolos das alegrias da

[12] IDEM. *Ibidem,* p. 301.

propriedade, dominava o mero positivismo plástico, a preguiça biológica. A realidade tinha se hipertrofiado: nela se enxertavam glândulas de evolução; enchiam-na de uma teleologia otimista que não passava de um *ersatz* metafísico, nos dizia o dadaísta Einstein.

Frente aos dados imediatos, desmancha-se assim a realidade mista; podendo-se até falar de uma ascese análoga à dos místicos, de um retiro no distrito da visão autônoma. Aquilo que caracteriza, portanto, as épocas míticas, dizia Carl Einstein, é o senso da grande construção e das formas tectônicas; uma hierarquia das formas que desaparece com o emprego dos detalhes táteis e dos equivalentes pictóricos. Dominam aí as superfícies e a frontalidade. Einstein constata então que são as épocas arcaicas que sempre fazem esse uso das formas tectônicas. As pinturas do período paleolítico, por exemplo, revelam formas muito mais ricas que as do período neolítico. Nota-se, porém, uma dura ditadura sobre os objetos; o senso arquitetural domina, como se quisessem se defender das forças irracionais e evitar assim o cruel império dos objetos. Não querendo apontar o lado negativo do gosto primitivo, às vezes é por fadiga que se procuram as soluções sumárias e busca-se simplificar a herança histórica. Oferecem-se, em compensação, formas abreviadas, nas quais o espectador projeta automaticamente os detalhes. É contra esse esquematismo da percepção que se posiciona Einstein.

Tanto ele quanto Péret inclinavam-se, em suma, pelo cubismo analítico porque, em vez de apresentar o resultado de uma observação, ele nos fornece o resultado de uma visão, que os objetos, aliás, não interrompem. O motivo é função da visão do homem e o fator decisivo é o volume, que não é idêntico à massa, porque o volume é uma totalização de movimentos óticos descontínuos, através da figuração plana e simultânea de tais movimentos. Os cubistas começaram então eliminando o motivo convencional, situado na periferia dos processos visuais, uma vez que ele já não é mais uma coisa objetiva, separada do espectador, mas algo que participa da atividade dele. Preciosos, os objetos são signos estáveis das ações ausentes: apreciamos a semelhança como uma segurança acerca da vida, e aceitamos também o mundo como simples tautologia. O principal mérito do cubismo, portanto, é o de ter destruído as imagens mnemônicas. A tautologia fornece ilusão de imortalidade às coisas, e é por meio das imagens descritivas que se tenta evitar o aniquilamento do mundo pelo esquecimento. Essa compreensão da vanguarda separou a imagem do objeto, eliminou a memória e fez do motivo uma figuração simultânea e plana das representações de volume, de tal sorte que, enquanto o impressionismo dissociava pela cor, o cubismo dissociava tectonicamente, o que supõe, por um lado, uma complicação do espaço, mas por outro, uma simplificação dos meios.

Através dessas apresentações dinâmicas, a dimensão mnemônica (aquela que se concebeu no tempo) torna-se integrada, graças à dissociação plana e ao fato de se expor à multiplicidade dos eixos das figuras. Não se imita o volume, mas dele se oferece um equivalente autônomo; e a totalidade nos parece ainda mais

forte, por conta do que se diz das partes separadas. Essa simultaneidade permitiu pôr em marcha atos óticos até então inconscientes. E aqui entra, talvez, a parte da teoria einsteniana que mais seduz a Péret[13].

Como o crítico alemão, o poeta surrealista também considera que o homem inventou o absoluto para que sua miséria fosse defendida por alguém maior do que ele: Deus é a antítese dialética das imperfeições humanas. As entidades ideais servem de compensação à miséria: é por isso que as qualidades atribuídas aos deuses descrevem por contradição os defeitos e a baixeza do criador dos deuses e o absoluto se define como a soma das compensações da miséria humana. Para criar uma noção tão perfeita, que antecipa aliás aquilo que Lacan chamaria de *Real*, como forma de suspender a hegemonia do imaginário, o homem teve de renunciar a seu próprio e miserável conteúdo. O absoluto é poderoso justamente por ser perfeitamente vazio: é graças a esse caráter que ele representa o cúmulo da verdade. Não se pode demonstrar nada pelo absoluto: ele é precisamente a verdade suprema que permanece indemonstrável. Dele só podem ser verificados os detalhes, os entreatos, as montagens. É assim que as obras de arte são, em última análise, indemonstráveis, pelo simples fato de estarem separadas, como o absoluto, do objeto. Tais posições de deslocamento desajustado entre arte e natureza seriam desenvolvidas por Péret na sua leitura da exposição Maria Martins em 1956, onde ouvimos, aliás, ecos da teoria do mimetismo que vinha sendo desenvolvida por Roger Caillois (*O jogo e os homens*, 1957; *Medusa & Cia*, 1960), que por sinal são ponto de partida para o anamorfismo escópico de Lacan.

> Se os seres antediluvianos antecipam a fauna de hoje, não estou longe de pensar também que as esculturas de Maria anunciam um mundo que ainda não existe, a não ser que ele prolifere em outras esferas, fora da nossa vista; mas debaixo de que céus? Em sua obra os três reinos se interpenetram, se condensam e se completam, como os insetos miméticos que asseguram a ligação entre o vegetal preso e o ser que se move. A analogia, porém, se detém aqui, pois o inseto se limita a simular a planta, como Charlie Chaplin que, em um de seus primeiros filmes, se transformava em lampadário, adotando assim uma passiva atitude de defesa. Maria, pelo contrário, tende a provocar a natureza, a estimular nela novas metamorfoses, cruzando o cipó com o monstro legendário donde ela provém, a pedra com o pássaro fóssil que dela se evade. Incesto e violação? Que importa este incesto se uma vida ardente dele deve nascer, e para o diabo mil violações se esta fecundação forçada deve dar ao mundo seres mais cintilantes e vibrantes que seus progenitores! (...) Não conheço nenhuma escultura que dê uma tradução

[13] Sobre o particular, ver EINSTEIN, Carl; KAHNWEILER, Daniel-Henry. **Correspondance 1921-1939**. Trad. e ed. Liliane Meffre. Marselha: André Dimanche Editeur, 1993; MEFFRE, Liliane. **Carl Einstein 1885-1940**. Itinéraires d'une pensée moderne. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2002; IDEM. Carl Einstein e a revista Documents. **Arte & Ensaios**, [S.l.], nº 30, p. 104-116, abr. 2016; DIDI-HUBERMAN, Georges. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein. In: ZIELINSKY, Mônica (ed.). **Fronteiras.** Arte, crítica e outros ensaios. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.

> tão precisa destes eternos começos do mundo e represente tão fielmente esta vida das grandes profundidades subitamente emersa, presidindo desde logo ao nascimento futuro de seres novos dos quais não se sabe ainda se eles serão humanos.[14]

Essa compreensão da escultura de Maria equiparada à floresta amazônica define ambas como forças destrutivas e, por isso mesmo, reconstrutivas, cuja aniquilação implica a metamorfose e o ultrapassamento, em que a forma primigênia configura, em última análise, uma constelação genésica e, portanto, mítica[15]. A questão do bipolo entre fármaco e veneno traça assim uma ponte significativa com o estilo metafísico de Remédios Varo, notadamente os trabalhos de encomenda para os laboratórios Bayer e para o Ministério de Saúde Pública da Venezuela. Pensemos em obras como *Insônia*, *Amebiase* ou *Paludismo*, todas três de 1947, *Dor reumática* (1948), *O alquimista* (1955), cujos ecos de Maria Helena Vieira da Silva são incontestáveis, ou mesmo *Minotauro* (1959), evocando a lendária revista parisiense onde muitas dessas ideias foram estampadas inicialmente[16]. A linha de fuga seria *O pátio* (1959), o primeiro curta metragem de Glauber Rocha, não só no contraste enxadrezado do solo mas também na sombra de ambas as Lygias, Pape e Clark, bem como na montagem musical, misto de Varese e Pierre Henry. Fecha-se assim o círculo anamórfico das pervivências: Péret vê as figuras de Maria e nelas evoca as de Remédios Varo[17]. Porém, mais do que reconhecermos a existência de um sublime e bretoniano "eterno feminino", verifica-se, em ambas, a inexistência da mulher, isto é, a postulação da singularidade absoluta.

Pedrosa

[14] PÉRET, Benjamin. O depoimento de um poeta surrealista sobre a escultora. *Correio da Manhã,* Rio de Janeiro, 22 jun. 1956. Também em *Maria Martins* [catálogo]. São Paulo: Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, 1997, p. 31.

[15] IDEM. La lumière ou la vie. *Le surréalisme, même*, Paris, nº 5, p. 42-45, primavera 1959; IDEM. *Dans la zone torride du Brésil.* Visites aux Indiens. Paris: Les éditions du chemin de fer, 2014.

[16] DIEGO, Estrella de. *Remedios Varo*. Madrid: Fundación MAPFRE, Instituto de Cultura, 2007; VARO, Beatriz. *Remedios Varo*: en el centro del microcosmos. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

[17] Caillois apontara essa questão. "Ese mundo es enteramente insólito, en todo punto incomparable con el mundo familiar, y no obstante los diversos elementos que lo componen han sido tomados del mundo real. Pero han sufrido, entrando en el universo nuevo, una misteriosa transformación. Ya no son completamente los mismos. A veces han cambiado de materia, a veces de forma, a veces de dimensión. No obedecen a las mismas leyes, no se desplazan de la misma manera, no tienen ya las mismas propiedades. Los cuerpos más duros, la piedra o los metales, se han vuelto solubles y permeables o arrugables. En suma, ese universo es identificable e imposible a la vez. No encontramos en él monstruos, larvas o artefactos venidos de planetas lejanos. Todo en él es terrestre y conocido, pero respondiendo a otra economía y provisto de otras propiedades. Además, ese mundo desconcertante posee, y ésa es su fuerza, una indiscutible unidad: no consiste en mil desmentidos heteróclitos infligidos al mundo real. Entonces no merecería el nombre de mundo sino que aparecería como una suerte de baratillo de extrañezas arbitrarias e insignificantes. Aquí las extrañezas abundan, pero dejan de ser gratuitas en la medida en que se repiten y sobre todo en la que están mutuamente articuladas. Así las reglas de un juego, así las leyes de ese otro juego que debe ser necesariamente, para un observador exterior, nuestro universo". CAILLOIS, Roger. Remedios Varo. In:_____. *Intenciones*. Trad. José Bianco. Buenos Aires: Sur, 1980, p. 264-265.

A abordagem social de Mário Pedrosa entra, implicitamente, em confronto, não só com a leitura política de Carl Einstein, mas, por sua mediação, com a antropologia do visível de Benjamin Péret. Trata-se de um paradoxo de mão dupla, pois assim como a esfera do político enfrenta crescentes dificuldades para abordar o social, este, por sua vez, se define por colocar obstáculos à abordagem do político. Vale a pena esclarecer, porém, que o político não é nunca a gestão (essa é a política), mas a articulação de uma possibilidade de transformação do social, sob perspectiva emancipatória, sem esquecer, entretanto, que o social é um espaço de permanentes movimentos, trocas, explorações, deslocamentos e produção de subjetividades, sem qualquer orientação necessariamente voltada ao político. Aliás, o psicanalista Jorge Alemán condiciona a própria presença do político à emergência do que ele denomina deslocamento primordial[18].

É bom salientar, com efeito, que o social, que é uma estrutura de discurso, não gera de *per se* atos que pressuponham sua transformação, uma vez que, sob a perspectiva do político, o social se nos apresenta como algo relativamente inerte, gradativamente sedimentado e compulsivamente repetitivo, tal como a mídia corporativa que o amalgama. Do mesmo modo, há formas contestatárias, que outrora detinham capacidade inovadora específica perante o poder, mas que ora tornaram-se inofensivas e integradas ao universo que antes combatiam. O paradoxo é recorrente: o social, em última análise, é toda aquela posição que se resiste a ser abordada pelo político. A peculiaridade do Discurso Capitalista, teorizado por Lacan a partir de 1972, é que ele pode ser um discurso de múltiplas conexões, sem nenhum deslocamento, atravessado por muitas polarizações, porém, todas elas imaginárias, as quais, portanto, não se configuram como autênticos "antagonismos". O social é o espaço dos jogos do poder, dos quais não estão isentos os mecanismos do gozo e, para que se instaure o político, é imprescindível, entretanto, que se ativem forças deslocadoras que atuam como evanescentes mediações entre o social e o político. Sem esse deslocamento primordial, o social integra a política às suas tramas e acaba reprimindo o político; mas, por outro lado, o político, ao prescindir do social, fracassa na tentativa de articular um projeto transformador. Esse parece-me ser o cerne do divórcio dos dois amigos, Péret e Pedrosa.

Tracemos então um rápido perfil deste último para melhor nos situarmos. Mário Pedrosa nasceu com o século no engenho da família, em Pernambuco. Secundarista na Suiça, volta ao Brasil por causa da guerra e logo fez direito no Rio de Janeiro, onde o pai assumira vaga no Senado. Começa a carreira de jornalista, no *Diário da Noite*, de São Paulo, em 1924, e, a seguir, filia-se ao PCB. Em 1927, freqüenta a Escola Leninista Internacional de Moscou, aderindo à Oposição de Esquerda Internacional. Regressa ao Brasil, trotsquista, em 1929, quando conhece seu cunhado Péret. Em 1938, é forçado ao exílio na França, onde participa do congresso de fundação da IV Internacional. Rompe com

[18] ALEMAN, Jorge. *Soledad:* Común. Políticas en Lacan. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.

Trotsky em 1940 e, ao retornar ao Brasil, foi preso em 1941. O pai consegue libertá-lo e despachá-lo aos Estados Unidos, onde trabalha na União Pan-Americana. É então que aprofunda seus estudos de arte. Com o fim da guerra retorna ao país e funda o periódico *Vanguarda socialista*. As "Diretivas" do primeiro número deixavam claro o programa da revista:

> Não é órgão de nenhum partido, não está sujeita a nenhuma disciplina partidária; é um trabalho coletivo de vários companheiros irmanados por um mesmo ideal e mais ou menos estruturados pela mesma base cultural marxista. Os editores deste semanário também não pertencem a uma mesma organização política, acontecendo aliás que muitos deles não fazem parte de partido algum. Não é jornal de agitação para a massa; é um jornal de vanguarda. [...] O grupo de camaradas que se decidem a lançar o presente semanário tem isso de comum: a necessidade de se reorganizar o movimento socialista proletário, nacional e internacionalmente, sobre novas bases, e começando tudo de novo. [...] Tentaremos tirar a experiência das formidáveis experiências que vêm abalando a humanidade, desde a Primeira Grande Guerra mundial e a Revolução Russa, até os carregados dias de hoje, albores pálidos da nova era atômica. Não olharemos nenhuma ideologia, muito menos as oficiais, como explicação desses grandes acontecimentos.[19]

Conseqüente com esse programa, em 1946, Pedrosa ainda cria a seção de arte do *Correio da Manhã* e dois anos depois ingressa no Partido Socialista Brasileiro, "um socialismo impotente em uma democracia imatura"[20], onde também militava Antonio Candido e um de cujos candidatos a deputado era seu conterrâneo, Manuel Bandeira. Professor no Colégio Pedro II (de 1952 até os anos 70, com pequeno intervalo entre 1955-60), foi secretário do Conselho Nacional de Cultura (1961), criado por Jânio Quadros. Em 1970, perseguido pela ditadura, Pedrosa exila-se no Chile e de lá, em 1973, parte para a França, donde retorna em 1977. Em 1980 funda o PT e morre no ano seguinte.

Confirmando a diagnose acima formulada, constatamos que a atuação de Pedrosa, em *Vanguarda Socialista* e como crítico do *Correio da Manhã,* ao não produzir o deslocamento primordial, faz com que o social se integre às tramas da política e reprima, paradoxalmente, o político; mas, simultaneamente, provoca que o político, ao prescindir do social, fracasse na sua tentativa de articular um projeto transformador. Pedrosa, certamente guiado por Kandinsky, passa então a defender uma experiência individual reelaborada em nome de uma universalidade da forma que garanta a comunicabilidade da própria obra. Eis o argumento principal da sua crítica a Maria Martins. Apresentando-a como figura estranha, egressa da grã-finagem "*snob* e da burguesia rica", mesmo vencedora, perante seus colegas, os artistas boêmios, Maria carrega, a seu ver, uma falha de nascença.

---

[19] DIRETIVAS. *Vanguarda Socialista*, Rio de Janeiro, ano I, n. I, p. 1, 31/8/1945. Apud: KAREPOVS, Dainis. *Pas de politique Mariô!* Mario Pedrosa e a política. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, Fundação Perseu Abramo, 2017, p. 82.
[20] KAREPOVS, Dainis. *Ibidem,* p. 95-123.

> Como artista, no entanto, sofre de um defeito capital: excesso de personalidade. Desse defeito surge, precisamente, o traço negativo principal de sua obra de escultora: ausência de monumentalidade. Ela carece do senso alto da forma. Nas suas obras maciças, estátuas, dorsos, essa carência de monumental ressalta. Instintivamente tenta ela compensá-la por um transbordamento de mau gosto personalíssimo, em que detalhes se juntam a detalhes, para dar representação a temas tirados do arsenal literário moderno sobre o inconsciente. Em suas figuras o que predomina é uma profusão de imagens ambíguas geradas pelo mesmo processo das associações de idéias no plano da inspiração poético-literária, sobretudo surrealista. Maria avança de olhos fechados e sem olhar os sinais. Perigosa motorista. Tende a explicar demais suas idéias ou suas extravagâncias.
>
> O fundo de seu impulso criador não é plástico, mas discursivo. Revela-se, nessas obras, com despudor sublime e demasiada satisfação a personalidade da escultora. Há nisso tudo, é verdade, certo fundo inconsciente de exibicionismo, fruto de insuperado infantilismo psíquico ou de uma ingenuidade total, que desarma porque não se guarda, não se poupa ou não se inibe. E nesse defeito ou nesta qualidade, como queiram, está o segredo da explicação artística de Maria.[21]

A restrição de Pedrosa vai na contramão do que nos proporia Heidegger em sua célebre conferência de 1964 sobre a arte, em particular, a escultura, e o espaço. Para o filósofo, o espaço *espaça*, isto é, ilumina, liberta. O espaço é aquilo com o que o escultor se confronta e o escultor nada mais é do que um artista que, a seu modo, confronta-se com o espaço. O homem não faz o espaço, que não é nenhum modo subjetivo da intuição, nem nada objetivo como um objeto. O espaço, esse vazio, precisa do homem para espaçar como espaço. Essa relação misteriosa, não só com o espaço mas também com o tempo, revela o "Ser-com" do homem, uma definição circular em que a arte define o sujeito e este, por sua vez, define a arte.

Alias, a restrição de Pedrosa não faz senão ecoar a leitura de Clement Greenberg no *The Nation* (27 maio 1944), que avaliava a escultura de Maria como "the last completely living manifestation of academic sculpture", fulminando-a com o argumento de que "the impulse is baroque, not modern, and is given by Latin colonial décor and tropical luxuriance"[22]. Os assuntos amazônicos animam então sua forma, mas ela não é forte o suficiente para ir além de simples efeitos decorativos. Essa posição de Greenberg radicaliza os extremos (sua famosa disjuntiva entre vanguarda e kitsch) para uma legitimação de uma arte restauradamente elitista.

---

[21] PEDROSA, Mario. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília.* Org. Aracy A. Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 88.

[22] O'BRIEN, John (ed.). *Clement Greenberg:* The Collected Essays and Criticism. Chicago: University of Chicago Press, 1986, vol. I, p. 210.

> Greenberg está, en realidad, preocupado por asegurar las bases socioeconómicas del arte de vanguardia; no está interesado en sueños utópicos. Esta posición le recuerda al lector una pregunta que atormentaba a la *intelligensia* del marxismo revolucionario durante el siglo XX: ¿quién debe ser el portador material y social, o el consumidor, de la idea revolucionaria? Es bien sabido que la esperanza inicial de que el proletariado fuera la fuerza material y rectora en la realización de la revolución socialista comenzó a menguar bastante pronto. Greenberg no espera, desde el comienzo, que las masas semieducadas sean los consumidores y los portadores materiales de las revoluciones artísticas. Por el contrario, encuentra razonable esperar que la clase dirigente, la burguesía, apoye el nuevo arte. Sin embargo, la realidad histórica de los años treinta lo lleva a la conclusión de que la burguesía ya no será capaz de funcionar como la base social, el apoyo económico y político de este arte de elevada calidad. Una y otra vez afirma que el predominio asegurado del arte de calidad solo podrá ser garantizado por el predominio asegurado de la clase dirigente. En el momento en que la clase dirigente comience a sentirse insegura, débil y amenazada por el creciente poder de las masas, lo primero que estará dispuesta a sacrificar será el arte a favor de ellas. Para mantener su verdadero poder político y económico, la clase dirigente tratará de borrar las diferencias de gusto y de crear una ilusión de solidaridad estética con las masas – una solidaridad que oculte las desigualdades reales, económicas, y la estructura de poder de la sociedad.[23]

Greenberg não percebe ou neutraliza que, na arte contemporânea, o sujeito é parcialmente ativo e parcialmente passivo. Na primeira perspectiva, ao adotar um foco técnico específico, a posição é claramente de vanguarda; já na perspectiva do consumidor, a arte é percebida apenas sob a perspectiva do gozo e da fruição, o que nos permitia associá-la à esfera do *kitsch*. Em última análise, toda obra pode ser lida como "de vanguarda" ou "como kitsch", ora a consideremos sob a espécie do modo de formar, ora a avaliemos a partir de seus efeitos na comunidade. Desmancha-se, assim, a pretensa rivalidade entre Péret e Pedrosa, nossos curiosos impertinentes Anselmo e Lotário, em nome da antiga premissa latina *usque ad aras amicus*, que Aulo Gélio explica nas *Noites áticas*. Com efeito, assim como deixava Anselmo de seguir os seus gostos para não faltar aos de Lotário; e Lotário abria mão dos seus para acudir aos de Anselmo, tão conformes andavam entre ambos as vontades, nos diz Cervantes, que não havia relógio mais infalível. Mas havia mesmo um único relógio para Péret e para Pedrosa? Certamente não. Em todo caso, o tópico serve-nos para desconstruir uma política de identidades. Como diz o romance (*Quixote*, capítulo XXXIII), os dois amigos se detém perante o sagrado. È esse o limite.

> Está-me parecendo, que ou tu me não conheces, ou te não conheço a ti; engano-me; sei que és Anselmo, e tu não ignoras que eu sou Lotário; o mau é que já me não pareces o Anselmo de

[23] GROYS, Boris. Clement Greenberg: un ingeniero del arte. In:_____. *Arte en flujo*. Ensayos sobre la evanescencia del presente. Trad. Paola Cortes Rocca. Buenos Aires: Caja Negra, 2016, p. 119-120.

> antes, assim como, segundo vejo, já também te não pareço o mesmo Lotário, que devia ser. As coisas que me tens dito não são do Anselmo meu amigo, nem as coisas que tu me pedes se deviam pedir a Lotário teu conhecido, porque os amigos verdadeiros hão-de provar os seus amigos e valer-se deles, como disse um poeta, *usque ad aras.*

Trocando em miúdos, Péret sacraliza a vida, ao passo que Pedrosa, a forma.

Referências bibliográficas

ALEMAN, Jorge. *Soledad: Común. Políticas en Lacan.* Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.

BROCA, Brito. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do Realismo ao Pré-Modernismo*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

CAILLOIS, Roger. Remedios Varo. In:_____. *Intenciones*. Trad. José Bianco. Buenos Aires: Sur, 1980, p. 264-265.

CUNHAHMBEBINHO. Péret. Revista de Antropofagia, 2ª dentição, nº 1. In: *Diário de São Paulo*, São Paulo, 17 mar. 1929.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein. In: ZIELINSKY, Mônica (ed.). *Fronteiras. Arte, crítica e outros ensaios.* Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.

DIEGO, Estrella de. *Remedios Varo*. Madrid: Fundación MAPFRE, Instituto de Cultura, 2007.

EINSTEIN, Carl; KAHNWEILER, *Daniel-Henry. Correspondance 1921-1939*. Trad. e ed. Liliane Meffre. Marselha: André Dimanche Editeur, 1993.

FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. Volúpias da estesia: a prosa de ficção decadente de Raul de Polillo. *Todas as Musas*, São Paulo, a. 9, nº 1, jul-dez 2017.

GROYS, Boris. Clement Greenberg: un ingeniero del arte. In:_____. *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente.* Trad. Paola Cortes Rocca. Buenos Aires: Caja Negra, 2016, p. 119-120.

KAREPOVS, Dainis. *Pas de politique Mariô! Mario Pedrosa e a política.* Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, Fundação Perseu Abramo, 2017.

MEFFRE, Liliane. *Carl Einstein 1885-1940. Itinéraires d'une pensée moderne.* Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2002.

_____. Carl Einstein e a revista Documents. *Arte & Ensaios,* [s.l.], nº 30, p. 104-116, abr. 2016.

O´BRIEN, John (ed.). Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism. Chicago: University of Chicago Press, 1986, vol. I.

PEDROSA, Mario. D*os murais de Portinari aos espaços de Brasília.* Org. Aracy A. Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PÉRET, Benjamin. Ce que c'est que le surréalisme. In:_____. *Oeuvres complètes.* Paris: Corti, 1995, vol. 7, p. 132.

_____. *Dans la zone torride du Brésil. Visites aux Indiens.* Paris: Les éditions du chemin de fer, 2014.

_____. *La lumière ou la vie. Le surréalisme, même*. Paris, nº 5, p. 42-45, primavera 1959.

_____. O depoimento de um poeta surrealista sobre a escultora. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 jun. 1956.

_____. Onde estás? *Diário de São Paulo,* São Paulo, 14 mar.1929.

_____. O que é o surrealismo. Resposta a um imbecil. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 7 mar.1929.

_____. Pequeno panorama da pintura moderna. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 27 mar. 1929.

POLILLO, Raul de. O super-realismo não é coisa alguma. Vagas considerações lógicas em torno de uma teoria literária que ninguém encara com seriedade. *Diário de São Paulo,* São Paulo, 5 mar. 1929.

_____. Que é super-realismo? Uma entrevista com o Sr. Péret, em que não se disse nada de mais e de menos, mas que deve ser lida. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 2 março 1929.

VARO, Beatriz. *Remedios Varo: en el centro del microcosmos.* México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

Diversidade cultural e sexual na arte contemporânea: anotações, impressões e desafios

Wilton Garcia, Fatec / Uniso

A complexa expressão da diversidade cultural/sexual na arte contemporânea brasileira, enquanto categoria crítico-reflexiva, destaca a desconstrução de oposições binárias entre identidades de gênero e orientação sexual. Disso surge uma inquietação em forma de pergunta: como (re)dimensionar a produção da arte contemporânea mediante a agenda de debates a respeito dessa diversidade no país? O presente ensaio de ideias mostra desafios no campo ampliado dos estudos contemporâneos, ao aproximar os estudos culturais e as tecnologias emergentes. Como resultado, emerge-se o fluxo recorrente de (im)possibilidades na intensidade da experiência contemporânea pautada por alteridade, diferença e diversidade.

Palavras-chaves: Diversidade Cultural/Sexual. Arte Contemporânea Brasileira. Reflexões.

*

The complex expression of cultural / sexual diversity in contemporary Brazilian art, as a critical-reflexive category, arises from the deconstruction of binary oppositions between gender identities and sexual orientation. There is an urgent need for a question: how can (re)dimension the production of contemporary art through the agenda of debates about this diversity in the country? The present essay of ideas shows challenges in the expanded field of contemporary studies, by bringing together cultural studies and emerging technologies. As a result, the recurrent flow of (im)possibilities emerges in the intensity of contemporary experience ruled by alterity, difference, and diversity.

Keywords: Cultural / Sexual Diversity. Contemporary Brazilian Art. Reflections.

Para Mariarosaria Fabris

Sem verba, sem conceito, sem referência, portanto, sem direção: como dilema da contemporaneidade, a arte contemporânea está em crise, porque nossa sociedade também está em crise. Agora, mais vale o efeito.

Discutir atualmente a produção de arte, no Brasil e no mundo, implica (re)considerar as condições adaptativas de atualização/inovação das chamadas categorizações das obras de arte com seus variados suportes e conceitos, como: desenho, pintura, instalação, escultura, fotografia, vídeo, performance, filmes etc. Há um fecundo experimentar de diferentes passagens da produção artística, estética e tecnológica no país, em diversos formatos e/ou dispositivos materiais. E isso influencia o pensamento crítico sobre a arte.

Nesta abordagem em especial, interessa debruçar a respeito de estratégias discursivas da diversidade cultural/sexual na arte contemporânea brasileira, as quais direcionam às formas de negociar com as instituições do sistema hegemônico, sobretudo o mercado (VILLAÇA, 2018). Não se trata necessariamente de observar os processos de produção da obra de arte, mas, sim, de tentar refletir acerca dos desdobramentos sincréticos dos conteúdos dessa arte que a(di)ciona a diversidade cultura/sexual da atualidade (GARCIA, 2004; TREVISAN, 2018). O que ilumina um modo de ver/ler uma obra de arte.

Assim, aspectos econômicos, identitários, socioculturais e/ou políticos devem ser ressaltados por deslocamentos e flexibilidades, que agenciam articulações estratégicas dessa diversidade para se ponderar os espaços culturais. Tais aspectos equacionam um tipo de produção cultural singular que envolve as comunidades de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queers, Intersexs, Assexuados e afins – LGBTQIA+. São iniciativas que compreendem elementos peculiares cujas experimentações poéticas – transgressivos e/ou subversivos – tentam flexibilizar e alargar um campo interdisciplinar enriquecedor entre arte, comunicação, cultura e tecnologia.

Como artista visual, pesquisador e professor, desenvolvo atualmente uma pesquisa intitulada “Imagem, Cultura e Diversidade: estudos contemporâneos” (2016-2018). A expectativa dessa pesquisa é refletir sobre a sociedade contemporânea, mais especificamente a respeito de uma escritura da diversidade cultural/sexual nas expressões artísticas, estéticas e/ou tecnológicas em produções brasileiras atuais como fotografias, filme, videoclipe etc. Isso demonstra determinada qualidade inventiva pautada por estratégias.

Há alguns anos, me dedico aos chamados estudos contemporâneos (GARCIA, 2004; SANTOS; GARCIA, 2002), na expectativa de pesquisar a respeito de

atualização, inovação e criatividade em determinadas produções estéticas e tecnológicas. Trata-se de provocar a gestação de dinâmicas, simultaneamente, teóricas e/ou políticas. Ou seja, a produção de conhecimento atrela-se à produção de subjetividade e à produção de informação. Consequentemente, legitima-se à produção de imagem.

Evidente que a complexa expressão da diversidade cultural/sexual, enquanto categoria crítico-reflexiva como produção de subjetividade, destaca a desconstrução de oposições binárias entre identidades de gênero e orientação sexual (BUTLER, 1993; LOURO, 2004; SALIH, 2015; SANTOS, 2014). É fundamental avançar nesse tipo debate que tenta organizar as manifestações biológicas, sociais e/ou sexuais do sujeito no mundo, inclusive na arte (PRECIADO, 2014; GARCIA, 2004; TREVISAN, 2018).

Em sintonia ao debate, a dimensão erótica evoca o corpo e a imagem corporal (GARCIA, 2004). Então, o sujeito apresenta-se a partir da referencial corpóreo, bem como pode ser constatado a expressão de desejo e/ou erótica na arte a partir da imagem do corpo, inclusive na arte contemporânea. Mais que metáfora, a condição corpórea na sua dimensão ontológica potencializa o humana e lança vestígios incrementados pela linguagem.

Disso surgem algumas breves perguntas: como (re)dimensionar a produção da arte contemporânea mediante a agenda de debates a respeito da diversidade cultural/sexual no país? Ou, de fato, como assegurar os direitos básicos fundamentais da diversidade na arte contemporânea brasileira?

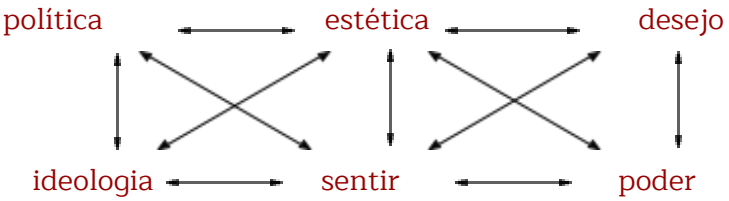
Assim, o presente ensaio de ideias mostra alguns desafios intelectuais (acadêmico-científicos) no campo ampliado dos estudos contemporâneos, os quais relacionam e aproximam os estudos culturais e as tecnologias emergentes. Aproximar esses estudos implica garantir uma passo à frente.

Realizadas tais alinhamentos preliminares, passo a desenvolver o registro uma proposta assinalada por Anotações, Impressões e Desafios. Também, há uma discussão e, para completar, proponho um Manifesto. São movimentos distintos, mas que se complementam como escritura de uma reflexão em processo, que serve de alternativa para pensar sobre a diversidade na arte contemporânea.

Anotações

Notadamente, a relação imagem e diversidade cultural/sexual contextualiza a arte contemporânea, recheada de termos complexos como: política, estética, desejo, ideologia, sentir e poder (GARCIA, 2004; TREVISAN, 2018). Nesse caso, a (re)dimensão vetorial desses termos amplia o agenciamento de noções, cujas resultantes potencializam perspectivas dissidentes – para além do senso comum. Por assim dizer, o Quadro I demarca uma vertente entre política, estética e

desejo como premissa que contextualiza o ambiente de uma proposição enunciativa tenaz (flexível e deslocável), que aborda a concomitância de base estrutural entre ideologia, sentir e poder.



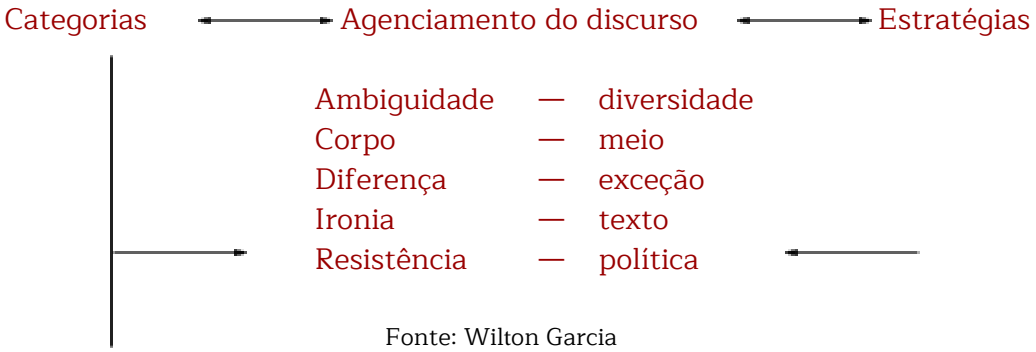
Fonte: Wilton Garcia

Essa proposição entrelaça propriedades inerentes a cada condição adaptativa de Ser/Estar. Aqui, deslocar e condensar desdobram territorialidades provisórias: reposicionadas. Embora, esse esboço figurativo não consiga expor os seis termos de modo parcial, as (inter)mediações (re)formulam o objeto, o/a observador/a e o contexto. Tal conjunção relaciona o grupo proposto em outras vertentes, na maleabilidade de cada item exposto.

Logo, não se nega a apresentação política configurada pelo objeto em si, além de sua própria linguagem e identidade que se entrecruzam ao desejo e ao poder. Assim, a condição da estética – articulada como categoria crítica – perpassa tanto pelo sentir quanto pela ideologia e, consequentemente, pelo poder. Portanto, não justifica uma ação política de instrumentalização disfarçada, pois a "política do desejo" instaura-se em contraponto às reivindicações de identidades como fator de transformação sociocultural.

Impressões

Ao elaborar o Quadro II, conforme a seguir, as estratégias discursivas organizam-se a partir de categorias (ambiguidade, corpo, ironia, diferença e resistência), as quais dependem da inscrição de cada termo dado. Essa ação pronuncia-se como atitude infrapolítica nessa natureza transideológica do entre-lugar, que subverte o sistema para driblar as malhas reguladoras do discurso contemporâneo, sobretudo na institucionalização restritiva da arte.



Fonte: Wilton Garcia

Isso demonstra a negociação – como desenvolvimento do percurso – entre o termo até a categoria, com deslocamentos pertinentes à formulação de estratégias. Também, o quadro apresenta noções articuladoras (diversidade, meio exceção, texto e política) de tais categorias, concebidas em sua operacionalização antagônica e contraditória, contida no uso subversivo.

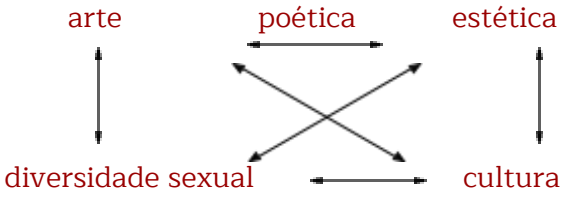
No deslizamento constante que correlaciona as categorias em estratégias, a condição efêmera de efeitos coloca-se, por certo, como exercício alternativo. De modo indubitável, emerge-se o fluxo recorrente de possibilidades fracionado por impossibilidade – na intensidade da experiência contemporânea – pautada por alteridade, diferença e diversidade.

Ainda que situe essa noção de arte contemporânea em um espaço não tão legalizado pelo hegemônico, existe a busca de pertencimento da ação estética para além da perspectiva minoritária. Isso desenha uma proposição enunciativa tenaz para se refletir, também, sobre os Direitos Humanos.

Desafios

No Quadro III, os eixos teóricos propostos relacionam a formulação de redes de conversações interessadas no desenvolvimento da produção de conhecimento. De um lado, a estética como eixo teórico (mais que retórico da realidade) deve ser aprofundada, em primeiro plano, ao realizar um diálogo entre arte, cultura e diversidade. Essa última pode ser dimensionada também em primeiro plano, ao transversalizar cultura, arte e estética.

eixos teóricos



Fonte: Wilson Garcia

Essas articulações estratégicas, de maneira pontual, tangenciam situações complexas e, ao mesmo tempo, paradoxais a respeito de pesquisas acerca das minorias sexuais, em especial na arte brasileira. Tanto a produção acadêmica quanto os movimentos sociais utilizam-se de determinadas esquemas das teorias sociais políticas estudos *queer*, estudos de gênero (RIBEIRO, 2017; SPIVAK, 2010), estudos LBGTQIA+ e afins no Brasil.

Há, inevitavelmente, uma perplexidade no tratamento desumano da violência contra as pessoas LGBTQIA+ na realidade cotidiana, em que se registra e se divulga conforme tendência mercadológico-midiática. Como desafio, "chamar atenção para sexualidades desviantes na arte é, antes de tudo, aproximar a produção artística da vida cotidiana e problematizar seu olhar a partir delas" (TREVISAN, 2018, p. 554). Isso requer um posicionamento político para valorizar a (re)dimensão das sexualidades desviantes na arte atual como expressão dissidente que fala por si, independente do hegemônico.

Discussão

Talvez, seria impossível arriscar na setorização estrutural de instâncias discursivas que possam compreender a arte contemporânea no Brasil e no mundo, pois isso distanciaria de uma condição adaptativa da experimentação poética, na tessitura da cena artística atual. Contudo, a representação de qualquer objeto na arte atual agencia-se no *entre-lugar*, como espaço de (inter)subjetividades. Essa última indica a provocação contingente do *entre-lugar*, que elege a descrição do objeto artístico como solução criativa.

Como sobrevivência, o artista precisa criar algo genuíno. E sabe-se que, para alcançar notoriedade e/ reconhecimento, a obra contemporânea se diversifica, se fragmenta e se transforma, rapidamente, como camaleão!

Mais que a denúncia da violência contra a liberdade de expressão, percebe-se o empoderamento dos discursos minoritários no país como avanço da democracia, inclusive sobre a ideologia de gêneros, embora a diversidade deveria estar garantida na agenda das políticas públicas. Empoderar-se na arte, hoje, parece ser o caminho positivo, sobretudo às chamadas minorias.

Especificamente na produção de conhecimento, a (des)construção da imagem corpórea, aqui, envolve uma dinâmica de estratégias que negociam uma proposição enunciativa de uma arte contemporânea mais sintonizada com a realidade. Assim, vale abordar alguns elementos acerca de corpo e identidade como referência da diversidade manifesta na arte contemporânea.

Essas distinções permeiam corpo, sujeito e sociedade, ao contribuir para o fortalecimento epistemológico, axiológico e ontológico da diversidade em questão. No contexto dessa discussão sobre a arte contemporânea brasileira, a censura da exposição *QueerMuseum* (2017) – em sua proposta poético-identitária parece ameaçar os/as conservadores/as – seria um exemplo contumaz dessa incapacidade de trabalhar com a diversidade no cotidiano (TREVISAN, 2018). Assim, a produção da arte contemporânea deve ampliar sua agenda de debates a respeito da diversidade cultural/sexual no país.

> Nunca se deve temer, em caso algum, a instrumentalização por parte do poder e da cultura. É preciso comportar-se como se esta eventualidade perigosa não existisse. O que conta é, acima de tudo, a sinceridade e a necessidade daquilo que se deve dizer (PASOLINI,1975, p. 19).

Manifesto

A emergência da diversidade grita por socorro. Então, por favor, preste atenção para atingir ápice – entre desejo, erótica e gozo. Isso se estabelece estrategicamente como princípio reflexivo de uma realidade aqui ficcionalizada pela arte. Desse lugar de fala, há determinado empoderamento que se deve agenciar/negociar com outros substratos da diversidade contemporânea.

Sem dúvida, convido o/a leitor/a a celebrar a felicidade. E traga à mesa uma conversa a respeito do deleite do prazer na arte e na vida. Seja feliz! A experiência idiossincrática da arte-vida atrevida é muito mais que isso, pois ajuda a expelir anseios, desejos e vontades. A arte expressa quem somos e ilumina uma pluralidade. Também, ajuda a se posicionar como sujeito livre. Liberto. Sem dúvida, a liberdade equaciona um artivismo reagente.

A partir dessa sensibilidade diversa, quero transformar o que sinto em um potencial que transcorra no cotidiano em arte, que arrisca. Esse movimento labiríntico de bifurcações e possibilidades entre a manifestação artística e a teórica inscreve uma pesquisa de (de/trans)formação do objeto estético em propriedades circunstanciais da produção do conhecimento.

Dos movimentos esquisitos que elegem o percurso investigativo dessa exposição performática, o desejo não pode ficar oculto. Jamais! Pelo contrário, sua frenética exibição – para além da vontade – aguça relevos singulares da condição

humana e traduz a emergência intensa da noção de contemporâneo, que escapa aos sentidos para se valer do EFEITO como: provisório, parcial, inacabado, efêmero. Ou seja, deslizante, porque não se apreende, de fato.

Destaca-se, em nossa *Terra Brasilis*, a ancestralidade contundente de índios, africanos e europeus. Somos um pouco de cada, a devorar culturas híbridas. Somos brasileiros. Sim, o corpo mestiço forma um híbrido tropical, audaz, de camadas espessas e tamanha brasilidade cabocla. E, talvez, por isso me convidaram para falar... Representar. Expressar uma parte de mim. Piso firme em terra forte, confiante, transparente. Sou gente!

Do erótico ao sagrado (e vice-versa), o profano paulatinamente grita pelo batuque do samba, das comunidades populares aos ares da erudição, para cantar e dançar o ritmo encadeado da vida que gira, vira e gira. Nessa comemoração antropofágica de devorar a carne na arte. Debate desafio!

Valem os atravessamentos conceituais e críticos como aventuras que pautam uma nova história a ser agenciada/negociada com o/a outro/a. Como alternativa plausível, a outridade obtém vestígios de uma ação inclusiva pela equidade de sermos sujeitos diferentes perante as coisas do mundo. No desejo pelo/a outro/a, alteridade, diferença e diversidade (re)configuram-se como novidades. Em busca de soluções criativas, avançam...

O espaço poético e performático da diversidade na arte contemporânea – no Brasil e no mundo – emerge-se em uma paisagem inebriante do (des)conhecido a instigar o/a outro/a com desafios eloquentes, cuja a leitura crítica se (des)constrói diante do fazer artístico e reflexivo.

Aqui particularmente, seria pensar. Refletir a lógica do presente em um passo para transformar as coisas no mundo. Qualquer reflexão, assim, desdobra fragmentos múltiplos, que (re)formulam um posicionamento crítico acerca da vida. Logo, a reflexão impulsiona o humano em sua produção (inter)subjetiva. Sem dúvida, isso gera autonomia, emancipação e independência, porque interfere no cotidiano e cria uma lógica diferente.

Portanto, agencio/negocio esse *fazer-saber* e no *saber-fazer* no tempo disforme do estranhamento, nomeado aqui sob condição poética de alteridade. Na intensidade da experiência humana, aproveito para me empenhar nessas reflexões que auxiliam a imagem dessa diversidade e suas derivativas. Junto ao meu próprio processo de criação, como artista visual, há um experimentar íntimo e passional na produção de arte, imagem e crítica.

Caso contrário, seria impossível (e inoportuno) absorver a ficção da realidade pincelada em uma tela de pintura ou a máquina que projeta luzes sob a imaginação. E, ainda, escapa o vento sobrando a escritura de um efeito pulsante

para a(di)cionar a diversidade presente, em estado de força, visibilidade, solidariedade e afirmação.

Anseia-se pelo gozo. Gozo provado por imagens quentes que tocam as incoerências do desejo de corpo e alma. Uma figura, em evidência, mostra o robusto volume penetrante na carne espessa que vibra a emoção de ser afrontada pela aventura da boca seca, cuja respiração ofegante e uma imaginação fértil desliza as linhas do primitivo bestial. Lá embaixo, bem baixo, no baixo, não há mais que um breve suspiro abrupto de felicidade.

Como ideologia de gênero na arte contemporânea, vale a pena resistir. A resistência está na perspectiva contrária do lugar comum que se coloca a ponderar as coisas no mundo. Uma nova/outra leitura, mais atual, torna-se fundamental para seguir em frente. Ou seja, vale sobreviver aos conflitos, enfrentamentos e desafios que merecem debate sobre a diversidade cultural/sexual, sem se importar com as artimanhas grotescas que possam surgir para tentar impedir a caminhada em prol do que se multiplica.

Na (re)dimensão quântica do espiritual, Eu acredito! Porque a vitalidade da energia pode alcançar lugares e padrões vibratórios inimagináveis, pois basta querer. E eu quero, visto que sem tensão, não há qualquer *devir-desejante*.

Referências bibliográficas

ABEH – Associação Brasileira de Estudos da Homocultura, 2018. Disponível em: http://congressoabeh.com.br/ Acessado em: 10 ago 2018.

BUTLER, J. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex".* New York: Routledge, 1993.

GARCIA, W. *Homoreotismo & imagem no Brasil.* São Paulo: Fapesp/Nojosa edições, 2004.

LOURO, G. L. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PASOLINI, P. P. *Últimos escritos*, 1975.

PRECIADO, P. *Manifesto contrassexual.* São Paulo: n-1 edições, 2014.

RIBEIRO, D. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SALIH, S. *Judith Butler e a teoria queer.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

SANTOS, R. *PoÉtica da diferença: um olhar queer.* São Paulo: Factash-Hagrado, 2014.

SANTOS, R.; GARCIA, W. (orgs.). *A escrita de adé: perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbic@s no Brasil. S*ão Paulo: Xamã-Nassau Community College – NCC/SUNY, 2002.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: EdUFMG, 2010.

TREVISAN, J. S. *Devassos no paraíso: homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade.* 3ª ed São Paulo: Objetiva, 2018.

VILLAÇA, N. *O consumo da cultura: comunicação e performance.* São Paulo: Cores e Letras, 2018.

SESSÃO 1

a ocultação e exposição do desejo

Jorge Coli
Maraliz de Castro Vieira Christo
Martinho Alves da Costa Junior

A censura em destaque: desenhando com terços de Márcia X em evidência

Anna Paula da Silva, Universidade Federal da Bahia, Universidade de Brasília

A performance/instalação Desenhando com terços (2000-2003) de Márcia X (Rio de Janeiro-RJ,1959-2005) apresenta ironia em narrativa transgressora na utilização de um objeto, o terço (objeto vinculado aos ritos da religião cristã católica). A poética da obra evidencia a obsessão da artista, em objetos séries, no ato de desenhar falos com o objeto de material plástico no espaço, e do vestígio que ali reside e resiste. Neste sentido, esta comunicação apresenta a revisitação sobre a censura da obra a partir da exposição Erótica – os sentidos na arte, ocorrida no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (CCBB-RJ), em 2006, como evidência de uma censura existente à época e expressiva para a continuidade da exposição, que narra as possibilidades de uma leitura de uma censura aparentemente velada, e que nas conjunturas atuais nos parece mais ainda em debate acirrado, afim de corroborar com uma suposta moral e bons costumes, do que pode ou não ser elemento da – na – produção artística. Então, qual é o limite e o limiar do desenvolvimento do gesto artístico, da concepção da obra e de sua exibição quando envolve elementos / símbolos de uma performance religiosa? Coloca-se em questão a institucionalização de uma obra em espaços culturais, que em suas narrativas vislumbram uma pluralidade de sentidos sobre a existência de obras e de poéticas inscritas em uma contemporaneidade com diversas pautas políticas. As obras de Márcia X apresentam debates sobre os (não) limites de utilização de uma matéria simbólica para a recepção de públicos e para o pós-acontecimento, revisitar essa obra, como outras da artista, apresenta possíveis reflexões sobre essa censura evidente e a tensão política atual e em destaque no Brasil. Portanto, a comunicação versará sobre alguns casos recentes de censura e da abordagem, em entrevista, do artista Ricardo Ventura sobre a censura da obra no CCBB-RJ, e como a recepção dessa obra específica pode revelar a censura "silenciosa" e existente sobre obras de arte em espaços culturais.

Palavras-chaves: Censura; Desenhando com terços; Márcia X.

*

The performance / installation Desenhando com terços (2000-2003) by Márcia X (Rio de Janeiro-RJ, 1959-2005) presents irony in transgressive narrative about use of third (object linked to the rites of the catholic Christian religion). The poetics of the work show obsession of the artist in series objects and in the act of drawing phalluses with the object of plastic material in space. The vestige resides and resists there. In this sense, this communication presents a review on the censorship of the work from the exhibition Erotica - the senses in art held at

the Centro Cultural Banco do Brasil in Rio de Janeiro (CCBB-RJ) in 2006. As evidence of an existing censorship at the time and expressive for the continuity of the exhibition, which tells the possibilities of a reading of a seemingly veiled censorship and in the present conjunctures seems to us even more in a heated debate, in order to corroborate with a supposed morality and good manners, than can or not be an element of artistic production. So what is the limit and the threshold of the development of the artistic gesture, the conception of the work and its exhibition when it involves elements / symbols of a religious performance? We call into question the institutionalization of a work in cultural spaces, which in their narratives envision a plurality of meanings about the existence of works and poetics inscribed in a contemporaneity with diverse political guidelines. The works of Márcia X present debates about the (non) limits of the use of a symbolic material for the reception of publics and for the post-event revisiting this work like others by the artist presents possible reflections on this evident censorship and tension current policy in Brazil. Therefore, the communication will cover some recent cases of censorship and the approach in an interview by the artist Ricardo Ventura about the censorship of the work in the CCBB-RJ and how the reception of this specific work can reveal the "silent" of art in cultural spaces.

Keywords: Censorship. Desenhando com terços. Márcia X.

> [...] inventar-se como artista, processo que se dá em público e sempre frente a um circuito real, concreto, em suas materialidades e medidas. Insistências, confrontos, embates, fugas e linhas limite: a trajetória não é linear nem tranquila, ou seja, há uma coleção de aventuras e o redelineamento constante entre demandas e desejos em jogo, de um lado e ou de outro – o que se quer, o que se lhe é atribuído, as intervenções, processos afetivos e resultados[1].

A existência e resistência do/da artista são noções em evidência na – para – obra de arte; o/a artista aquele/a que poeticamente cria um trabalho, que o solta ao mundo, a espera de todas as possibilidades de fruição, em termos de gostos, de experiência e de propagação da poética. Na citação acima, Ricardo Basbaum posiciona o artista entre diálogos e confrontos, sem conformações, mas como aquele que se propõe a produção e de que esta seja experimentada em meio a (dis)(con)cordâncias.

Neste sentido, a existência como vínculo a obra é o reconhecimento do artista como aquele que cria – criou – e a resistência como algo próximo ou completamente relacionado a sua própria identidade, ou seja, como o/a artista se percebe, como a poética está inscrita em seus trabalhos. Portanto, a existência e a resistência estão indissociáveis e vinculadas entre o artista e a obra apresentada. Há algum momento que o artista e a obra tornam-se dissociáveis? Essa questão tem relação com o que se vê, ou seja, quando se olha, experimenta, frui uma determinada obra e que as suas narrativas estão relacionadas a comentários sobre o artista, a sua poética e as suas obras. Neste sentido, quando algumas obras são institucionalizadas a autoria entra em suspensão ou é enfaticamente percebida.

A partir de uma obra é possível (re)conhecer uma infinidade de narrativas singulares e particulares, fundamentalmente, quando a obra se encontra em regime expositivo, ali existem "cálculos", que envolvem muitos narradores e interlocutores e, evidentemente, há distinções dos protagonismos no processo de comunicação. Enfatiza-se a questão do recorte como uma impossibilidade de domínio *lato* sobre aquilo que se vê, as exposições nada mais são do que escolhas privilegiadas, que muitas vezes são arbitrárias.

Este texto aborda a partir dessas escolhas e do gesto artístico a censura nos discursos de grupos sociais, a partir de reivindicações contrárias às obras e às exposições, e que coloca em questão a impossibilidade de conhecimento e de reconhecimento do que é de domínio público, exposições que usam recursos públicos, e que não são acessadas por um determinado público no espaço expositivo, mas sim no espaço das redes sociais, que por sua vez propagam a censura, descontextualizando a obra e o regime expositivo em que se encontra.

[1] BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 21-22.

O alvo da censura não é apenas a obra, mas todos os protagonistas, fundamentalmente, o artista, pois é o criador que se torna o narrador principal sobre essas narrativas de censura viralizadas de uma forma que muitas vezes não se sabe muito sobre a obra, mas sabe quem a fez: a atenção está sob o artista. Esse conflito não é do mundo atual, o conflito envolve questões de aceite sobre o que pode ser produzido como arte e de tabus sobre alguns temas e objetos, cujos valores simbólicos sobrepõe os direitos e deveres previstos pela Constituição Federal de 1988 do Brasil.

Este texto é sobre comentários e a associação entre aquilo que se vê na exposição, os recortes midiáticos, as narrativas possíveis daqueles que acessam as obras por meio de exposições e, também, por aqueles que acessam as obras a partir de imagens e textos disseminados nas redes sociais. Também, são apresentadas reflexões sobre a poética, a obra em si; a influência das redes sociais sobre exposições e obras, que constitui ponderações sobre a consciência da liberdade de expressão e da censura; a fruição da obra a partir do recorte; a rede social como um levante sobre moralidade; e a existência de uma censura, que sempre teve atuação entre dogmas, silêncios e do que é socialmente, culturalmente, politicamente aceito ou não.

A produção desse texto se deu pela inquietação sobre a censura de trabalhos artísticos e a perseguição a artistas, no ano de 2017. A viralização e a descontextualização da obra e do espaço expositivo aparentam similitudes com o caso da obra Desenhando com Terços da artista Márcia X[2]. Neste sentido, enfatiza-se que não é uma mera semelhança ou uma mera coincidência, convivemos com a presença da censura diariamente, visto que não rompemos com certos valores de uma suposta moral e bons costumes, afinal somos ainda um país enraizado em preconceitos. Portanto, quando trabalhos artísticos nos convidam a rever algumas questões tão intrinsicamente formadoras do que somos, como brasileiras e brasileiros, nos vemos nos discursos que profetizam e propõem a censura.

> Márcia não enfatizava uma fala crítica/ política como antecipação à sua obra, suas inquietações mais notórias para o público focavam-se no campo da permanência da experimentação sem deixar de lado o rigor forma ou de reflexões mais voltadas à linguagem da performance no Brasil. Não se empenhava em afinar ideologias, mas afirmava que o humor era a sua arma de combate aos símbolos de poder [...][3].

[2] Márcia Pinheiro de Oliveira (Rio de Janeiro, 1959-2005), conhecida como Márcia X, artista visual, cuja carreira inicia em 1980. A artista é conhecida por suas performances, performances/instalações e instalações, tais como Lovely Babies – Os Kaminhas sutrinhas (1993-1995), Fábrica Fallus (1992-2004), Pancake (2001), Desenhando com Terços (2000-2003), entre outras obras. (Informações disponíveis em:< http://marciax.art.br> & < http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21592/marcia-x>. Acesso em: 30 ago 2018.

[3] LEMOS, Beatriz (Org.). *Márcia X*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013, p. 24.

A narrativa curatorial de Beatriz Lemos, no catálogo sobre vida e obra de Márcia X[4], enfatiza o lugar de fala da artista de forma fluida e não prescritiva, a poética de Márcia X apresenta humor e a desconstituição de objetos de seus valores primeiros/ de "origem", sem o intuito de apresentar uma compreensão da relação entre a poética e a linguagem constitutiva da obra, as obras de Márcia X evocam o lugar da estranheza e da crítica construída pelo olhar individualizado e de sua repercussão na coletividade.

Portanto, as obras de Márcia X nos aproximam de objetos do uso cotidiano, que performam os seus valores simbólicos em diálogo/confronto com a leitura de mundo/ narrativas de grupos sociais. É fundamental tecer comentários sobre as obras, mas como tecer comentários sobre aquilo que não experimentamos em regime expositivo? Como experimentar/ fruir obras a partir de narrativas nas redes sociais? Como a censura é atuante nas redes sociais a partir de recortes sobre as obras? Como uma imagem recortada pode ter impacto e apresentar a performatividade da obra? A reflexão perpassa pela censura como um "elogio" ao trabalho artístico, na medida em que a censura perpetua a obra – toca o dedo na ferida – e a sua performatividade está justamente na evidência poética a partir de uma imagem. Mas, a censura, também, perturba a obra e o artista tem sua liberdade cerceada.

Censura em destaque: notícias sobre obras: mídia e redes sociais

> Já não é a primeira vez que vejo citada de maneira incorreta a performance realizada na II Feira Internacional do Livro – São Conrado Fashion Mall – Rio, RJ. O título do trabalho é 'Celofane Motel Suíte', tendo sido elaborada por mim e pelo poeta Alex Hamburger para a utilização das 'não-roupas', peças de pintura para serem vestidas feitas de sacos de plástico transparentes com imagens em vermelho. Durante a apresentação, enquanto Alex lia seus poemas, eu, 'vestida' com as 'não-roupas' me coloquei [posicionei] em cima de uma lata de lixo. Alguns moralistas chamaram a 'segurança' do shopping que compareceu de maneira fascista, me arrancando de lá à força, apontando o revólver, nos ameaçando e perseguindo o tempo todo que permanecemos no local. Entretanto, a frequência da feira era grande e havia bons entendedores por lá, que protestaram, discutiram, berraram, deram o sinal de vida que nos propomos provocar[5].

Este texto é uma carta escrita por Márcia X encaminhada para o periódico LEIA. A artista também ressalta que os jornalistas do periódico são machistas e

[4] "Em fevereiro de 2013, foi inaugurada a exposição Arquivo X, com curadoria de Beatriz Lemos, que celebrou o projeto Acervo Márcia X, com a doação de todo o conjunto de obras e documentos da artista ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A mostra contemplou o arquivo documental como importante fonte de pesquisa sobre vida e obra de Márcia X" (In: LEMOS, Beatriz (Org.). Márcia X. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013, p. 541).
[5] Citação de documento escrito por Márcia X, 16 out 1986 (In: LEMOS, Beatriz (Org.). *Márcia X*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013, p. 123).

atribuíram apenas a autoria do trabalho a Alex Hamburger, e que ela foi relegada como apêndice. O texto apresenta o contexto da época, mas também faz pensar sobre o contexto atual, em que a mídia, em suas diferentes facetas, repercute notícias e comentários sobre obras de forma contraditória e polêmica. A mídia constitui e é também a rede social, onde são veiculados recortes sobre obras e contextos.

Neste sentido, no Brasil, em 2017, foram veiculados notícias e comentários sobre obras e seus criadores, demarcando a censura escancarada. É o caso das obras: DNA de Dan do performer Maikon K, a obra fez parte da programação do Palco Giratório do SESC, onde o artista performou nu dentro de uma bola plástica, na área externa do Complexo Cultural da República, em Brasília, o artista foi detido e levado para delegacia de forma coercitiva; Atos da transfiguração – receita como fazer um santo de Antônio Obá, performance onde o artista está nu, agachado e utiliza um ralador para ralar uma imagem de uma santa católica, o artista teve sua vida ameaçada nas redes sociais e por telefone, e encontra-se exilado nos Estados Unidos; e La Betê de Wagner Schwartz, onde o artista está nu e manipula uma réplica de um Bicho, obra de Lygia Clark, e o artista também recebeu ameaças pelas redes sociais[6].

As três obras envolvem alguns tabus, dentre eles o corpo nu, este, por sua vez é estigmatizado, e que pela moral só pode ser visto em determinadas circunstâncias e com classificação indicativa; e o uso de um símbolo religioso, no caso a imagem de uma santa, ralada sob o corpo negro nu do artista. Para além desses tabus, no caso da obra *La Bête*, foi questionada o posicionamento de uma mulher, como mãe, que permitiu que sua filha tocasse uma parte do corpo do performador.

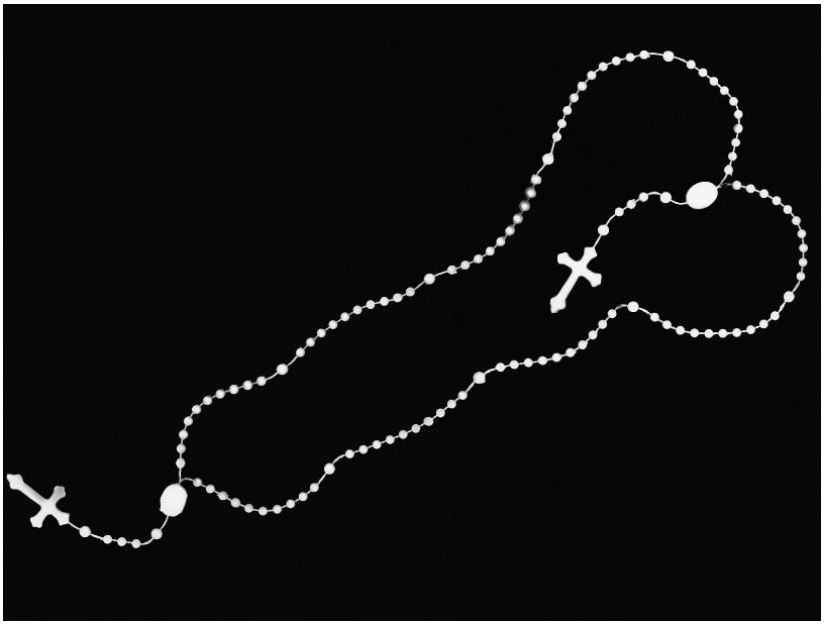
As notícias sobre as obras apareceram em forma de recortes, imagens e textos, copiados e apenas vivenciados pelas pessoas a partir da rede social. Enfatizo que o conhecimento sobre uma obra de arte ocorre por meio da imagem e das narrativas que a tangenciam. No entanto, os recortes disseminados viralizaram no tom de censura do que pode ou não ser uma obra de arte, se anuncia cada vez mais a vivência nas redes sociais como extensão do mundo e para a leitura deste mundo, em tempos de *fake news* e da liberdade que se supõe ter nas redes sociais, pautando a possibilidade de falar tudo que se pensa pela crença que alguns valores são mais ideais que outros.

[6] Ver notícias (disponíveis em:< https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/2017-ano-em-que-censura-voltou-ameacar-as-artes-visuais-22226423>, <https://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/artista-detido-pela-policia-durante-performance-de-nu-artistico-volta-ao-df.ghtml>, <https://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/nu-artistico-interrompido-no-df-foi-falha-de-organizadores-diz-pm.ghtml>, <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/05/exilado-apos-ameacas-de-religiosos-brasileiro-expoe-em-nova-york.shtml>, entre tantas outras notícias. Acesso em: 26 ago 2018).

Em minha vivência, nas redes sociais, eu percebi que os recortes foram viralizados por pessoas que não conheciam os artistas e que aparentemente tomaram ojeriza sem ao menos conhecer o criador e a sua poética, e que também não haviam vivenciado a exposição. Algumas dessas pessoas sabiam da existência da obra a partir de um registro de alguém que visitou a exposição, e mesmo assim a produção artística foi criticada por meio de tabus enraizados socialmente em nossa cultura. O fato é que as críticas são necessárias porque fazem o trabalho circular de uma forma ou de outra, mas como a crítica torna-se censura/ é censura? Os valores de um grupo social interferem na recepção de uma obra, mas como isso pode ser assimilado de uma forma propositiva de reflexões sobre a produção artística e a realidade social, econômica, política e cultural de um país?[7]

Estamos diante de limites impostos pela forma como as relações acontecem na atualidade, principalmente, pela rede social e o seu sentido de controle projetado pela censura do que é aceito ou não sobre condutas. Desta forma, as notícias veiculadas nas redes sociais sobre as três obras citadas acima e a entrevista com o artista Ricardo Ventura, este ano (29 mar 2018), sobre as performances de Márcia X, me fizeram lembrar de uma exposição que não foi exibida na sede do Centro Cultural Banco do Brasil de Brasília, Erótica – os sentidos na arte, por conta da censura de um fotograma da obra Desenhando com Terços da artista Márcia X.

Márcia X: Desenhando com terços (2000-2001)



[7] Na pesquisa de campo do doutorado (Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília), em curso, um dos artistas entrevistados mencionou que para ele uma das preocupações é pensar se suas obras serão censuradas, tendo em vista que a censura tornou-se um lugar comum e socialmente disseminada nas redes sociais, por reverberar os sentidos de nossa identidade e de nossos valores.

Fig 1 | Imagem do fotograma da obra Desenhando com Terços da artista Márcia X[8].

Eu conheço a obra de Márcia X por meio do desdobramento da presença da poética da artista, em imagens e narrativas[9], ou seja, a partir da performatividade dos vestígios da obra. Desenhando com terços é uma performance com desdobramentos em registro (fotografias, vídeos e fotogramas) e instalação[10]. A partir das imagens, visualiza-se a obsessão da artista no desenho de falos, no chão, tendo utilizado entre 400 e 500 terços (rosários), há cruzamentos entre cada um dos falos milimetricamente, que vão formando um conjunto obsessivo a ser observado no gesto/desenho da artista.

Esta obra destaca o erotismo como debate por meio da poética feminista de Márcia X, ironizando e transgredindo – transformando – o objeto de rituais sacros, em um posicionamento crítico as instâncias do que se vê, um objeto de plástico que forma um desenho de pênis no chão, e do significado do objeto para um determinado grupo, um terço para rituais católicos. Portanto, para além do hilário, do humor e da ironia, a obra em questão apresenta a transformação iconográfica do terço e profana a domesticação de um símbolo[11].

> Márcia X, de camisola branca, usa terços para realizar desenhos de pênis no chão, ocupando uma área determinada. O público acompanha o desenvolvimento o trabalho.
> Este trabalho adquire características específicas de acordo com a situação em que é realizado.
> Como desenvolvimento da proposta, Desenhando com Terços poderia ser realizado ocupando um espaço muito grande, consumindo vários dias (até um mês) para ser executado. A extensão do desenho evidenciaria a abstração resultante da trama dos terços e o caráter obsessivo do processo.
> [...]
> Fotogramas – É uma série de trabalhos em fotografia usando o mesmo processo da performance. Os desenhos de pênis são realizados com terços diretamente sobre o papel fotográfico e revelados. Esta técnica,

[8] Fonte: Disponível em:< http://marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=47>. Acesso em: 26 ago 2018. Após a censura da obra, Ricardo Ventura, companheiro de Márcia X, cedeu os direitos autorais da imagem, tornando-a de domínio público para que seja disseminada (Disponível em:< http://marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=47>. Acesso em: 26 ago 2018).

[9] "A primeira vez que acontece Desenhando com Terços, em 2000, na reinauguração do Espaço Cultural Municipal Sergio Porto, Rio de Janeiro. Foi reapresentada, no mesmo ano, na Casa de Petrópolis – Instituto de Cultura, Petrópolis, Rio de Janeiro, gerando uma instalação que tem o mesmo nome que a performance, a artista usou 400 terços para desenhar os pênis, no chão de uma sala de jantar em restauração" (In: LEMOS, Beatriz (Org.). *Márcia X*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013, p. 539).

[10] "Desenhando com Terços, Pancake, Ex-machina, Ação de Graças, Cair em Si são performances/instalações criadas entre 2000 e 2002 reunindo componentes característicos da religiosidade brasileira e de obsessões culturalmente associadas às mulheres, como sexo, beleza, alimentação, rotina, consumo e limpeza. Nestes trabalhos, imagens e ações habituais parecem contaminadas pela lógica dos milhares, contos da carochinha, sonhos e pesadelos" (texto escrito por Márcia X, 2002. In: LEMOS, Beatriz (Org.). *Márcia X*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013, p. 59).

[11] MONTEJO-NAVAS, Adolfo. Limiar (Para Márcia X.). In: LEMOS, Beatriz (Org.). *Márcia X*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013, p. 430.

> rayograph, inventada por Man Ray no início do século XX, não produz negativos: cada fotograma é um original[12].

A artista tenciona as relações simbólicas do objeto, e impulsiona o lugar de fala, como artista e mulher, revelando a sagacidade no gesto/ no desenho a criticidade na desconstrução simbólica do falo, aquele que ainda "[...] rege politicamente as relações, a política de gênero e dos corpos em grande parte da sociedade atual"[13] (NAVAS, 2013, p. 428). Segundo Osório[14], a poética de Márcia X apresenta "Erotismo, perversão, sacralidade, humor, tudo vai se contaminando e se misturando, sobrando ao espectador uma resposta entre o incômodo, a perplexidade e a pilhéria"[15].

Em entrevista, Ricardo Ventura[16] menciona como se dava parte do processo criativo de Márcia X: a artista tirava um cochilo no carro, enquanto ficava entre acordar e dormir, e então vinham as ideias como se estivesse em um transe, foi assim com Desenhando com Terços e com outras obras. Ricardo Ventura relembra que comentou com Márcia X sobre o uso de terços, que tomasse cuidado em mexer com a igreja. A artista fez o trabalho e, provavelmente, sabia das possibilidades de repercussão, uma vez que outras obras já haviam sido censuradas.

Segundo Lemos[17], Márcia X não recebia o respaldo do público especializado e foi censurada em várias ocasiões, justamente, por suas pesquisas estarem pautadas em assuntos que envolviam "[...] crítica institucional à social, do atravessamento da sexualidade à religiosidade, da identidade de gênero ao feminismo [...]"[18].

Durante a entrevista, Ricardo Ventura, também, mencionou que em algumas situações, quando Márcia X era viva, ocorria uma pré-censura das obras, justamente pelo teor polêmico, e que após o seu falecimento é que o trabalho da artista foi reconhecido. Ricardo Ventura afirma que não é à toa que após a polêmica da exposição do CCBB-RJ, alguns colecionadores o procuraram para comprar o trabalho de Márcia X, mas que para ele o fundamental era que o acervo da artista estivesse em um local público, em um museu que contribuiu

---

[12] Texto da artista (In: LEMOS, Beatriz (Org.). *Márcia X*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013, p. 238).
[13] MONTEJO-NAVAS, Adolfo. Limiar (Para Márcia X.). In: LEMOS, Beatriz (Org.). *Márcia X*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013, p. 428.
[14] OSÓRIO, Luis Camillo. Uma trajetória radical, desenvolvida à margem do circuito institucional. In: LEMOS, Beatriz (Org.). *Márcia X*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013, p. 448-449.
[15] OSÓRIO, Luis Camillo. Uma trajetória radical, desenvolvida à margem do circuito institucional. In: LEMOS, Beatriz (Org.). *Márcia X*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013, p. 449.
[16] VENTURA, Ricardo. *Ricardo Ventura*: entrevista. Entrevistadora: Anna Paula da Silva. Rio de Janeiro, mar 2018. 1 arquivo .mp3 (1h57m54s).
[17] LEMOS, Beatriz (Org.). Márcia X. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013, p. 22.
[18] LEMOS, Beatriz (Org.). Márcia X. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013, p. 20-21.

para a trajetória da artista e de muitos outros no Rio de Janeiro, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).

O arquivo de Márcia X apresenta os desdobramentos de muitas performances/instalações e uma trajetória que faz parte de um conjunto que une cada um dos trabalhos. Há uma reinvenção da presença da artista nos registros, filmes e fotografias, apresentando uma outra temporalidade e a existência-resistência das obras[19].

> Todo desenho é registro. Quer seja registro de um ou de uma série de gestos, quer seja registro de um ponto de vista e de uma maneira de olhar. O desenho é sempre o resultado de um processo que é ainda passível de revisão entre os traços finalizados, ao contrário do que ocorre em outras manifestações das artes visuais em que o resultado parece congelado, sem profundidade temporal. Há, entretanto, situações em que esse processo se sobrepõe e se afirma com mais força, em que o desenho-resultado é um resto, uma sobra, um resquício, um resíduo do processo formador[20].

Em texto produzido para folder da exposição, Temporada de Projetos, no Paço das Artes, São Paulo-SP, em maio de 2001, Carla Zaccagnini apresenta a compreensão do desenho como registro do gesto artístico repetitivo, que narra o tempo, a duração do gesto, a permanência do desenho "[...] como lembrança e testemunho", não apenas como resultado, mas também como parte da ação[21].

Desta forma, o fotograma se desdobra do desenho de Márcia X, onde o gesto produzido na performance Desenhando com Terços dura e sobrevive como obra. O fotograma (figura 1) é um dos desdobramentos da performance e não enfraquece a abordagem poética da artista, pelo contrário evidencia a potência da obra[22], como foi perceptível na retirada da obra do CCBB- RJ.

Na entrevista, Ricardo Ventura[23] afirma que toda a situação foi causada por um indivíduo que pertencia ao grupo religioso Opus Christi, que iria participar das eleições naquele ano, e que entrou no CCBB-RJ e viu o fotograma[24]. Após essa visita, houve uma repercussão, a denúncia de que a obra era uma blasfêmia para o grupo, o que foi acatado pelo Banco do Brasil. Na época, o banco afirmava que não era uma questão de censura, mas o trabalho não poderia ficar em exposição.

---

[19] OSÓRIO, Luis Camillo. Uma trajetória radical, desenvolvida à margem do circuito institucional. In: LEMOS, Beatriz (Org.). *Márcia X.* Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013, p. 449.
[20] ZACCAGNINI, Carla. Desenhando com Terços. In: LEMOS, Beatriz (Org.). *Márcia X.* Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013, p. 500-501.
[21] Idem, p. 501.
[22] FREY, Tales. Discursos críticos através da poética visual de Márcia X. 2 ed. Jundiaí: Paco Editorial, 2013, p. 72.
[23] VENTURA, Ricardo. Ricardo Ventura: entrevista. Entrevistadora: Anna Paula da Silva. Rio de Janeiro, mar 2018. 1 arquivo .mp3 (1h57m54s).
[24] Em relato sobre a exposição, no colóquio do CBHA deste ano, Tadeu Chiarelli apresentou outras evidências sobre a censura da obra de Márcia X, como também, de uma obra do artista Alfredo Nicolaiewsky. Na época, Tadeu Chiarelli teve que prestar depoimento em uma delegacia sobre as obras e as exposições.

A obra foi retirada, o que gerou revolta de alguns artistas que participavam da mostra[25], do curador e de outras pessoas, que se mobilizaram contra a decisão arbitrária do banco, e no final a exposição Erótica – os sentidos na arte não seguiu para sede em Brasília.

Erótica: censura em evidência

A exposição *Erotica – os sentidos na arte* esteve, em seu primeiro momento de exibição, na sede do Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, entre os dias 21 de fevereiro a 30 de abril de 2006. Em exposição, estavam um pouco mais de 100 objetos e obras.

Segundo o curador da exposição, Tadeu Chiarelli[26], o termo *erótica* estava inscrito na mostra de forma a ser uma 'coletânea de imagens eróticas', conforme o registro do termo em dicionários de língua inglesa, sendo o objetivo principal da exposição "[...] apresentar objetos e objetos de arte que tragam, na constituição material e imagética de todos eles, componentes eróticos evidentes ou sutis, capazes de, reunidos, constituírem uma erótica específica"[27].

Segundo Oliveira, Vieira e Silva[28], a exposição teve visitação de 120 mil pessoas no CCBB-SP e que não houve quaisquer indícios de revolta quanto a obra, que se tornou alvo de censura no CCBB-RJ.

> Após permanência no CCBB/São Paulo e decorridos dois meses de sua inauguração no Rio de Janeiro, no dia 19 de abril de 2006, a obra "Desenhando com Terços", da artista Márcia X (1959-2005), ilustrada a seguir, foi retirada da exposição por ordem da diretoria do Banco do Brasil, patrocinador da mostra. A obra é um fotograma onde se vê o desenho de dois pênis cruzados em forma de X, realizados com terços diretamente sobre o papel fotográfico[29].

---

[25] "Artistas que participavam da mostra ameaçaram retirar suas obras. A artista Rosângela Rennó exigiu, em carta ao Diretor do CCBB, que suas peças expostas no evento do Rio fossem cobertas, e ameaçou retirá-las da exposição de Brasília, caso a obra de Márcia X não fosse reintegrada à mostra. As obras de Rosângela ocupavam uma sala especial (o cofre) e permaneceram tapadas, na última semana da exposição, com a carta fixada sobre o pano preto, transformando-se numa das mais eficazes ações de protesto" (In: OLIVEIRA, Rafael Pereira; VIEIRA, Marcelo Milano Falcão; SILVA, Rosimeire Carvalho da. O sentido da arte: o caso do Centro Cultural Banco do Brasil – RJ. Organizações & Sociedades. Salvador: vol 14, n. 43, dez 2007, p. 137. Disponível em:< http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-92302007000400007>. Acesso em: 26 ago 2018).

[26] CHIARELLI, Tadeu (Org.). Erotica: os sentidos na arte [Catálogo]. São Paulo: Associação de amigos do CCBBSP, 2005, p. 7.

[27] Idem, p. 8.

[28] OLIVEIRA, Rafael Pereira; VIEIRA, Marcelo Milano Falcão; SILVA, Rosimeire Carvalho da. O sentido da arte: o caso do Centro Cultural Banco do Brasil – RJ. Organizações & Sociedades. Salvador: vol 14, n. 43, dez 2007, p. 130-131. Disponível em:< http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-92302007000400007>. Acesso em: 26 ago 2018.

[29] Idem, p. 130.

Para os autores[30], o grupo religioso, Opus Christi, com a chancela da igreja católica, sacraliza a obra "[....] atribuindo a ela status de objeto de culto religioso", ou seja, atribuindo um sentido simbólico a obra a partir do que acreditam. Os autores apresentam o paradoxo do grupo religioso quanto aos seus próprios valores e a relação com o Banco do Brasil, para eles ao invés do grupo ressaltar a ferida que a obra causa aos seus próprios valores, o grupo religioso ameaça boicotar o Banco do Brasil com fechamento de contas.

O Banco do Brasil tomou a decisão de forma arbitrária, retirou a obra de exposição, e a decisão pode ser questionada, uma vez que o banco utilizou de lei de incentivo à cultura, ou seja, parte dos recursos foram recursos públicos, e que uma decisão como esta é qualificada como injustificável. Na época, o Ministério da Cultura (MinC), na figura do ministro a época, Gilberto Gil, divulgou uma nota sobre o caso, pedindo que a decisão fosse revista, um trecho da nota apresenta em síntese o problema sobre a decisão do Banco do Brasil:

> Toda censura é inaceitável. Os critérios para seleção de obras exibidas numa instalação devem ser de natureza estética, sob a responsabilidade de curadores ou de quem for designado para a tarefa.
> [...]
> Acreditamos na capacidade de discernimento crítico dos espectadores e do público em geral. Assim como acreditamos que toda tutela na relação entre obra de arte e espectador é inaceitável.
> Segundo a Constituição Brasileira, é 'livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença'. Por isso, não pode haver mais em nosso país nenhum tipo de interdição a obras de arte e a outras formas de expressão[31].

Portanto, a decisão do banco ao retirar a obra interfere no contato e no acesso do público a arte, pois assimila como valor da instituição os valores de um determinado grupo religioso, em meio aos receios de perder o capital do grupo citado. Quanto a decisão da mostra não ser levada a sede de Brasília, isto apresenta a força dos artistas e das pessoas que se manifestaram contra a decisão do banco, mas também mostra que naquele momento a não existência da exposição fomentava ainda mais a censura. O fato é que esse caso gerou publicidade para o legado da artista Márcia X, e trouxe uma maior visibilidade da poética da artista.

Algumas considerações

> Tornar visível
> Torna invencível
> (...) onde eu posso fazer meu trabalho rodar o mundo, ser querida, manter o humor e a visão crítica, ter prazer, dar prazer, ter coragem, ser coragem, ser desprendida do ego, ser um fato artístico, agir com a precisão de uma

[30] Idem, p. 136.
[31] Ver nota (disponível em:< http://marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=47>. Acesso em 26 ago 2018.

> bomba teleguiada para aniquilar esta confusão meleca de sofrimento, anunciar a opção, o caminho a ser tomado, a direção, o ponto-alvo, o X da questão.[32]

Neste fragmento textual escrito pela artista, é absorvido cada desejo em seu gesto artístico a partir do arquivo, das obras, das narrativas sobre sua poética, é assim que se conhece Márcia X. A artista alcança voos altos após o seu falecimento, e em cada uma das obras que vejo e leio sobre, Márcia X ecoa, em meio a sua organização transmutada por aqueles que doaram o seu acervo pessoal ao MAM-RJ.

A poética de Márcia X dá notícias sobre uma carreira que atravessou censuras e cuja preocupação era tornar a crítica coletiva a partir de sua poética. Para artista, as pessoas não precisavam entender sobre performance, mas sim vivenciar aquele momento de forma compartilhada.

A censura não é algo bom, nunca será, mas inegavelmente provoca a circulação do trabalho artístico, e provocou a visibilidade da artista e da obra Desenhando com Terços. Em meio a censura em evidência sobre as obras de Márcia X, destaca-se o convívio diário com a censura, e é nas redes sociais que a censura, na atualidade, é elevada a potência, sem filtros e com uma dose afirmativa e errônea sobre a liberdade de expressão. Mesmo com decisões judiciais, a exemplo do Santander Cultural, que terá de realizar outras mostras e se retratar, devido a decisão arbitrária de retirar a exposição *Queermuseu*, a sociedade brasileira demonstra uma faceta retrógrada e preconceituosa, onde a liberdade é questionada e o controle é usado a serviço de alguns indivíduos e grupos.

Artistas como Márcia X e obras como da artista citada resistem e existem como proposições a reflexões sobre uma sociedade que tem muito a mudar, entre ironias e humor, a provocação sempre é bem-vinda contra a censura e ao imutável.

Referências bibliográficas

BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

CHIARELLI, Tadeu (Org.). *Erotica*: os sentidos na arte [Catálogo]. São Paulo: Associação de amigos do CCBBSP, 2005.

FREY, Tales. *Discursos críticos através da poética visual de Márcia X*. 2 ed. Jundiaí: Paco Editorial, 2013.

LEMOS, Beatriz (Org.). *Márcia X.* Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013.

[32] Texto da artista (In: LEMOS, Beatriz (Org.). *Márcia X.* Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013, p. 26).

MONTEJO-NAVAS, Adolfo. Limiar (Para Márcia X.). In: LEMOS, Beatriz (Org.). *Márcia X.* Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013, p. 427-433.

OLIVEIRA, Rafael Pereira; VIEIRA, Marcelo Milano Falcão; SILVA, Rosimeire Carvalho da. O sentido da arte: o caso do Centro Cultural Banco do Brasil – RJ. *Organizações & Sociedades*. Salvador: vol 14, n. 43, dez 2007, p. 129-140. Disponível em:< http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-92302007000400007>. Acesso em: 26 ago 2018.

OSÓRIO, Luis Camillo. Uma trajetória radical, desenvolvida à margem do circuito institucional. In: LEMOS, Beatriz (Org.). *Márcia X.* Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013, p. 448-450.

VENTURA, Ricardo. *Ricardo Ventura*: entrevista. Entrevistadora: Anna Paula da Silva. Rio de Janeiro, mar 2018. 1 arquivo .mp3 (1h57m54s).

ZACCAGNINI, Carla. Desenhando com Terços. In: LEMOS, Beatriz (Org.). *Márcia X.* Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013, p. 500-501.

Wanted: Desejo e Violência na Arte Latino-Americana

Bárbara de Oliveira Ahouagi, Bolsista CAPES- EBA/UFMG
Melissa Rocha, Bolsista CAPES- EBA/UFMG

A quem pertence o lugar do desejo? Nos regimes totalitários e nas guerras – ideológicas ou militares, das senzalas coloniais aos memes – a violência de cunho sexual torna-se ferramenta secular da opressão. O desejo para o devir feminino constitui por excelência o campo das transgressões. Desde a construção de uma feminilidade - pautada pelos homens, fruto de um extenso trabalho discursivo como parte da histórica constituição dos sujeitos modernos e de seu imaginário social - que o desejo das mulheres é circunscrito à posição de objeto do discurso do Outro. A mulher sacrifica seu desejo como sujeito em função de encaixar-se no que se estabelece apropriado à sua condição/sujeição. Discussões como a violência, desejo, o interdito, o feminino e o erotismo no contexto da arte latino-americana produzida por mulheres são as pautas a serem abordadas no texto.

Palavras-chave: violência, erotismo, arte-política

*

To whom does the place of desire belong? In totalitarian regimes and in wars - ideological or military, from colonial senzalas to memes - sexual violence becomes a secular tool of oppression. The desire for the feminine status is the field of transgressions. From the construction of femininity - ruled by men, fruit of an extensive discursive work as part of the historical constitution of the modern subjects and of its social imaginary - that the desire of women is circumscribed to position of object of another's discourse. The woman sacrifices her desire as a subject in order to fit into what is appropriate to her condition / subjection. Discussions such as violence, desire, interdict, femininity and eroticism in the context of Latin American art produced by women are the guidelines to be addressed in the text.

Keywords: violence, eroticism, political art, latin american art, feminism

> *O caráter feminino e o ideal de feminilidade segundo o qual ele é modelado são produtos da sociedade masculina. A imagem da natureza não deformada emerge apenas com a deformação de seu contrário. Quando pretende ser humana a sociedade masculina cultiva de maneira soberana nas mulheres seu próprio corretivo, mostrando-se na ação de limitar como um senhor implacável.[...](Nas mulheres), sua pureza intacta é justamente uma obra do Eu, da censura, do intelecto, e é por isso que ela se encaixa de maneira tão pouco conflituosa no princípio de realidade da ordem racional. Sem exceção as naturezas femininas se conformam [...] A glorificação do caráter feminino implica a humilhação de todas aquelas que o possuem.*
>
> — Theodor Adorno

Ao cair da tarde no campo de Nísias, Koré e as ninfas trançavam preciosas coroas e guirlandas, misturando cuidadosamente toda sorte de flores. Naquele dia, Deméter não as acompanhava. Aguçada pela beleza envolvente de um narciso, a jovem Koré afastou-se das companheiras, sendo surpreendida por uma espantosa presença. A partir de então, a descida da deusa aos mundos infernais foi-lhe uma viagem imposta. Após Hades - o deus dos infernos – revelar ao seu irmão Zeus que ansiava por uma esposa, o poderoso deus consentiu-lhe que a raptasse. Ao notar que sua filha não regressava a sua casa, Deméter, a deusa da fertilidade, caiu em pranto inconsolável e decretou que, enquanto ela não retornasse, a escassez e a aridez regeriam sobre o planeta Terra. Zeus, atendendo ao apelo de Deméter, ordenou que Hades devolvesse sua filha ao plano terreno, com a condição de que Koré não houvesse ingerido nenhum alimento de origem infernal. Mesmo abalada pelo rapto, a jovem não foi capaz de manter o jejum e comeu sete sementes de romã, violando a condição de liberdade descrita por seu pai: aquele que ingerisse os frutos subterrâneos, estaria impedido de retornar à terra dos vivos. A ingestão diminuta das sementes da fruta propiciou que Koré tomasse assento definitivo no trono das trevas, como Perséfone, a esposa de Hades.

Irredutível, contudo, estava sua mãe, ao manter a promessa de penúria sobre qualquer solo terreno caso fosse privada da companhia de sua filha. Como resultado de um consenso e pelo receio da calamidade que Deméter provocaria no mundo, Zeus ordenou que Perséfone passasse dois terços do ano com sua mãe, período que corresponderia às estações férteis, onde floresceriam e cresceriam os alimentos da terra. O tempo em que Perséfone permanecesse no submundo, o inverno e a escassez predominariam na superfície.

Cora ou Koré era, na condição terrena e solar, dotada de grande beleza, advinda dos encantos da natureza a partir de sua origem como filha de Zeus e Deméter.

Assim, era responsável pelos elementos que concernem ao idílico, as ervas, flores, frutos e perfumes ornando-a dessa forma, de irresistíveis atributos sinestésicos que embriagaram Hades de fascínio. Seduzido pela jovem, arrebatou-a à força, conduzindo-a ao seu reino infernal.

Encontramos a ambivalência desta deusa residindo no cingir de suas funções: enquanto Koré, a filha amada e devotada da deusa da fertilidade, que ao desfrutar de sua companhia tudo produz e vigora em abundância; e como Perséfone, a esposa diligente de Hades, a rainha esclarecida na escuridão do submundo. Duas pontas de uma sólida haste de sentidos antagônicos, sustentados pela mesma divindade, cuja poderosa potência permanece em estado latente para o plano terreno e, por outro lado, uma regente ativa, misericordiosa e respeitável nos subterrâneos.

Da duplicidade intrínseca da raptada, reside em Perséfone a apresentação da plenitude de sua personalidade, como um agente ativo dotado de autonomia e poder, do falo e do falar, o papel que foge à curva das tradições, fora daquilo que se denomina ideário feminino da modernidade e que ainda hoje nos persegue, ainda que só vigore em um terço do ano, reclusa nos subterrâneos. Hannah Arendt nos recorda que

> O fim de uma tradição não significa necessariamente que os conceitos tradicionais tenham perdido seu poder sobre a mente dos homens. Pelo contrário, às vezes parece que esse poder das noções e das categorias cediças e puídas torna-se mais tirânico à medida que a tradição perde sua força viva e distancia a memória de seu início; ela pode mesmo revelar toda sua força coercitiva somente depois de vindo seu fim, quando os homens nem mesmo se rebelam mais contra ela[1].

Assim, como uma espécie punição para o desejo, da mordida no fruto proibido – ora, isso soa familiar - a maior parte do tempo resguarda-se à Perséfone o papel de Koré, o arquétipo fêmeo seminal, à luz do dia e ao alcance de todos. Inegavelmente, porém, Koré abriga em seu subterrâneo, uma Perséfone dentro de si.

O desejo, para o devir feminino, constitui por excelência o campo das transgressões. Desde a construção de uma feminilidade que nos parece tradicional - mas que de fato fora pautada pelos homens, fruto de um extenso trabalho discursivo como parte da história constituição dos sujeitos modernos e de seu imaginário social - que o desejo das mulheres é circunscrito à posição de objeto do discurso do Outro. A mulher sacrifica então seu desejo como sujeito em função de encaixar-se no que se estabelece apropriado à sua condição/sujeição social.

A todo destino

[1] ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro.* São Paulo: Perspectiva, 2011, p.53

> Gostosa Rose. Recém chegada do interior, carinhosa, BB grde. loc. discr. mass. ou progr. $60 Floresta.
>
> Michele. Novíssima! Gata 18ª, corpo perfeito cab. longos! Ninf. louca por sexo de frente de costa, faço tudo do jeito que você gosta. Venha ser meu ator pornô. Sig total. 21hrs.
>
> Mel Loiraça. *BB Melancia* 19 a. Linda Carioca da Barra em BH! A Deusa do sexo profundo. Sento em cima e não quero parar, você nunca viu nada igual. Tenho um segredo gostoso na minha danada que vc vai delirar de tesão! Sou Quente mesmo. At. Hom/Mulh, Casal. Eu Adoro! Meu Apto Aconchegante. Aceito Cartão! - [2]

Na divisão dos mundos determinados para o feminino, a iniciação sexual demarca a transformação de Koré em Perséfone. Segundo Silvia Federici[3], para as mulheres "os séculos XVI e XVII inauguraram de fato, uma era de repressão sexual." Através da criação de um diabo do gênero masculino, o cristianismo tentava submeter a própria rebeldia da mulher à uma força androcêntrica. A possibilidade Perséfone desloca-se na cisão entre a santa e a puta.

Nos jornais impressos cotidianos, anúncios de massagens e relaxamentos vendem, em meio a imóveis, carros e feitiços para o amor, mulheres em redes de prostituição. Curiosamente, as versões online dos grandes jornais omitem ou dificultam o acesso a estas sessões. Durante nossa infância, sempre que tinha algum jornal em casa líamos os quadrinhos, o horóscopo, programação da tv e os classificados. Destes, tentávamos decifrar siglas, comparar preços de coisas que nunca compraríamos. Em algumas semanas as previsões para os signos astrológicos apenas trocavam de lugar. Por outras vezes se repetiam, como se repetiam muito os nomes das mulheres nos anúncios de "Massagens"[4]. Pode-se pensar no decifrar daquela linguagem como uma singular introdução à pornografia em tempos de censura.

Ares de novas liberdades foram chegando junto aos graduais retornos das democracias nos países latinos. Ironicamente, foi também nas décadas de 1980 e 1990 que deu-se advento e disseminação do vírus HIV. As relações entre desejo e poder se modificam, da proibição ao excesso, mediadas pelo poder de consumo. Algumas questões apontadas por Susan Sontag, em seu ensaio sobre a síndrome expõem uma nova estrutura para o desejo e liberdade até a AIDS:

> O apetite tem de ser imoderado. A ideologia do capitalismo faz com que todos nós nos tornemos peritos em liberdade – na expansão ilimitada das possibilidades. Praticamente tudo que se propõe é apresentado, acima de tudo ou adicionalmente, como um aumento de liberdade. Não todas as liberdades, é claro. [...] Dados a necessidade de consumir e o valor

[2] Jornal Super, Belo Horizonte, 14 ago. 2013.
[3] FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva.* Tradução: coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017, p. 344.
[4] Verbete utilizado pelo Jornal Estado de Minas. Em sua versão online, apresenta a sessão "Adulto". Não foi possível abrir o link por diversas tentativas em navegadores e computadores diferentes.

> praticamente inquestionável atribuído à auto expressão, a sexualidade fatalmente teria de se tomar, para alguns, uma opção de consumo: o exercido de uma liberdade, de urna mobilidade cada vez maior, o rompimento de limites. A sexualidade recreativa e sem riscos, longe de ser uma invenção da subcultura homossexual masculina, é uma reinvenção inevitável da cultura do capitalismo, garantida pela medicina, ainda por cima. O advento da AIDS parece ter mudado, de modo irrevogável, toda essa situação.[5]

Sontag destacava a inversa proporção entre propagação da ideia de "voracidade sexual" da comunidade homossexual masculina na década de 1970 e o medo diante da epidemia, em meados dos anos oitenta, nos EUA. As mulheres heterossexuais formam o grupo que de fato está mais exposto ao vírus HIV através das décadas. Para a camada feminina da população, especialmente as heterossexuais, acrescentou-se mais uma possibilidade de opressão, porém menos visível..

Fig. 1 | Maresca se entrega todo destino. Liliana Maresca, 1993. Fotoperformance.

Em 1993, em Buenos Aires, a artista Liliana Maresca já sabia da sua sorologia positiva. Eram tempos proto-digitais as fotoperformances já eram uma tradicional forma expressiva da arte das mulheres. A publicação da obra *Maresca se entrega todo destino* em uma espécie de revista erótica local fornecia um número de telefone para encontros. A ideia de oferecer-se em anúncio, iniciada um ano antes na obra *Espacio Disponible*, acrescentava à possibilidade de encontro sexual o elemento melancólico. Na mostra de 1992, Maresca apresentou um fragmento de Chiang Tzu com os dizeres:

[5] SONTAG, Suzan. *Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas.* Trad. Rubens figueiredo/Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p.137

> Esvaziarei, eu também, Também vou esvaziar minha vontade de andar sem rumo, ignorante do meu paradeiro. Irei e voltarei sem saber onde vou parar. Eu irei e irei ignorante do fim de minhas andanças. Errarei por espaços imensos.[6]

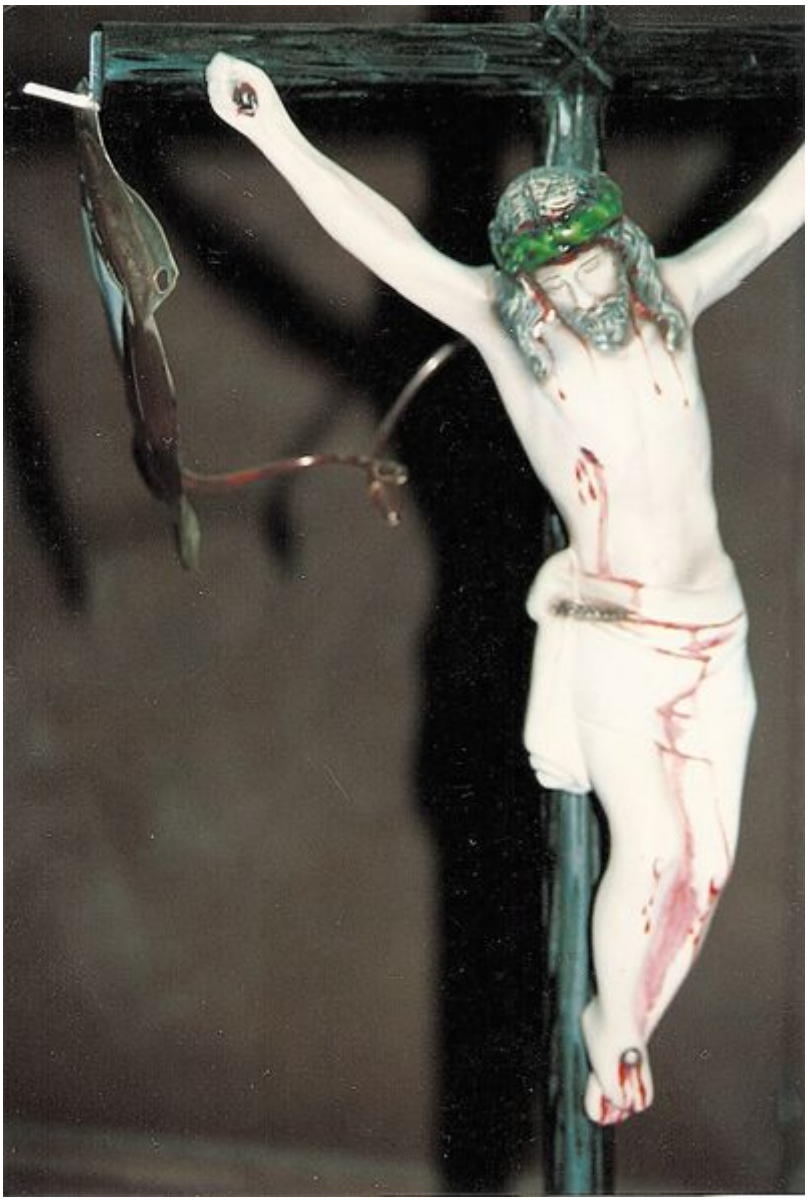


Fig. 2 | Cristo. Liliana Maresca, 1988. Objeto.

Em uma hipotética linha teleológica da política dos corpos, a possibilidade de uma aproximação dos homens ao regime de silenciamento dos desejos, é justamente na associação das vítimas do HIV ao desejo homossexual. Mesmo outras doenças venéreas, mortais ou muito danosas, como a sífilis, eram tratadas com certa tolerância social. *Maresca se entrega...* sintetizava naquele momento, três dos itens mais subversivos da gramática dos desejos, ainda hoje: a autonomia da mulher sobre seus corpos – e desejos; a AIDS; e a prostituição.

[6] Vaciaré yo también mi voluntad para andar sin rumbo alguno, ignorante de mi paradero. Iré y volveré sin saber dónde me voy a detener. Iré y vendré ignorante del término de mis andanzas. Erraré por espacios inmensos. Tradução da autora. HASPER, 2006, p. 46.

A série de quatorze fotografias, dispostas em sequência, diferencia-se das ilustrações eróticas dos anúncios colados nos telefones públicos de Buenos Aires, ou mesmo dos anúncios nos jornais circulantes. Há nas meias largas, no urso de pelúcia, nas poses para as fotos, algo que transforma seios, vagina, submissão, em um corpo-resposta que não se submete, mas que sim, convida. A questão do vírus não é diretamente colocada, como na pequena escultura *Cristo*, de 1988. Ela é sutil e pós biográfica. A peça, bem como boa parte da produção da artista, não existe mais. Sabe-se que tinha cerca de 40 cm. Era uma pequena escultura de cristo sangrando pelas chagas preso à cruz de braços abertos. Pendurado na lateral direita, uma bolsa de transfusão de sangue. Ambos, Cristo e Maresca oferecem-se em sacrifício e coragem, abertos aos afetos e sujeitos ao posterior recolhimento. A viagem ao reino de Hades, resultado de afetos e amores terrenos.

Fome, sexo e mal-estar

Fig. 3 | Eat Me – A gula ou a luxúria?. Lygia Pape, 1975. Vídeo.

O ano era 1974, dez anos após o golpe militar no Brasil, a ditadura se mantinha. Na Argentina, em um conturbado contexto político, a morte de Juan Carlos Perón fez de María Estela Martínez de Perón a primeira presidenta da história do país. Durante aquele mês de julho, Lygia Pape estava trabalhando na Galeria CAYC, em Buenos Aires. Observando sinais de caveira e a palavra *WANTED*, impressas por todos os espaços da galeria, nas câmeras de segurança desenvolveu a ideia da construção de um "espaço topológico" sobre a questão da

violência. A ideia em forma de fita de Moebius conectavam segurança e perigo. A repetição da imagem da morte e a constatação da presença do patriarcado como força estrutural presente nos espaços poéticos.

Em seus estudos, um ano depois, retomou essa categoria epistêmica, ou epidérmica. Em seus termos, no trabalho *Eat me = a Gula ou a Luxúria*, definia como "Espaço Poético [...] qualquer linguagem a serviço do ético" e que o "Espaço Patriarcal" seria uma parte ou "inserido no sistema geral dos Espaços Poéticos"[7]. Pensava a emissão de sinais capazes de possibilitar reelaborações de significados de forma interna e externa, objetiva e subjetivamente em simultaneidade.

No vídeo, a boca sensual e desejosa é contornada por um bigode grosso. Antes e além de uma predição *queer*, a boca nos mostra lugares de fala e de direitos. Nos regimes totalitários e nas guerras – ideológicas ou militares – o desejo imperante manifesta-se de forma concisa nas práticas de violência sexual. Durante a ditadura militar no Brasil, as torturas que envolviam violações, mutilações ou estupros eram constantes. Uma ferramenta constante em todos os dispositivos de força do período.

No texto de Pape junto à conexão entre fome e sexo está o mal-estar. Para ela *Eat Me* tinha uma potencial semente, ou ovo, capaz de produzir um "sinal" que pudesse deflagrar um "processo contínuo no interior das pessoas – um dentro fora permanente, sem lado privilegiado."[8]

> Eu não quero e nem preciso/De amor doido e sem juízo/Para comigo viver/Pois eu sou aquele homem/Que pensou lhe dar o nome/E você nem quis saber/Todo dia me enganava sempre você me trocava/Pelo amor de outro rapaz/Você é tão leviana/Nisso você não me engana/Você é doida demais

A equalização de privilégios parecia perto e ainda é distante. Ainda são perceptíveis e urgentes os sinais emitidos por Pape e outras artistas da época. Um sinal oposto e que interfere na frequência que toca a música Doida demais, composta no mesmo ano de 1974 por Lindomar Castilho. Na letra, uma oferta generosa de um nome é seguida de uma acusação de incapacidade emocional, ou gasligting. Lindomar assassinou a ex-esposa, a cantora Eliane Aparecida de Grammont em 1981. O julgamento ocorreu em 1984 e foram acompanhados de uma mobilização significativa de mulheres. A fotógrafa Nair Benedicto registrou algumas imagens e também de parte da construção política das mulheres em nossa história recente.

Nascida em São Paulo, Benedicto foi presa e torturada pelo DOPS em 1969, já casada, mãe de três filhos e sem nenhum envolvimento político. A censura e dificuldade de obter trabalho na televisão direcionaram-na após ser solta, a fotografar especialmente mulheres. No ano de 1979, do retorno dos presos políticos, fotografou a Greve do ABC e também mulheres que trabalhavam em montanhas de lixo envolvidas em fumaça opaca. Era como as colônias que

[7] PAPE, Lygia. *Eat Me – A gula ou a luxúria?* 4 dez, 1975.p.1.
[8] PAPE, 1975, p.1.

Margareth Atwood descreveu posteriormente em narrativa distópica. Conto da Aia ou Lixão em São Bernardo do Campo?

Benedicto registrou também as passeatas do dia 24 de fevereiro de 1980, durante a campanha pelas eleições diretas no país nas quais estavam presentes a reivindicação pelo direito ao aborto e a lembrança da conquista do voto feminino assinada no mesmo dia, pelo Presidente Getúlio Vargas, no ano de 1932.

Fig. 4 | Lixão em São Bernardo do Campo. Nair Benedicto, 1979. Fotografia.

A fotografia *Tesão no Forró do Mário Zan*, 1978, feita em São Paulo, no forró do sanfoneiro homônimo, captura um legítimo momento libertário de beijo gostoso no cangote. E se dos mitos aos regimes totalitários, chegando até aos democráticos, as decisões são essencialmente masculinas, na contra- narrativa subterrânea das colônias, há ainda algo que resiste e goza.

Do desejo

O desejo, chave de pensamento estratégica para análise dos trabalhos de Valeska Soares, transpassa sedutoramente elementos adjacentes que se manifestam nas obras como a memória, o erotismo, a sofisticação, o silêncio e a solidão. E figura também como um ponto de fuga, inalcançável porque insaciável, mas que por vezes pode ser capturado. As instalações e esculturas conformam através de suas experiências sinestésicas uma miríade de recordações que emergem

involuntariamente ao percorrê-las. Traz à borda uma espécie de descontrole emocional na medida em que forma imagens involuntárias, soterradas no inconsciente pela pá do esquecimento.

Navegar pelos trabalhos de Valeska Soares, em que a feminilidade parece ser o atributo imediato, é aprofundar-se nas contradições que suplantam a rigidez do ideal feminino. Restringir-se nessa chave, naturalmente é inscrever-se em uma condição de contenção, própria da feminilidade, projetada a partir dos padrões estabelecidos pelo Outro e pelo senso comum. O escape de Valeska, assim como de Koré, se dá pelo desejo.

Fig. 5 | Fainting Couch. Valeska Soares, 2002. Instalação.

A sedução surge através de sensações, saltando a racionalidade e o controle, quando Soares recorre aos recursos sensoriais como na instalação *Fainting Couch* (2002), onde uma cama oca é recheada com lírios escandalosamente perfumados, sendo periodicamente repostos para que não perca sua viçosidade e aroma. O cheiro inebriante nos convida a um desmaio naquele sofá-cama que embora tenha uma superfície fria, abriga também um aconchegante travesseiro.

O corpo que repousa é refletido pelo espelho que reveste a obra, onde sonho e realidade se misturam no delírio-inconsciente sugerido pelo seu próprio nome. Aqui, desce-se para as profundezas interditas como Perséfone, onde superficialmente julgamos estar o campo do descontrole e que se pode, todavia, deparar-se com um mergulho no autoconhecimento.

Um conjunto de mesas de madeira com tampos espelhados que acolhem em sua superfície uma série requintada de copos e taças de diversos tipos e tamanhos, onde repousam restos de bebidas, conformam a cena sensual de Epílogo (2016). Com a impressão que acessamos aquele ambiente temporalmente atrasados, observamos por sobre a mesa o fim de uma sofisticada celebração. Talvez, a presença constante de bebida nos elegantes recipientes sugira um encerramento recente. Como uma testemunha voyeurística de um passado, sentimos a separação de uma situação de regozijo para um silêncio introspectivo.

Fig. 6 | Epílogo. Valeska Soares, 2016. Instalação.

A representação do recinto doméstico, solitário, elegendo elementos que o constituem, ora mais simples ora mais requintados, atravessa de maneira marcante os trabalhos de Valeska. De certa maneira reforçam a existência do peso de um legado, da determinação de um lugar-Koré do campo social. O lar burguês e a família nuclear foram bastiões para erigir "um padrão de feminilidade que sobrevive ainda hoje, cuja principal função é promover o

casamento não entre a mulher e o homem, mas entre a mulher e o lar"[9]. Longe de adestrar e restringir a subjetividade das obras, atesta-se que o desejo refletido via desbunde sensório e sensualidade dos materiais, extrapolam a tentativa de conter uma pulsão-Perséfone. O acaso despertado pela contemplação, inerente ao indomável submundo da memória, compõe junto à delicadeza das transgressões poéticas um escopo potente de ação e pensamento, um recanto para concretização dos desejos. O Epílogo encerra assim, um rastro individual da presença em meio ao vazio coletivo, celebrando o encontro de brindar consigo mesmo.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. *Minima moralia.* São Paulo: Ática, 1992.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro.* São Paulo: Perspectiva, 2011.

BENEDICTO, Nair. *Fotografias de Nair Benedicto.* Porto Alegre: Brasil Imagem, 2012.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva.* Tradução: coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

HASPER, Graciela. *Liliana Maresca documentos.* Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino.* São Paulo: Boitempo, 2016.

LAURIA, Adriana, LLAMBÍAS, Enrique. Liliana Maresca. Centro Virtual de Arte Argentino, Centro Cultural Recoleta, disponível em: http://cvaa.com.ar/02dossiers/maresca/04_cat_1990a.php, acesso em 30 ago. 2017.

NAHOUM-GRAPPE, Véronique. *Da dimensão sexual de uma guerra: os estupros em série como arma na ex-Iugoslávia.* In: SCHPUN, Mônica Raissa (Org.). Masculinidades. São Paulo: Boitempo Editorial; Santa Cruz do Sul, Edunisc, 2004.

PAPE, Lygia. *Eat Me – A gula ou a luxúria?* 4 dez, 1975.

SERPONE, Fernando. *Caso Lindomar Castilho.* Último Segundo, 02 jun. 2011. Disponível em: http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/crimes/caso-lindomar-castilho/n1596992278497.html, acesso em 30 ago. 2017.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas.* Trad. Rubens Figueiredo/ Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

[9] KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino.* São Paulo: Boitempo, 2016. p. 38

Alfredo Nicolaiewsky: Um Jogo de Sedução

Blanca Brites, Instituto de Artes/UFRGS/CBHA

Alfredo Nicolaiewsky (Porto Alegre, RS-1952) integrou o grupo emergente no Rio Grande do Sul da Geração 80, do qual participavam Mario Röhnelt e Milton Kurtz, identificados pelo desenho hiper-realista e viés homoerótico. Exímio desenhista e com domínio da figuração elaborou entre 1981-84, trabalhos a lápis de cor e aquarela sobre papel que de forma irônica e sagaz envolvem o observador em um jogo de sedução. Seus desenhos são montagens de duas partes, a primeira com cena familiar e a outra em que mostra o atrevimento do corpo masculino, evidenciado pela genitália como intruso neste meio. No entanto a suavidade, a leveza do traço bem como do colorido amenizam o impacto. O artista busca enganar o olhar desavisado que tarda a identificar a cena no seu todo. Neste período ele inicia o processo de montagem que será retomado, de outra maneira, a partir de 2000.

Palavras-Chave: Alfredo Nicolaiewsky. Homoerotismo. Arte no Rio Grande do Sul. Geração 80. Desenho

*

Alfredo Nicolaiewsky (Porto Alegre, Brazil, 1952) is part of a generation of young artists that emerged in Rio Grande do Sul in the 1980s, along with Mario Röhnelt and Milton Kurtz, known for their hyperrealism drawings and homoerotic edge. A brilliant illustrator and a master of figurative art, Nicolaiewsky elaborated, from 1981 to 1984, works in colored pencil and watercolor that shrewdly involve the observer to a game of erotica. His drawings are composed of two parts, the first a family scene and the other boldly depicting a part of the male body, evidenced by the genitalia as an intruder to the family scene. However, the lightness of trace and color smoothen the impact as the artist attempts to trick the unsuspecting eye, which takes a moment to identify the entire scene. In this period he begins the composition process which will be later revived in the 2000s under a different perspective.

Keywords: Alfredo Nicolaiewsky. Homoeroticism. Art in the Rio Grande do Sul. 80's generation. Drawing

O artista Alfredo Nicolaiewsky[1], com 40 anos de vida profissional, é também professor de desenho do Instituto de Artes/UFRGS. No entanto, desde o final dos anos 90 afastou-se do desenho em seu trabalho artístico, optando pela captura e apropriação de *frames* de filmes com os quais elabora montagens constituindo novas narrativas. O recurso de montagem, ao qual o artista se dedica atualmente, vem a partir do momento em que elege esse método em seus trabalhos no início dos anos 80, mas desde então elaborados de outras maneiras e com outros significados. Formado em arquitetura, sem jamais ter exercido a profissão, sua formação nas artes se fez acompanhando as movimentações artísticas que ocorriam em Porto Alegre. Frequentou o Atelier Livre da Prefeitura onde encontrou o artista e professor de desenho Paulo Peres com quem se identificou. Também o desenho de Carlos Pasquetti o fez admirador desse artista.

Nos anos 70, em plena ditadura militar, vivíamos no meio artístico de Porto Alegre um momento de rupturas e inovações marcadas, entre outras, pelo já histórico Salão de Artes Visuais da UFRGS. Salão de abrangência nacional com quatro edições, entre 1970 e 1977, e que passava a aceitar fotografia, performances e ambientes[2]. Alfredo Nicolaiewsky esteve presente em dois deles. Neste período, os salões de arte eram de grande importância para jovens artistas, pois permitiam que os trabalhos circulassem e tivessem visibilidade. Alfredo participou de muitos salões regionais, bem como nacionais nos quais obteve premiações.

Conduzido por jovens de atitudes questionadoras formaram-se os grupos como o Nervo Óptico[3] (1977-78) e o Espaço N.O[4] (1979-82), que através de ações contundentes discutiam o regime vigente, o mercado de arte e propunham uma linguagem contemporânea. Hoje são movimentos de reconhecimento nacional, fazendo parte de nossa história da arte. No mesmo período, outros jovens criaram o grupo KHVR[5], porém com bases distintas, sem contundência política e abrindo abordagens sobre a questão homoerótica que à época aparecia muito sutilmente. Lembremos que no início dos anos 80 a AIDS (HIV) ainda sem tratamento, era tida como a peste gay. Os integrantes do grupo se identificavam com a figuração aproximada do hiper realismo com associação à Pop Art. Produziram publicações impressas em *offset* com tiragem de 1.000 exemplares, que constavam de seus trabalhos, críticas de arte, informações e eram enviados via correio, dentro do que se poderia associar à arte postal. Desse grupo destacamos Mario Röhnelt e Milton Kurtz que seguem em um direcionamento que expressa uma relação bem direta com o desejo homoerótico vinculado a um caráter autoreferencial. (Figs. 1. 2. 3 e 4)

[1] Alfredo Nicolaiewsky nasceu em Porto Alegre em 1952, vive e trabalha na mesma cidade.
[2] "Ambiente" era à época o que hoje denominamos de instalação.
[3] O Grupo Nervo Óptico era constituído por Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Alvares, Telmo Lanes, Vera Chaves Barcellos.
[4] Faziam parte do Centro Alternativo de Cultura Espaço N.O.: Vera Chaves Barcellos, Ana Torrano, Heloisa Shneiders da Silva, Karin Lambrecht, Regina Coeli, Simone Basso, Cris Vigiano, Rogério Nazari, Carlos Wladimirsky, Ricardo Argemi, Sergio Sakakibara, Milton Kurtz e Mario Röhnelt.
[5] O nome do Grupo KHVR ativo de 1977 a 1980, era formado pela inicial do sobrenome de cada membro: Milton Kurtz, Paulo Haeser, Julio Veiga, Mario Röhnelt.

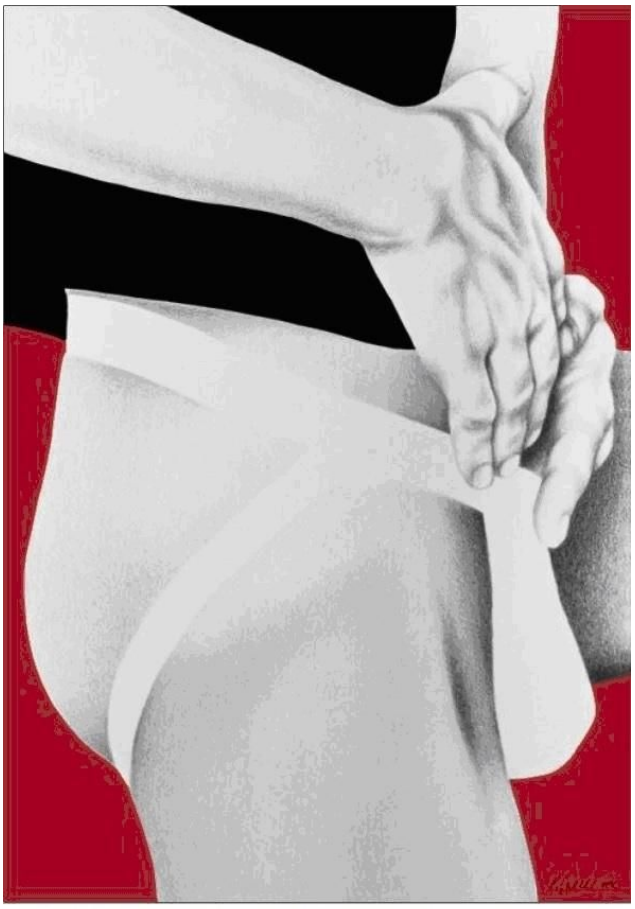


Fig 1. Milton Kurtz Sunga e mãos, 1980 Grafite e tinta acrílica sobre papel 50x35 cm

Fig 2. Milton Kurtz Parceiros, 1983 Grafite e tinta acrílica sobre papel 70 x 100 cm

Ao apresentar esses grupos queremos mostrar que Alfredo não estava sozinho, mas partilhava com amigos de geração como Regina Ohlweiller, Ana Alegria, os mesmos interesses pelo desenho como pela linguagem figurativa. Ele se identificava com Mario Röhnelt e Milton Kurtz para além do viés homoerótico, também se integrando com eles pelo desenho hiper-realista. Fernando Cocchiarale[6] lembra que, neste ponto, eles podiam ser associados aos nomes de Gregório Gruber (SP) e Amador Peres (RJ). Alfredo, Milton e Mário, em 1983, participaram juntos de uma exposição que seria marcante para todos eles, na Galeria Suzana Sassoun, em São Paulo. Havia entre os citados gaúchos uma sintonia firmada pelo desenho e pela pintura, vinculados à figuração como uma reconquista a que essa geração se permitiu ao acompanhar influências externas, pois por aqui a figuração realista encontrava-se de certa forma adormecida.

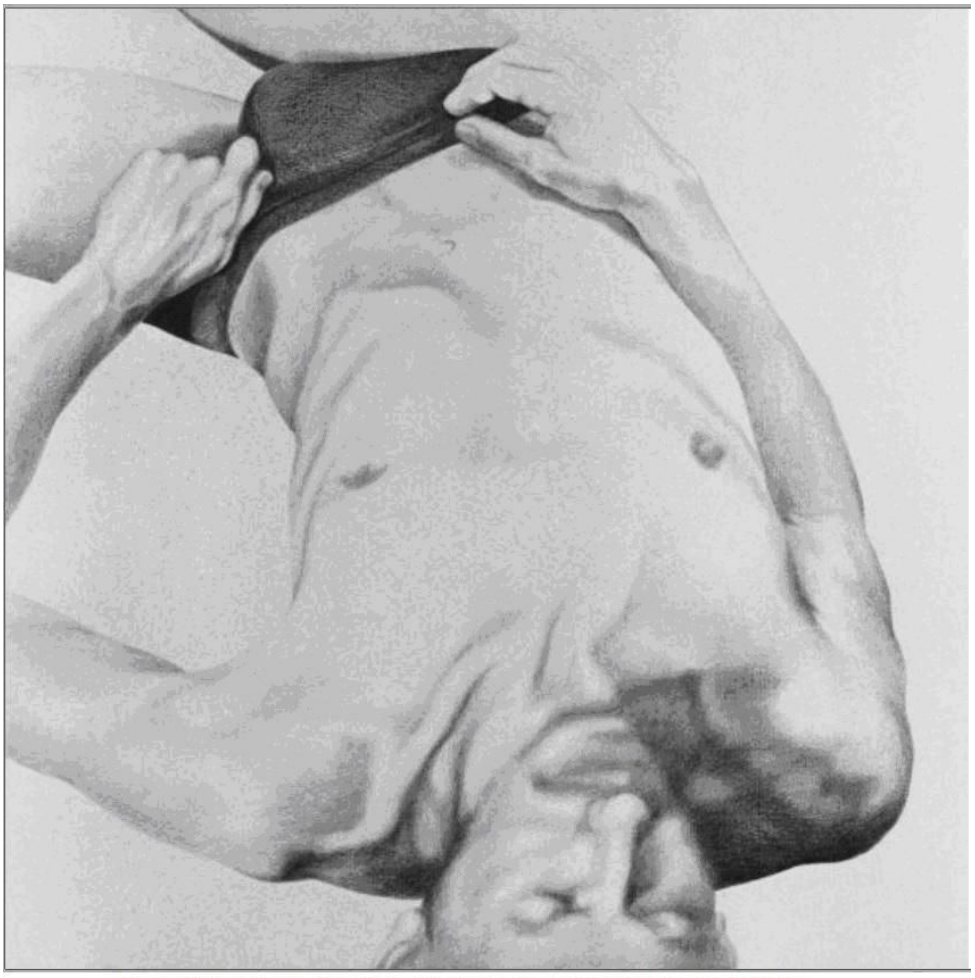


Fig 3. Mário Röhnelt, Sem título, 1983, Grafite sobre papel cinza, 66 x 66 cm

[6] COCCHIARALE, Fernando. In: *Alfredo Nicolaiewsky: desenhos e pinturas*. Porto Alegre Fumproarte,1999. p.116.

Fig 4. Mário Röhnelt Sem título [mergulhador] 1981 Grafite e tinta acrílica sobre papel 66 x 66 cm

De imediato se percebe que há entre eles um interesse pelo corpo masculino. Cada um irá interpretá-lo à sua maneira. No entanto, em todos está presente um jogo de sedução, de erotismo, de conquista e Alfredo vai jogá-lo de forma explícita em seus trabalhos de 1981-84, que compõem o nosso recorte. São desenhos que incitam um jogo em que o artista impõe ao espectador a imagem de um corpo homoerótico evidenciado por sua genitália sugerida ou aparente e, para tal, escolhe mostrar este corpo junto com imagens completamente díspares desse universo, como veremos.

Como através do gesto de despir um corpo provoca um impulso erótico? É nesse sentido que vamos buscar entender o trabalho de nosso artista. Sabemos, pela tradição, que não há erotismo sem tabu. Nesse caso o tabu está vinculado em descortinar um corpo que, convencionalmente na cultura ocidental, deve se apresentar sempre coberto, sobretudo suas partes erógenas. E, ao ser desvelado, esse corpo passa a evocar o desejo erótico, mas que vem acompanhado pela culpa de infringir uma lei, de quebrar um tabu, o que consequentemente acarreta o medo do castigo. Enquanto há mistério, há também o erotismo.

Através do corpo despido, o desejo insinuado quer a cumplicidade do olhar, quer conquistar e ser conquistado num duplo jogo consciente do artista como indica MUTHESIUS e NÉRET (2000), "*Não sejamos hipócritas: as personagens são talvez ignorantes [como as de Klimt ou Manet],* "*os pintores, esses nunca são inocentes, ao proporem aos espectadores essas imagens que vem da luz do*

desejo e das profundezas dos seus fantasmas".[7] Há, pois, dois sentidos subjacentes: o do corpo que uma vez despido, sem proteção está à mercê do olhar e se dá, portanto, a conhecer podendo então ser dominado. Ou, virando o jogo, passa a ser esse corpo nu o dominador que se impõe ao olhar do espectador pela atração que lhe exerce.

Em Alfredo Nicolaiewsky encontramos esse jogo de forma consciente, pois ele afirma que queria mostrar o corpo masculino com o mesmo erotismo que era destinado às mulheres, comparando as imagens de publicidade que faziam do corpo feminino um objeto de desejo mesmo para vender chocolate. Em relação aos homens, naquele momento dos anos 70, estes eram mostrados em seu corpo atlético, mas sempre vestidos. A virilidade estava vinculada a símbolos externos ao seu corpo: o homem valente, corajoso, era identificado pelo *cowboy*, o domador de cavalos, o motorista audacioso. A intenção de Alfredo era de erotizar o corpo masculino, mas de que forma?

Inicialmente o artista começa a criar "modelos" feitos com almofadas, parecendo bonecos, os quais ele vestia e que serviam como recurso para seus desenhos de observação. Notamos que alguns desses desenhos lembram o corpo feminino por estarem vestido de algo que lembra um biquíni, mas este é ainda um corpo informe. (Fig. 5)

Fig 5. Alfredo Nicolaiewsky, Sem titulo, lápis de cor sobre papel, 1980, 50,2x70cm

[7] MUTHESIUS e NÉRET (2000) p.14.

Gradualmente, Alfredo passa a vestir totalmente esses bonecos com suas roupas, e eles começam então a ganhar a forma de um corpo masculino bem delimitado e estruturado, nos quais não há nenhuma pele aparente, no entanto, transbordando sensualidade. Estes desenhos elaborados a lápis de cor sobre papel demonstram a habilidade de um exímio desenhista com grande domínio da figuração, mas que não corresponde a uma mera reprodução ou representação mimética da realidade. Sua intenção de evocar um erotismo está na insinuação do corpo por vezes deitado, ou de uma bragueta aberta, mas que não deixa nada à vista. São figuras masculinas totalmente encobertas. É, portanto, um corpo sem pele, mas não sem expressão. É também um corpo que está em um espaço vazio, neutro, sem nenhum cenário, sem espacialidade que permita saber onde ele se encontra, fazendo com que o foco se centralize ainda mais no corpo. Nesses desenhos o corpo masculino não cabe na dimensão do papel, pois ele aparece fragmentado, cortado exatamente na altura do peito e do baixo ventre, dando destaque à parte que identifica sua zona erógena. É, portanto, um corpo sem rosto, mas com sua identidade vinculada ao homoerotismo. Toda composição é dominada pela suavidade das cores combinadas com o tracejado de pequenas linhas que materializam o interesse do artista pelo realismo através do detalhamento dos tecidos, das costuras às dobras das roupas. (Figs. 6 e 7)

A partir de então, Alfredo começa a usar o recurso da fotografia, através da projeção de slide, para elaborar seus desenhos. Ou seja, dirige-se ao que para ele, naquele momento, era visto como um recurso falso, quase um desrespeito em relação ao seu trabalho, segundo suas palavras.[8] Esses três desenhos pertencem ao acervo do MARGS. Vale destacar que, quase como por ironia, o artista voltaria, a partir dos anos 2000 a usar somente a fotografia, empregada como elemento e suporte do próprio do trabalho. Em continuidade ele segue desenhando os corpos recortados, mas agora esses são carnais, mostram pele e pêlos, inclusive os pubianos. Aqui o caráter homoerótico está explícito, ainda há roupas que vestem esses corpos, mas a insinuação do desejo se faz através do gesto, da mão no sexo. O jogo de encobrir e desvendar continuam presentes.

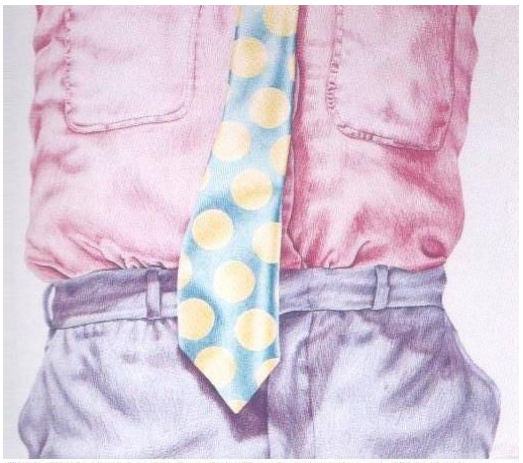


Fig 6. Alfredo Nicolaiewsky, Sem título, lápis de cor sobre papel, 1981, 40x45 cm

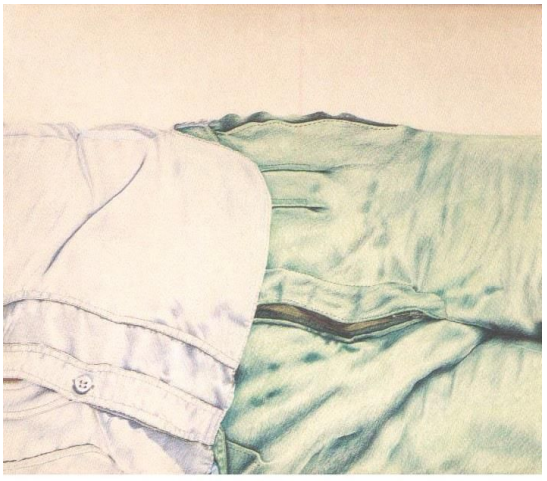


Fig 7. Alfredo Nicolaiewsky, Sem título, lápis de cor sobre papel, 1981, 40x45 cm

[8] Entrevista concedida à autora em 29/06/18.

O artista que até então mostrara o corpo masculino sozinho, isolado e único na composição, vai jogar pesado começando a introduzir a genitália masculina em espaços familiares, apresentando em seus desenhos a montagem de duas partes bem distintas. Ele queria criar incômodo ao olhar conservador e bem-comportado dos que apreciavam flores. Se estes queriam flores, teriam que levar também um homem seminu, segundo o próprio artista. À época, anos 80, o mercado de arte no sul estava aquecido, impulsionado pelas mudanças políticas de abertura do pesado período da ditadura, embora ainda se batalhasse pelas Diretas Já. Os jovens executivos, profissionais liberais com interesse de investimento em longo prazo se voltavam para os jovens artistas na certeza de valorizar seu capital, o que de fato ocorreu. O desenho nesse momento foi muito bem aceito, embora nosso artista afirme que nunca foi bom de venda, mas teve reconhecimento de seu trabalho através de inúmeras exposições individuais em Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro.

Em seus desenhos, a partir de então, encontramos cenários por vezes identificados com o espaço de moradia familiar. Nesses, aparece com freqüência o desenho de papel de parede e enfeites típicos de uma família classe média. Irônico e sagaz, o artista elabora seus trabalhos trazendo elementos que carregam uma simbologia própria da cultura popular como a figura tradicional de São Jorge matando o dragão ou a figura de Iemanjá. São trabalhos muito bem executados. A junção destas cenas evidencia uma provocação aos bons costumes e é isso que ele quer causar.

Esses trabalhos realizados no espaço de três anos se tornam audaciosos nas suas montagens. A imagem acima, por exemplo, é uma composição que se revela através da junção de duas partes horizontais: uma cena, com maior espaço, mostra o interior de uma casa com um vaso de flor em primeiro plano e justaposta aparece outra cena, em uma estreita faixa acima, onde se vê parte de um corpo masculino evidenciado por sua genitália. Essa imagem de atrevimento do corpo homoerótico exposto como intruso na cena familiar, no entanto é mostrada com suavidade pela leveza do traço e do colorido. Desta forma, no jogo da sedução, o artista tenta enganar o olhar desavisado, que tarda, mesmo que por milésimos de segundos a identificar a segunda cena. Se para nós esse encontro das duas partes ocorre em harmonia, sobretudo pela cor, para acentuar uma sedução, Icléia Cattani (1999) vê na mesma imagem que "*a linha divisória é como uma 'linha de fogo', que demarca terrenos igualmente minados.*"[9]. Assim esses trabalhos trazem interpretações aparentemente contraditórias, porém igualmente legítimas e coerentes. (Fig. 9)

[9] CATTANI, Icleia Borsa. In: *Alfredo Nicolaiewsky: desenhos e pinturas*. Porto Alegre: Fumproarte, 1999. p.95.

Fig 8. Alfredo Nicolaiewsky, Sem título, lápis de cor e aquarela sobre papel, 1983, 98x70cm

Fig 9. Alfredo Nicolaiewsky, Sem título, lápis de cor e aquarelas obre papel, 1983, 70x100 cm

Em outras imagens a justaposição de cenas se faz, pela colocação de elementos, aparecendo novamente a parede interna de uma casa, onde estão fixadas lembranças de infância. Essas são reconhecidas através do quadro tradicional de fotografias de bebê provavelmente do autor, da mesma forma que no desenho de uma imagem, que se presume seria feita por uma criança, leva a pensar em um autorretrato. Nesta mesma cena há ainda a assinatura do autor com uma escrita infantil, reforçando a ideia de que a autorreferência também esteja no corpo nu que compõe a segunda cena dessa montagem, na faixa lateral do quadro e em menor dimensão. Lembrando que esses corpos continuam sendo mostrados recortados, com ênfase nas partes erógenas, reforçando o jogo de sedução. (Fig. 10)

Fig 10. Alfredo Nicolaiewsky, Sem título, lápis de cor e aquarelas obre papel, 1983,70x100 cm

Nos trabalhos dessa série, se nos primeiros desenhos o corpo masculino ainda vestido somente sugeria um corpo em desejo, progressivamente este se mostra cada vez mais revelado. Permanece a dualidade evidenciada pela contraposição do atrevimento do corpo homoerótico como um intruso nas cenas familiares, porém não existe a explosão de um desejo iminente, mas um constante jogo de sedução.

Referências bibliográficas

ALVES, Marcelo Guimarães. *MILTON KURTZ: Aproximações ao espírito pop*. Dissertação Mestrado. PPGAV, 2009.

MUTHESIUS, Angelika; NÉRET, Gilles. *Arte Erótica*. Colônia, Alemanha: TASCHEN, 2000.

NICOLAIEWSKY, Alfredo. *Alfredo Nicolaiewsky: desenhos e pinturas*. Porto Alegre: Fumproarte, 1999.

_____. *Alfredo Nicolaiewsky e a Ira de deus: suas prequelas e sequelas.* Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.

Nobuyoshi Araki e *Ren Hang*: Reflexões Sobre Estética, Erotismo e Pornografia

Carolina de Almeida Vecchio, Universidade de Brasília

Este artigo busca desenvolver uma reflexão sobre o entrelaçar do erótico e do pornográfico nas obras de dois artistas asiáticos, Nobuyoshi Araki e Ren Hang. Partiremos da distinção feita por Roland Barthes entre a fotografia erótica e pornográfica, para, a partir disso, fazer uma análise imagética de algumas obras fotográficas dos dois artistas. O artigo aprofunda nestes conceitos, colocando-os à luz da teoria estética moderna. Ademais, introduz outros temas que se desdobram a partir da reflexão proposta, como um contraponto feito entre a representação do erótico na arte dos séculos XVII e XVIII da China e do Japão e a censura atual presente nesses países. Ao final, atesta-se à dificuldade de articular uma separação entre a esfera erótica e a pornográfica na obra desses artistas.

Palavras-chave: Nobuyoshi Araki. Ren Hang. Fotografia contemporânea. Erotismo. Pornografia.

*

This article aims to develop a reflection on the interconnection of the erotic and the pornographic in the works of two Asian artists, Nobuyoshi Araki and Ren Hang. A distinction made by Roland Barthes between erotic and pornographic photography is utilized to develop an image analysis of these two artists' artworks. The article elaborates on these concepts, placing them in the light of modern aesthetic theory. Furthermore, it introduces other themes that unfold from the reflection, such as a counterpoint between the representation of the erotic in XVII and XVIII century art in China and Japan and the present censorship in those countries. Lastly, the article concludes by attesting the difficulty to articulate a separation between the erotic and the pornographic in the works of these artists.

Keywords: Nobuyoshi Araki. Ren Hang. Contemporary photography. Eroticism. Pornography.

A arte erótica contemporânea na Ásia, como problematizá-la? O olhar oriental encontra suas motivações em que elementos do erótico e do pornográfico? Instigados por esses questionamentos, buscamos desenvolver uma reflexão sobre a obra do fotógrafo japonês, Nobuyoshi Araki, e do fotógrafo chinês, Ren Hang. Os dois artistas têm produções emblemáticas, que nos levam a pensar o entrelaçar do erótico e do pornográfico na arte contemporânea. Qual é a importância de se aprofundar na obra destes artistas asiáticos? No ocidente, onde o legado da estética criou uma divisão tão distinta entre o estético e o erótico, e subsequentemente, entre o erótico e o pornográfico, debruçar-se sobre as suas obras poderá enriquecer essa discussão ao trazer outras perspectivas.

Os dois artistas que serão abordados neste artigo têm uma significante diferença de idade. Nobuyoshi Araki nasceu em 1940, no Japão, e Ren Hang nasceu em 1987, na China. Araki soma mais de cinquenta anos de carreira, inúmeras publicações e exposições; enquanto Hang cumpriu menos de uma década de produção antes de se suicidar, aos 29 anos, em fevereiro de 2017. No entanto, suas temáticas, preocupações artísticas e até mesmo as polêmicas geradas pelos seus trabalhos se entrecruzam. Em adição, Araki é um dos artistas que inspirou Hang em sua jornada produtiva, validando colocar os dois lado a lado nesta breve pesquisa. Além disso, elementos importantes os conectam: ambos foram censurados em seus países natais, mas foram recebidos com estrondoso interesse por museus, galerias e colecionadores do ocidente.

Pretende-se, neste artigo, investigar o erótico e o pornográfico na obra destes dois artistas, a fim de refletir sobre as fronteiras entre estes dois conceitos. Primeiramente, partiremos da distinção entre fotografia erótica e pornográfica, trazida por Roland Barthes. Trataremos desses conceitos a partir da análise imagética de algumas obras de Araki e Hang. A partir disso, comentaremos sobre a instabilidade das fronteiras entre o pornográfico e o erótico nessas obras. Além disso, problematizaremos os conceitos de Barthes à luz da teoria estética moderna para discorrer sobre o fator de instabilidade entre imagens do erótico e pornográfico na arte. A seguir, traremos um breve comentário sobre as filosofias chinesas do confucionismo e taoísmo e suas percepções sobre a sexualidade, sempre voltando à obra dos artistas. Daqui, surge a questão da censura da obra de Hang, principalmente, e de Araki, tanto em seus países, como no ocidente (ainda que mais sutilmente). Concluiremos o artigo afirmando que é dificultoso articular a separação entre os conceitos de erótico e pornográfico nestas produções, especialmente após a análise das imagens perante os conceitos de Barthes.

Nobuyoshi Araki é conhecido pela relação íntima com o ato de criação, fundindo as relações entre modelo e artista, entre autor e personagem; além de sua constante utilização do *kubiko-bi* (arte da amarração japonesa) para atar suas modelos e, por fim, a alusão ao *shunga (*imagens de primavera), provenientes do período Edo, no Japão. O resultado de suas obras é um conjunto de imagens no qual a submissão de suas modelos atadas, a exposição dos corpos nus, por vezes

de forma quase violenta, criam o campo onde se apresentam as fronteiras turvas e as controvérsias que entrelaçam o erótico e a pornografia em seu trabalho.

Ren Hang, por sua vez, investiga o erotismo e a sexualidade de forma distinta à Araki, embora o japonês tenha sido uma de suas principais referências visuais. Sua obra não contém a qualidade arrebatadora e 'visceral' percebida na obra do fotógrafo japonês e a sua visualidade parece residir, comumente, nas possibilidades de explorar as formas e diversos encaixes dos corpos humanos – criando uma geometria de corpos e aludindo a conceitos tão caros à história da arte como o duplo e o abjeto, por exemplo (figura 1). O artista Ai Wei Wei acompanhava o trabalho de Hang e comentou sobre o lugar do trabalho fotográfico do jovem, na China:

> (...) seus trabalhos refletem a realidade atual da China. As suas imagens têm um vigor jovial, mas também uma parcela do vazio e do superficial – nelas subjaz uma grande melancolia. O trabalho de Hang faz parte da nova fotografia chinesa, que é, simultaneamente, poética e superficial.[1]

Dessa forma, as obras de Araki e Hang serão utilizadas para refletir sobre o questionamento: será a produção desses artistas, categorizada tantas vezes por sua obscenidade, arte erótica ou pornográfica? Quais distinções podemos utilizar para responder a este questionamento? De que maneira estes artistas lidam com as questões de representação da sexualidade e como isso pode enriquecer a discussão, hoje tão atual, desse tipo de representação e de sua inserção e, até mesmo de sua censura, em museus e galerias de arte? Como as suas obras suscitam a energia do erótico e do pornográfico – é possível trabalhar com delimitações restritivas entre os dois conceitos? O erótico e o pornográfico podem ter alguma relação com a fruição estética da obra?

É interessante para a nossa reflexão saber como os artistas classificavam a própria produção. Ren Hang descreveu seu trabalho como 'nudez pornográfica': "Penso que este termo é mais direto", disse o artista, "não preciso tentar tornar o trabalho mais fino ao chamá-lo de erótico. Não penso que haja qualquer problema ou que seja de 'baixo-escalão' tratá-lo como 'pornográfico'".[2] Araki, quando questionado sobre a relação de seu trabalho com a pornografia, não classificou suas fotografias como 'pornografia comum'.[3] Araki fotografa mulheres 'fora da norma', distantes da visão da pornografia japonesa, que busca modelos perfeitas e digitalmente retocadas, e apresenta, assim, uma visão da mulher que não agrada aos homens que estão acostumados com a pornografia usual.[4] Araki explicou que, quando esses fotógrafos trabalham, eles não tocam nas modelos e que os consumidores dessas imagens não desejam olhar para a realidade do corpo feminino.[5] Ao ser questionado sobre o seu método e como obtinha acesso

[1] WEI WEI *apud* GENOVA, 2017.
[2] HANG *apud* BERNHARDSSON, 2012.
[3] ARAKI *apud* YI, 2011.
[4] YI, 2011.
[5] Araki *apud* YI, 2011.

íntimo às modelos, o artista respondeu que, para isso, tinha relações sexuais com todas as suas modelos; o sexo era preliminar ao trabalho, ou vice-versa.[6]

Mas, afinal, por que tamanha controvérsia nesses trabalhos? As definições de erotismo e pornografia são claras para o público geral? Tanto a obra erótica como a pornográfica causam desconforto aos olhares do observador? Bataille classificou o erotismo como o "problema dos problemas".[7] "Para aquele que não pode se esquivar, para aquele cuja vida se abre à exuberância, o erotismo é, por excelência, o problema pessoal. É, ao mesmo tempo, o problema universal".[8] Os dois fotógrafos aqui apresentados certamente se debruçaram sobre a imagem que evoca o sexual, tornando o eixo erotismo-pornografia o laboratório de sua criação imagética. Com esse tipo prolífico de produção, surgiram, paralelamente, os questionamentos do público, das instituições e das autoridades sobre a qualidade erótica e pornográfica desses trabalhos.

Algumas diretrizes podem ser trazidas para entender a tensão entre pornografia e o erótico contida nesses trabalhos. Ainda que partam de uma literatura ocidental, essas diretrizes serão os norteadores da nossa reflexão. Quando se trata de investigar a fotografia e a representação da sexualidade, vale lembrar das conexões feitas por Roland Barthes, em seu livro *A Câmara Clara*, entre seus conceitos de *studium* e *punctum*, e a partir deles, do conceito de fotografia unária, a partir do qual Barthes aproveitou para tocar no assunto das delimitações entre a fotografia pornográfica e a erótica.

Nos primeiros capítulos do livro, Barthes, intrigado com seu interesse por certas imagens fotográficas, logo comenta que a fotografia parece ser algo *inclassificável*[9] e assim se debruçou para entender o que sentia diante das imagens, deixando um legado reflexivo que nos servirá aqui muito bem.

Barthes desdobrou-se sobre os conceitos de *studium* e *punctum*, que o ajudaram a delimitar uma distinção entre os elementos que inserem uma fotografia no âmbito do pornográfico ou do erótico. Vamos lembrar que para ele, o *studium* é "uma espécie de investimento geral, ardoroso, mas sem acuidade particular"[10], e que o *punctum* "parte da cena, como uma flecha, com o qual as fotos são como que pontuadas com esses pontos sensíveis – marcas e feridas que nos pungem, nos ferem e nos mortificam"[11]. A forma de interpretar a fotografia e aquilo que ela traz à tona dentro de nós, como espectadores, parte, então, dessas sensações de compreender a imagem com um investimento geral, mas sem o desejo de manter-se nela, ou, de ser "pontuado" por algo a mais que nos instiga verdadeiramente, suscitando uma carga emocional inesperada.

---

[6] Idem,, 2011.
[7] BATAILLE, 2013, p. 299.
[8] Idem, ibidem.
[9] BARTHES, 1984, p.13.
[10] Idem, p.46.
[11] Id., ibid.

Diante disso, Barthes introduz o conceito de fotografia unária, que seria engendrado pelo *studium*, "que não é atravessado, fastigado, zebrado, por um detalhe, o *punctum,* que me atrai ou me fere (...)".[12] Veremos que o conceito de fotografia unária nos ajudará a problematizar a nossa reflexão sobre o pornográfico e o erótico nos trabalhos de Araki e Hang.

A fotografia unária, para Barthes, tem "tudo para ser banal, na medida em que a unidade da composição é a primeira regra da retórica vulgar".[13] Como exemplo desse tipo de fotografia, Barthes cita a fotografia pornográfica, que:

> (...) é sempre uma foto ingênua, sem intenção e sem cálculo. Nada de mais homogêneo do que uma fotografia pornográfica. Como uma vitrine que mostrasse, iluminada, apenas uma única joia, ela é inteiramente constituída pela apresentação de uma única coisa, o sexo: jamais objeto segundo, intempestivo, que venha ocultar pela metade, retardar ou distrair.[14]

Que elementos fazem uma fotografia transcender a classificação de unária/pornográfica para entrar no âmbito do erótico? Barthes afirma que a foto erótica é um pornográfico desviado, fissurado.[15] O teórico francês dá o exemplo de Robert Mapplethorpe que "faz seus grandes planos de sexos passarem do pornográfico ao erótico, fotografando de muito perto as malhas da sunga: a foto não é mais unária, já que me interesso pelos grãos do tecido".[16] Quando se suscita a atenção para esses elementos, os quais Barthes chama de *punctum,* o olhar afasta-se dessa leitura unidimensional resultante da fotografia unária e chega, segundo Barthes, a um ponto cego, que para ele é o que distingue a foto erótica da pornográfica:

> A pornografia representa, costumeiramente, o sexo, faz dele um objeto imóvel (um fetiche), incensado como um deus que não sai de seu nicho; para mim não há *punctum* algum na imagem pornográfica; quando muito ela me diverte (e ainda: o tédio surge rapidamente). A foto erótica, ao contrário (o que é a sua própria condição), não faz do sexo um objeto central; ela pode muito bem não mostrá-lo; ela leva o espectador para fora de seu enquadramento, e é nisso que essa foto me anima e eu a animo. O *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver: não somente para o "resto" da nudez, não somente para o fantasma de uma prática, mas para a excelência absoluta de um ser, alma e corpo intricados (...) a foto me induz a distinguir o desejo pesado, o da pornografia, do desejo leve, do desejo bom, o do erotismo (...).[17]

[12] BARTHES, 1984, p. 65.
[13] Idem, p. 66.
[14] Idem, p. 67.
[15] Idem, p.88.
[16] Idem, ibidem.
[17] Idem, pp. 88-89.

Pode-se argumentar, segundo estes conceitos apresentados, que as fotografias produzidas por Araki e publicadas, nos anos 1980, no livro *Tokyo Lucky Hole* (Figura 1), sejam detentoras desse elemento unidimensional do qual explana Barthes, na fotografia unária, e que assim, as colocam na categoria de fotografias pornográficas. Araki passou vários meses frequentando casas noturnas e registrando as mulheres que lá trabalhavam. Essas fotos carregam em si a qualidade de registros, e embora haja alguns elementos (como o urso de pelúcia nas fotos da esquerda) inseridos para criar pontos de interesse na imagem, o que sobressai é o 'objeto imóvel', o fetiche citado por Barthes.

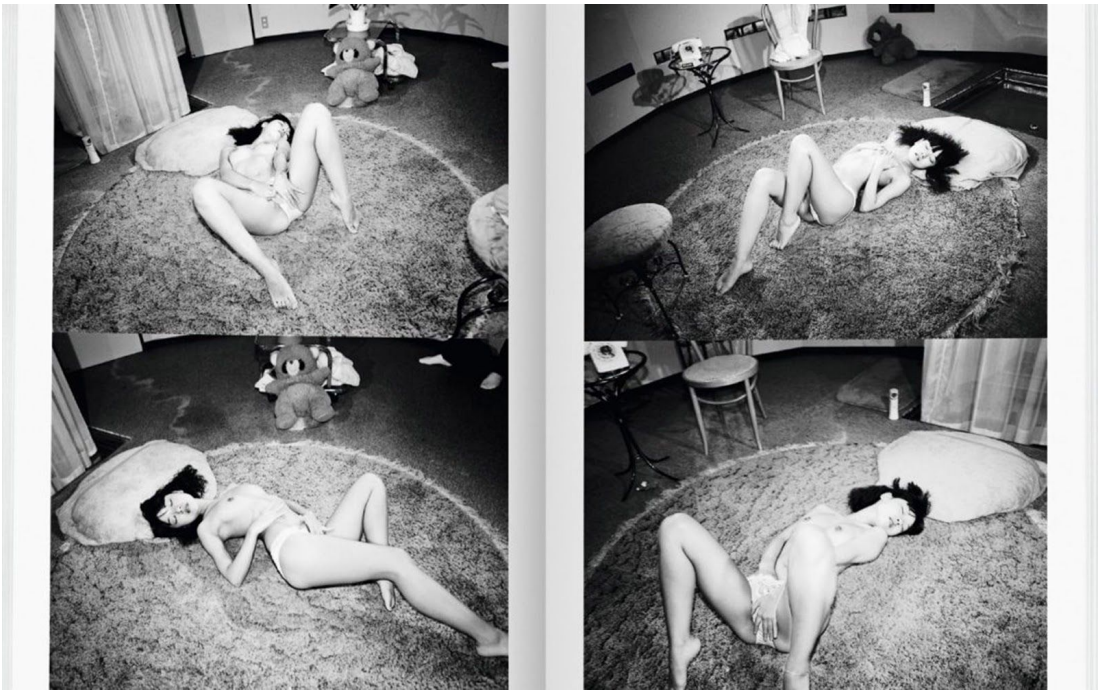


Figura 1. Nobuyoshi Araki, *Tokyo Lucky Hole*, década de 1980.

Inversamente, pode-se constatar que a *Geisha com Melancia* (Figura 2) apresenta elementos multidimensionais e consegue erotizar algo que, de início, poderia não ser colocado nessa categoria. A riqueza de elementos composicionais se mostra com os 'pontos sensíveis', o *punctum* de Barthes. Diferentemente das imagens de *Tokyo Lucky Hole*, esta imagem nos faz passear pelas texturas, fazendo com que o olhar perdure a explorar as diversas qualidades da obra.

No entanto, o que fazer com as figuras 3 e 4, obras de Araki e Hang? Muitos que classificam a obra de Araki como obscena poderiam trazer a atenção a uma aparente violência e submissão da modelo. Todavia, elementos da composição transformam esta imagem em um turbilhão de texturas e de movimento, no qual o olhar passeia com curiosidade: o fundo azulado e suas formas geométricas contrastando com a corda que imobiliza parte do corpo da modelo, o seu kimono de seda, o corpo e os cabelos em movimento. Na fotografia de Hang, a sua proposta traz consigo algo inerentemente pornográfico para o olhar comum, mas traz, em adição, elementos que saltam aos olhos – a sombra da mão sobre o corpo nu da modelo, a postura curvada e a reflexão simétrica da sua sombra, o

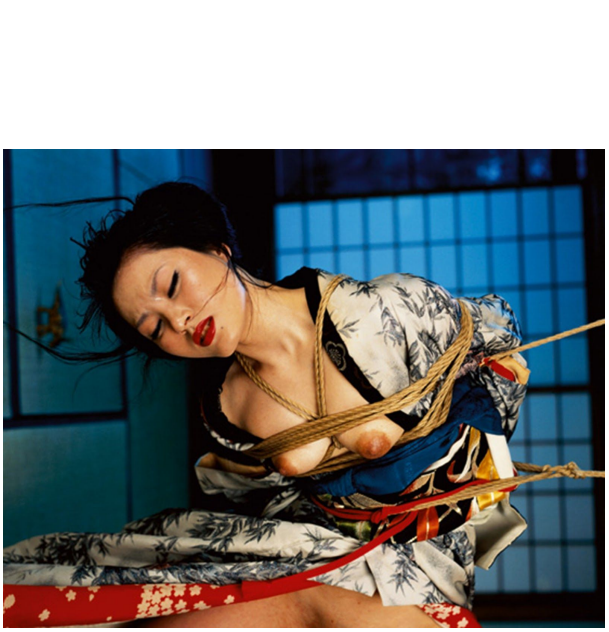
vermelho que reflete a paisagem e a luz do sol - os tais pontos sensíveis do *punctum* de Barthes. Aqui, nestes exemplos, as delimitações entre os conceitos se diluem – passeamos entre o erótico e o pornográfico, entre o obsceno e o artístico. A tensão entre o erótico e o pornográfico resultaria, então, da impossibilidade de mensurar e separar um do outro totalmente – as fronteiras criadas dependerão muito mais de quem vê do que de quem produziu a obra.

Figura 2. Nobuyoshi Araki. Fotografia. Geisha com Melancia, 1992.

De fato, temos que lembrar que o raciocínio de Barthes remete à linha de pensamento que foi construída a partir da teoria estética moderna, que criou uma clara divisão entre o prazer estético e o prazer sensual, colocando em

evidência o prazer desinteressado como real prazer estético, que não depende ou não gera um desejo pelo objeto revelado. Esse constructo de que o estético e o erótico são fundamentalmente incompatíveis influenciou os séculos seguintes e ainda hoje pode ser sentido. Temos exemplos na filosofia recente, como, por instância, o filósofo canadense Mohan Matthen, que, em 2009, observou que quanto maior o valor erótico de uma obra, mais difícil se é de apreciá-la esteticamente.[18] Ao elaborar os conceitos de fotografia pornográfica e erótica, Barthes se aproxima de uma divisão racional como essa iniciada no século XVIII, descartando a possibilidade de que os dois conceitos pudessem estar permeados em uma mesma obra. Immanuel Kant, no entanto, parece-nos dar uma pista importante. O filósofo observou que, o fato de o julgamento estético não ser pautado em interesses, mas, sim, em condições de cognição compartilhadas por todos os seres racionais, é que lhe outorga a sua universalidade.[19] Contrariamente, o prazer solicitado pela arte erótica, segundo Kant, não pode ser pautado nessa universalidade do prazer estético, pois depende das preferências e inclinações sexuais de cada indivíduo.[20] Aqui, então, encontramos a raiz do nosso problema. Cada imagem irá impactar o observador de acordo com suas preferências, vivências, sistema de crenças religiosas e sociais etc. e não pode ser inteiramente avaliada de acordo com um preceito racional que crie essa divisão distinta, de fronteiras completamente resolvidas e demarcadas. Atualmente, a arte erótica, no âmbito da filosofia, se encontra em um papel mais apaziguado dentro da estética - "poucos filósofos hoje, negarão a existência e a legitimidade estética dessa arte".[21] Não obstante, a forte resistência que se alocava à aceitação da arte erótica no domínio da estética, deslocou-se para a questão da pornografia e da arte pornográfica: muitos filósofos da arte negam que há ou pode haver algo que seja classificável como arte pornográfica.[22] Aqui mais uma vez, vemos aquela divisa racional, na qual entrecruzamentos não parecem possíveis - repetindo, assim, a mesma imposição de limites que, anteriormente, era feita entre a estética e o erótico. Para entender melhor as distinções feitas entre o pornográfico e o erótico feitas por alguns filósofos contemporâneos, SCRUTON[23] distingue o pornográfico como aquela representação explícita sexualmente e rica em detalhes anatômicos, enquanto a arte erótica foca em certas partes do corpo e tenta capturar a individualidade, personalidade e subjetividade da pessoa representada. Notemos que essa definição entre arte erótica e pornografia é muito similar às distinções que Barthes fez entre a fotografia erótica e a pornográfica.

[18] MATTHEN a*pud* MAES, 2016.
[19] KANT *apud* MAES, 2016.
[20] Idem, Ibidem.
[21] MAES, 2016.
[22] Idem, Ibidem.
[23] SCRUTON *apud* MAES, 2016.



Figuras 3 e 4. Nobuyoshi Araki e Ren Hang. Fotografias. s/d.

Continuando a nossa análise sobre as delimitações entre o erótico e o pornográfico na obra destes artistas, ao selecionarmos outra fotografia como exemplo (figura 6), essas divisas continuam incertas. Temos aqui duas informações que podem nos ajudar. A primeira é um trecho da entrevista feita com Araki, na qual o artista comenta a insatisfação de seus amigos e conhecidos de não conseguirem se masturbar utilizando as suas obras.[24] Para ele, expor a verdade do sexo e dos corpos atrairia as pessoas, o que não acontece com o seu trabalho, pois, em geral, essas mesmas pessoas estão acostumadas à pornografia japonesa comum, que preza por corpos perfeitos e digitalmente retocados.[25] Ora, o filósofo contemporâneo, Levinson[26], afirma que:

> Os objetivos da verdadeira pornografia e os objetivos da arte, arte erótica incluída, não são compatíveis, mas batalham entre si (...). A primeira induz o observador, em nome da excitação e da liberação, a ignorar a representação para que se obtenha aquilo que é representado; a segunda induz, em nome do deleite estético, a que se permaneça na representação.

Temos, mais uma vez, um filósofo que categoriza o erótico e o pornográfico como incompatíveis. Se nos ativermos à figura 5, podemos talvez entender o 'problema' apresentado pelos amigos e conhecidos de Araki. Embora a fotografia apresente elementos que poderíamos classificar como dignos de uma composição pornográfica, ela não deixa de apresentar o *punctum* do qual frisa Barthes, e talvez, por isso, não consiga instigar a sensação que levaria a 'ignorar a representação' em prol de um excitamento que busca obter o que está representado. Há mais aqui nesta foto do que meramente o pornográfico.

[24] ARAKI *apud* YI, 2011.
[25] ARAKI *apud* YI, 2011.
[26] LEVINSON *apud* MAES, 2016.

A obra de Araki tem sido, ao longo dos anos, relacionada ao *shunga* (imagens de primavera): obras xilográficas, no estilo ukiyo-e, que representam cenas eróticas e foram populares no Japão, entre o século XVII e o final do século XIX. Hoppen [27] descreve as obras do estilo *shunga* como extremamente explícitas, ademais, afirma que são muito mais explícitas que as obras de Araki, mas, dado que séculos se passaram desde sua execução, elas se tornaram artefatos históricos, ao invés de serem consideradas como meramente pornográficas.[28]

Figura 6. Katsukawa Shuncho. O fio dos encontros amorosos do dia de hoje, 1786.

Ao ser questionado sobre o valor artístico do *shunga*, o diretor do núcleo de arte japonesa do *British Museum*, Tim Clark, afirma que esses trabalhos são, claramente, obras de arte:

> Devemos lembrar que, no ocidente, construímos essa noção de que a arte e a pornografia estão separadas, que há uma divisa entre as duas. *Shunga* é uma equação completamente distinta – é, ao mesmo tempo, explícita sexualmente e artisticamente muito sofisticada. Esta é uma equação da qual não estamos acostumados.[29]

A figura 6 mostra a mesma sofisticação artística com a qual são descritas as obras do estilo *shunga.*

[27] HOPPEN apud MOSHAKIS, 2013.
[28] Idem, Ibidem.
[29] CLARK apud MOSHAKIS, 2013.

Na China também encontramos essa riqueza de representações eróticas na arte até o início do século XIX. A arte erótica, no entanto, foi banida do país após a tomada de poder do partido comunista, em 1949, e, ainda hoje, é considerada pornografia e proibida no país.[30] A cultura antiga chinesa, que era pautada na filosofia confucionista e no taoísmo, entendia o sexo como vital para a saúde do homem e da mulher. Desse modo, livros que tratavam sobre a arte da alcova, verdadeiros manuais taoístas sobre as relações sexuais, dispunham de diretrizes para se alcançar o equilíbrio entre as forças *yin* e *yang* durante o ato sexual, e, portanto, eram classificados como literatura médica em seus compêndios.[31]

Os dois países e suas antigas dinastias aceitavam com facilidade o erótico como parte de sua arte e de sua sociedade. Não que o trabalho de Ren Hang pareça conter alguma conexão com esses trabalhos, como pode ser visto nas fotografias de Araki em sua relação ao *shunga*. No entanto, isso nos traz ao tema da censura na obra dos dois artistas, que é indissociável de suas carreiras. Se, depois de 50 anos de opressão, tem havido, recentemente, um maior interesse sobre a sexualidade, na China[32], os órgãos governamentais ainda acionam duramente suas políticas de censura na obra de artistas, como fizeram tantas vezes com Ren Hang. Embora Nobuyoshi Araki tenha também sentido as consequências da censura sobre sua obra no Japão, nos centraremos em Hang para apresentar este tópico.

A censura da arte na China tem sido exposta, muitas vezes, pelo artista e 'ativista', Ai Wei Wei. Em 2017, condenou fortemente o seu país por impor uma "escravidão ideológica".[33] Para Ai Wei Wei:

> (...) nesse tipo de sistema, no qual obras de arte obtêm sucesso ou são condenadas, não por uma livre competição, mas por critérios corruptos, qualquer artista que tenha uma vitalidade genuína deve agir na ignorância e concordar com as premissas do governo.[34]

Ren Hang conheceu bem as imposições da censura em seu país. Suas obras, no entanto, certamente causavam problemas se expostas em público. Seu trabalho sofreu não só sob a intimidação de certa parcela do público, que, por exemplo, cuspia nas molduras, mas também das autoridades governamentais, que danificavam suas obras quando expostas, ou as confiscavam, chegando mesmo a ter encarcerado o artista, alegando a propagação de imagens de conteúdo pornográfico, considerada um crime no país.[35]

Ren Hang não via seu trabalho como tabu e não pensava nos contextos cultural e político; para ele, essas fronteiras não eram cruzadas intencionalmente – ele

[30] BERTHOLET, 2018.
[31] SHUSTERMAN, 2007.
[32] BERTHOLET, 2018.
[33] WEI WEI, 2017.
[34] Idem, Ibidem.
[35] CABOS, 2017.

fazia o que tinha vontade de fazer.[36] Não obstante, Hang aprendeu a lidar com as restrições impostas pela censura. Suas fotos, ele revelava e digitalizava em estúdios particulares para evitar acusações de obscenidade.[37] O artista esclareceu, em adição, que, como as publicações independentes são proibidas no país (ele publicou vários catálogos de forma independente), Hang imprimiu suas publicações em sigilo no meio das madrugadas, e com a ajuda de um amigo - que corria o risco de ter suas impressoras confiscadas pelo governo.[38] Quando Hang começou a expor no ocidente, em 2011, ele esperava, finalmente, ter mais liberdade para expor sua produção fotográfica. No entanto, o artista se surpreendeu ao deparar com restrições também nas instituições da região. Quando se tratavam de museus, Hang era sempre orientado a mostrar obras 'sem mamilos e sem teor sexual'; os curadores dessas instituições afirmavam que, por serem órgãos públicos, era necessário impor essas restrições e que Hang poderia encontrar mais liberdade em galerias de arte privadas e mais liberais.[39]

Estudar a obra destes dois artistas do Japão e da China nos deu a oportunidade de aprofundar as questões do erótico e do pornográfico na fotografia, e, principalmente, de entender que, por mais que tentemos delimitar os espaços pertencentes a um conceito ou ao outro, essas delimitações se diluem e podem se permear. Desse modo, apesar dos conceitos de Barthes terem auxiliado na leitura das imagens, eles se provaram instáveis. Posto isso, qualificar uma fotografia dentro dos domínios do erótico ou do pornográfico, depende, talvez, em primeiro lugar, como avisou Kant, das preferências e vivências pessoais do observador. Ao passo em que os conceitos de Roland Barthes nos ajudaram a entender o que poderiam ser as características gerais do erótico e do pornográfico, ao mesmo tempo, revelaram a instabilidade dessas fronteiras que desejam ser tão racionais. Apesar de, tanto Araki como Hang, classificarem suas obras como pornográficas, observamos que, essa classificação é reducionista no sentido de que, o que se apresenta em muitos dos trabalhos incita uma riqueza representacional maior do que aquilo que encontramos em uma simples imagem pornográfica. Com suas imensas e antigas tradições imagéticas do erótico, vimos como a censura atual afeta a produção de um artista. Em suma, a reflexão sobre a produção imagética de Araki e Hang visou mostrar o quanto as delimitações entre o erótico e o pornográfico são inconstantes, e que, não obstante, podemos buscar pontos sensíveis que nos saltam aos olhos, tornando aquilo que poderia ser uma mera imagem obscena em um percurso para o olhar – uma obra de arte.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. São Paulo: Nova Fronteira, 2015.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

[36] HANG apud BERNHARDSSON, 2012.
[37] HANG apud BERNHARDSSON, 2012.
[38] HANG apud BERNHARDSSON, 2012.
[39] BERNHARDSSON, 2012.

BERNHARDSSON, Erik. *In conversation with Ren Hang*. Vantage Magazine. 2012. Disponível em: <https://medium.com/vantage/ren-hang-2012-eccbf96b136c>

BERTHOLET, Ferry. *Chinese Erotic Art*. 2018. Disponível em: <https://www.chineseeroticart.org/#art>

CABOS, Marine. *Ren Hang: Obituary*. Photography of China Journal. 25 de Fevereiro de 2017. Disponível em: <http://photographyofchina.com/blog/ren-hang-obituary>

GENOVA, Alexandra. *Ai Wei Wei reflects on the sadness of Ren Hang's photographs.* Time Magazine. Março 2017. Disponível em: <http://www.time.com/4688548/ai-weiwei-ren-hang/>

HANG, Ren apud BERNHARDSSON, Erik. *In conversation with Ren Hang*. Vantage Magazine. 2012. Disponível em: <https://medium.com/vantage/ren-hang-2012-eccbf96b136c>

MAES, Hans. *Erotic Art.* The Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2016. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/erotic-art/>

MOSHAKIS, Alex. *Is Nobuyoshi Araki's photography art or porn?* The Guardian, Maio 2013. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/may/08/nobuyoshi-araki-photography-art-porn>

SHUSTERMAN, Richard. *Asian Ars Erotica and the Questiono f Sexual Aesthetics.* The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 65, N. 1, *Global Theories of the Arts and Aesthetics* (Winter, 2007), pp. 55-68.

WEI WEI, Ai. *How Censorship Works.* The New York Times, Maio, 2017. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/05/06/opinion/sunday/ai-weiwei-how-censorship-works.html>

YI, Hiewon. *Crossing Boundaries: An Interview with Nobuyoshi Araki.* Trans Asia Photography Review. Volume 1, No. 2. Primavera 2011. Disponível em: <https://quod.lib.umich.edu/t/tap/7977573.0001.205/--crossing-boundaries-an-interview-with-nobuyoshi-araki?rgn=main;view=fulltext>

Perversões domésticas na arte de Cláudia Barbisan

Eduardo Veras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Esta comunicação examina o caráter erótico, perverso e bem-humorado presente em uma pequena série de trabalhos da artista visual Cláudia Barbisan (Porto Alegre, 1964 – Porto Alegre, 2015). São sete panos de prato, desses de uso cotidiano, que figuram em qualquer cozinha, sutilmente retocados com alusões à nudez e ao desejo sexual. A partir da aproximação com outras obras, sejam literárias (a peça teatral Os sete gatinhos, 1958, de Nelson Rodrigues), ou visuais (os Trabalhos feitos em cadeira de balanço assistindo à televisão, 1998, de Nelson Leirner), discute-se a singularidade das apropriações e das divertidas interferências da artista.

Palavras-chave: Cláudia Barbisan. Obscenidades para donas de casa. Panos de prato. Apropriação.

*

Cet article examine le caractère érotique, pervers et humoristique présent dans une petite série de travails de l'artiste visuelle Cláudia Barbisan (Porto Alegre, 1964 – Porto Alegre, 2015). Ce sont des sept torchons, d' emploi quotidienne, qu'on voit dans n'importe quelle cuisine, qui ont été subtilement retouchés avec des allusions à la nudité et au désir sexuel. De l'approche à d'autres œuvres, qu'elles soient littéraires (la pièce théâtrale Os sete gatinhos, 1958, de Nelson Rodrigues) ou visuelles (les Trabalhos feitos em cadeira de balanço assistindo à televisão, 1998, de Nelson Leirner), on discute la singularité des appropriations et des amusantes interférences de l'artiste.

Mots-clés : Cláudia Barbisan. Obscenidades para donas de casa. Torchons. Appropriation.

Sete panos de prato, desses de uso cotidiano, presentes em qualquer cozinha, pendem da parede da galeria, um ao lado do outro, feito pinturas. Não há pista imediata sobre essa presença – meio solene, quase hierática – no espaço expositivo (*fig. 1*). As estampas, em princípio, parecem tão ordinárias quanto os tecidos em si. Nada de particular parece destacá-las do mais comum da vida caseira, ou do kitsch desavergonhadamente entranhado no próprio algodão que lhes serve de suporte: uma galinha garnisé emoldurada por rosas, a personagem conhecida por Moranguinho transportando uma fruta gigante em um carrinho-de-mão, naturezas-mortas acompanhadas por frases de cunho religioso-e-edificante; a professoral letra emendada pontificando: "Olhai para a natureza, é Deus quem sustenta". Não se percebe indício de qualquer fatura artesanal, nada ali foi feito a mão, nenhuma pincelada, sequer uma borda de crochê. Trata-se de pano de prato do mais reles, produção industrial, à venda nos balaios ou nos semáforos da grande cidade. A primeira hipótese sugere *apropriação* e *deslocamento*, o banal transfigurado em arte, ainda a herança *readymade*.

Fig. 1 | Vista parcial da exposição *Obscenidades para donas de casa*, Amélia Brandelli e Cláudia Barbisan. Curadoria de Lilian Maus, 2014, Atelier Subterrânea, Porto Alegre, RS

Apenas um exame mais acurado poderá evidenciar o que esses panos, concebidos inicialmente para enxugar louça, vêm fazer em uma mostra de arte: é quando se percebe que três linhas curtas definem uma vulva no ventre da galinha (*fig.* 2); ou que pequenos falos se imiscuem entre maçãs (*fig.* 3), cerejas e morangos (*fig.* 4), com as frutas fazendo as vezes de testículos, ou que genitais masculinos e femininos brotam entre pimentões e abóboras (*fig.* 5); algumas das frases, percebe-se enfim, foram adulteradas. Retificou-se o sentido original: "Olhai para

a natureza, *fuDeus* quem sustenta" (*fig.* 6), "Jesus, abençoe o *pau* de cada dia" (*fig.* 7), "*Mete* tudo, dai graças" (*fig.* 8).

Fig. 2 e 3 | Exposição *Obscenidades para donas de casa,* Detalhe de trabalho de Cláudia Barbisan Curadoria de Lilian Maus, 2014, Atelier Subterrânea, Porto Alegre, RS

A série, de autoria da artista visual Claudia Barbisan (1964 – 2015), abria a exposição *Obscenidades para donas de casa*, que reunia trabalhos dela e de Amélia Brandelli no Atelier Subterrânea, em Porto Alegre, no primeiro semestre de 2014, sob curadoria de Lilian Maus. Enquanto Amélia recriava, em desenhos e em uma peça escultórica, os trípodes característicos dos molhes da barra da Praia do Cassino (RS), atentando para o quanto haveria ali de evocação corporal e erótica (involuntária representação da pelve feminina), Cláudia apresentava diferentes séries de trabalhos: além da interferência sobre os já mencionados panos de prato, ela retocava, com tinta branca ou vermelha, baralhos de cartas *proibidas*, ora ocultando, ora enfatizando ainda mais a dinâmica dos jogos sexuais que vinham ali explicitados; em outra sequência, ela desenhava sobre imagens caras à História da Arte, ou propunha analogias entre essas figuras, de pendor sobretudo estético, e fotografias tidas como mundanas, de apelo pornográfico.

De todo esse conjunto, a presente comunicação volta-se especificamente à sequência dos panos de cozinha. Busca compreender como se articulam naqueles objetos/imagens o mais banal da rotina doméstica e o potencial subversivo da proposição artística. Para isso, caberá examinar os modos de funcionamento dos deslocamentos operados por Cláudia Barbisan: o desejo – até então acovardado – imiscuindo-se no recato do lar e, ao mesmo tempo, no campo da arte, embaralhando noções do erótico e do pornográfico, do obsceno e do sagrado, do perverso e do bem-humorado.[1]

[1] Cláudia Barbisan nasceu em 1964 em Porto Alegre, foi artista visual e professora, atuando ainda na cena musical porto-alegrense. Formada pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, obteve também ali o título de mestre em Poéticas Visuais. Ganhou projeção sobretudo pela sua pintura de fatura abstrata e gestual expressivo, embora tenha se dedicado ainda ao desenho, às colagens e à produção de vídeos experimentais. Fundou duas bandas musicais: a She's Ok**,** orientada para o rock, e a She's So Fake, mais eletrônica. Participou da banda punk Replicantes e trabalhou como DJ. Fez exposições individuais e participou de dezenas de coletivas desde os anos 1990, como a V Bienal Internacional do Chile (1995). Em 2009, ganhou o Prêmio Açorianos da prefeitura de Porto Alegre na categoria pintura. Ministrava aulas de História da Arte e desenho na regional Sul da Escola Superior de Propaganda e Marketing. Morreu aos 50 anos, em maio de 2015, vítima de câncer. Os panos de prato retificados que ela apresentou na

Tão logo se percebe o tipo de intervenção que os panos sofreram, irrompe, junto à surpresa, um sentimento de humor – ou de ironia. Há uma incongruência entre *esperado* e *inesperado*. Compreender essa dimensão em alguma medida nos coloca em uma relação de cumplicidade com a artista. Sabemos que essa sorte de obscenidades *não deveria* figurar ali. Não ali, em um pano de cozinha.

Fig. 4 e 5 | Exposição *Obscenidades para donas de casa* , Detalhe de trabalho de Cláudia Barbisan Curadoria de Lilian Maus, 2014, Atelier Subterrânea, Porto Alegre, RS

Esse modelo de transgressão, tão flagrantemente despudorado, que nos projeta para além da racionalidade tão controlada da vida civilizada, ecoa algo da *grafitagem* de banheiro: garatujas rápidas, frases de ordem, versos sem decoro, trocadilhos e rabiscos diversos – verbais e visuais – que vêm cumprir a tarefa de liberação de nossos impulsos antissociais mais refreados. Os grafites oferecem uma vazão catártica, maculando o emblema religioso e a frase feita: "Jesus, abençoe o *pau* de cada dia".

Na peça teatral *Os sete gatinhos* (1958), de Nelson Rodrigues, a família Noronha entrava em colapso quando o pai, certa feita, ao chegar em casa, descobria a parede do banheiro preenchida com "desenhos obscenos" e "nomes feios".[2] Após inquirir cada uma das filhas, ameaçando-as de forma violenta, ele escutava, diante das cinco garotas e do médico da família, a confissão de dona Aracy. Tinha sido a esposa, mãe recatada e prestimosa, que ele chamava de "Gorda", quem desenhara e escrevera aquelas barbaridades no banheiro. Aracy fazia isso todos os dias, depois apagava, até o dia em que se esqueceu. Busca então justificar-se: "Talvez porque eu quase não vou a um cinema, a um teatro, vivo tão só. E também porque (*mais agressiva*) eu não tenho marido. (*Para seu Noronha*) Há quanto tempo você não me procura como mulher? (*Para o médico*) Até já perdi a conta". Na grafitagem de banheiro, como nos panos de prato, com temas ligados

exposição *Obscenidades para donas de casa*, em 2014, são variações sobre uma série que ela havia executado tempos antes. Em entrevista à jornalista Isabel Waquil, gravada audiovisualmente, por ocasião da mostra no Atelier Subterrânea, a artista menciona que a primeira versão dataria de cerca de 15 anos antes. A entrevista está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FkRry5MOLJQ. Em abril de 2016, ao montar uma exposição póstuma em homenagem à Cláudia Barbisan na Galeria Mamute, em Porto Alegre, o curador Léo Felipe conseguiu localizar, em coleções particulares, dois panos de prato daquela primeira leva.

[2] RODRIGUES, Nelson. *Os sete gatinhos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

às aspirações sexuais e à possibilidade do gozo, o desejo se faz ato, ainda que seja tão somente no campo da representação.

Fig. 6 e 7 | Exposição *Obscenidades para donas de casa,* Detalhe de trabalho de Cláudia Barbisan Curadoria de Lilian Maus, 2014, Atelier Subterrânea, Porto Alegre, RS

Calha de haver, ainda, no caso de Cláudia Barbisan, um deslocamento dessas impudicícias, não só do mais íntimo para o representacional, seja em palavras ou imagens, mas do *banheiro* para a *cozinha*. Desvio tão surpreendente como aberrante. O banheiro, tradicional e conceitualmente, é um lugar mais *sujo*, espaço reservado às excrescências e à eliminação das impurezas orgânicas, um lugar isolado, solitário, quase escondido, com pequena janela basculante e porta fechada; de preferência, à chave. A cozinha, não. Eis aí um lugar de convívio, de se estar junto, de celebrar os prazeres públicos, espaço dos compartilhamentos, das alegrias e até dos aprendizados; a janela se faz larga, a porta dá acesso direto para a rua.

Em um estudo referencial sobre grafites de banheiro, Gustavo Barbosa observa que o banheiro, de certa forma, é local propício para a literatura e para as ilustrações proibidas. O excesso, ali, estaria previamente autorizado:

> O banheiro, através da produção de grafitos, serve à comunicação humana como um canal de expressão escrita disponível a todos, em meio ao monopólio dos superveículos massificadores. Em sua sujidade, propícia manifestações profundamente inconvenientes se apresentadas em outro lugar. Sem limites aparentes de censura externa e acessível a todos, torna-se um palco discreto de confidências. Eficaz confessionário onde mais interessa interrogar-se, cada um, sobre suas perversões do que sobre a sexualidade permitida.[3]

Existe um acordo tácito, quase um consentimento social, para a realização da grafitagem em banheiros, especialmente nos de uso público, sobretudo os que estão em escolas, fábricas, escritórios, rodoviárias, cinemas. É de estranhar,

[3] BARBOSA, Gustavo. *Grafitos de banheiro – A literatura proibida*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 194.

portanto, que esse tipo de atravessamento alcance a cozinha, espaço imaculado, venerável, livre de contaminações. Ainda mais bizarro que *nomes feios* e *desenhos obscenos* se intrometam em panos para enxugar a louça.

Há também que se considerar, no caso dos panos de prato, a perda da *condição anônima* da grafitagem, própria dos banheiros. Na peça de Nelson Rodrigues, a responsabilidade pela pornografia, em casa, é algo a ser investigado, e a descoberta de que a autoria cabe à *mãe*, funciona em certa medida como elemento deflagrador do processo trágico que se abaterá sobre o lar dos Noronha, com a sucessão de homicídios no ato final da peça.

Algo em torno de *autoria* já vinha sugerido desde o título na exposição de Cláudia Barbisan e Amélia Brandelli no Atelier Subterrânea: *Obscenidades para donas de casa* é uma citação direta do conto *Obscenidades para uma dona de casa* (1981), de Ignácio de Loyola Brandão. O texto narra os impasses de uma mulher que recebe pelo correio, dia sim, dia não, cartas enviadas por um admirador secreto; o tom é lascivo; o linguajar, chulo – "baixo", conforme descrição da própria personagem. Os sentimentos da protagonista oscilam entre a repulsa, a humilhação, o medo de ser descoberta pelo marido (já que ela nunca se desfaz das mensagens) e, por outro lado, a ansiedade pela aparição do carteiro, os frêmitos que lhe percorrem o corpo, a vontade de fugir com o amante desconhecido. Ao final, descobre-se que é ela mesma a *autora* das cartas. Assim como em *Os sete gatinhos*, de quem menos se suspeita, irrompem, ironicamente, o desejo, a transgressão, a autoria.[4] Em torno dos panos de prato de Cláudia Barbisan, embora não apareça uma enunciação clara, paira a sugestão de que as intervenções são obra de uma *dona de casa*. Trata-se de obscenidades não apenas *para* donas de casa mas *de* donas de casa: *para* elas e *por* elas. Mais além da autoria da artista, uma *assinatura* paralela parece se projetar ali. Haveria ainda outro nível de autoria, mais diluído, que pretendo indicar adiante.

Valeria neste momento, quem sabe, a analogia com outros objetos de arte que se tenham configurado a partir de gestos dessa mesma natureza ou de elaboração similar, com uma deliberada e autoral interferência sobre figurações preexistentes, e operando um deslocamento: onde se esperava o mais puro, o mais intocado, brota a lascívia, a luxúria, a lubricidade inadmissível. Seria o caso, por exemplo, da série *Trabalhos feitos em cadeira de balanço assistindo à televisão*. Concebida por Nelson Leirner, a sequência de 72 imagens tornou-se malfadadamente célebre ao ser alvo de censura em uma exposição no Museu de

[4] Não por acaso, o conto de Loyola Brandão foi alvo de polêmica em 2010, ao ser incluído na antologia *Os cem melhores contos brasileiros do século*, organizada por Italo Moriconi. Depois de protestos de pais na cidade de Jundiaí, SP, que recorreram ao Ministério Público, o Tribunal de Justiça de São Paulo proibiu a distribuição do livro na rede pública de ensino em razão de seu "elevado conteúdo sexual". Ver "Justiça proíbe que escolas estaduais de SP deem livro que aborda sexo". In: *G1*. São Paulo, 18/11/2010. Disponível em http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/11/justica-proibe-que-escolas-estaduais-de-sp-deem-livro-que-aborda-sexo.html

Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1998.[5] Nessas peças, Leirner interferia sobre fotografias, então muito populares, da australiana Anne Geddes. As imagens originais posicionavam bebês – quase sempre despidos – em meio a flores, repolhos e melancias ou dentro de cestos, vasos e sacos de papel. Com uma fina linha de nanquim, Leirner desenhava falos, vulvas e seios nos personagens, retocando também suas expressões faciais, com sugestões de dor e prazer.

Fig. 8 | Exposição *Obscenidades para donas de casa* , Detalhe de trabalho de Cláudia Barbisan Curadoria de Lilian Maus, 2014, Atelier Subterrânea, Porto Alegre, RS

Nos panos de prato de Cláudia Barbisan, a operação contrastante – irônica – é semelhante. Onde a princípio se esperava tão somente a inocência, entre figuras fofas e frases inspiradas, entre convites à contemplação e ao elevamento do espírito, eclodem as alusões ao sexo e à volúpia sem controle, e isso vem à tona em um timbre dissonante, "petulante", como sublinha a personagem de Loyola Brandão no referido conto *Obscenidades para uma dona de casa*.

Ocorre, porém, avançando na analogia, que, em Nelson Leirner, a interferência proposta por ele atua no sentido de explicitar um conteúdo – algo perverso – que

[5] À época, a Vara da Infância e da Juventude do Rio de Janeiro determinou a apreensão de todos os trabalhos com base no artigo 241 do Estatuo da Criança e do Adolescente, que prevê penas de três a seis anos de reclusão para quem disponibiliza fotografias, vídeos ou outros registros que contenham cenas ou simulação de cenas de sexo explícito ou pornografia envolvendo crianças e adolescentes. Ver. FIORAVANTE, Celso. "Leirner vê a violência e a explicita". In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 17/8/1998. Disponível em https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq17089828.htm

já vinha latente nas fotos originais. O caráter nos *Trabalhos feitos em cadeira de balanço assistindo à televisão* é quase de denúncia. O próprio artista paulistano, ao ser ameaçado com um processo judicial, declarou que apenas havia reforçado o *grotesco* já presente nos retratos de bebês pelados: "Todas essas fotografias foram feitas com crianças ao vivo. Elas sim [*as imagens originais*] são violentas e carregam um subtexto muito perigoso".[6] Na mesma ocasião, Leirner comparou seu trabalho ao da própria Anne Geddes: "Acho que ela é que devia ser processada. Ela, que usa as criancinhas, colocando-as sobre botões fálicos de rosa, que é pedófila e não eu".[7]

No caso dos panos de prato de Cláudia Barbisan, não há essa sugestão prévia. A sobreposição é mais sutil, oblíqua, menos imediata. A intervenção da artista replica a linguagem característica dos panos de prato. Assume exatamente o mesmo material e os mesmos códigos. A ação sacrílega não tem as tintas vigorosas das pinceladas que ela própria apõe nos baralhos pornográficos ou nas imagens da História da Arte, nem a explicitude – gritante, abusiva, desavergonhada – presente nos grafites de banheiro, nas cartas que chegam pelo correio ou nas fotografias retocadas por Nelson Leirner. Ela se insinua aos poucos, suavemente mimetizada, cautelosamente camuflada. Mal se percebe a mão da artista. Parece que os panos vieram prontos da indústria, desse jeito mesmo, quiçá *sem autoria*. Não se trata apenas da aparição e da convocação do desejo onde ele não era esperado, porque interditado, porque recalcado, mas do modo como ele penetra surdamente na dimensão do real, ladino, sedutor. Com uma feição algo utópica, as divertidas interferências de Cláudia Barbisan diminuem as distâncias entre o cotidiano que se imaginava sob controle e a sua profanação, entre que é próprio do ambiente doméstico e o que se infiltra sem convite. Não há aqui a personagem que reclama porque não é mais procurada por seu homem, nem a que se debate entre o clamor do sexo e o medo de ceder ao prazer, tampouco a ambição de advertir sobre o inconfessável. A transgressão está aderida ao tecido. O gesto da artista não denuncia nem clama por libertação, ele antes dissimula, mas, tanto quanto dissimula, ele revela.[8]

Referências bibliográficas

BARBOSA, Gustavo. *Grafitos de banheiro – A literatura proibida*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

[6] Idem, ibidem.
[7] "Nelson Leirner reinventa a arte". In: *Estadão*. São Paulo, 13/5/2004. Disponível em https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,nelson-leirner-reinventa-a-arte,20040513p7236
[8] No momento reservado ao debate, após a apresentação desta comunicação no XXXVIII Colóquio do CBHA, em Florianópolis (2018), a professora e pesquisadora Virginia Gil Araujo (Unifesp), amiga próxima de Cláudia Barbisan, contou ter sido presenteada pela artista com alguns desses panos de prato. Revelou que a própria Cláudia, em visita à casa de Virginia, gostava de pendurá-los na cozinha, para exasperação da diarista, adepta do credo evangélico. O arranjo – em que os panos de prato retornavam a esse potencial lugar de origem, malgrado o pouco público disponível (Virginia, a diarista, algum eventual visitante) – pareceu, a meu ver, o ideal.

FIORAVANTE, Celso. “Leirner vê a violência e a explicita”. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 17/8/1998. Disponível em https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq17089828.htm

“Justiça proíbe que escolas estaduais de SP deem livro que aborda sexo”. In: *G1*. São Paulo, 18/11/2010. Disponível em http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/11/justica-proibe-que-escolas-estaduais-de-sp-deem-livro-que-aborda-sexo.html

MORICONI, Italo. *Os cem melhores contos brasileiros do século*. São Paulo: Objetiva, 2009.

“Nelson Leirner reinventa a arte”. In: *Estadão*. São Paulo, 13/5/2004. Disponível em https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,nelson-leirner-reinventa-a-arte,20040513p7236

RODRIGUES, Nelson. *Os sete gatinhos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

O que há de subversivo no amor: o erotismo no cinema situacionista

Gabriel Ferreira Zacarias, Universidade Estadual de Campinas

Analisaremos aqui como as proposições teórico-políticas da Internacional situacionista foram expressas na produção cinematográfica de Guy Debord e René Viénet. No cinema de Debord a imagem do corpo feminino encontra um papel preponderante, cumprindo tanto a função positiva de evocação do vivido através da memória afetiva, quanto a função negativa de evidenciação da alienação e mercantilização do desejo na sociedade do espetáculo. Já nos filmes de Viénet, o erotismo aparece em formulação mais propriamente sessenta-oitista como subversão política dos costumes. Ambos os casos são guiados pela técnica compositiva do desvio (*détournement*), passando pela apropriação de imagens de diferentes origens, quer publicitárias, eróticas ou pornográficas.

Palavras-chave: Internacional situacionista. Maio de 68. Détournement.

*

Nous étudierons dans cet article la façon dont les propositions théoriques et politiques de l'Internationale situationniste se sont exprimées esthétiquement dans la production cinématographique de Guy Debord et de René Viénet. Dans le cinéma de Guy Debord l'image du corps féminin est employée soit pour dénoncer l'aliénation du désir dans la séparation du spectacle, soit pour représenter indirectement le vécu et la mémoire affective. Dans les films de Vienét, l'érotisme est présenté d'une façon plus proprement soixante-huitarde, c'est-à-dire en tant que libération sexuelle dans un cadre de révolution de la vie quotidienne. Tous les deux reposent sur la pratique du détournement, passant par l'appropriation d'images de différentes origines, soit publicitaires, érotiques ou pornographiques.

Mots-clés: Internationale situationniste. Mai 68. Détournement.

"Aqueles que falam de revolução sem compreender o que há de subversivo no amor e na ausência de restrições tem na boca um cadáver", escreveu o situacionista Raoul Vaneigem em seu *Traité de savoir vivre à l'usage des jeunes générations*, em 1967[1]. Inspiradores da revolta de maio de 1968, a Internacional situacionista foi um grupo de vanguarda que permitiu a passagem de uma demanda emancipatória de matriz surrealista para a contracultura de juventude, que encontraria na liberação sexual um de seus pontos fortes. Atuante entre os anos de 1957 e 1972, a IS difundiu suas ideias sobretudo através dos textos publicados em sua revista homônima[2]. Muitos de seus membros se serviram, porém, de diferentes meios artísticos, com destaque para o cinema. Foi o caso da principal figura do grupo, Guy Debord, mais conhecido por seu livro de 1967, *A sociedade do espetáculo*, mas que foi também autor de cinco filmes realizados entre as décadas de 1950 e 1970. Também outro situacionista, René Viénet, foi responsável pela realização de quatro filmes nos anos 1970. Procuraremos compreender aqui como as proposições teórico-políticas do grupo foram expressas esteticamente, notadamente na produção cinematográfica de Debord e Viénet. Sendo este último menos conhecido, daremos inicialmente maior atenção à sua obra, que requer uma introdução mais descritiva.

Nascido em 1944, René Viénet desenvolveu duas carreiras paralelas: a de cineasta e a de sinólogo – tendo vivido vinte anos entre a China e Taiwan. Membro da Internacional situacionista entre os anos de 1963 e 1971, participou do levante de Maio de 68, sendo o autor principal de um importante relato dessa experiência: *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations,* publicado pela Gallimard no próprio ano de 1968[3]. Nos anos 1970 trabalhou como pesquisador do CNRS, mas foi por duas vezes afastado do órgão por seu posicionamento anti-maoísta. Na mesma época, foi ainda responsável pela coleção "Biblioteca Asiática" da editora Champs Libre de Gerard Lebovici. Próximo de Guy Debord durante muitos anos, Viénet esteve entre os raros situacionistas homenageados no filme *A sociedade do espetáculo* (1973).

Será apenas após o fim da IS que terá início sua atividade de cineasta. Entre os anos de 1973 e 1977, René Vienet realizará ao todo quatro filmes: um curta-metragem e três longas. Seu primeiro filme, *La dialectique peut-elle casser les bricques ?*, é (auto)designado como o primeiro longa-metragem inteiramente composto pela técnica do desvio (*détournement*). Com efeito, o filme de Viénet antecedeu de alguns meses o lançamento da versão cinematográfica de *A sociedade do espetáculo* de Guy Debord. Ambos os filmes eram posteriores a dissolução da Internacional situacionista, decretada um ano antes por Debord e Gianfranco Sanguinetti[4]. Todavia, ainda que ambos reivindicassem o uso do

[1] VANEIGEM, Raoul. *Traité de savoir vivre à l'usage des jeunes générations* (1967), Paris : Gallimard, coll. Folio actuel, 1992, p.32.
[2] Cf. *Internationale Situationniste* (1958-1969),rééd. augmentée, Paris : Librairie Arthème Fayard, 1997.
[3] VIENET, René, *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, Paris : Gallimard, 1968.
[4] DEBORD, Guy e SANGUINETTI, Gianfranco.*La Véritable Scission dans l'Internationale – circulaire publique de l'Internationale Situationniste*, Paris : Champ libre, 1972.

desvio, os filmes realizados pelos ex-situacionistas apresentavam técnicas de montagem bastante distintas.

Em que consistia originalmente a técnica compositiva do desvio? O termo fora cunhado por Guy Debord e Gil J Wolman em 1956, quando ambos eram membros de outro grupo de vanguarda, a Internacional letrista, uma cisão do letrismo de Isidore Isou. No texto *Mode d'emploi du détournement*[5] (Manual de instruções do desvio), publicado pela primeira vez na revista do grupo surrealista belga *Les lèvres nues*, o desvio era descrito como uma espécie de atualização da proposta de Isidore Ducasse, o conde de Lautréamont, que na sua obra *Poesias* afirmava: "o plágio é necessário, o progresso o implica"[6]. Debord e Wolman viam ainda em seu tempo presente um "movimento geral de propaganda" que tendia a englobar todos os meios de expressão existentes. Nesse contexto, a força política da arte seria medida também por sua capacidade de propaganda: "a herança literária e artística da humanidade deve ser utilizada para fins de propaganda engajada"[7]. O desvio aparecia assim como um modo acessível e eficaz de intervenção na esfera cultural. Como escreviam os autores:

> O desvio não apenas conduz a descoberta de novos aspectos do talento, mas também, batendo de frente com todas as convenções mundanas e jurídicas, não pode deixar de aparecer como um forte instrumento cultural a serviço da luta de classes bem compreendida. O preço baixo de seus produtos é a artilharia pesada com a qual se abatem as muralhas da china da inteligência. Eis um meio concreto de aprendizado artístico proletário, o primeiro esboço de um comunismo literário.[8]

O texto de Debord e Wolman está recheado de momentos performativos nos quais o desvio é empregado para se falar da prática do desvio. É o que acontece na passagem citada, na qual encontramos o desvio de uma famosa frase do *Manifesto do Partido Comunista* de Marx e Engels, precisamente no momento em que os autores sustentam sua ideia de um comunismo literário.

Mesmo se os artistas insistem que a força do desvio como estratégia está relacionada com sua simplicidade técnica, esses não deixam de formular uma série de leis que determinam sua boa eficácia. Dever-se-ia buscar sobretudo um equilíbrio entre o material que era reapropriado, um equilíbrio entre elementos banais (como uma frase extraída de um artigo de jornal ou uma imagem de um anúncio publicitário) e elementos significativos em si (uma citação de Shakespeare ou uma sequência de um filme de Sergei Eiseinstein). A eficácia do desvio era considerada diretamente proporcional ao reconhecimento "mesmo que confuso" pela memória do espectador do elemento reaparopriado, o que dava a

[5] DEBORD, Guy e WOLMAN, Gil J., « Mode d'emploi du détournement », *Les lèvres nues* n°8, mai 1956 ; retomado em : DEBORD, Guy, *Œuvres*, Paris : Gallimard, coll. Quarto, 2006, p.222-228.
[6] Isisdore Ducasse [Comte de Lautréamont], *Poésies, in: Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, Collection Poésie, p.306.
[7] DEBORD e WOLMAN, « Mode d'emploi du détournement », in : DEBORD, *Œuvres*, *op.cit.*, p.221.
[8] *Idem*, p.225.

medida da apreensão do deslocamento semântico operado pela inserção desse elemento em novo contexto significativo.

Com efeito, se prestarmos atenção à citação de Lautréamont que será retomada por Debord em *A sociedade do espetáculo* (1967), perceberemos logo que o desvio tem muito a ver com o sentido, ou melhor, com as transformações possíveis do sentido, as possibilidades justamente de desviar um sentido de seu caminho original:

> As ideias melhoram. O sentido das palavras participa. O plágio é necessário. O progresso o implica. Aproxima-se da frase de um autor, serve-se das suas expressões, apaga uma ideia falsa, a substitui por uma ideia justa.[9]

É de se notar que em meio ao jogo de sentidos possíveis atenhamo-nos ainda a uma distinção marcada entre uma ideia falsa e uma ideia justa (ou verdadeira). Segundo qual paradigma seria possível ainda discernir entre o verdadeiro e o falso quando a linguagem parece emancipar-se inteiramente do peso do referencial? Para os situacionistas, tratava-se sobretudo de um *partis pris* político, e a verdade que se buscava era aquela desvelada por trás da ideologia e da falsa consciência, para ficar em termos da epistemologia marxista, cara a esses autores.

Ainda que a noção de desvio tenha sido formulada por Debord antes da fundação da Internacional situacionista, essa será apresentada mais tarde como o paradigma estético que unificaria a produção artística do grupo, na realidade bastante distinta. Artistas como os pintores Giuseppe Pinot-Galizio e Asger Jorn, raramente esposaram essa ideia em seus trabalhos – a série de pinturas *Modificações* é provavelmente o único exemplo na obra de Jorn. Onde encontramos o uso mais abundante do desvio foi provavelmente no seio do movimento de maio de 68, que não só contou com a participação direta dos situacionistas, mas sobretudo, alimentou-se de uma influência difusa de suas ideias. Entre os exemplos mais célebres podemos mencionar os quadrinhos, grafitis e slogans pichados nos muros do Quartier Latin. Podemos recordar especialmente uma frase escrita sobre uma parede da Sorbonne que, segundo Antoine De Baecque, teve grande impacto sobre Jean-Luc Godard quando esse veio filmar a universidade ocupada[10]: "Godard, o mais idiota dos suíços pró-chineses", frase que remetia justamente a um artigo de René Vienet, publicado pouco antes na revista situacionista, no qual Godard era mencionado como "o mais célebre dos suíços pró-chineses"[11], em referência a sua propensão maoísta.

---

[9] Essa passagem provem originalmente do segundo volume de *Poesias*, de Lautréamont, conforme já citado acima, e figura tal qual no §207 de *A sociedade do espetáculo* de Guy Debord.
[10] Antoine De Baecque, *Godard : biographie*, Paris : B. Grasset, 2010, p.422.
[11] René Viénet, « Les situationnistes et les nouvelles formes d'action contre la politique et l'art », *Internationale Situationniste* n°11, octobre 1967, p.35. Resta a saber se fora o próprio Viénet, participante da ocupação da Sorbonne, que readaptou sua frase, ou se fora apenas algum leitor de seu texto.

O uso feito pelos estudantes da prática do desvio revela, porém, uma forma muito simplificada com relação a ideia originalmente formulada por Debord. Quando vemos os filmes de Debord reencontramos o equilíbrio entre elementos de proveniências diversas, de diferentes registros culturais (altos e baixos), as imagens do espetáculo entrecruzando-se a passagens literárias e referências da tradição artística. O mesmo não podemos dizer do cinema de Viénet. Pelo contrário, seus filmes permanecem bastante próximos do espírito de 68, baseados em uma prática do desvio mais simples na forma e mais direta no conteúdo. Seu primeiro filme, *A dialética pode quebrar tijolos?*, segue um procedimento ordinário: a dublagem. É verdade que mesmo essa forma de desvio havia sido proposta no texto de Debord e Wolman. Em seu manual, os autores propunham que *O Nascimento de uma nação* de Griffith "um dos filmes mais importantes da história do cinema"[12], sendo de alta qualidade cinematográfica mas abertamente racista, deveria ser desviado com a substituição de sua coluna sonora, de modo a conservar a montagem, mas alterando, ou melhor, corrigindo, seu sentido político.

Viénet, por sua vez, não escolheu um filme de grande qualidade cinematográfica, mas sim um filme comercial de Kung Fu, de Tukuang-chi de 1972, que adquirira em Hong Kong. Em seguida, dublou os personagens em língua francesa com um texto totalmente distinto do original. A trama original do filme era banal: em um vilarejo um tirano oprime seus habitantes; a esperança repousa sobre um herói, insuperável lutador que vaga solitário pelas vias observando opressores e oprimidos. A esse protagonista, Viénet batiza de "dialético" (*dialecticien*), e será seu compito resolver as contradições em jogo. A trama adquire assim um sentido anarco-marxista (ou marxista-libertário) muito particular. O conflito será aquele entre o proletariado e sua representação. Trata-se, portanto, de uma crítica voltada sobretudo contra a esquerda tradicional e os países ditos comunistas. Daí as referências constantes a anarquistas históricos que foram traídos por bolcheviques e stalinistas, como Nestor Makhno na Ucrânia e Buonaventura Durruti na Espanha. Mas são também frequentes as referências aos situacionistas e ao contexto da época, como na cena na qual Foucault e Lacan são tratados como "burocratas".

Viénet parece ter compreendido a ideia de uma "propaganda engajada" também de uma maneira mais literal: durante o filme os personagens fazem publicidade aberta dos livros de Guy Debord e Raoul Vaneigem e de outros textos situacionistas, sem falar na reedição de *A filosofia na alcova*, do Marques de Sade, lançada pela mesma editora Champs Libre. Tudo isso indica que Vienet não concebera seu filme como uma obra para a posteridade, mas sim como uma intervenção em um contexto específico. Assim, as referências desabonadoras a Foucault e a Lacan fazem parte da crítica ao estruturalismo bastante presente no movimento de 1968 e que reencontramos parcialmente no interior de *A sociedade do espetáculo* de Debord. A escolha do filme de base remete também a

[12] DEBORD e WOLMAN, « Mode d'emploi du détournement », in : DEBROD, Guy, *Œuvres*, *op.cit.*, p.227.

moda maoísta na esquerda francesa, moda desde cedo criticada pelos situacionistas e que se tornará um alvo de disputa constante do sinólogo Viénet. Por fim, as referências a Sade servem para introduzir uma crítica da moral burguesa e da sexualidade que remete também ao espírito de Maio e aos textos situacionistas. Reencontraremos no filme uma frase de Sade que estava presente em um manifesto da ocupação da Sorbone: "Aniquile para sempre tudo aquilo que poderá um dia destruir sua obra"[13]; e também uma passagem do livro de Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, que encontramos reproduzida em pichações e manifestos de 68: "Aqueles que falam de revolução e de luta de classes sem se referir explicitamente a vida quotidiana, sem compreender o que existe de subversivo no amor e de positivo na recusa de restrições, esses tem um cadáver na boca."[14] Vemos, em suma, que é sempre no âmbito textual que o desvio adquire maior complexidade, enquanto que o trabalho de montagem original permanece praticamente inalterado.

No segundo filme de Viénet, *Les Filles de Kamare* [As garotas de Kamare], a estratégia de montagem pouco se altera. O filme não chega a ser dublado, tendo seu sentido alterado com a introdução das legendas. O filme desviado é uma obra do cineasta japonês Norifumi Suzuki, de 1973, que em inglês recebeu o título de *Terryfing Girls Highschool: Lynch Law Classroom*. O filme de Viénet será quase integralmente construído com a remontagem desse filme, com a exceção da sequência de abertura, apropriada do filme *Yasagure anego den: Sôkatsu rinchi*, ou *Wild Woman Boss Story* de Teruo Ishii, e de uma breve sequência filmada em 16mm pelo próprio Viénet. Os filmes que servem de base ao desvio são oriundos das produções do estúdio Toei que veiculava títulos sobre a delinquência juvenil (*sekuban*) mesclando terror e erotismo em um gênero comercialmente apelidado de "pinky violence". O filme de Suzuki se passa em um reformatório, onde um grupo de garotas faz o serviço sujo do diretor da instituição submetendo outras internas a sessões de tortura. Mas um grupo de jovens recentemente presas se organizarão e se rebelarão contra essa ordem. Mais uma vez, pelo intermédio do novo texto introduzido com a legendagem, esse conflito se transformará em conflito revolucionário, com suas referências à tradição libertária e ao ideário do movimento de Maio. O objetivo de Viénet é de criar o que chamará de "pornô subversivo". Mas ele não se contentará apenas de tornar o filme mais subversivo, procurando também torná-lo mais pornográfico. Além do material desviado, Viénet introduzirá na montagem cenas de sexo explícito filmadas por ele. Com isso critica os limites do erótico permitido pela indústria pornográfica, não apenas com relação à obscenidade permitida, mas também quanto à codificação das relações.

O conteúdo do filme de Suzuki coloca, decerto, problemas bastante distintos daqueles que encontrávamos em *A dialética pode quebrar tijolos?*. Sua temática confina a emergência do movimento feminista, na ordem do dia, trazendo como

[13] Cartaz reproduzido em: DEBORD, Guy, *Œuvres*, *op.cit.*, p.881.
[14] Raoul Vaneigem, *Traité de savoir vivre à l'usage des jeunes générations* (1967), Paris : Gallimard, coll. Folio actuel, 1992, p.32.

protagonistas jovens rebeldes. Mas pode ser visto também como uma recuperação que reifica novamente a rebeldia jovem e feminina transformadas aqui em produto comercial destinado ao gozo do olhar masculino. Viénet afronta esses problemas, colocando na boca das personagens referências textuais e históricas do feminismo. Vemos, assim, por exemplo, uma personagem que nos fala do caso da última mulher vítima de pena de morte na França pela prática do aborto. Ele nos lembra que os juízes do caso ainda estavam vivos e deveriam portanto ser procurados e punidos. Tratava-se do caso de Marie-Louise Giraud, guilhotinada em 1943 por ter realizado 27 abortos. Giraud foi julgada por um tribunal de exceção sob o governo colaboracionista do Marechal Petain. Vale lembrar que os debates em torno da questão do aborto estavam na ordem do dia na França, culminando no ano seguinte com a promulgação da lei Veil que descriminalizaria a prática no país.

O uso da tortura pelas jovens autoritárias será outra questão importante afrontada no filme de Viénet. Enquanto no filme de Suzuki a cena da tortura remete sobretudo ao erotismo sádico, na versão desviada de Viénet, sem que o erotismo desapareça completamente, ganha proeminência um uso político da mesma sequência. O filme se inicia com uma sequência de tortura e a legenda atribui à personagem a seguinte fala: "aprendemos a tortura com as guerras coloniais na Indochina". A cena ganha assim sentido de denúncia das práticas violentas da colonização francesa. Mais adiante, em outra cena de tortura que vemos na tela, as legendas tratam das torturas cometidas do exército francês na Argélia, e colocam em questão a anistia concedida aos militares que atuaram na guerra da Argélia.

Por fim, a presença do erotismo serve ainda a um derradeiro objetivo: indicar uma crítica dialética da relação entre a representação e o vivido em uma sociedade na qual o suprassensível faz-se reconhecer como sensível por excelência. Em uma sequência na qual vemos uma jovem tomando um banho, as legendas retomam o texto de duas teses do livro *A sociedade do espetáculo* de Guy Debord (notadamente os parágrafos §4 e §8). Elas servem como um alerta contra a oposição simplificadora entre espetáculo e realidade que uma leitura apressada das teses situacionistas pode dar a entender. A beleza alienada do espetáculo permanece, todavia, real, uma vez que "a realidade objetiva está em ambas as partes"; pois é justamente "essa alienação recíproca" que é "a essência e o suporte" de uma sociedade cujas "relações entre as pessoas é [agora] mediada pelas imagens"[15].

Não à toa, Guy Debord, autor de uma teoria crítica que denuncia o afastamento entre o vivido e sua representação, mantem-se vinculado à prática cinematográfica. Debord via no cinema a possibilidade de combater a alienação capitalista em seu último estado, no qual as próprias imagens do mundo se encontravam reunidas em um mundo a parte, "o mundo da imagem

[15] DEBORD, Guy, *La Société du spectacle* (1967), Paris : Gallimard, 1992, §4 et §8.

autonomizada"[16]. Longe de ater-se a uma simples posição iconoclasta – como poderia sugerir seu primeiro filme, *Hurlements en faveur de Sade* (1952), um filme sem imagens – Debord acreditava que o trato com as imagens poderia ser feito de forma a reaproximar os campos da experiência concreta e da representação. A apropriação que faz em seus filmes do imaginário erótico comercial caminha nessa tentativa. Em uma pequena anotação sobre um recorte publicitário, conservada em seus arquivos junto às notas preparatórias para a versão cinematográfica de *A sociedade do espetáculo* (1973), Debord escreve:

> *Cinéma.* Toute une série exprimant l'image 'simple et directe' de la vie (les filles souriantes, etc.) mais l'exprimant *à travers* les cover girls remises en jeu – à l'inverse – comme vie q[uotidienne] au 2e degré 'je reprends ce qu'on nous a déjà détourné'.[17]

Trata-se, portanto, de "retomar o que já nos foi desviado", buscando dar um conteúdo experiencial à representação vazia de um cotidiano não vivido. Encontramos, assim, em seus filmes, a presença constante de referimentos indiretos – isto é, através do desvio – à sua própria biografia. As fotografias retiradas das recém-fundadas revistas masculinas – notadamente da francesa *Lui*, criada em 1963 na seara do sucesso de *Playboy*, surgida dez anos antes nos Estados Unidos – são utilizadas em dois sentidos diversos. Podem ser apresentadas em analogia com a mercadoria, portanto como forma de representação desprovida de valor de uso, alienação de um desejo irrealizável na separação do espetáculo. Ou podem ser usadas em aproximação com o vivido do autor, servindo portanto como representação indireta de experiências concretas. Nesse caso, reencontra-se uma verdade nas imagens falsas, e essa verdade é revelada justamente pela verdade do desejo. O impulso erótico que fora desviado em direção ao vazio, ao consumo espetacular abstrato sem efetivação possível, é agora novamente desviado em direção à experiência amorosa rememorada. Retomando a citação de Vaneigem que serviu-nos de mote, pode-se dizer que aqui o caráter subversivo do amor aparece como uma forma de subversão da imagem. O mesmo erotismo que reifica o corpo em imagem é agora revertido, desfazendo a lógica perversa da relação espetacular, no intuito de uma reconciliação entre a representação e a experiência.

[16] *Idem*, §2.
[17] Fonds Guy Debord, Bibliothèque nationale de France, côte NAF 28630.

A “Piroca de Francisco Brennand”: Política e Censura no Projeto “Torre - Farol”

José Bezerra de Brito Neto, Universidade Federal de Roraima

O objetivo deste artigo é analisar as construções políticas e culturais das narrativas eróticas da obra do artista plástico Francisco Brennand. A partir do famoso projeto “Torre Farol” ou “Coluna de Cristal”, idealizado em homenagem aos 500 anos de descobrimento do Brasil, e censurado em 1999 pela política de Recife, por se assemelhar a um pênis ereto. A obra de Brennand é uma referencia nas problematizações sobre vida, sexualidade e erotismo no modernismo das artes, reelaborando uma complexa representação sobre símbolos da criação biológica humana: ovos, serpentes, seios, vaginas e pênis. As falas do artista esboçam uma contradição através de uma retórica da negação instrumentalizada ao negar constantemente que sua obra não opera no campo do erotismo, desenvolvendo uma maquinaria simbólica da ocultação dos desejos enquanto estratégia de marketing e diplomacia em suas redes de sociabilidades políticas no Nordeste brasileiro.

Palavras Chave: Francisco Brennand. Erotismo. Política. Censura.

*

El objetivo de este artículo es analizar las construcciones políticas y culturales de las narrativas eróticas de la obra del artista plástico Francisco Brennand. A partir del famoso proyecto "Torre Farol" o "Columna de Cristal", idealizado en homenaje a los 500 años de descubrimiento de Brasil, y censurado en 1999 por la política de Recife, por asemejarse a un pene erecto. La obra de Brennand es una referencia en las problemáticas sobre vida, sexualidad y erotismo en el modernismo de las artes, reelaborando una compleja representación sobre símbolos de la creación biológica humana: huevos, serpientes, senos, vaginas y pene. Las palabras del artista esbozan una contradicción a través de una retórica de la negación instrumentalizada al negar constantemente que su obra no opera en el campo del erotismo, desarrollando una maquinaria simbólica de la ocultación de los deseos como estrategia de marketing y diplomacia en sus redes de sociabilidades políticas en el Nordeste brasileño .

Palabras Clave: Francisco Brennand. Erotismo. Política. Censura.

Você, o arqueólogo que desenterrou peças de milenários feitios, e deu às mesmas o seu caráter pessoal, no poderoso cadinho do seu cérebro criador, teve a inspiração de conservar, ora escondido, ora bem visível, o erotismo, que não morre, enquanto existir o homem sobre a terra.
— Carta escrita em 1978 por Ricardo Brennand, pai de Francisco Brennand, apud Ferraz, 1997

Toda a operação do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece.
— Bataille, 2013.

Na mitologia grega Priapus era filho de Dioniso e de Afrodite. Sua característica principal era o pênis exageradamente grande e sempre ereto, e sua função era guardar pomares em geral, vinhedos e jardins, desviando os malefícios dos olhares invejosos[1], sua representação em estátuas apresentou a polissemia dos sentidos em torno do falo no campo da história da arte.

Na cidade de Recife, um símbolo fálico, também invadiu os noticiários e as laudas da história da arte no fim dos anos noventa. O projeto Torre Farol, do artista plástico Francisco Brennand, criado para a comemoração dos quinhentos anos do "Descobrimento" do Brasil, em 1999, foi censurado pela esposa do prefeito da cidade de Recife, na época, pelo curioso e complexo fato de se assemelhar a um grande "pênis ereto". A Torre Farol ficou conhecida, até os dias de hoje, por diversos nomes como a "Piroca de Brennand", batizada pela população de Recife.

As distâncias e aproximações entre Priapus e a Torre Farol adentram nos projetos das cidades no Século XX, com suas reformulações materiais e imateriais, que surgem enquanto territórios acolhedores e censores as representações artísticas eróticas. O erotismo, enquanto campo de disputa das artes, da política e da cultura, elaborou uma teia de narrativas com personagens, conceitos e imagens, nos quais o campo da história da arte obrigou-se a problematizar.

O objetivo deste artigo é analisar as narrativas artísticas, políticas e eróticas da obra "Torre Farol" de Francisco Brennand e o caso da censura implementada em sua criação. Problematizando o circuito político do erotismo nas obras de

[1] Compartilhar a vida sexual em sociedade foi prática de culturas antigas como as cidades gregas e romanas. A imagem do pênis ereto simbolizava força, poder e sorte e afastava o s inimigos. Erguer esculturas de pênis em pedra ou madeira, *hermae*, ao redor dos muros da cidade e em frente as casas, era um costume entre os atenienses em 500 a.C.Ver em GRIMAL, Pierre. Dicionário de mitologia grega e romana. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

Brennand, a negação feita pelo artista ao título de erótico e a recepção desta obra no cotidiano popular da cidade Recife.

O artista plástico Francisco Brennand, logo após saber sobre a censura da sua obra, retirou seu projeto, alegando que estava “bastante magoado com a confusão que a política fazia entre as relações existentes entre as artes e o mundo do erotismo”[2]. Esta falta de entendimento em torno do erotismo, enquanto uma potente epistemologia do saber alterou os rumos dos debates em torno das artes e suas sensibilidades. E as narrativas tomariam rumos inacreditáveis em que “o estético e o erótico” passavam a compor as páginas dos noticiários políticos da imprensa local de Recife.

Fig. 1 | Torre Farol. Francisco Brennand. Recife , PE. 1999. Foto do Autor.

[2] Jornal do Commercio. Poder Armado. Recife, 10 de ago. 1999.

Na época, um jornalista pernambucano, Orismar Rodrigues, do Jornal do Commercio, publicou uma matéria relatando sobre a censura a Brennand, e ainda contextualizou os personagens envolvidos: o prefeito e sua esposa. A partir daí, as cenas do acontecimento passaram a ser dignas de folhetins de novelas sobre os coronéis do Nordeste. Em matéria do Jornal do Commercio de dez de agosto de 1999, o fato é exposto:

> O ascensorista do Jornal do Commercio assustou-se, na tarde de segunda feira, nove de agosto, ao ver o prefeito do Recife, Roberto Magalhães (PFL), entrar sozinho no elevador com um revólver na cintura. Não ousou chamar os agentes de segurança. Afinal, era o prefeito. Magalhães desembarcou no terceiro andar no prédio da Rua do Imperador, onde fica a redação e pediu à recepcionista para levá-lo a sala do editor geral, Ivanildo Sampaio. Surpreso com a visita do prefeito armado, o jornalista perguntou se aquilo se tornara um hábito da autoridade municipal. "Desde que fui relator da CPI do Orçamento, quando pedi a cassação de 14 deputados, ando com uma pistola", respondeu o prefeito. Em seguida pediu a Sampaio que chamasse o colunista social Orismar Rodrigues, autor de notas publicadas uma semana antes sobre a censura do poder municipal a esculturas do artista plástico Francisco Brennand. As esculturas, que sugerem formas fálicas, seriam colocadas num parque.

— Quantos anos você tem? — quis saber Magalhães de Rodrigues.
— Cinqüenta e dois — respondeu o colunista.
— Se quiser viver até os 80, não fira a minha honra — ameaçou o prefeito, exibindo o revólver calibre 38[3].

A cena "típica do cangaço" é uma heurística chave para analisarmos o poder da censura ao erotismo nas artes, em meio às políticas de urbanização das cidades brasileiras do século XX.

A obra de Brennand é uma referencia nas problematizações sobre vida, arte e erotismo no modernismo regional, reelaborando uma complexa representação sobre símbolos da criação biológica humana: ovos, serpentes, seios, vaginas e pênis. Suas cerâmicas são marcadas por narrativas míticas, recorrentes na antiguidade clássica mescladas por símbolos da cultura popular nordestina.

Contudo, a recepção da obra de Brennand que foi realizada pela população de forma satírica e "humorística", ao apelidar a Torre Farol com diversos nomes: Pica de Brennand, Piroca de Brennand, Peia de Brennand, Rola de Brennand, etc, conecta as complexas narrativas de criação e evolução humana, descritas pelo artista, com o olhar daqueles agentes, que ao praticar a cidade real, associam a torre a um objeto fálico

A inauguração da escultura, irá completar vinte anos em 2019, e as representações operacionalizadas em torno do ocorrido nos fazem problematizar

[3] Jornal do Commercio. Poder Armado. Recife, 10 de ago. 1999.

o potencial das relações e disputas estabelecidas entre as artes o enquanto epistemologias capazes de dinamizar novas histórias no campo da artes no Brasil. Enquanto potência de vida, o erotismo para o filósofo George Bataille não somente nos adverte sobre nossa existência humana como nos provoca a pensarmos as relações sociais, políticas e culturais no projeto moderno de individuação[4].

Desta forma podemos adentrar com algumas chaves analíticas no universo problemático da censura política e do desejo reprimido das artes no Brasil a partir do caso da Torre Farol de Francisco Brennand.

Francisco Brennand: da cerâmica à censura

Escrever, nos dias atuais, sobre a obra de Francisco Brennand e sua trajetória de vida é uma experiência que remete há alguns lugares comuns na historiografia da arte brasileira. Contudo, o cruzamento entre arte, erotismo e política, pouco foi explorado pela história da arte. Isso se deve, em muito, ao fato de Brennand negar, por boa parte da sua trajetória, o erotismo enquanto campo de sua poética. Para ele sua obra não fala sobre o erótico e sim sobre a evolução e a criação do homem por narrativas míticas. Porém, o que há por trás deste discurso que omite o erótico em nome da evolução biológica do ser humano?

Podemos identificar o "fenômeno do erotismo" empregado com maior expressividade na recepção da sua obra, tanto pela crítica especializada quanto pelo público, que acessa suas esculturas na sua oficina e nos painéis públicos. Desta forma resolvemos analisar sua trajetória e obras a partir da inserção no campo da arte pública, já nos anos sessenta, com a explosão da construção civil em diversas capitais brasileiras, gerando contratos empresariais para o artista que contrastam com a idéia de artista recluso, solitário, que fala sobre mistérios da vida.

A formação do ceramista "quase erótico"

Francisco Brennand nasceu em 1927 no Recife, neto de uma antiga família inglesa do século XIX, que migrou para Pernambuco em busca do solo para montar uma fábrica de vidro e cerâmicas. Ele teve seus primeiros estudos de arte com o professor da Escola de Belas Artes de Pernambuco, Álvaro Amorim, nos aos quarenta, e com o escultor Abelardo da Hora, que trabalhou na fábrica de cerâmica do seu pai, na mesma década.

De acordo com a pesquisadora Camila da Costa a "cerâmica sempre esteve presente na vida de Brennand, pois sua família era formada por empresários

[4] Ver em BATAILLE, Georges. O erotismo.1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. P- 50.

cerâmicos"[5]. No entanto, inicialmente, Brennand acreditava ser a cerâmica uma arte utilitária, secundária, menor, diferente da pintura, apreciada e considerada por ele como uma arte maior, principalmente a pintura a óleo. Contudo, ao chegar na França, em 1948, tomou um susto ao deparar-se com a exposição de cerâmicas de Picasso. Soube, então, que a maioria dos artistas da Escola de Paris tiveram sua passagem pela cerâmica.

Após o seu primeiro período na Europa (1948–1951), Brennand retornou ao Brasil, onde permaneceu por um tempo relativamente curto. Decidiu em 1952 dedicar-se ao aprendizado mais profundo das técnicas da cerâmica, retornando a Europa, iniciando estágio em uma fábrica de maiólicas na cidade de Deruta na Itália.

Logo adiante, em 1958, realizou seu primeiro painel cerâmico em espaço público, localizado no Aeroporto Internacional de Guararapes, no Recife, sob o título "Sinfonia Pastoral", medindo 3,51 x 14,76 m. Esse painel foi inaugurado juntamente com o aeroporto, na presença do então Presidente da República Juscelino Kubitschek.

Em 1961 iniciou a construção daquele tido como o painel cerâmico mais importante de sua carreira: "Batalha dos Guararapes", formado por dezenas de placas cerâmicas que totalizam 30 metros de comprimento por 2,5 metros de altura.

A partir de então, passou a produzir diversos outros painéis cerâmicos, tanto para locais públicos da cidade do Recife como para fachadas de prédios em diversas cidades. Brennand, que já possuía carreira internacional por expor seus quadros e participar de diversos salões, recebeu, em 1961, a encomenda de uma empresa de Miami para fazer um extenso mural, com temas florais, medindo 656 m² para a empresa de bebidas Bacardi. Esse mural, alguns anos depois, recebeu premiações da Prefeitura de Miami.

Juntamente com a produção de painéis para diversos bancos, empresas e residências, Brennand não parou de realizar pinturas, muitas sobre a flora da região e outros retratos de jovens meninas em poses eróticas. No entanto, Brennand rejeita a identificação de ser obcecado em retratar símbolos sexuais. Justifica-se dizendo que sua criação é toda baseada no enigma da existência. "Talvez esteja aí a razão de eu reproduzir tanto ovo, um emblema da eternidade. E os ovos são eternos porque se reproduzem, o que remete ao enigma da sexualidade."(*Folha de S. Paulo*, 2004).

Em seu ensaio "Brennand e a Origem do Mundo", André Carneiro Leão (in Bridge, 1999, p.13) analisa a dialética do erotismo na obra de Brennand expondo

[5] Ver em LIMA, Camila da Costa. Francisco Brennand: aspectos de uma obra em escultura cerâmica. Programa de Pós Graduação em Artes – UNESP. São Paulo, 2009.

sua ligação ao campo da sexualidade como opção mais confortável que a do erotismo, uma potência política da subjetividade que afastava o artista:

> Entendo que Francisco queria ligar sua obra à sexualidade, pois esta serve à procriação, matriz de seu trabalho, a metáfora sexual significando sempre reprodução, enquanto o erotismo é um fim em si mesmo e tem objetivos distintos da reprodução." (in Bridge, 1997, p.14)[6].

Nas esculturas cerâmicas de Brennand não faltam fragmentos do corpo da mulher, formas semelhantes às de vulvas, vaginas, seios, nádegas, torsos, complementados ora por alguns pequenos detalhes ora dispostos em sobreposição, ou ainda mesclados a outras formas, dispostos de variadas maneiras. Em algumas obras há também representações de corpos inteiros; de qualquer modo é evidente o interesse e o fascínio particular do artista pelo corpo feminino

Na década de 1990 Brennand passou a ser reverenciado enquanto um dos maiores artistas plásticos brasileiros, atuante no campo das artes nacionais e internacionais. E amplia seu projeto estético popularizando o acesso das pessoas a sua oficina de cerâmica, na Zona Oeste de Recife, através da criação da Fundação Brennand. Ao conseguir verba por um edital do Banco do Brasil, no valor de R$160 mil reais ele cria uma Praça de Esculturas desenhada por Burle Marx dentro da oficina de cerâmica.

O projeto da Oficina de Cerâmica virou referencia para outras ações de ampliações de parques artísticos e praças públicas, levando o ceramista Brennand a ser acionado para compor junto com o pintor Cícero Dias o famoso projeto em homenagem aos quinhentos anos do Brasil, que foi intitulado: "Eu vi o mundo... Ele começa no Recife", elaborando a sua Torre Farol.

Uma homenagem censurada: Eu vi o Mundo... Eu vi uma Torre... Eu vi um Pênis...

A homenagem ao "descobrimento"[7] do Brasil seria celebrada pelo grande empreendimento, patrocinado por grandes empresas, que envolveu a requalificação de áreas do porto do Recife, com ampliação de avenidas, demolição de velhos prédios e galpões, desmatamento de árvores históricas da área, para a instalação de um complexo turístico e cultural na região portuária, que era abandonada pelas políticas públicas, mas que tinha um valor afetivo muito alto para população.

---

[6] Ver em FERRAZ, M. Oficina Francisco Brennand – Usina de Sonhos. Recife: Associação da Imprensa de Pernambuco, 1997.

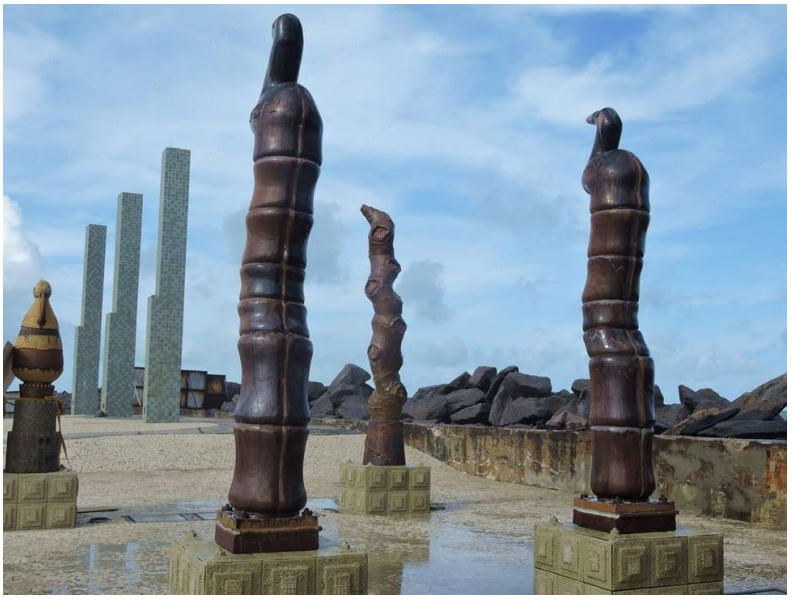
[7] De acordo com Kelly Cristiane, as homenagens ao "descobrimento" foram articuladas através num diálogo constante com atores sociais, dos quais destacam-se a mídia, as universidades, o mercado editorial, a sociedade civil inventando aspectos de cordialidade com os colonizadores. Vem em SILVA, Kelly Cristiane da. A Nação Cordial. Uma análise dos rituais e das ideologias oficiais de "comemoração dos 500 anos do Brasil". REVISTA BRASILEIRA DE CIÊNCIAS SOCIAIS - VOL. 18 Nº. 51. 2003.

A “Torre Farol” foi encomendada a Brennand para ser instalada dentro de um parque de esculturas na área dos arrecifes, em frente ao Oceano Atlântico simbolizando a recepção dos colonizadores pela fauna, flora e um farol, que iria os guiar.

Em dois de agosto de 1999 o arquiteto Reginaldo Esteves, que fazia parte da equipe do projeto, informou a Brennand que a prefeitura da cidade do Recife tinha sugerido modificações no projeto Torre Farol, ao saber do ocorrido, Brennand anunciou que não mais participaria do projeto, magoado com a modificação proposta para o parque de esculturas. Ele ainda encaminhou uma carta, ao Prefeito do Recife e aos responsáveis pelo projeto fazendo duras críticas a prática da censura: “Não freqüento Salão de Esculturas para ser julgado por A ou B. Estão agindo como se fosse um louco, irresponsável. Como um energúmeno qualquer vai me censurar?”.[8]

Em seguida um grupo de artistas, arquitetos e outros representantes do meio cultural manifestaram apoio público ao escultor, defendendo sua saída do projeto, por considerar que o trabalho havia sido censurado. Ao ter informações sobre o ocorrido a Universidade Federal de Pernambuco se propôs a viabilizar a produção das esculturas para abrigá-las no campus universitário, o artista ao saber também se recusou.

A polêmica alimentada na cidade, em torno do formato ideal para a torre, fez com que o comitê revisse seus posicionamentos, anunciando, logo em seguida, que o projeto do artista seria mantido, marcando uma reunião com Brennand para convencer a sua retomada.



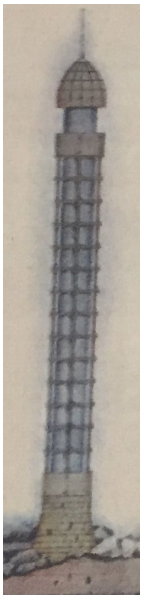


Fig. 2 (esquerda) | Parque de Esculturas de F. Brennand. 1999.
Fig. 3 (direita) | Desenho para o projeto Torre Farol. Francisco Brennand.

[8] DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Caderno Viver. Recife, 15 de ago. de 1990. P-06.

Brennand então recebeu em sua oficina o vice prefeito da cidade, Raul Henry, e membros do comitê organizador: Paulo Roberto Barros e Gustavo Krause. O escultor aceita a nova proposta e resolve continuar o projeto, enquanto isso o prefeito da cidade, Roberto Magalhães, passou a mediar à reconstrução da sua imagem na imprensa, nomeado de censor, autoritário, temperamental, etc. Pesquisas eleitorais na época demonstraram como a popularidade do prefeito despencou, justamente após o ato de censura. Parte da sua derrota nas eleições deveu-se a prática da censura.

No entanto, uma rede política de sociabilidade foi instaurada em torno de Brennand, pertencente às elites locais e a uma família com um capital financeiro e político muito forte, chamando atenção pelo fato de ter sido censurado pela mesma elite, grupos políticos neoliberais e setores conservadores que consumia sua obra.

A torre foi instalada ao lado de noventa esculturas em formato de ovos, pássaros, pelicanos e garças, com alguns portais que dimensionam a passagem do tempo naquele local. Podemos, no primeiro momento, pensar numa alusão ao mastro de uma caravela, ou como a marinha portuguesa nomeia de “caralho da caravela”, estrutura que segura as velas contra o vento para navegação.

O espaço do parque remete a um universo que media a reflexão sobre o silêncio produzido pelo difícil acesso ao local, abandono, contrastando com o barulho das ondas que explodem nas barricadas de pedras dos arrecifes. A mística do espaço é estruturada pelo ideal de labirinto que as formas e as cores auxiliam a compor reverenciando aqueles personagens históricos que chegaram a quinhentos anos no Brasil e se depararam com o barro, com os vegetais e com a água.

O curioso é que no momento da inauguração o real nome da torre foi exposto pelo artista que a batizou de “Coluna de Cristal”, sacralizando a narrativa da erudição da sua obra e afastando a polêmica que estava em torno da antiga torre farol, o cristal remeteria a um universo mais saneado, higienizando sua obra.

Em alguns momentos o próprio Brennand chamou a obra de “Foguete Intergaláctico” e outras de “Torre Farol”, denominações autorais que deram margens para muitas interpretações do público. A torre é cilíndrica de concreto, com 30 m de altura e 2,5 m de diâmetro, revestido de cerâmica azul e envolvido por outro cilindro vazado e em bronze.

Não podemos deixar de mencionar que a obra de Brennand estava em diálogo com o projeto “Eu vi o Mundo... Ele Começava no Recife” do pintor Cícero Dias, que foi implementado na Praça do Marco Zero no mesmo período.

O pintor projetou uma rosa dos ventos, um clássico desenho que serve de instrumento para navegação geográfica. A proposta para a praça previu a sua

ampliação de aproximadamente 7.000 m² e pavimentação definida pela reprodução estilizada da rosa dos ventos. O título: "Eu vi o Mundo...", fazia referencia ao seu painel modernista dos anos de 1930 que também foi censurado na época por ter imagens desenhadas de órgãos genitais de mulheres.

Fig. 4 | Rosa dos Ventos de Cícero Dias, para Praça do Marco Zero.

A relação entre arte, erotismo, política e censura, mobiliza, até os dias de hoje, múltiplas chaves analíticas em torno do papel das relações de partilha mediados pela arte e o erotismo. O erótico surge como elemento comunicativo, uma agência de narrativas e representações, positivas e negativas, da obra entre a população, que construiu uma relação de humor crítico para sua recepção, nada passivo, e sim bastante reflexivo entre aqueles que a visualizam.

As análises modernas sobre as representações do falo remetem ao campo político, das simbologias de um poder vertical em uma sociedade ocidental de formação machista, cristã e sexista, transcorrendo pelo universo da cultura popular[9] nordestina através das visualidades da região. É muito comum

[9] Segundo Roger Chartier a cultura popular é uma categoria erudita, sendo esta autônoma em relação a cultura letrada, o historiador francês afirma que não é plausível aceitar a idéia de que exista um paralelismo entre uma hierarquia dos grupos sociais, o "popular" não se encontra nos objetos, não é palpável, ele se encontra sim nas práticas sociais que se adaptam. São estas práticas autônomas que agenciam a produção e recepção da obra de Brennnad. Ver em CHARTIER, Roger.

encontrarmos nas feiras públicas, da região metropolitana do Recife, peças de artesanato que representam pênis avantajados como abridores de garrafa, rótulos de cachaça com pênis, ou na literatura de cordel que satiriza as condições de virilidade dos homens sertanejos, os “cabra machos”.

Fig. 5 | Abridores de Garrafas em formato de pênis. Mercado de São José. Recife -PE.

Desta forma, associar a Torre Farol de Brennand ao formato fálico de um pênis articulou as capacidades do erotismo em dar vida aos circuitos culturais e políticos do cotidiano, um jogo de visualidades, práticas desviantes das ruas[10], narrativas e discursos próximo ao cotidiano androcêntrico da cultura popular de Pernambuco, com respostas performáticas aos mecanismos da censura, satíricas e sarcásticas, uma espécie de resistência à política conservadora do universo popular da cultura.

“Cultura Popular”: Revisitando um conceito historiográfico. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, nº 16, 1995.

[10] Consistem em práticas cotidianas ordinárias dispersas em modos socialmente previstos de cumprimentar, comprar, morar, trabalhar, entrar e sair. Construídas, de acordo com Michel De Certeau em função de comportamentos especiais, tal arranjo permite que as práticas ali desenvolvidas deixem de ser consideradas inadequadas, para se converterem num aceitável (e desejável) complemento à vida ordinária. Ver em CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

Brennand operacionaliza suas narrativas estéticas no cruzamento entre a cultura erudita, com elementos da antiguidade clássica e seres míticos, junto ao universo regional da cultura popular nordestina, algo que chamou atenção do escritor Ariano Suassuna, nos anos setenta, nomeando o ceramista enquanto representante das artes visuais do Movimento Armorial.

Falar sobre o erotismo é convocar as análises do filósofo George Bataille, que problematizou o fenômeno enquanto uma expressão transgressora que se configura como ameaça à estabilidade social. Os interditos, as proibições, forjam uma nova dinâmica, cujo sentido ancora-se no estabelecimento de uma descontinuidade com relação ao estado natural anterior. A experiência erótica, ao restabelecer a continuidade no domínio do descontínuo, operando por meio da violência e da transgressão, promove a desagregação e a desordem. A separação do ser, anunciando uma ruptura com o todo, sempre prefigura o fim[11].

Esse cruzamento do erudito e popular, antigo e moderno, erótico e pudico, são referências nas obras de Brennand, e para tentarmos nos aproximar do seu campo poético e estético de criação não podemos perder de vista, também, suas condições de formação e produção exercida dentro das elites sociais da região Nordeste, a qual fazia parte.

As elites nordestinas, como as elites européias do Renascimento, eram "biculturais", uma vez que cresciam entre a cultura letrada, apreendida, e a mistura de tradições populares correntes na região, estruturando seu universo imaginário entre as duas esferas. Esse trânsito entre a cultura popular e a cultura "culta" é um traço extremamente moderno.

Para o historiador Durval Muniz o homem nordestino faria parte do discurso regionalista amparado no discurso antropogeográfico inspirado pela geografia determinista alemã. O estereótipo rústico, em virtude do meio em que vive que forja o "macho" que irá representar a reserva do verdadeiro brasileiro e de virilidade no discurso regionalista de intelectuais ligados à elite, oposição aos costumes da cultura moderna. O autor observa que essa construção do homem nordestino visa substituir a sociedade da sangüinidade, onde os códigos de gênero estavam na esfera do privado, pela repartição das sociabilidades centrada no indivíduo, sendo a identidade de gênero cada vez mais uma decisão pessoal, no entanto os códigos sociais serão cada vez mais rígidos e as práticas mais vigiadas, descritas e analisadas[12].

Neste cenário moderno que se modifica rapidamente e adquire novas configurações, a experiência erótica vai sendo redefinida. Enquanto que o erotismo vitoriano envolvia relacionamentos sociais, a sexualidade moderna envolve a identidade pessoal. Estas relações potencializam-se com novas

[11] Ver em BATAILLE, Georges. O erotismo.1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. P- 78.
[12] Ver em ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz . Nordestino: uma invenção do falo; uma História do gênero masculino (Nordeste – 1920/1940). Maceió: Editora Catavento, 2003.

possibilidades de espaço público, onde se compartilham idéias e se exibem aos olhares indiscriminados ou censores.

A “Torre Farol” de Brennand faz parte das capilaridades difusas que o erotismo toma ao ser incorporado aos projetos artísticos urbanos das cidades modernas. Os múltiplos olhares instauram vida e guerra em torno do histórico símbolo que estrutura o poder vertical nas relações cotidianas, o falo. Com isso, para celebrar e receber os colonizadores, uma “torre pênis”, ou um “farol fálico”, surgiria enquanto símbolo do “macho alfa” que aqui se instalou violentamente.

Desta forma, a polissemia das recepções, mediadas pelo cruzamento heurístico do popular e do erudito, constroem diversos saberes em torno do erotismo nas artes, frente aos poderes da política, do artista e do “povão”, este último capaz de transformar a censura ao erótico em potência humorística para vida que resiste. A torre farol dificilmente será mais uma torre, mas sim a “piroca” que resiste aos ataques da censura, que divide a cidade real da ideal, a política dos desejos, o erótico do pornográfico, o povão das elites, o Brennand dos mitos do Brennand do erótico.

Referências bibliográfica

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. Nordestino: uma invenção do falo; uma História do gênero masculino (Nordeste – 1920/1940). Maceió: Editora Catavento, 2003.

BATAILLE, Georges. O erotismo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. “Cultura Popular”: Revisitando um conceito historiográfico. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, nº 16, 1995.

FERRAZ, M. Oficina Francisco Brennand – Usina de Sonhos. Recife: Associação da Imprensa de Pernambuco, 1997.

GRIMAL, Pierre. Dicionário de mitologia grega e romana. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

LIMA, Camila da Costa. Francisco Brennand: aspectos de uma obra em escultura cerâmica. Programa de Pós Graduação em Artes – UNESP. São Paulo, 2009.

SILVA, Kelly Cristiane da. A Nação Cordial. Uma análise dos rituais e das ideologias oficiais de “comemoração dos 500 anos do Brasil”. REVISTA BRASILEIRA DE CIÊNCIAS SOCIAIS - VOL. 18 Nº. 51. 2003.

Fisionomias do prazer: a poética nos retratos de orgasmos

Lívia Zacarias Rocha, Universidade de Brasília

Partindo da hipótese levantada pelo projeto *Beautiful Agony* (2003), de que o erotismo na imagem humana se baseia no envolvimento com o rosto, e não somente em carne nua e ilustração sexual, este estudo busca discutir sobre o poder sugestivo de erotização presente em retratos de orgasmos. Para tal, foram selecionados projetos artísticos que buscaram registrar esse momento tão singular, para então refletir como esses retratos, reais ou fictícios, podem resgatar sensações libidinosas. Há aqui uma ênfase especial ao orgasmo feminino e às dificuldades, ou talvez impossibilidade, de representação visual deste fenômeno. Logo, o estudo almeja explorar o contraste entre arte e sexo, a ocultação e exposição do desejo por meio do retrato e os conflitos existentes sobre a sexualidade feminina e suas representações visuais.

Palavras-chave: Retrato. Erotismo. Orgasmo. Gozo feminino.

*

Based on the hypothesis raised by the project Beautiful Agony (2003), that eroticism in the human image is based on involvement with the face, not only in naked flesh and sexual illustration, this study seeks to discuss the power suggestive of eroticization present in orgasmic portraits. For this, artistic projects were selected that sought to record this unique moment, to then reflect how these portraits, real or fictitious, can rescue libidinous sensations. There is a special emphasis here on female orgasm and the difficulties, or impossibility, of visual representation of this phenomenon. Therefore, the study aims to explore the contrast between art and sex, concealment and exposure of desire through portraiture, and existing conflicts about female sexuality and its visual representations.

Keywords: Portrait. Eroticism. Orgasm. Female orgasm.

A condição pós-moderna da sexualidade é repleta de paradoxos. Ao passo em que, supostamente, vive-se uma liberdade sexual no ocidente, conquistada especialmente a partir da década de 1960, ainda assistimos a condenação e discriminação da expressão da vida sexual, visto que ainda persiste a ideia de que o tópico deve permanecer na esfera do privado e inexistente do convívio social. Como já afirmava Bataille:

> em todos os tempos e em todos os lugares, na medida em que vamos obtendo informações, o homem é definido por uma conduta sexual subordinada a regras, a restrições definidas: o homem é um animal que permanece "interdito" diante da morte e da união sexual.[...] Essas restrições variam grandemente de acordo com as épocas e os lugares. Todos os povos não sentem da mesma maneira a necessidade de esconder os órgãos da sexualidade; mas escondem geralmente da visão o órgão masculino em ereção; e, em princípio, o homem e a mulher procuram a solidão no momento da conjunção.[1]

É inegável que o tema da sexualidade e do erotismo ainda representa um tabu em nossa sociedade, portanto, refletir e debater sobre o erotismo na arte representa, em certa medida, uma atitude desafiadora. Ainda mais se considerarmos a onda conservadora que vem se propagando em nosso país, onde qualquer expressão artística que faça menção, por mais discreta que seja, à nudez ou ao sexo, é rapidamente classificada por grupos moralistas de "pornografia" ou de não possuir os atributos necessários para ser classificada como obra artística.

O presente trabalho buscou analisar algumas propostas artísticas de retratos que capturam expressões faciais no momento de um orgasmo. Pretende-se pensar aqui como esses retratos, reais ou fictícios, podem resgatar sensações libidinosas. Nesse sentido, é interessante questionar: é possível capturar ou representar visualmente, em uma intensidade verdadeira, esse momento tão único e diferente em cada sujeito como é o orgasmo? A definição de gozo, oferecida por Lacan, pode ser utilizada como um estímulo inicial para refletir sobre essa complexa questão. Segundo o psicanalista francês, "gozar é usufruir de um corpo. Gozar é abraçá-lo, é estreitá-lo, é picá-lo em pedaços"[2]. Que atitude provocadora e poética pode haver nesses retratos que são capazes de invocar uma imagem erótica?

A reflexão que proponho para este encontro parte da hipótese levantada no projeto *Beautiful Agony – Facettes de la petite mort*[3], de que o erotismo na imagem humana não se baseia somente em carne nua e ilustração sexual, mas no envolvimento com o rosto. O projeto em questão, iniciado em 2003, representa um experimento multimídia que busca testar esta hipótese ao expor videos de orgasmos genuínos, sem script e, "supostamente", sem encenação.

[1] BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 33.
[2] LACAN, Jacques. O Seminário, Livro 19, ... ou pior. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012, p.31
[3] http://beautifulagony.com/public/main.php

(Enfatizo o "supostamente" pelo simples fato de que, a partir do momento em que se tem consciência que está sendo filmado, o sujeito pode mostrar-se de uma maneira diferente). Como afirma Barthes em relação à fotografia em *A câmara clara*:

> Ora, a partir do momento em que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: preparo-me para a pose, fabrico instantaneamente outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem.[...] Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte.[4]

Nesse sentido, é importante também lembrar sobre a interpretação que Soulages [5] faz acerca do conceito do "Isso-foi" proposto por Barthes. O filósofo francês interpreta imagens fotográficas a partir do conceito "isso-foi-encenado", o que traz uma outra condição para interpretar as imagens. No entanto, o objetivo aqui não é tentar desvendar se existe um caráter cênico nas imagens, mas sim analisar como essas imagens podem despertar a libido não tendo o sexo como objeto central de exposição.

Será que um filme de um orgasmo autêntico, onde é mostrado só o rosto, poderia fazer sucesso e nos excitar onde a pornografia mais visceral falha? Essa foi a principal questão levantada pelos idealizadores do projeto multimídia, que consideram a pornografia uma representação brutal e sem charme da sexualidade humana. Embora tenha sido muito empreendedora e impulsionada por novas tecnologias, a indústria pornográfica mais tradicional se depara com os fundamentos do erotismo em favor de clichês e uma busca obsessiva de extremos. Provavelmente esta seja a razão pela qual a pornografia acaba não sendo levada a sério como um gênero cultural valioso.

O projeto *Beautiful Agony* começa com a submissão na web de vídeos de amigos e curiosos acerca da teoria levantada, rapidamente toma uma proporção maior e transforma-se em um negócio. As submissões passam a vir de várias partes do mundo e, mesmo passados 15 anos do início do projeto, o site ainda se encontra ativo e passa por ao menos 5 atualizações semanais.

Voltando a ideia inicial do projeto, este estudo busca discutir sobre o poder sugestivo de erotização presente no rosto. Para Bataille, existe uma oposição presente no erotismo entre fealdade e beleza, da qual o rosto assume papel importante. Para explicar essa oposição, o escritor francês cita os *Cadernos* de Leonardo da Vinci, onde afirma que "O ato da cópula e os membros de que nos servimos são de uma tal fealdade que se não houvesse a beleza dos rostos, os adornos dos parceiros e o impulso desenfreado, a natureza perderia a espécie

[4] BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.22 e p. 27.
[5] SOULAGES, François. Estética da fotografia: perda e permanência. São Paulo: SENAC, 2010.

humana".[6] Bataille acrescenta ainda que a atração de um belo rosto age na medida em que este sugere o que a roupa tenta ocultar. E continua argumentando sobre a relevância da beleza:

> O que importa em primeiro lugar é a beleza, visto que a fealdade não pode ser maculada, e a essência do erotismo é a mácula. A humanidade, significativa do interdito, é transgredida no erotismo. Ela é transgredida, profanada, maculada. Quanto maior a beleza, maior a conspurcação.[7]

Retratos de orgasmos

Inicio essa breve investigação com a série *Orgasms (2017)*, de Diego Beyró. Esta série faz parte do projeto do artista, denominado *Expressions,* e retrata o rosto de jovens em orgasmo, estampando-os em lençóis. O artista não revela exatamente o processo de produção dos retratos, deixando à imaginação do observador especular se são retratos de pessoas tendo orgasmos reais ou se são apenas encenações. Apenas diz que o ponto de partida são fotografias que ele mesmo faz e depois as transfere com óleo para o lençol com a ajuda de um projetor.

Figura 1: Diego Beyró, *Orgasms* (2017)

Na obra de Beyró o lençol é tido não apenas como mero suporte para a pintura. Ele agrega outros sentidos quando pensamos sobre a utilização cotidiana desse objeto. O lençol é uma peça que, além de testemunhar diversos momentos de prazer, também se envolve materialmente com o ato sexual, sendo amassado pelos movimentos e marcado pelos fluidos corporais. Ao expor os lençóis em varais, há um movimento de passagem, uma transição do objeto íntimo,

[6] BATAILLE, Op. Cit., p. 95.
[7] Ibid., p. 96.

localizado no interior do quarto, encerrado em quatro paredes, para a exibição do lado de fora, em uma exposição despudorada da intimidade. Como se quisessem denunciar: "vejam o que eu presencio!" A dimensão dos retratos também é algo que chama a atenção na série do artista argentino. O rosto, ocupando quase a totalidade do lençol, estabelece uma relação de desproporcionalidade entre o observador e a obra.

Seguindo na mesma linha temática, a artista alemã Alina Oswald organizou em 2017 a série fotográfica *Moments*. Neste trabalho há a presença de rostos de homens e mulheres, assim como no trabalho do artista argentino. Na série, as expressões captadas evocam uma sensualidade perceptível, a fotógrafa alterna entre fotos coloridas e em preto e branco, em espaços abertos e fechados. As expressões faciais estão em primeiro plano, no entanto, parte do corpo também é mostrada, como ombros e colo. A tensão observada nestas partes do corpo parece intensificar ainda mais as expressões do rosto.

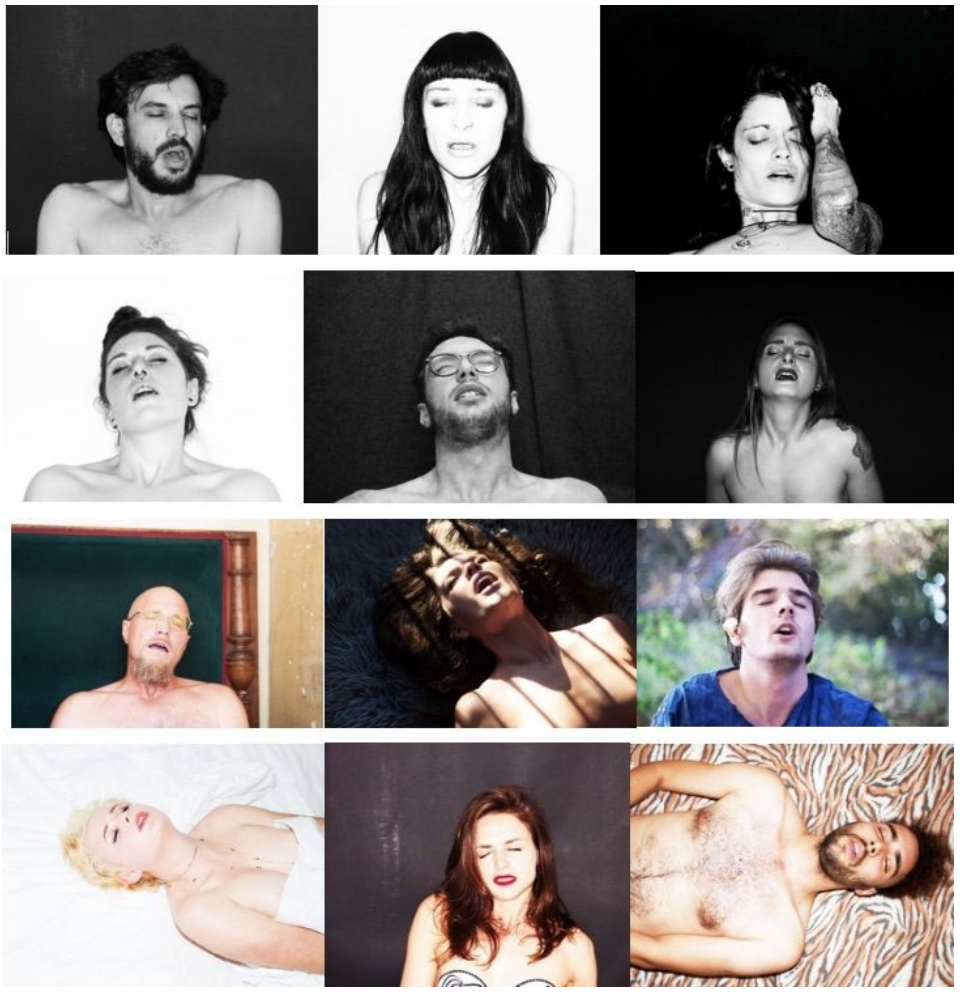


Figura 2: Alina Oswald, *Moments* (2017)

O Gozo feminino

Em uma sociedade onde homens e mulheres ainda não são verdadeiramente iguais em muitos aspectos, especialmente quando se fala em uma manifestação plena da sexualidade, é interessante analisar o prazer das mulheres em primeiro plano. Especialmente se considerarmos que há uma espécie de "império do falo" nas representações artísticas na medida em que há um apagamento do clitóris na História da Arte. Como observa Lacan, "nada distingue a mulher como ser sexuado senão justamente o sexo. [...] Tudo gira ao redor do gozo fálico"[8] Assim, este estudo avança em direção ao orgasmo feminino, dos tabus relacionados ao gozo e as dificuldades, ou talvez impossibilidade, de representação visual deste momento. Para tal assunto, apresento aqui algumas produções contemporâneas, no entanto com o foco exclusivo na representação do orgasmo feminino, como *The Little Death* (2015), de Lauren Crow, *Female Pleasure* (2016), de Albert Pocej, *The O Project* (2017), de Marcos Alberti e a série de vídeos *Hysterical Literature* (2012), de Clayton Cubitt.

Figura 3: Lauren Crow, The Little Death (2015)

Na série fotográfica de Lauren Crow há uma distinção bem clara comparada aos demais trabalhos aqui mencionados. O foco é exclusivo no rosto, as fotos dão a

[8] LACAN, Jacques. O Seminário: livro 20: mais, ainda. – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p.15.

impressão de serem antigas pela tonalidade sépia e parecem não ter utilizado iluminação artificial durante a execução. O título escolhido pela artista, *The Little Death*, faz alusão à expressão conhecida no francês, *La petite Mort*, que, em um uso moderno, refere-se à sensação de orgasmo comparado à morte ou uma forma de se referir ao gasto espiritual despendido após um orgasmo.

A partir da observação das imagens, uma leitura possível seria imaginar que as mulheres retratadas estão mortas, bem como o título pode também sugerir. Ainda assim, as faces retratadas possuem uma forte sensualidade, o que torna possível relacioná-las com o fetiche da mulher cadáver, o desejo mórbido de apreciação de uma mulher morta, originado há mais de um século, e consagrada com a famosa frase de Edgar Allan Poe: "a morte de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo."[9]

Figura 4: Albert Pocej, Female Pleasure (2016)

Segundo a artista, os orgasmos foram registrados durante a masturbação. As expressões captadas por Crow excedem a ideia de retratos, eles proporcionam uma percepção diferente sobre a imagem de uma mulher tendo um orgasmo, ideia, como já dito anteriormente, muitas vezes contaminada por estereótipos produzidos pela indústria pornográfica e da influência de uma cultura patriarcal onde as mulheres são sobrecarregadas de informações sobre como ser, parecer e agir para agradar os outros. A série de Lauren Crow traz mulheres reais, do cotidiano, o que faz com que as imagens carreguem uma forte sinceridade. Elas

[9] POE, Edgar Allan. *The philosophy of composition*. Graham's Magazine, v. XXVIII, n. 4, april 1846, p.163-167, tradução nossa. No original: When it most closely allies itself to *Beauty:* the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world.

não parecem constrangidas ou incomodadas com a câmera, na verdade nem parecem notar a presença do aparelho fotográfico ou de outra pessoa.

Figura 5: Marcos Alberti, The O Project (2017)

No projeto fotográfico de Albert Pocej, *Female Pleasure* (2016), o fotógrafo busca capturar também o momento em que uma mulher tem seu ápice de prazer físico. Para que algumas mulheres se sentissem mais confortáveis com a exposição da intimidade para a lente da câmera, o fotógrafo utilizou-se da técnica de time-lapse e, eventualmente, acionava a câmera remotamente. São perceptíveis a delicadeza e o conteúdo poético da série, no entanto, as imagens não parecem possuir um grau de sinceridade semelhante às imagens observadas no trabalho de Lauren Crow. Talvez porque nas fotos de Albert Pocej o foco não seja exatamente o rosto. Na série, os locais ou a paisagem que aparece ao fundo possuem um destaque na composição geral da imagem, tirando em parte o protagonismo da expressão facial das mulheres.

Essa sinceridade a que me refiro pode ser encontrada novamente no trabalho de Marcos Alberti, *The O Project* (2017). Nele, o fotógrafo captura imagens do rosto

de mulheres antes, durante e após terem um orgasmo e as organiza de forma cronológica. Assim, mostra a progressão da expressão de cada mulher e como as feições mudam completamente após chegar ao ápice de prazer. Na primeira foto, a mulher parece ter total controle sobre a sua expressão facial, já na última, após a experiência da *petite mort*, o descontrole expressivo é evidente. Interessante observar que há uma relativa diversidade de etnias e nacionalidades das mulheres fotografadas, o que também colabora para derrubar certos estereótipos sexuais relacionados à cultura.

Figura 6: Clayton Cubitt, Hysterical Literature (2012)

Apesar de contrariar um pouco o que até agora vem sendo apresentado, não poderia deixar de mencionar a série de vídeos *Hysterical Literature* (2012), de Clayton Cubitt. Neste trabalho, 12 mulheres são convidadas a ler em voz alta, diante de uma câmera, um livro de sua escolha ao mesmo tempo em que é estimulada sexualmente (mas fora do enquadramento). Nos vídeos, todos em preto e branco, as mulheres se posicionam sentadas atrás de uma mesa e, logo no início da leitura, podemos observar que algo não está normal. O tom de voz começa a variar de forma incontrolável ao passo em que sorrisos e suspiros ofegantes são disparados. Uma luta poética entre a mente e o corpo. Algumas demoram um pouco mais, outras um pouco menos, mas todas elas chegam ao orgasmo enquanto leem o livro escolhido. É impossível negar que não seja excitante ver essas mulheres perdendo o controle sobre seu corpo e suas expressões. Como Bataille mesmo afirma "ninguém poderia negar que um elemento essencial da excitação é o sentimento da perda do controle de si, da desordem"[10]. Os vídeos são tão envolventes e excitantes que, o primeiro deles,

[10] BATAILLE, Op. Cit., p. 155.

estrelado por uma aclamada atriz pornô, rapidamente superou, em milhões, o número de visualizações comparados aos vídeos pornográficos gratuitos estrelados por ela.

Especialmente nas últimas obras apresentadas, de retratos de mulheres, os artistas tocam em um assunto até hoje visto como tabu, que é a masturbação feminina. Os trabalhos encorajam as mulheres a se perderem nesse ato e a se renderem completamente aos sentimentos de prazer que tantas vezes negam.

Nas imagens apresentadas não há um forte apelo teatral, como por exemplo em *O êxtase de Santa Teresa* (1647-1652), obra tão aclamada de Bernini. Também não exploram corpos nus. Mas, curiosamente, despertam um desejo no observador ao expor o sujeito fotografado em um momento tão íntimo, expõem, portanto, a nudez do sujeito, e não simplesmente a nudez de um corpo. A sensualidade se dá, então, por esse envolvimento com o rosto, evidenciando o poder que a face possui na construção de imagens eróticas.

Finalizo essas reflexões trazendo uma breve citação de Foucault, onde diz:

> Deve-se falar do sexo, e falar publicamente, de uma maneira que não seja ordenada em função da demarcação entre o lícito e o ilícito, mesmo se o locutor preservar para si a distinção (é para mostrá-lo que servem estas declarações solenes e liminares); cumpre falar do sexo como de uma coisa que não se deve simplesmente condenar ou tolerar mas gerir, inserir em sistemas de utilidade, regular para o bem de todos, fazer funcionar segundo um padrão ótimo. O sexo não se julga apenas, administra-se[11].

É preciso superar todo o moralismo e hipocrisia que envolvem o corpo e o sexo, especialmente o da mulher. Toda mulher merece ter o controle sobre sua sexualidade, deve ser livre, se empoderar e viver plenamente o sexo. As imagens aqui mencionadas, especialmente as focadas no gozo feminino, caminham nessa direção. Ao passo em que se apresentam como arte, também cumprem papel importante no enfrentamento pela igualdade de gênero.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

LACAN, Jacques. *O Seminário: livro 20: mais, ainda*. – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

[11] FOUCAULT, Michel. História da sexualidade I: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988, pg. 26.

_____ *O Seminário, Livro 19, ... ou pior.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

POE, Edgar Allan. *The philosophy of composition*. Graham's Magazine, v. XXVIII, n. 4, april 1846, p.163-167.

Referências eletrônicas

Projeto Beatiful Agony: http://beautifulagony.com/public/main.php?page=about Acesso em: 18/03/2018.

Diego Beyró: http://www.diegobeyro.com/ Acesso em: 19/03/2018.

Marcos Alberti: https://www.masmorrastudio.com/oproject Acesso em: 19/03/2018.

Lauren Crow: https://www.laurencrowphoto.com/thelittledeath/ Acesso em: 19/03/2018.

Alina Oswald: https://alinacaraoswald.jimdo.com/moments/ Acesso em: 19/03/2018.

Albert Pocej: https://www.instagram.com/albertpocej/ Acesso em: 19/03/2018.

Projeto Hysterical Literature: http://hystericalliterature.com/ Acesso em: 22/03/2018.

O sátiro, a mulher, o gato e o incenso: a trajetória de um desenho de Calixto Cordeiro

Maraliz Christo, UFJF-CBHA-CNPq-FAPEMIG

O texto analisará um desenho de Calixto Cordeiro (1877-1957), pertencente ao Museu Mariano Procópio. O desenho apresenta uma associação de elementos ligados à luxúria. Calixto trabalhou em quase todas as revistas ilustradas do Rio de Janeiro, incluindo as primeiras consideradas pornográficas. O desenho data de 1947, contando o pintor 70 anos. Dedicou-o a Simoens da Silva, que possuía em sua casa-museu "dezenas de desenhos de mulheres nuas acima de seu leito". Simoens morrerá um ano depois e suas coleções serão leiloadas em 1957. Talvez, nessa data, o major Waldir dos Santos Lima tenha adquirido o desenho. Após o falecimento do, então, General, em 1965, sua família o doou ao Museu Mariano Procópio, juntamente com outros nus de sua coleção. Pretendemos verificar como o estudo do desenho e sua trajetória pode contribuir para a compreensão o colecionismo de nus.

Palavras-chave: Calixto Cordeiro, Museu Simoens da Silva, Museu Mariano Procópio

*

The text will analyze a drawing by Calixto Cordeiro (1877-1957), belonging to the Mariano Procópio Museum. The drawing presents a combination of elements connected with lust. Calixto worked in almost every illustrated magazine in Rio de Janeiro, including the first ones considered pornographic. The drawing dates from 1947, the painter being 70 years old. He dedicated it to Simoens da Silva, who had in his house-museum "dozens of drawings of naked women above his bed." Simoens will die a year later and his collections will be auctioned in 1957. Perhaps, on that date, Major Waldir dos Santos Lima acquired the drawing. After the death of the then General, in 1965, his family donated it to the Mariano Procópio Museum along with other nudes from his collection. We intend to investigate how the study of the drawing and its trajectory can contribute to the understanding of nude collecting.

Key words: Calixto Cordeiro, Simoens da Silva Museum, Mariano Procópio Museum.

Instigada pela temática proposta para o colóquio, deparei-me, no Museu Mariano Procópio, com um desenho de Calixto Cordeiro (1877-1957), onde se vê uma mulher em nu frontal, em pé, levemente inclinada para trás, encostada numa superfície alta, coberta por um tecido. Sua mão direita é segura por um sátiro, amparando-a, enquanto um gato preto lhe acaricia o ombro esquerdo. Ao chão, um incensório desprende fumaça direcionada a seu ventre[1]. (fig.1)

À esquerda | Fig.1. Calixtro Cordeiro, s.t. (*Luxúria*), 1947. Desenho (lápis de cor vermelho e azul e grafite), papel, 42,0 x 33,0 cm., Museu Mariano Procópio. À direita | Fig. 2. Jean Louis Théodore Géricault, *Ninfa e Sátiro.* Lápis s/papel, Musée des Beaux-Arts Rouen

O estudo desta obra de Calixto Cordeiro e sua trajetória cria a oportunidade de debater-se a iconografia presente e, principalmente, o hábito de colecionar-se desenhos de nus.

A iconografia do desenho

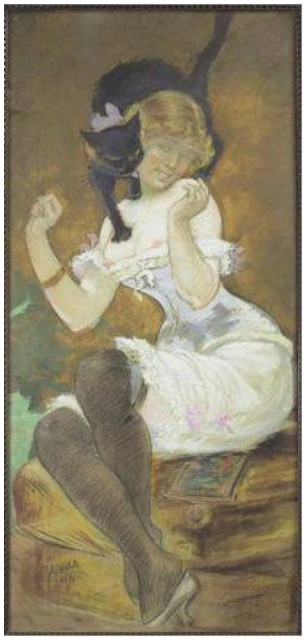
O desenho apresenta uma associação de elementos ligados à luxúria: gato, sátiro e nudez.

Ainda não identificamos se o tema se relaciona a alguma fonte literária específica. Entretanto, a hipótese parece plausível. O desenho concentra-se na parte direita e superior da folha, abrindo espaço no canto inferior esquerdo, possivelmente, para um texto. Sem a fonte literária, podemos apenas trabalhar com os elementos iconográficos, isolados de uma narrativa.

[1] Calixto Cordeiro, s.t. (*Luxúria*), 1947. Desenho (lápis de cor vermelho e azul e grafite), papel, 42,0 x 33,0 cm., Museu Mariano Procópio.

A iconografia de sátiros e ninfas é numerosa, podendo-se destacar as produzidas por Géricaut (fig.2) ou Bouguereau. Este tema mitológico favorece a exploração do corpo e do erotismo. Entretanto, o desenho não parece representar uma ninfa. A mulher está sendo possuída pela fumaça e não pelo sátiro. O tecido e o incensório sugerem um ambiente interno e não a natureza, onde sátiros e ninfas convivem.

O gato preto, animal ligado à sensualidade, aparece, por vezes, em companhia de mulheres nuas. Talvez o mais conhecido seja o que acompanha Olympia, no quadro de Manet. O gato de Calixto recorda, ao roçar a cabeça contra o ombro da mulher, os bichanos de Adolphe Willette. Aproxima-se, particularmente, dos estudos de Willette para os vitrais do cabaré *Le Chat noir*, a exemplo do pertencente ao Museu d'Orsay, Paris (fig.3). Herman Lima, em artigo para *O Malho*, de 1948, já apontava as influências francesas sofridas por Calixto Cordeiro no início de carreira, relacionando entre elas Adolphe Willette.



À esquerda | Fig. 3. Adolphe Willette, *La vierge au chat*, 1881. Étude préparatoire pour le vitrail du cabaret du Chat Noir, Musée d'Orsay À direita | Fig. 4. Eugène Thivier. *Le cauchemar*, 1894. Mármore, 215 x 133 x 71 cm., Musée des Augustins, Toulouse

O corpo nu da mulher está tenso, o rosto contraído, a mão esquerda crispada sobre o tecido, lembrando a escultura de Eugène Thivier, *Le cauchemar*[2] (fig.4). Embora não se possa dizer que a mulher esteja tendo um pesadelo, por estar em pé, essa associação é poderosa. A escultura de Thivier, remete a outro « cauchemar », o representado por Johann Heirich Füssli, um século antes[3]. O elemento que os uni é a indefinição : os seres do pesadelo existem ou não na cena representada ? O pesadelo é uma fantasia da mente ou seres obscuros se

[2] Eugène Thivier. *Le cauchemar*, 1894, Musée des Augustins, Toulouse
[3] Johann Heinrich Füssli, *Le Cauchemar (The Nightmare)*, 1781. Óleo s/tela, 101,6 x 127,7 cm., Detroit Institute of Arts. O pintor realizou várias versões da tela.

apoderam daqueles que dormem? Tanto Thivier quanto Füssli mostram um incubus, espécie de demônio, sobre o corpo da mulher. Acreditava-se que o incubus aparecesse em sonhos propiciadores de prazer à vítima, ou quando a mesma não tivesse capacidade de se defender. Ele assume forma sedutora, atraindo a vítima para si com seu magnetismo, sugando-lhe a energia sexual. Nem o sátiro, tampou o gato, podem ser caracterizados como um incubus, mas a situação vivenciada pela mulher de Calixto lembra um pesadelo.

A tensão do corpo nu é provocada pela fumaça, saída do que parece ser um incensório. A fumaça percorre o corpo, atingindo o ventre, sugerindo possuí-la. Cenas associando nudez a incenso são mais raras nas artes plásticas. Incenso é uma substância resinosa, muito aromática, extraída de certas árvores, que, ao ser queimada, espalha odor intenso, geralmente utilizada em cerimônias litúrgicas, aproximando fiéis e divindades, purificando corpos e almas. Calixto Cordeiro estaria nos propondo uma inversão de valores?

O artista Calixto Cordeiro (K. Lixto)

Calixto Cordeiro foi desenhista, ilustrador, litógrafo, pintor e professor, considerado um dos mestres da caricatura no Brasil até 1925. Iniciou a carreira em 1898 e trabalhou em quase todas as revistas ilustradas do Rio de Janeiro, de seu tempo. Segundo Herman Lima, Calixto contribuiu com as primeiras revistas pornográficas editadas no país*: O Rio Nu* (1898-1916)*, O Riso* (1911-12) e *A Maçã* (1922-1929)[4].

O Rio Nu foi o principal representante do chamado, então, "gênero alegre". Em sua redação encontravam-se jovens pertencentes à boêmia literária, dentre eles, o seu principal redator, um dos responsáveis pelo caráter humorístico do mesmo, J. Brito. As ilustrações aparecem no periódico a partir de 1900, na maioria das vezes, não assinadas, dificultando-se a apreensão do que fizera Calixto Cordeiro.

O Riso inicia-se em 1911, tendo como redator-chefe Rebello Braga. Nos primeiros números divulgou apenas fotografias eróticas de atrizes e bailarinas nuas, a exemplo da atriz parisiense Jane Dlyane. Ao longo do mesmo ano, foi incluindo ilustrações assinadas por VCT ou K.L. É possível que K.L seja pseudônimo de Calixto Cordeiro.[5]

A maçã foi dirigida pelo Conselheiro X.X., pseudônimo do escritor Humberto de Campos. Circulou pela primeira vez no dia 11 de fevereiro de 1922. Seus contos de literatura galante, recheados de traições e desejos proibidos, caíram no gosto do público, assim como suas ilustrações bastante picantes para a época. Em *A maçã,*

[4] LIMA Herman, "K.Lixto" *História da caricatura no Brasil*, Rio de Janeiro: J. Olympio Editora, 1963, v.1., p. 1014-1048.
[5] AZEVEDO, Natanael Duarte de. *Trajetórias pornográficas: O Riso pronto para o ataque, uma história dos jornais eróticos brasileiros.* João Pessoa (Paraíba), 2015 (tese, CCHLA-UFPB)

encontramos capas e desenhos assinados por Calixto Cordeiro, com o próprio nome ou com o pseudônimo de Lup[6] (fig.5).

Fig. 5. *Revista A Maçã*, Rio de Janeiro, Ano V, Num. 217, 3 de abril de 1926.

É difícil dizer se o trabalho de Calixto Cordeiro para as revistas consideradas pornográficas, nas duas primeiras décadas do século, reverbera no desenho do Museu Mariano Procópio, datado de 1947, tendo o artista aproximadamente 70 anos. Mas o traço continua firme e o interesse pelo corpo feminino também.

[6] HALUCH, Aline. *A maçã: O design gráfico, as mudanças de comportamento e a representação feminina no início do século XX.* Rio de Janeiro: Ed. Senac, 2016.

Em alguns momentos de sua produção, Calixto Cordeiro dialogou com o simbolismo, tendo ilustrado, em 1907, o conto *Morte do palhaço*, de Gonzaga Duque, para a revista *Kósmos*, aproximando-se da obra de Félicien Rops. Interessante notar que, no último desenho para o conto, a figura da morte porta uma vela, cuja fumaça envolve o infeliz trapezista.

Calixto Cordeiro abandonou a imprensa no final dos anos de 1920. Em entrevista à *Revista da Semana*, em 1947, ano em que realizou o desenho em análise, justificou a saída em função da ditadura de Getúlio Vargas. Entretanto, desde 1925 (portanto, antes do golpe de Vargas) tornara-se professor de escola pública e dedicara maior atenção à ilustração e à publicidade[7]. Segundo Quirino Campofiorito, Calixto teria deixado a imprensa por manter-se apegado aos preceitos acadêmicos, não acompanhando "as novas exigências do gosto artístico"[8]. De fato, como observamos antes, o desenho de 1947 em estudo não apresenta nenhuma inovação.

Calixto Cordeiro trabalhou até próximo da morte, em 1957. Seus originais encontram-se dispersos, entretanto, parte foi doada ao Museu Nacional de Belas Artes, correspondendo em sua totalidade a desenhos destinados ao semanário *D. Quixote*, que circulou entre 1917 e 1927 [9].

O Museu Simoens da Silva

Calixto Cordeiro dedicou o desenho, realizado a lápis de cor vermelho e azul e grafite, pertencente ao Museu Mariano Procópio, a Antônio Carlos Simoens da Silva (1871-1948).

Simoens criou um museu particular, ocupando praticamente toda a residência da família, em Botafogo, no Rio de Janeiro. As coleções refletiam múltiplos interesses, organizadas em três seções: I. Antropologia, Mineralogia e Zoologia; II. História; e III. Pinacoteca.[10] Na pinacoteca, duas coleções chamam a atenção: as caricaturas, representando o próprio colecionador, e os nus, na maioria desenhos.

No catálogo publicado em 1957, quando toda a coleção foi leiloada pela viúva, encontram-se uma "caricatura do Dr. Simoens, representando Padre" (nº143), assinada por Calixto Cordeiro. Embora não conste a data da caricatura no catálogo, ela foi realizada no máximo até 1905. Em setembro deste ano, o

[7] Realizou anúncios para a Loteria Federal, cigarros York, fumos e cigarros marca Veado, Bromil, Lugolina, Saúde da mulher, Bayer, Sanagryppe, Light, Gaz, conhaque Macieira, Dubonnet, Parc Royal, biscoitos do Rio Grande, cigarros Ophelia, água mineral Salutaris, Caixa Econômica Federal. BRUNELLI, Silvana, *Diálogo entre as artes plásticas e a publicidade no Brasil*. São Paulo, 2007 (Tese ECA-USP).
[8] CAMPOFIORITO, Quirino, "Kalixto Cordeiro", *O Jornal*, 27-02-1957.
[9] XEXÉU, Mônica F. B. "Calixto Cordeiro – uma trajetória". MNBA. *Calixto Cordeiro*. Rio de Janeiro, 1987 (catálogo).
[10] *Rio de Janeiro e Arredores*. Rio de Janeiro: Guias do Brasil, Ltda, 1939, p. 441.

jornalista Oscar Amadeu Ferreira Lopes escreveu para a *Gazeta de Notícias* uma série de reportagens sobre o colecionismo no Rio de Janeiro, descrevendo, na penúltima, o que chamou de Gabinete artístico do Museu Simoens da Silva. Quanto às caricaturas, afirmou tê-las visto em um álbum, relacionando 21 artistas, dentre eles, Calixto Cordeiro, concluindo: *É todo o estado maior da caricatura nacional.* [11] O que sugere ser de longa data a relação entre o artista e o colecionador.

Igualmente o catálogo revela dois nus (nº 166 e 190) de Calixto Cordeiro[12]. Acreditamos ser o intitulado *Luxúria* e descrito como "desenho colorido", o pertencente ao Museu Mariano Procópio.

Com o tempo, a coleção de nus foi se avolumando, por oferta dos próprios artistas. Ela teria se iniciado por volta de 1905, com nus "*assinados por Amoedo, Escobar de Almeida e D. Pedro Lyra*".[13] Em 1957, onze anos após a morte do colecionador, do referido catálogo do leilão constava, aproximadamente, 40 nus.

Ao longo do tempo, vários jornalistas, em reportagens sobre o Museu Simoens da Silva, se referiram aos nus, principalmente à forma como encontravam-se expostos. Oscar Amadeu Ferreira Lopes, em 1905, já os vira fixados na parede do dormitório de Simoens da Silva e não em álbuns, como as caricaturas.

David Nasser, em texto para a revista *O cruzeiro*, quarenta anos depois, igualmente escreveu: "No quarto do sábio, um leito de jacarandá sem colchão. Por trás do leito, desenhos de mulheres, vestidas apenas com o manto diáfano do poeta. Sobre a nudez a legenda: 'Paraíso figurado'." [14]

Quando da morte de Simoens da Silva, em 1948, *O Diário de Pernambuco*, em matéria sobre o colecionador e seu museu, referiu-se aos nus com certa ironia:

> Descendente de família aristocrática, homem de hábitos severos – dormia numa bela cama de jacarandá sem colchão e sem travesseiros – dava, porém, a vida que podia ver e viver, o máximo de potencialidade. Acima de seu leito de frade trapista haviam dezenas de desenhos de mulheres nuas, como sugestões de um mundo que se renova sempre.

Em algum momento antes de novembro de 1927, Simoens da Silva passou a concentrar em seu quarto não só os nus, mas também outros desenhos: a parede

[11] O.L. "Collecções Mortas, Gabinetes de Arte." *Gazeta de Notícias*, 18/07/1905, Rio de Janeiro,
[12] Há no catálogo a obra de nº 2025, identificada como "CALIXTO – Pintura a óleo – Marinha, Praia e Pescadores". Entretanto, como no catálogo encontramos também obras de Benedito Calixto, ficamos em dúvidas se esse CALIXTO não é o Benedito.
[13] OL (Oscar Amadeu Ferreira Lopes), "Gabinete artístico do Museu Simoens da Silva", *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 18-07-1905, p.3.
[14] NASSER, David, "O CAÇADOR de crânios humanos". *O Cruzeiro*, 20 de janeiro de 1945. Rio de Janeiro. p. 9-18.

paralela à cama era dedicada às caricaturas, a da cabeceira aos nus e o espaço sobre portas e janelas aos demais desenhos[15].

Os fotógrafos, ao registrarem o museu, também destacavam o quarto e a parede de nus. Na referida reportagem de *O cruzeiro*, por exemplo, o fotógrafo Jean Manzon mostra o colecionador, no quarto, ao lado da cama, tendo, à frente, dois cães, e, ao fundo, os nus na parede. A foto é impressa em página inteira, percebendo-se bem os desenhos (fig.6).

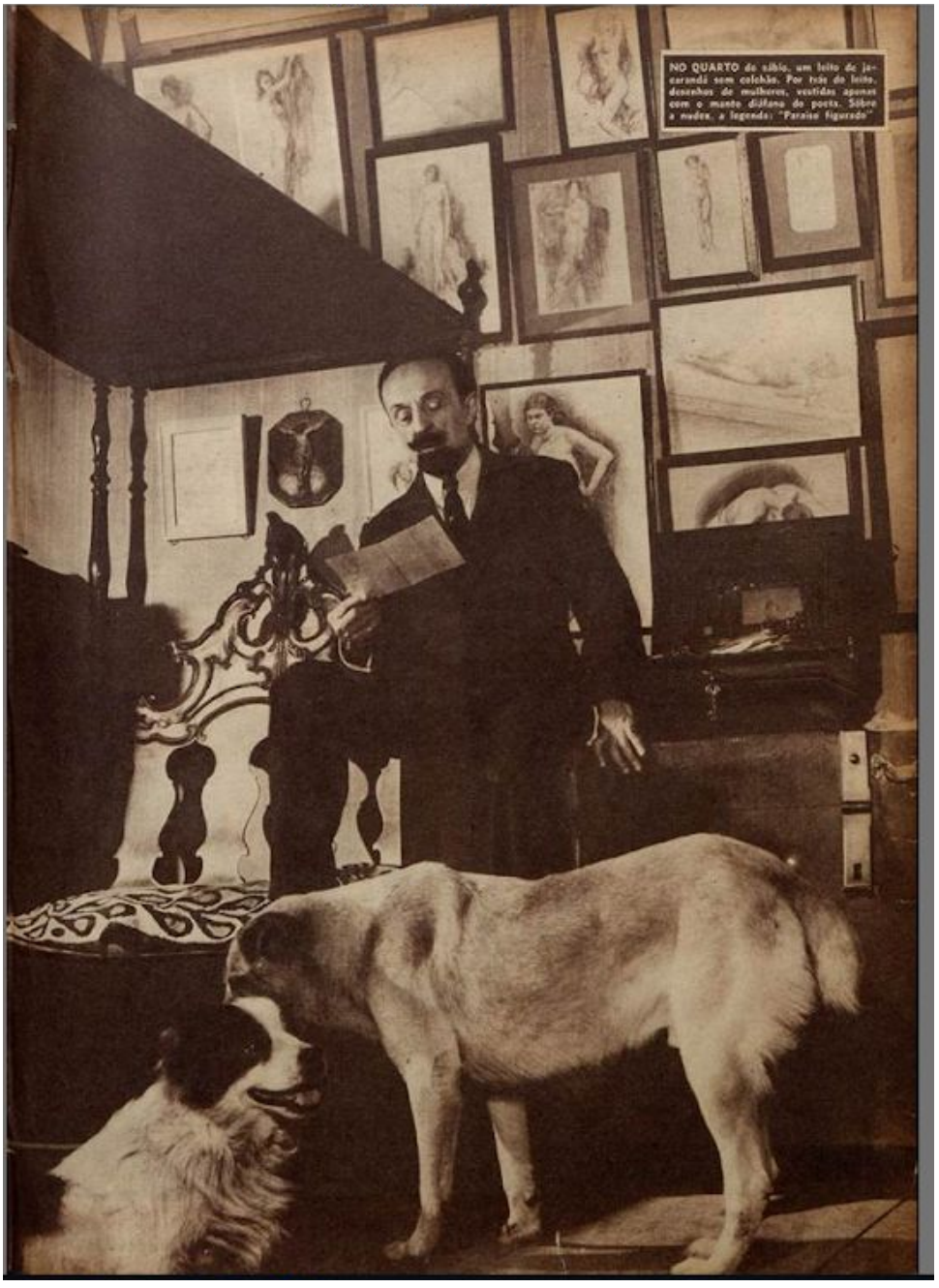


Fig. 6. Jean Manzon, fotografia, In: David Nasser, "O CAÇADOR de crânios humanos". *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 20 de janeiro de 1945.

[15] "O Museu Simoens da Silva". *A Illustração Brazileira*, nov. de 1927.

Aqui cabe uma pausa para nos atermos às fotos de Jean Manzon. O texto de David Nasser intitula-se "O CAÇADOR de crânios humanos", referindo-se ao colecionador e ao caráter estranho de sua coleção. Ao mesmo tempo em que destaca os crânios colecionados, Nasser constrói a personalidade de Simoens da Silva apresentando-o como, além de intelectual excêntrico, um ser eternamente seduzido pelo sexo feminino, em consonância com o caráter sensacionalista da revista *O cruzeiro.*

As fotos de Manzon dialogam com o texto de Nasser, mas possuem uma visão própria. As nove páginas da reportagem apresentam dezoito fotografias ocupando muito mais espaço que o texto, exprimido nas laterais, sendo duas fotos em folha inteira; como característico do fotojornalismo que o francês Jean Manson ajudou a implementar no Brasil[16]. As fotografias sintetizam bem a estética de Manzon: ângulos de baixo para cima e vice-versa, tomadas oblíquas, ênfase em detalhes expressivos e uso intencional da cenografia.

Os crânios aparecem em nove fotos, o colecionador em cinco. Na foto de abertura da matéria, Simoens segura um manequim feminino, portando vestes de havaianas, perpendicular ao seu corpo, sugerindo muito sutilmente uma penetração. A legenda inicia-se dizendo: "No museu particular de Simoens da Silva, o notável arqueólogo brasileiro, existe tudo, desde xícaras do Café Papagaio até as vestes de palha de hawaiianas, mulheres lindas que êle conheceu, em Honolulu...", reforçando a sugestão da foto.

Nas fotografias do quarto realizadas ao longo do tempo, é possível também observar a presença de objetos religiosos. Em 1927, na reportagem da *Illustração Brasileira*[17], percebe-se dois ostensórios sobre uma cômoda ao lado da cama, contra a parede dos nus. Em 1945, na foto de Jean Manzon, um pouco acima da cama, vê-se um Cristo crucificado, entre os nus. Se, à primeira vista, a morte de Cristo para salvar a humanidade não se coaduna com a proximidade de mulheres nuas, sua existência corpórea praticamente despida os aproxima. Interessante refletir sobre essa disposição dos nus na cabeceira da cama, ao lado de obras sacras; sobre a aparente contradição entre o aristocrata "frade trapista" e o colecionador de "desenhos de mulheres nuas", sobre a relação entre o sagrado e o profano.

Igualmente pode-se refletir sobre a relação entre o público e o privado. Há muito algumas pinturas foram consideradas mais apropriadas para o quarto, outras para a sala de estar. As imagens devocionais comumente adequavam-se aos espaços de recolhimento, como o quarto. O nu exigia a privacidade de um álbum ou de um ambiente acessível apenas a poucos. O quadro a *Origem do mundo*,

[16] Sobre as fotorreportagens produzidas por Jean Manzon para *O Cruzeiro* entre 1943 e 1951, período em que o fotógrafo francês trabalhou para a revista dos Diários Associados, ver: COSTA, Helouise; MONZEGLIO, Elide. *Um olho que pensa*: estética moderna e fotojornalismo. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999. COSTA, Helouise; BURGI, Sérgio (Org.). *As origens do fotojornalismo no Brasil*: um olhar sobre *O Cruzeiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.
[17] "O Museu Simoens da Silva", *Illustração Brasileira*, nov. 1927

pintado por Courbet, é o exemplo mais conhecido. Ele fora encomendado por Khalil Bey, diplomata turco instalado em Paris e colecionador, que o mantinha em seu banheiro, protegido por uma cortina; posteriormente, depois de longo trajeto, o psicanalista Jacques Lacan adquiriu o quadro, escondendo-o por detrás de outra obra[18]. Os nus de Simoens igualmente habitavam o espaço da intimidade, neste caso, o quarto do proprietário, mas, paradoxalmente, ficavam expostos aos olhares estranhos, integrados ao circuito do museu, alvos de muita curiosidade.

Também a relação de Simoens com as mulheres pode ser problematizada. Não encontramos nenhuma entrevista em que ele fale de seu casamento. Simões criou para si, em suas entrevistas à imprensa, uma narrativa em que surge como intelectual desprendido, aristocrata educado e, sobretudo, sedutor. Não se trata aqui de questionar-se a veracidade dos fatos, mas de entender o sentido da narrativa, da qual participa a parede de nus[19].

O desenho, *Luxúria*, de Calixto Cordeiro, foi oferecido a Simoens da Silva em 1947; como o colecionador morreu em 1948, é provável que o desenho não tenha tido tempo ou espaço para juntar-se aos outros nus na referida parede.

A coleção de Waldir dos Santos Lima e o Museu Mariano Procópio

As coleções que compunham o museu de Simoens da Silva foram leiloadas em 1957. Talvez, nessa data, Waldir dos Santos Lima (1913-1965), então major, teria adquirido o desenho de Calixto Cordeiro, juntamente com outro, um nu feminino, de Leopoldo Gotuzzo, também oferecido a Simões da Silva, ambos, hoje, pertencentes ao Museu Mariano Procópio.

Segundo informações da família Santos Lima a Douglas Fazolatto, antigo diretor da instituição e membro do Conselho de Amigos do Museu Mariano Procópio, após a morte de Waldir dos Santos Lima, em 1965, então general reformado, seu filho, Sérgio dos Santos Lima, também militar, doou, em memória do pai, ao Museu Mariano Procópio, uma coleção de seis desenhos de figuras humanas, a maioria nus.[20] Ao que tudo indica, o general Waldir foi um homem culto, colecionador de arte brasileira, tendo seu retrato pintado por Manuel Santiago.

A família Santos Lima possuía vínculos com a região de Juiz de Fora. O pai do general Waldir, Raul Eugênio dos Santos Lima, engenheiro militar, foi por algum tempo professor de literatura dos colégios militares de Barbacena. O próprio

[18] SAVATIER, Thierry, *L'origine du monde*, 4e édition revue, corrigée et augmentée Broché, Paris: Omnia; 2009.
[19] CRHISTO, Maraliz de C. V. "Museu Simoens da Silva: algumas questões", comunicação apresentada no VIII Seminário Interno do Laboratório de História da Arte da UFJF em maio de 2018.
[20] Segundo as fichas técnicas do Museu Mariano Procópio, os desenhos seriam: *s.t.*,1947, Calixto Cordeiro; *Cabeça de Sátiro*, 1935, Armando Pacheco (1913-1965); *Autorretrato*,1957, A. Moya; *Nu masculino*, 1847, Antônio Madaleno; *Nu masculino*, s.d., Antônio Madaleno.

General Waldir servira como comandante da Remonta, em Juiz de Fora, e seu filho, Sérgio dos Santos Lima, encontrava-se na década de 1960 em serviço no 10º Batalhão de Infantaria, em Juiz de Fora.

A proximidade física com o Museu Mariano Procópio, provavelmente, facilitou o conhecimento do referido museu e a doação dos desenhos. Entretanto, a proximidade política igualmente pode ter influenciado.

Na época, o Museu Mariano Procópio era dirigido por Geralda Armond, entusiasta do golpe militar de 1964, a ponto de criar no museu uma sala dedicada ao General Olímpio Mourão Filho (1900-1972), responsável pelo deslocamento de tropas de Juiz de Fora para o Rio de Janeiro, na madrugada de 30 de março de 1964, precipitando o golpe[21].

No Museu Mariano Procópio, a coleção de desenhos do General Waldir dos Santos Lima, dentre eles *Luxúria* de Calixto Cordeiro, permaneceu na reserva técnica, não se tendo conhecimento de sua participação em alguma exposição.

[21] PINTO, Daniel Cerqueira. *General Olympio Mourão Filho: carreira político-militar e participação nos acontecimentos de 1964.* Juiz de Fora, 2015 (Dissertação, PPG-História, UFJF)

Milton Kurtz: O Corpo e Os Objetos de Desejo

Maria Lúcia Bastos Kern, CNPq

O presente ensaio tem em vista analisar os desenhos e as pinturas do artista gaúcho Milton Kurtz (1951-96) em que representa os corpos feminino e masculino e seus objetos de desejo, com forte presença erótica e da visualidade da cultura de massa.

Palavras-Chaves: Corpo. Erotismo. Objetos de Desejo

*

Cet essai a pour objectif d'analyser les dessins et les peintures de l'artiste gaucho Milton Kurtz (1951-96), dans lesquels il représente les corps féminin et masculin et leurs objets de désir, avec une forte présence érotique et le caractère visuel de la culture de masse.

Mots-Clés: Corps. Erotisme. Objects de Desir

Introdução

O corpo se constitui numa estrutura complexa, cultural e intimista, que convive num espaço social e ao ser transplantado para o espaço plástico contemporâneo, fecunda questões e tensões em que o artista reflete sobre como ele é concebido, preparado e usado socialmente. O corpo trabalhado não é o de sua representação física, mas de seu aparato simbólico, de suas projeções imaginárias e íntimas. É o corpo que suplanta os limites e as interdições sociais, o corpo erótico, intimista, sensual, ambíguo e transgressor, que evidencia no espaço plástico as reflexões a respeito das concepções culturais de gênero, das tensões e dos objetos de desejo. Para Bataille são estes objetos que permitem a transgressão como uma experiência intimista, apesar do sentimento de angústia que o fundamenta. O objeto de desejo é diferente de erotismo, mas é atravessado por ele. Bataille considera o erotismo como um dos aspectos da vida interior do homem que procura fora o objeto de desejo.[1]

Propõe-se analisar as representações do corpo no espaço plástico permeadas de simbolismo na obra de Milton Kurtz (1970-1980), suas ambiguidades, desconstruções e seus significados inseridos no contexto do espaço social e do sistema de arte bastante conservador. Como o artista trabalha o corpo e estabelece o jogo de ocultação e de expressão de seus desejos no espaço plástico e revela seus fetiches e conflitos íntimos. Ele passa da recorrente representação do corpo feminino para o masculino para focalizar o erotismo de movimentos e de contatos íntimos que evidenciam seus fantasmas. São imagens homoeróticas que ora dissimulam, ora expressam seus desejos e que permitem construir, ordenar, desordenar formas que motivam o jogo entre ele e o espectador, tendo como fim confrontar questões e suscitar reflexões.

O artista, a obra e o corpo

Milton nasceu em Santa Maria (RS), formou-se em arquitetura em Porto Alegre e se dedicou ao desenho desde muito jovem, antes do ingresso na universidade. Desenvolveu sua atividade como artista na capital gaúcha, sobretudo, nos finais dos anos de 1970 até a sua morte em 1996, dialogou com a visualidade contemporânea e a cultura de massa. A sua aproximação com a Pop Art o conduziu a buscar referenciais nas histórias em quadrinhos, jornais, cinema e publicidade, porém privilegiando o erotismo dos corpos feminino e masculino, bem como o homoerotismo e a transgressão das representações visuais locais.

[1] BATAILLE, Georges O erotismo. Porto Alegre: LPM, 1987, p. 20, 85.

Milton teve atuação de destaque no país[2], sendo que em Porto Alegre participou de grupos de jovens artistas que impuseram novas poéticas, concepções de arte e promoveram debates e exposições. Dentre as atividades destaca-se a constituição do grupo KVHR (1977-80), formado pelos artistas Kurtz, Júlio Veiga, Paulo Haeser e Mário Röhnelt, colegas na faculdade de arquitetura, cuja produção gráfica se concentrou em práticas coletivas, arte postal e exposições. O grupo paulatinamente se integrou ao sistema de arte com seus trabalhos impressos em off set[3] e desenhos produzidos a quatro mãos e individuais, que foram expostos em galerias de artes e comercializados.[4] É interessante salientar que o corpo e os objetos de desejo, tão recorrentes nas obras de Milton, já estavam presentes nos trabalhos coletivos, o que permite a rápida identificação da parte realizada por ele nas imagens. O grupo buscou também contato com a cultura de massa e, especialmente, com as histórias em quadrinhos, fenômeno que esteve presente na obra posterior de Milton.

Ele vinculou-se ainda ao Centro de Cultura Alternativa Espaço N.O. (1979-82) que revolucionou o sistema artístico local ao não se dedicar apenas às artes visuais, mas a promover também performances, instalações, leituras dramáticas, obras com participação do público, apresentações musicais e a não se limitar às poéticas e aos suportes consagrados pelas galerias de artes e instituições culturais oficiais. A prática da arte postal, da xerografia e de trabalhos efêmeros eram usuais, assim como o debate e a sua intensa difusão nos cenários local, nacional e internacional.[5]

Essas atividades de grupos e associações não foram as primeiras a dinamizar o sistema de arte da capital gaúcha, visto que outros grupos de artistas foram constituídos e procuraram introduzir acepções contemporâneas, conectadas com os debates e práticas internacionais dos anos de 1960 e 1970. O interesse pela cultura de massa e por atuações críticas em relação às premissas estéticas mais tradicionais já eram praticadas pelo grupo Nervo Óptico (1976-78), que atuou de modo extremamente crítico em relação às artes consagradas. No país predominavam Pop Art, Novas Figurações, arte conceitual, arte *povera* e

[2] Destacaria algumas exposições individuais: Macunaína/FUNARTE 1984, Galeria Arte Maior 1985, no Rio de Janeiro; Spazio Pirandello com Mario Rohneld, 1981, São Paulo; mostras coletivas: Artistas gaúchos no Paraná, 1981, Curitiba; Artistas Gaúchos Contemporâneos, 1981, Pinacoteca do Estado de São Paulo; Iluminações, 1982, Palácio das Artes, Belo Horizonte; Arte Gaúcha Hoje, 1982, Galeria O. Goeldi, Brasília; Aspectos da Arte Gaúcha Hoje, 1983, Pavilhão da Bienal de São Paulo Desenhos e Pinturas, 1984, Paço das Artes, S. Paulo e IBEU, Rio de Janeiro; Brasil Desenho 1985, Galeria Sergio Milleit/FUNARTE, Rio de Janeiro; Desenhos, Galeria Arte e Pesquisa UFES, Vitória; Arte Brasil 70/80 Museu de Arte Brasileira, S. Paulo; Desenho Brasileiro, EAV, Parque Lage, Rio de Janeiro; e várias outras exposições coletivas no país e no exterior, além de mostras individuais no RS. ALVES, Marcelo G. Milton Kurtz: aproximações ao espírito Pop. Dissertação de mestrado, PPGAV, UFRGS, 2009, p. 149-151.

[3] Artistas faziam tiragens de mil exemplares das imagens impressas.

[4] Em 1978, o grupo fez uma exposição na galeria Eucatexpo, na Prefeitura de Pelotas e na galeria de arte do Centro Comercial João Pessoa.

[5] ALBANI, Ana M. Nervo Óptico e Espaço N.O. Artes visuais em Porto Alegre nos anos de 70. In: N.O. e Nervo Óptico. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 151-3. O grupo Nervo Óptico era formado por Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Álvares, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcelos e artistas saídos do Instituto de Artes da UFRGS. Os dois últimos artistas criaram o Espaço N.O.

manifestações de anti-arte fundadas num pensamento crítico em relação à ditadura militar, à censura e ao nacionalismo.

A formação de Milton se processou num momento de grandes mudanças que vinham ocorrendo nas sociedades ocidentais e, inclusive no Brasil, desde a década de 1960, quando a indústria cultural e a cultura de massa estavam se expandindo, os movimentos sociais se organizando, tais como: o ingresso da mulher no campo do trabalho, a busca feminina por igualdade, a libertação sexual com a descoberta da pílula e as reivindicações de minorias, dentre as quais se destacavam os homossexuais. Essas transformações possibilitaram o questionamento das convenções sociais e das questões de gênero e a reconfiguração dos costumes públicos e privados. O interesse pelo corpo acentuou-se no campo das artes visuais e na produção da cultura de massa em busca da libertação das amarras rigorosas tradicionais. Milton vivenciou a emergência da cultura gay e da contracultura no Brasil, bem como os questionamentos relativos ao modelo heterossexual, a repressão e a censura estabelecidos pela ditadura militar.[6] A sua obra e de certos artistas mais próximos, desde os anos de 1970, orientaram-se na perspectiva de refletir sobre o corpo e o erotismo heterossexual e homossexual em contraposição à noção de corpo da modernidade fundado no modelo universal da relação homem e mulher. Essas questões também estavam presentes desde 1960 nas artes internacionais e no Brasil, sobretudo, nas práticas conectadas com a cultura de massa.

O artista gaúcho desde o ingresso na universidade dedicou-se ao desenho e o tornou mais precioso com o aprofundamento no curso de arquitetura e a prática cotidiana. Apesar de se apoiar na visualidade da indústria cultural e fazer referências à Pop Art, o seu trabalho era distinto dos norte-americanos cujos procedimentos para execução das imagens visuais eram, em geral, mecanizados. As suas imagens foram criadas de forma manual e apresentavam sempre um desenho perfeccionista e rigoroso, que enfatizava a qualidade gráfica e primava pelo preciosismo.

A partir do final dos anos de 1970, ele representou o corpo feminino em movimento e fragmentado, em oposição às formas geométricas estáticas e ordenadoras do quadriculado em nanquim ou pela sucessão de linhas horizontais, que atuavam como orientação do olhar do espectador e como limite do corpo no espaço plástico bidimensional. Verifica-se que se instaura certa tensão entre a imagem do corpo mais fluída e os limites rigorosos estabelecidos, que representam o conflito humano entre o desejo de transgredir e as barreiras instituídas e que em certos desenhos separam o homem da mulher. As formas geométricas e os limites criados parecem simbolizar as barreiras do espaço social, vivenciadas pelo corpo como corpo biológico, social e cultural.

[6] Ver estudos de James Green Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX (1999) e Peter Fry Da hierarquia à igualdade. A construção histórica da homossexualidade no Brasil (1982).

Milton começou aos poucos a introduzir nos desenhos as cores nas formas quadriculadas, sobretudo o vermelho e o verde, criando contrastes com o papel branco e o grafite dos corpos fragmentados, sensuais e expostos à sedução. A cor vermelha acentuou as "zonas de tensão" e foi utilizada para "sinalizar pontos de fetiche e desejo", porém sem deixar de instaurar limites.[7] Os objetos de desejo começaram a aparecer de modo recorrente, tais como os sapatos de salto alto, os batons vermelhos, as luvas pretas, os lábios femininos vermelhos, as meias de nylon com costura dentre outros. No lugar do quadriculado, a cor vermelha chapada foi, aos poucos, sendo introduzida e intensificada, reduzindo o espaço do desenho em grafite e acentuando a dualidade entre pintura e desenho. Nesse momento, ele inseriu corpos em movimento e a figura masculina, cujos corpos musculosos exprimem gestos de virilidade em contraposição à figura feminina, como se pode observar em "Mulher onça" de 1984. Ambas figuras evidenciam a dualidade – homem e mulher – e o gosto duvidoso, *kitsch*, das condutas e modalidades de representação contemporânea.[8] Ele salientou a tensão dos músculos das figuras, às vezes ferinas, que são contidas em parte pelo jogo formal da construção e pela racionalidade dos cortes do corpo. Para Milton "A utilização de imagens do corpo formalmente definidas liga-se à ideia do mito de atitudes, dos estereótipos, assim como a utilização de cores puras padronizadas se referem a essa preocupação".[9]

A partir de 1978-79, Milton passou a utilizar a fotografia de sua autoria e referenciais fotográficos coletados em jornais, como parte do processo de criação do desenho e a ampliar os ângulos de visão de partes do corpo, que possibilitaram o maior detalhamento das imagens corporais e revelaram a complexidade das mesmas. As cenas fotográficas eram muitas vezes criadas e planejadas pelo artista que as transportava para o desenho e a pintura com o objetivo de expressar os corpos, seus desejos e erotismo. Na série "Parceiros" (1983), ele produziu, inicialmente, fotografias dele e de seu companheiro Mario Röhnelt em contato íntimo. As pinturas chapadas em amarelo e vermelho da série se confrontam com os desenhos dos corpos entrelaçados.

O jogo que o artista produziu entre a cor e o grafite das imagens do corpo e as suas superfícies chapadas seccionadas do espaço plástico aprofundou, de um lado, a precisão formal e, por outro, a expressividade do corpo. As imagens do corpo tornaram-se mais fragmentadas, ao ponto de o artista representar as extremidades, como cabeças, pernas, pés e mãos, por ele consideradas mais frágeis e expressivas. Às vezes essas extremidades eram isoladas ou compartilhavam o espaço com outras, de modo a constituir conjuntos em movimento, desenhados com grafite e pintados com cores primárias para se projetarem sob a superfície chapada.

---

[7] ALVES, Marcelo G. Milton Kurtz: aproximações ao espírito Pop. Op. Cit., p. 69.
[8] KERN, Maria Lúcia B. O corpo e espaços do corpo. In: KERN; ZIELINSKY; CATTANI. Espaços do corpo. Porto Alegre: PPGAV, EDUFRGS, 1995, p. 37-39.
[9] KURTZ, Milton. Entrevista concedida à autora em 1985, quando da pesquisa relativa à publicação de "Corpo e Espaços do Corpo", Op. Cit., p. 40.

Na série "Zapatos errados" (1982) o artista focou as duas pernas masculinas e as mãos se tocando, sendo que uma delas está de sapato de salto alto feminino. Os corpos foram desenhados sob as superfícies chapadas amarela e azul, sendo os sapatos de salto alto pintados em vermelho para exercerem seu papel de fetiche. Nessa série e em outras vemos um corpo fragmentado, "simbólico significante, que determina os atos do outro, através do confronto e do diálogo, e um corpo imaginário, identificado com uma imagem exterior que o desperta para um sentido". [10]

Ele acreditava que a fotografia possibilitava estabelecer maiores contrastes e explorar melhor a matéria e a forma. Nesse sentido pode-se destacar a série "Nas coxas" (1982) em que o artista se apoiou em fotografias de jornal para sua execução, definiu os ângulos a ser salientados e fez referências à seleção brasileira, porém sem se interessar pelo jogo de futebol em si e seus grandes jogadores como fez Rubens Gerchman em várias serigrafias. As fotografias revelam as estratégias dos jogadores, seus passes e dribles, mas Milton diferentemente partiu delas para exprimir seus fantasmas e o erotismo dos corpos masculinos se tocando. Nesse momento, ele começou a expressar de forma mais explícita o erotismo dos corpos masculinos e suas relações íntimas, sendo que algumas vezes com representações pornográficas, pouco usuais nas artes porto-alegrenses.

Na medida em que a cor foi se tornando dominante, o vermelho chapado ocupou um espaço maior e, aos poucos, foi complementado pelas cores verde e amarelo. Estas acentuaram a tensão entre elas e o desenho em grafite, que perdeu espaço no papel. Pode-se verificar esse mesmo procedimento nos retratos de artistas de cinema, como "Angel Major 1" (1980), que remetem ao cinema clássico e recebem um tratamento fotográfico.

O corpo desenhado em grafite foi, paulatinamente, sendo revestido pela cor e desaparecendo, principalmente no início da década de 1980, quando a pintura voltou a ser mais valorizada pelos sistemas de artes internacionais e brasileiro. Nesse momento, Milton integrou o Grupo Geração 80 no RS, juntamente com Alfredo Nicolaiewsky, Regina Olweiler, Mario Röhnelt e outros artistas.

Com a prática da pintura, ele substituiu o suporte do papel pelo da lona de grandes dimensões e pela tela, abandonou temporariamente o desenho, a moldura e a fotografia como método de trabalho. As imagens do corpo passaram a ser tratadas em grandes dimensões, sempre em movimento e gestuais, acompanhadas algumas vezes pelos objetos fetiches, apresentados ao modo publicitário e posicionados em direção ao sexo. Essas formas dinâmicas no espaço atraem o olhar do espectador pelo seu ritmo e por suas cores vibrantes. Os fetiches atuam ao mesmo tempo como objetos de desejo e como signos plásticos, proporcionados pelos jogos formais que estabelecem entre si.

[10] DROGUETTI, Juan G. Corpo e representação. In: LYRA, Bernadette; GARCIA, W. Corpo e cultura. São Paulo: ECA/USP, 2001, p.34.

No entanto, Milton não excluiu completamente o desenho compartilhado com a pintura como se pode observar em "Cadillac" (1986), no qual as figuras que compõem a obra são todas fragmentadas, desde o carro até os corredores e a mulher com calça amarela que caminha de salto alto, tranquilamente, na lateral do carro. O erotismo se fez presente na figura *kitsch* feminina e nos corredores cujas pernas masculinas se entrelaçam e evidenciam um momento de intimidade. Verifica-se que nessa obra o artista construiu a cena de forma horizontal e abandonou o espaço bidimensional em prol da profundidade.

As imagens relativas ao homoerotismo tão recorrentes nas obras de Milton explicitam o desejo íntimo tornando-o público, fenômeno não convencional, na época em Porto Alegre, mas que já estava presente nos trabalhos de alguns colegas locais e nas artes visuais internacionais desde a década de 1960. Elas começaram também a serem focalizadas no Brasil nas artes visuais e na literatura, nas décadas de 1960 e 1970, e colocaram em xeque o modelo heterossexual – masculino e feminino - ditado pela sociedade, que condicionava a identidade aos dois gêneros como normais e regulamentava o desejo. Configurava-se o homoerotismo e se questionava a interdição, as noções de desvio e de perversão tão caras às convenções sociais e aos discursos normatizadores religiosos, médicos e jurídicos.[11] Os artistas pactuavam com os movimentos sociais ao trabalharem com o corpo e as fantasias íntimas dos sujeitos no mundo contemporâneo, em detrimento das visões discriminatórias e pejorativas, colocando em xeque as interdições sociais.

Na obra do artista gaúcho, observa-se que as interdições foram abolidas e que ele exprimiu livremente os seus fantasmas e espaços psíquicos e corporais de modos indissociáveis. É neste sentido que o corpo é um signo visível de um interior invisível e que é revestido de desejo. É também corpo significante, que suscita o inesperado, o sugestivo, que dialoga com o outro. Este corpo que fala e suscita sentimento, é um corpo-imagem, não a própria imagem, mas a do outro. A imagem que tenho do meu corpo é a imagem do outro. A imagem que tenho de meu corpo é o olhar do olhar do outro.[12]

Conclusão

Milton trabalhou com o corpo para desconstruir as convenções sociais que o estigmatizavam, representou as relações sexuais heterossexuais e homossexuais, os desejos homoeróticos em busca de nova concepção de arte e de maior conhecimento do próprio corpo e a exploração do imaginário. Ao transgredir as convenções tradicionais, ele transgrediu a interdição e a suspendeu, porém, segundo Bataille sem suprimi-la plenamente. O estudioso francês destacou em

[11] BEZERRA, Kátia C. Maria Isabel Barreno: o corpo e o desejo como espaços de tensão. In: LYRA, Bernadette; GARCIA, W. Corpo e cultura. Op. Cit., p. 59-62. Essas imagens também foram praticadas por artistas internacionais desde a Pop Art na década de 1960.
[12] DROGUETTI, Juan G. Corpo e representação. In: LYRA, Bernadette; GARCIA, W. Corpo e cultura. Op. Cit., p.33-34.

"O erotismo e a experiência interior" que existe uma profunda cumplicidade entre a lei e a sua violação, e que os obstáculos opostos à comunicação da experiência interior (erotismo) parecem de outra natureza; eles se relacionam com o *interdito* que a funda e com a duplicidade, conciliando coisas cujo princípio é inconciliável, o respeito à lei e a violação, o *interdito* e a transgressão. O *interdito* é um mecanismo exterior que penetra em nossa consciência e que nos condiciona ou não à ação. [13]

As imagens de Milton sugerem aquilo que está implícito e revelam as fantasias do artista que tornou explícito os seus desejos, quando na década de 1980, suprimiu todas as barreiras e interdições, liberando os corpos e seus fragmentos aos contatos íntimos e os objetos de desejo que o seduziam e estimulavam o erotismo. Dessa forma ele conseguiu atingir o sentido último do erotismo que, segundo Bataille, é a fusão, a supressão do limite. Em seu primeiro movimento pode ser definido pela existência de um objeto de desejo. [14]

Milton Kurtz procurou na visualidade contemporânea da cultura de massa agir em prol de suas convicções relativas à sexualidade, aos gêneros e à abertura cultural com o objetivo de refletir a respeito das visões discriminatórias e das interdições sociais. Ele apresenta em sua obra um novo olhar a respeito da sexualidade ao desconstruir e problematizar a unidade de gêneros e identificar distintas formas de masculinidade e feminilidade e, consequentemente, de erotismo.

Após a década de 1980 as suas obras relativas ao corpo tomaram novos rumos tendo em vista que as questões de erotismo e objetos de desejo foram sendo suplantadas por pinturas de silhuetas de atletas, ginastas, nadadores e bailarinos em movimento que justapostas aos planos de cor possibilitaram a criação de efeitos óticos ao fazer referências às visualidades internacionais das décadas de 1960 e 1970. Ele deu um novo rumo ao seu trabalho ao executar também pinturas de grandes dimensões sob tecidos com motivos florais e mais decorativas, quando retomou o espaço bidimensional e o plano de cor pura, e criou novas poéticas.

Milton como artista contemporâneo era sensível às questões do corpo e às matrizes de desejos, de prazer e de emoção, fenômeno que o conduziu a procurar ao longo de sua trajetória refletir a respeito dos processos que estavam emergindo e sendo incorporados na cultura e nos costumes.

[13] BATAILLE, Georges O erotismo. Op. Cit., p.24-5.
[14] BATAILLE, Georges O erotismo. Op. Cit., p.85.

Alfredo Nicolaiewsky:
Entre o Erotismo e o Desejo

Nara Cristina Santos, Universidade Federal de Santa Maria
Natascha Rosa de Carvalho, Universidade Federal de Santa Maria

Este estudo aborda, na produção artística contemporânea, o desejo na obra de Alfredo Nicolaiewsky, revelado tanto pelo erotismo, quanto insinuado ou ocultado no desejo, ele mesmo, do corpo. Enquanto o erotismo pode surgir como uma manifestação da sexualidade e da sensualidade, o desejo pode surgir como a manifestação da essência do homem. O desejo pode ser entendido, no texto, como um elemento transversal para problematizar algumas obras escolhidas neste percurso poético do artista, a partir de três exposições.

A abordagem se encontra na capacidade de Alfredo simbolizar a satisfação do desejo e na sublimação do conflito, compreendido no campo da psicanálise: para Lacan, "(...) o desejo não resulta de algumas impressões deixadas pelo real, mas só pode ser apreendido, compreendido, no mais estreito nó em que, para o homem, enodam-se entre si, o real, o imaginário e o seu sentido simbólico".[1]

Sem título, lápis de cor e aquarela s/papel, 1983, 70 x 98cm.
Col. Particular, Porto Alegre, RS.

[1] Lacan, 2016, p.129.

É nesse sentido que, mantendo-se no campo da arte apenas com um vínculo na psicanálise, este artigo trata da obra como objeto de análise interpretativa, em três momentos: o erotismo revelado de 1983 (explicitado em 2006); o erotismo sútil de 1997; o desejo latente de 2017

O erotismo revelado de 1983 (explicitado em 2006)

Nesta primeira fase dos desenhos e aquarelas do início dos anos de 1980 existe um erotismo revelado pela presença de detalhes do corpo masculino seminu, em contraste com imagens lúdicas, que remetem a uma fase ingênua da infância, e religiosas, que remetem a santos e símbolos. O erotismo e o desejo podem ser percebidos com mais força e intensidade quando conteúdos distintos são justapostos na obra, gerando uma tensão entre as próprias formas desenhadas, literalmente uma linha vertical que provoca junção/separação da narrativa: um corte. Os desenhos desta fase foram expostos na galeria Tina Presser, em Porto Alegre, 1983[2].

Figura 1 | Sem título, lápis de cor e aquarela s/papel, 1983, 70 x 98cm.
Col. do Artista, Porto Alegre, RS.

[2] NICOLAIEWSKY, 1999.

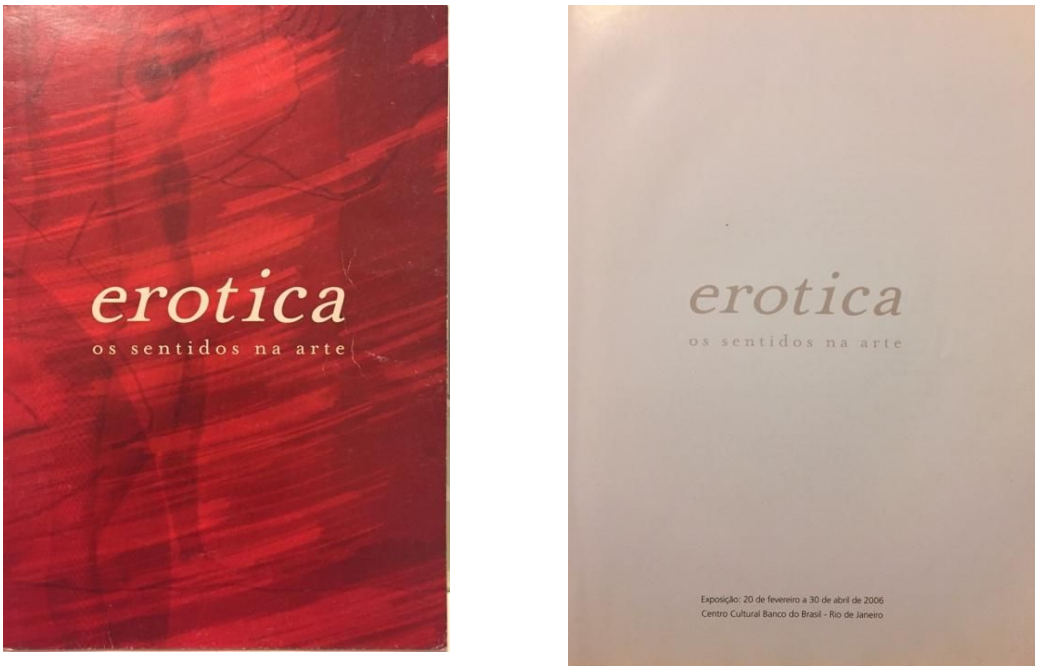


Figura 2 | Catálogo da exposição Erótica – os sentidos na arte, 2006. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.

Entre outras, uma obra datada de 1983 (Fig 1), também exposta na Mostra Erótica do CCBB (Fig 2) no Rio de Janeiro (20/02-30/04/2006), com curadoria de Tadeu Chiarelli, foi alvo de crítica naquela que pode ter sido a prévia do que se seguiu nestes últimos anos, em torno da relação conflitante entre arte, erotismo e religião, vista por um público conservador e/ou equivocado, por exemplo e talvez, diante da própria questão do desejo.[3] Esta obra que tive oportunidade de ver exposta em 2006, foi muito criticada pela associação feita entre a nudez do corpo masculino com a imagem sagrada de São Jorge.[4]

O mais interessante desta mostra, Erótica, que passou anteriormente incólume pelo CCBB em São Paulo (12/10/2005-08/01/2006), é o fato de que ela não seguiu para o CCBB em Brasília como previsto.[5] E ao que consta, para a mostra na Capital Federal, foi exposta uma série de desenhos de Picasso, anteriormente exibida na *Galerie Nationale du Jeu de Paume* (20/02-20/05/2001) em Paris, França, cujo erotismo poderia ser considerado tão intenso e ou mais explícito que qualquer uma das obras expostas no CCBB do Rio. Em Brasília, não houve qualquer crítica às gravuras eróticas exibidas na mostra Picasso: Paixão e Erotismo (27/05-07/07/2006).

[3] Conflito gerado com a mostra Queer no Santander Cultural em Porto Alegre, exposição fechada em 2017 que se encontra aberta no ano de 2018 no Parque Lage, no Rio de Janeiro.
[4] Na mesma ocasião, para relembrar, a obra de Márcia X (1959-2005) foi retirada da exposição porque trazia o desenho de dois órgãos sexuais masculinos, delineado em forma de "x" com dois terços, objetos de devoção espiritual da religião católica. O empresário Carlos Dias Filho entrou com notícia-crime contra a mostra, alegando que "alguns dos quadros expostos são uma afronta contra a religião e são vistos por crianças". Ele se referia principalmente à obra "Desenhando em terços" (2002) da artista. (O Globo, 25/04/2006).
[5] A obra foi retirada também por pressão de religiosos da CNBB e um grupo católico chamado Opus Christi. Diante da tensão gerada, o Banco do Brasil decidiu cancelar a exposição Erótica – Os sentidos na arte, que iria para o CCBB em Brasília. (Folha de São Paulo, 03/05/2006).

Figura 3 | Sem título, lápis de cor e aquarela s/papel, 1983, 70 x 98 cm.
Col. do Artista. Porto Alegre, RS.

Retomando, outra obra de 1983 (Fig 3), exposta no CCBB nesta mesma época, trazia o corpo masculino nu, desenhado de modo mais explícito na sua sexualidade, mas vinculada a outras associações visuais ingênuas, o que não motivou uma crítica direta. O artista mantinha uma estratégia compositiva similar nestas obras: o desenho de observação de um detalhe do corpo nu, com características e apelo ao erotismo em um corte vertical da cena, estreito, geralmente à direita, em outras obras também na parte superior, associado ao traço infantil, à padronagem floral e repetida de uma estampa, e a um elemento estranho à cena.

Sobre esta obra especificamente, o curador escreve e enfatiza o modo como aparece o nome do artista:

> Na Série de três trabalhos de Alfredo Nicolaiewsky sobressai uma obra sem título (Alfredo), em que os índices de sua existência são trabalhados em dimensão pública - o conjunto de seis fotografias dele enquanto bebê, sua caricatura em forma de grafite, seu nome e seu nome e sobrenome. Esses registros foram feitos pelo artista na área do desenho onde está representada a parede de sua residência, possivelmente uma sala, o espaço de socialização de uma casa. Justaposta a essa 'cena doméstica', a imagem de um corpo masculino, nu fechada nos órgãos genitais. Sobre ela, abaixo, a assinatura 'verdadeira' do artista. [6]

[6] Chiarelli in: Catálogo Erótica, 2006, p. 6.

Estas obras podem surpreender também na relação proposta para este artigo, entre o erotismo e desejo, não pelo que expõem diretamente da identidade do artista, mas pelo que deixam a interpretar da autoria.

Segundo Fernando Cocchiarale:

> Sobre algumas delas, garatujas infantis, supostamente assinadas pelo menino Nicolaiewscky, mostram-nos o reconhecimento de uma autoria deslocada sem ter a posse plena dos direitos civis, a criança não é, em princípio, responsável por suas ideias, a não ser quando infringe a norma adulta, rabiscando paredes, por exemplo. [7]

O erotismo sutil de 1997

Figura 4 | Sem título, lápis de cor e aquarela s/papel, 1983, 98 x 70 cm. Col. Particular, Porto Alegre, RS.
Figura 5 | *Continentes*, técnica mista, 1996/97, 180 x 250cm. Col. Particular, Porto Alegre, RS.

Lacan, embora ao limitar-se à obra de arte escrita, diz que a obra de arte introduz na sua própria estrutura o advento do corte, porque é nele que se manifesta o real do sujeito, que para além do que ele diz, ele é o sujeito inconsciente. Embora Alfredo tenha se utilizado formalmente deste "corte" em seus trabalhos, entendidos na publicação do catálogo de 1997 como intervalos, entres, e discutidos tanto na sua produção prática quanto textual, há de se considerar, ainda que parcialmente, o que segue:

> A forma da obra de arte, tanto da bem-sucedida quanto da que fracassa, tem a virtude de implicar essa dimensão (o real do sujeito). (...) essa

[7] Cocchiarale in: Nicolaiewsky, 1999, p. 119.

> dimensão não é paralela ao campo da realidade criada no real pela simbolização humana, ela lhe é transversal, na medida em que a relação mais íntima do homem com o corte ultrapassa todos os cortes naturais. Pois existe esse corte essencial de sua existência, a saber, que ele é aí e tem de se situar no fato mesmo do advento do corte.[8]

Algumas obras desta exposição de 1983 também foram apropriadas pelo artista e utilizadas na exposição Mistura Fina: Uma Possibilidade de Arte Mestiça[9], mesmo nome da dissertação defendida por ele no IA/UFRGS em 1997. A mostra aconteceu na galeria Iberê Camargo, na Usina do Gasômetro em Porto Alegre, no mesmo ano, e define a segunda fase desta abordagem.

Para compor a série Mistura fina, duas obras podem ser relacionadas ao erotismo e ao desejo. A obra *Continentes* (fig 5) traz a reprodução do desenho (fig 4), numa associação formal com um objeto que se repete muito na cena, o vaso. Embora a força do erotismo possa, por um lado estar suavizada no conjunto de elementos que compõem Continentes, por outro lado revela uma relação direta na obra apropriada de 1983.

O artista continua sugerindo essa associação de erotismo e desejo, porém amenizada no conjunto de outros corpos, revelando alguns aspectos do feminino, como na obra *As Santinhas* (fig. 6 e 7), da mesma série aqui abordada. Se para Lacan[10] "o domínio da visão foi integrado no campo do desejo", estar diante de uma obra de arte seria dar-se conta desse campo do desejo.

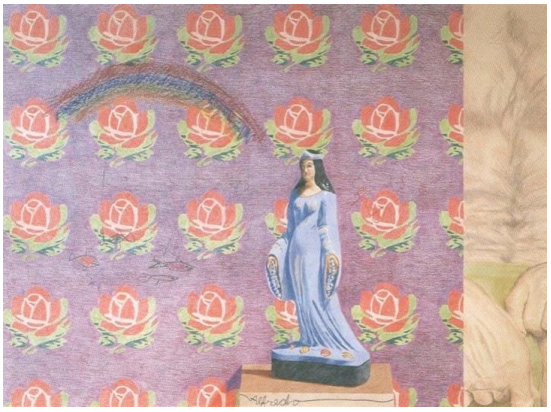


Figura 6 | Sem título, lápis de cor e aquarela s/papel, 1983, 70 x 98cm. Col. Particular, Porto Alegre, RS.
Figura 7 | *As santinhas*, técnica mista, 1995/96, 130 x 252cm. Col. Blanca Brites, Porto Alegre, RS.

[8] LACAN, 2012, 429.
[9] NICOLAIEWSKY, 1999.
[10] LACAN, 2012.

Convém destacar que a figura de Iemanjá, em imagem reproduzida, pintada, e como objeto, assim como a vênus de Botticelli, repetida, apropriada e interpretada, reforçam uma sensualidade feminina, mesmo das imagens religiosas e mitológicas, quando estão distribuídas neste conjunto, em torno do detalhe do corpo masculino. A distribuição de cada um dos elementos que compõem o conjunto da obra "As Santinhas" traz na sua organização espaços vazios, intervalos, lacunas e cortes.

O desejo latente de 2017

A terceira exposição, A Ira de Deus: suas prequelas e sequelas[11], na Galeria Gestual, Porto Alegre (2017) e Arte/Cinema: Tensão e Silêncio, no MASM, Santa Maria (2018), é considerada neste artigo para entender o desejo nas imagens fotográficas e cinematográficas. Em algumas imagens o corpo não é, ele mesmo (se não em cena), a potência desejante da obra.[12]

Figura 8 | A Ira de Deus – Sequela nº 29, 2016 Imagem digital sobre papel Photo Rag Hahnemühle, 255g, impressão pigmento mineral, 50 x 146 cm. Edição: 5 exemplares + 2 PA.

Figura 9 | A Ira de Deus – Sequela nº 15, 2016. Imagem digital sobre papel Photo Rag Hahnemühle, 255g. Impressão pigmento mineral, 50 x 123 cm.

[11] NICOLAIEWSKY, 2017.
[12] SANTOS, 2018.

Figura 10 | Fonte da Imagem. Casa Museu Medeiros-Almeida. Lisboa, Portugal.

Nesta produção mais recente (fig 8 e 9), algumas imagens retomam essa força de um desejo latente, não mais vinculado ao erotismo, mas insinuado na narrativa da montagem (onde o corte permanece), em que se justapõem imagens de pessoas, de lugares, de paisagens, de coisas, de cenas intimistas, inquietantes, ao mesmo tempo suaves e densas.

As obras desta última fase (realizada no pós-doc em Lisboa) surgem então mais escuras, intensas e poderosas como imagens resgatadas de filmes portugueses (que o artista não revela quais foram), associadas entre si e justapostas a fotografias realizadas pelo artista. Essa relação entre corte e montagem, no conjunto das duas obras expostas, revela em alguns momentos uma sutileza e uma suavidade, que neste caso remete, no detalhe, a imagem de Eros e Psique.

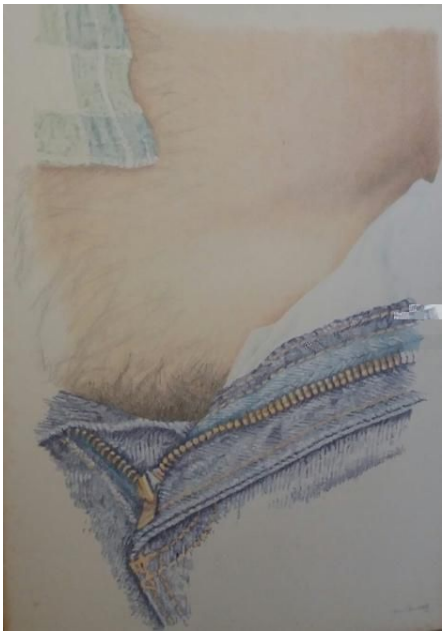


Figura 11 | Sem título, lápis de cor s/papel, 1982, 93 x 65,6cm. Col. do Artista, Porto Alegre, RS.

Segundo Lacan:

> O desejo é ou não é subjetividade? Essa questão não esperou a psicanálise para ser formulada. Existe desde sempre, desde a origem do que se pode chamar de experiência moral. O desejo é a um só tempo subjetividade - ele é o que está no âmago da nossa subjetividade, o que é mais essencialmente sujeito - e é, ao mesmo tempo, o contrário, opõem-se à subjetividade com uma resistência, como um paradoxo, como um núcleo rejeitado, refutável.[13]

Estas obras abordadas neste artigo, de três exposições entendidas como reveladoras de fases distintas do artista, são resultantes de imagens inteiras (como por exemplo, figura 11). E a partir delas simbolicamente das justaposições e dos conjuntos, do desenho e da pintura, dos cortes e das montagens, da fotografia e do cinema, e geram uma experiência condicionada ao erotismo, mais ao desejo, em um clima de suspensão e suspeição. Nada mais contemporâneo.

> Na mostra Entre o erotismo e o desejo são consideradas duas fases no percurso de Alfredo Nicolaiewsky: a primeira, dos desenhos a lápis de cor e aquarela produzidos para uma exposição de 1983, da qual foram escolhidas em conjunto com o artista seis obras representativas de um erotismo latente, confirmado pela presença dos detalhes do corpo masculino seminu, justaposto a imagens lúdicas, que remetem a uma condição ingênua da infância, e religiosas, que remetem a santos e símbolos. A segunda, das fotografias realizadas pelo artista ou apropriadas como imagens capturadas do cinema para uma exposição de 2017. Desta, foram selecionadas duas obras indicativas de um desejo latente na narrativa da montagem, na justaposição de cenas descontínuas com pessoas, corpo e objeto, que sugerem na imagem um vínculo mais intimista com eros e psique.
>
> O corpo, nu ou vestido nestas obras, é revelado tanto pelo erotismo, quanto insinuado ou ocultado pelo desejo. Mas o corpo não é, ele mesmo (se não em cena), a potência desejante da obra. A potência se encontra na capacidade de Alfredo simbolizar a satisfação do desejo nas fotografias e a sublimação do conflito do desejo nos desenhos. O erotismo e o desejo se impõem com suavidade e tensão em cada obra, e se confrontam entre cada imagem. O entre se configura no espaço com uma linha vertical de junção e/ou separação, e se comporta no tempo como um instante próprio de justaposição, do passado e do presente. O entre gera uma certa inquietação, ao proporcionar uma experiência condicionada ao erotismo, mais aliada ao desejo, em um clima de suspensão e suspeição. Nada mais contemporâneo.[14]

Mas afinal, o que seria o contemporâneo hoje? Para Smith:

[13] Lacan, 2012, p. 506.
[14] Texto curatorial, Nara Cristina Santos.

> A arte contemporânea é a rede institucionalizada através da qual a arte de hoje se apresenta diante de si e de distintos públicos do mundo. Se trata de uma subcultura internacional ativa, expansionista e proliferante, com seus próprios valores e discursos, suas próprias redes de comunicação, heróis, heroínas e hereges, suas organizações profissionais, seus eventos chave, seus encontros e monumentos, seus mercados e museus... em síntese, suas próprias estruturas de permanência e mudanças.[15]

Nesse sentido, pode-se dizer que a história da arte contemporânea pode ter como objeto de estudo não apenas ações, reflexões, práticas artísticas e culturais pertencentes a esta "rede institucionalizada" no contexto da contemporaneidade. Mas também pode ter como objeto de estudo manifestações críticas sobre as diferentes tendências poéticas e teóricas atuais, incluindo, por exemplo, questões de gênero, sexualidade, erotismo, assim como da diversidade de pensamento e pluralidade de linguagens, técnicas e tecnologias que constituem, politicamente, o nosso tempo.

Portanto, considerando os trabalhos de Alfredo Nicolaiewsky neste contexto amplo da diversidade da arte, tratar de temáticas tão instigantes, transgressoras e fomentadoras de todo tipo de discurso hoje (já desde 1983), é também percebê-los, obra e artista, integrados a um processo mais abrangente. Processo que tem conectado produtores, ativistas, teóricos, curadores de modo mais atualizado e felizmente menos dominador (ainda), e possibilita pensar a própria arte contemporânea como transgressora. O tema deste evento do CBHA em 2018, arte e erotismo, e a produção de Nicolaiewsky, apontam nesta e em multidireções de tensão e transgressão.

Referências bibliográficas

ERÓTICA. Os sentidos na arte. Catálogo de exposição. CCBB: Rio de Janeiro, 2006.

LACAN, Jacques. O seminário. Livro 6 O desejo e sua interpretação. Rio de Janeiro : Zahar, 2016.

NICOLAIEWSKY, Alfredo. Alfredo Nicolaiewsky e a Ira de Deus: Prequelas e sequelas. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2017.

NICOLAIEWSKY, Alfredo. Alfredo Nicolaiewsky: desenhos e pinturas. Porto Alegre: Fumproarte, 1999.

SANTOS, Nara Cristina. Texto Curatorial - Folheto Exposição. Entre o Erorismo e o desejo: Alfredo Nicolaiewsky. MESC: Florianópolis, 2018.

SMITH, Terry. "Qué es el contemporâneo?". Buenos Aires : Siglo Veinteuno, 2012.

[15] SMITH, 2012, p.299.

Algumas considerações sobre o homoerotismo e a arte atravessados pela aids

Ricardo Henrique Ayres Alves, Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Universidade Estadual do Paraná

O presente trabalho procura discutir as relações entre o homoerotismo e as artes visuais no contexto da epidemia de aids nas décadas de oitenta e noventa. A partir do discurso historiográfico e crítico produzido sobre este tema, é possível identificar que o erotismo, e em especial o homoerotismo, tem um papel fundamental nas discussões sobre a abordagem da enfermidade no campo artístico. O tema é discutido a partir do pensamento de Douglas Crimp (2005, 2004) ao comentar a censura sofrida pela exposição The Perfect Moment, de Robert Mapplethorpe. A partir da análise dos textos do autor bem como dos trabalhos de Keith Haring, Mark I Chester e Benjamin Fredrickson é possível compreender e comparar diferentes posturas que enlaçam o homoerotismo e a arte em tempos de aids, destacando a repulsa ao discurso que promovia a abstinência sexual como comportamento de prevenção.

Palavras-chave: Homoerotismo. Aids. Sexualidade. Arte Contemporânea.

*

El presente trabajo busca discutir las relaciones entre el homoerotismo y las artes visuales en el contexto de la epidemia de sida en las décadas de los ochenta y noventa. A partir del discurso historiográfico y crítico producido sobre este tema, es posible identificar que el erotismo, y en especial el homoerotismo, tiene un papel fundamental en las discusiones sobre el abordaje de la enfermedad en el campo artístico. El tema es discutido a partir del pensamiento de Douglas Crimp (2005, 2004) al comentar la censura sufrida por la exposición The Perfect Moment, de Robert Mapplethorpe. A partir del análisis de los textos del autor así como de los trabajos de Keith Haring, Mark I Chester y Benjamin Fredrickson es posible comprender y comparar diferentes posturas que enlazan el homoerotismo y el arte en tiempos de sida, destacando la repulsa al discurso que promovía la abstinencia sexual como comportamiento de prevención.

Palabras clave: Homoerotismo. SIDA. Sexualidad. Arte contemporáneo.

Introdução

Parece oportuno, diante dos recentes episódios de censura à arte, e em especial, daquela arte que é atravessada pelos corpos e pelas sexualidades, resgatar episódios de natureza semelhante para estabelecermos comparações, distensões, e produzirmos um pensamento que inscreva estas ações em uma perspectiva histórica. Foi diante deste interesse que comecei a revisitar e reler alguns textos, chegando então à censura sofrida pela exposição póstuma de Robert Mapplethorpe, *The Perfect Moment* em 1989.

Uma das questões importantes sobre o contexto do caso estadunidense foi a sua relação com a epidemia de aids. Dessa forma, comecei a esboçar algumas considerações sobre as relações entre o homoerotismo e as artes visuais no contexto da epidemia de aids nas décadas de oitenta e noventa, estruturando o texto da seguinte maneira: num primeiro momento busco explicar o contexto da censura da exposição de Mapplethorpe a partir da teoria de Douglas Crimp (2005), e a partir daí, destaco aspectos relevantes de sua análise para entender o discurso homoerótico e a sua relação com a arte atravessada pela aids. Na sequência, pretendo discutir estes conceitos diante das obras de alguns artistas, procurando diferentes manifestações da relação entre a aids e o homoerotismo.

Arte, aids e homoerotismo a partir da censura sobre Mapplethorpe

O historiador da arte e ativista do movimento de luta contra a aids Douglas Crimp (2005) teoriza sobre diversas questões que atravessam o processo de institucionalização e musealização de obras de arte. Em determinado momento de seu livro, discorre sobre a censura sofrida por Mapplethorpe, trazendo informações e produzindo reflexões sobre tal evento. Ele comenta primeiramente o nome do congressista Jesse Helms, destacando sua posição política de extrema direita, para então explicar sua relação com o financiamento público das artes em 1989 em virtude das fotografias de Mapplethorpe. Ele comenta esse furor em três tempos:

> Ele teve início com o cancelamento pela Corcoran Gallery da exposição Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment, atingiu o ápice com a aprovação da emenda de Jesse Helms a uma lei de recursos do NEA (National Endowement of Arts – Fundação Nacional para as Artes), e terminou, por certo tempo, depois da absolvição – da acusação de "promover obscenidade" e de "utilizar ilegalmente um menor em peças voltadas à nudez" - do Cincinnati Contemporary Arts Center e de seu diretor por terem montado a mesma exposição.[1]

Essa sequência de informações embasa a discussão teórica promovida pelo autor

[1] CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu.* São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 8.

em outros momentos de seu livro. Em uma linda passagem, por exemplo, Crimp comenta os trabalhos de Sherrie Levine nos quais a autora se apropria das imagens de Edward Weston nas quais o fotógrafo apresentou seu filho Neil. Ele afirma que possuía uma destas imagens em seu quarto e que eventualmente, algum de seus *affairs* que lá se encontravam ficavam intrigados com as fotos, sugerindo alguma relação com a pornografia infantil.

Crimp identifica então uma confusão entre o homoerotismo e a pedofilia estimulada por agentes como Helms, mas vai mais fundo em sua análise. Ele reavalia seu artigo *Apropriando-se da apropriação*, presente no livro, no qual havia afirmado que a estratégia de Mapplethorpe era a da apropriação modernista, remetendo ao estilo clássico, assim como Weston ao produzir fotografias de seu filho. Já a apropriação de Levine seria então pós-moderna por não produzir uma nova imagem, fazendo dessa recusa seu mote. Enquanto Mapplethorpe reforçaria a tradição clássica, Levine a negaria.

No entanto, a partir da censura sofrida por Mapplethorpe ao fim da década, Crimp (2005) reavalia sua opinião no texto produzido em 1982. Segundo o teórico

> Enquanto os nus masculinos de Weston encaixam-se confortavelmente na tradição homossocial ocidental, na qual o homoerotismo só é estimulado para ser contido ou reprovado, os retratos de Mapplethorpe caracterizam o erotismo como abertamente homossexual (uma distinção que, de forma paradoxal porém estratégica, a própria linguagem da emenda de Helms obscurece). Assim, enquanto eu via os nus de Mapplethorpe somente no contexto dos outros gêneros convencionais da obra do artista – naturezas mortas e retratos de pessoas –, Jesse Helms os via no contexto das imagens abertamente sexuais do X Portfólio de Mapplethorpe.[2]

Dessa forma, ao definir as categorias de homossocialidade e homossexualidade, o autor tensiona uma estética costumeiramente encontrada em museus e a representação do que chama de uma subcultura gay autodefinida. Ou seja, as fotografias de Mapplethorpe incomodaram por apresentarem a sexualidade gay do meio BDSM, algo que não havia sido deglutido e domesticado pela institucionalidade visual do mundo da arte.

Além disso, o fato do artista ser homossexual e de ter produzido imagens atravessadas por esse desejo, como a mencionada série *X Portfólio*, são questões utilizadas de forma covarde para ressignificar outros trabalhos do artista, como duas fotografias com crianças, que não possuíam nenhuma referência erótica, mas que assim foram interpretadas por Helms. Uma destas fotografias é a do jovem Jesse McBride. Sobre ela, Crimp afirma que "O escândalo de Jesse McBride é que ela foi tirada por um homem abertamente gay, um homem que também fez retratos explícitos de atos sexuais "perversos", um homem que

[2] Ibid, p. 8-10.

posteriormente morreu de Aids."[3] Assim, o autor inscreve a repulsa pelo artista em um cenário mais amplo, relatando inclusive a morte em decorrência da aids por Mapplethorpe.

Crimp ainda relata a tensão entre a formalidade e o tema das imagens pela acusação e pela defesa, concluindo que a defesa acabou vitoriosa justamente pela inserção das imagens em um discurso museológico e institucional, ou seja, apelando para as questões formais, apontando as preocupações estéticas e qualidades formais. O autor ainda ilustra essa situação com a descrição da curadora de *The Perfect Moment,* Janet Kardon da obra *Self-portrait with bullwhip* (1978), que a mesma chama de estudo figurativo:

> A figura humana é centralizada. A linha do horizonte situa-se após o segundo terço do sentido de baixo para cima, quase nas proporções clássicas dois terços/um terço. O modo como a luz se difunde, fazendo-se presente à volta toda da figura, é muito simétrico, o que é bem característico de suas flores.[4]

Este comentário completamente castrador para descrever a foto de um homem gay com um chicote enfiado no ânus chega a soar engraçado, tamanho o constrangimento que provoca para quem conhece a imagem. Na sequência, após citar a tentativa da acusação de também utilizar questões formais para indicar o caráter sexual das imagens, utilizando como exemplo a fotografia de Jesse McBride e o comentário sobre o fio de uma geladeira, que apontaria como uma flecha para os genitais do garoto, o teórico comenta outro procedimento de esvaziamento: a patologização da identidade gay do artista.

No comentário do curador Robert Sobieszak tal intenção é perceptível quando ele aproxima o trabalho do fotógrafo ao de Van Gogh, afirmando que ambos lidavam com um lado problemático de suas vidas. Para Crimp "O que se nega aqui é a participação voluntária e ativa de Mapplethorpe numa subcultura sexual que não temos nenhum motivo para acreditar que fosse considerada "problemática" por ele ou com a qual estivesse "tentando conviver."[5] Dessa forma, o autor conclui que apesar de bem-sucedida, essa defesa baseada em questões estéticas negligenciou qualquer direito das minorias sexuais à autorrepresentação.

Através da análise das informações do julgamento e da censura da exposição, podemos entender então a repulsa que ela provocou em setores conservadores, que consideravam indesejável ver obras de um artista gay, ainda que tais obras não fossem necessariamente homoeróticas. Além disso, o autor pontua que uma visão romantizada que considera o artista como um *outsider* pode patologizar um comportamento que deveria ser tratado com naturalidade. E essa romantização pode atravessar tanto a questão do BDSM quanto o fato de Mapplethorpe ter morrido em decorrência da contaminação com o vírus HIV e de suas

[3] Ibid., p. 10.
[4] Ibid., p. 11.
[5] Ibid., p. 12.

subsequentes complicações.

No entanto, gostaria de destacar um ponto do texto de Crimp que me parece importantíssimo: a discussão sobre o estatuto de uma obra de caráter erótico produzida por um artista gay. Para o autor, essa imagem poderia proporcionar ao espectador a experiência de ver materializada na fotografia uma imagem produzida pelo filtro do desejo. Essa situação poderia motivar a censura deste tipo de trabalho, pois proporcionaria ao espectador ver algo através dos olhos do artista, o que no caso do desejo homoerótico não seria desejável.

Então, podemos pensar, a partir dessa consideração, que a repulsa por obras desta natureza esteja relacionada diretamente como o medo de estar no lugar do outro, de ver algo que o outro viu, sendo este outro justamente o artista gay. Esse medo é tão grande, que provoca a repulsa por outras obras que não tem relação aparente com o conteúdo homoérotico. Neste caso, o transbordamento de uma questão biográfica classifica a obra do artista, gerando a repulsa.

Estas considerações sobre o preconceito com o trabalho produzido por artistas que abordam em seus trabalhos suas sexualidades não-heteronormativas estão, no contexto da aids, atravessadas por um medo ainda maior, pois os gays eram vistos como indivíduos que estavam pagando por sua transgressão e simultaneamente, eram considerados um risco pois poderiam passar sua doença para os sadios. Estas questões são discutidas por Susan Sontag (2007), que exemplifica esta visão através do tratamento dispensado aos grupos mais atingidos pela enfermidade quando do seu surgimento. Aqueles que contraíram o vírus HIV através de transfusões eram vistos como vítimas inocentes, enquanto os indivíduos que se contaminavam através do uso de seringas e por via sexual eram considerados culpados, que estavam pagando o preço por sua transgressão e seu comportamento hedonista, envolvesse ele o uso de drogas ou práticas sexuais não monogâmicas e heterononormativas.

Sontag (2007), diante deste cenário, destaca o potencial da aids em gerar o que chama de *identidades degeneradas*, ou seja: além do desgaste físico e corporal, do processo de fragilização do corpo promovido pela enfermidade, os doentes ainda precisavam lidar com uma série de discursos preconceituosos que eram construídos pelos meios de comunicação e pela sociedade, gerando um desgaste ainda maior. Uma destas questões foi justamente o conteúdo erótico, pois, em virtude da contaminação por via sexual, existia um discurso que buscava dessexualizar tais indivíduos, ignorando seus direitos sexuais e seus desejos diante de seu estado sorológico. Alguns artistas produziram trabalhos abordando esta interdição, enquanto outros procuraram dar vazão ao impulso sexual através de seus trabalhos. Outras estratégias transitaram também entre o ativismo e a divulgação de métodos de prevenção e ou tratamento. Trabalhos como os dos artistas norte-americanos Keith Haring, Mark I. Chester e Benjamin Friedrickson transitam entre essas perspectivas, oferecendo um panorama interessante sobre o homoerotismo e a aids.

Keith Haring

A lona, ainda que coberta de tinta, deixa aparentes pequenos furos, provavelmente argolas de metal que circundam a borda do material industrial utilizado por Keith Haring. O artista, que ficou conhecido por desenhar nos espaços ociosos do metrô de Nova York com giz branco, colocou sobre as mais diversas superfícies seus traços ligeiros e expressivos. Neste caso, a obra *Safe Sex* (1988) faz parte de tantas outras experimentações, mas se inscreve em um tema específico. A arte de Haring, no que diz respeito ao seu encontro com a aids, possuiu em grande parte caráter ativista. Por este aspecto, *Safe Sex* teria muitos pares, podendo se inscrever em uma larga iconografia composta pelo artista para abordar a doença. Entretanto, os discursos que a obra traz em si tornam-na um objeto de análise que se destaca de outras obras semelhantes.

As duas figuras lilases que ocupam dois terços da imagem são cobertas por bolinhas vermelhas, como uma estampa. Contornadas por uma linha branca, possuem também uma série de linhas de ação ao longo do corpo. Essas linhas, ao sugerirem o movimento, confirmam que os indivíduos não estão apenas se tocando, e sim, masturbando-se mutuamente. Seus rostos recebem um grande X verde que substitui qualquer expressão ou órgão da face. Sobre suas cabeças, um grande balão pontiagudo, como aqueles de histórias em quadrinhos que buscam chamar a atenção do leitor. Letras vermelhas circuladas por uma linha branca, em caixa alta, trazem o nome da obra.

Podemos entender o grande balão que Haring coloca sobre seus personagens como uma espécie de sol. Entretanto, o fundo está negro. A luz que deveria irradiar do balão não é sentida nas cores chapadas do artista que parecem alheias à tentativa de iluminação. As figuras parecem um pouco desajeitadas e, apesar do ato sexual representado, os traços simplificados do artista sugerem mais uma aura cartunesca do que a busca pela representação mimética dos indivíduos. O pseudo-sol, ao trazer a inscrição homônima ao título da obra, não deixa dúvidas quanto à luz que deseja emanar: é o arauto do sexo seguro, irradiando para as figuras o conhecimento de uma das práticas que seriam indicadas no período de desconhecimento e contaminação pela aids.

Em um ensaio de Crimp (2004), intitulado *How to have promiscuity in an epidemic*, o autor aborda uma série de produtos culturais que problematizaram a questão da sexualidade em relação à disseminação do vírus na década de oitenta. Diante de um grande corpo de discursos que propagavam a crítica as práticas homossexuais, o pesquisador evidencia que muitas vezes, são empregados discursos higienizadores para as sexualidades desviantes, e que em muitas ocasiões, a monogamia e a abstinência foram pregadas como única forma de se proteger da enfermidade.

O problema de tal indicação é o discurso ao qual ela serve. Essa orientação traz consigo uma crítica às práticas homossexuais e também à maior liberdade e flexibilidade da sexualidade, que fora obtida a partir da década de sessenta. Assim, aproximando-se do argumento de Sontag (2007), Crimp (2004) afirma que a sexualidade era uma espécie de forma "justa" de adquirir o vírus HIV, em oposição ao discurso que era construído a respeito dos hemofílicos.

Assim, a obra de Haring anunciou uma das formas de exercer a sexualidade que não transmite a doença. Com a grande disseminação das obras do artista, podemos acreditar que a mensagem chegou a um grupo considerável de indivíduos. O ato de Haring é uma resistência aos discursos que visavam controlar a sexualidade através da doença. Exercer a promiscuidade em uma epidemia, como sugere o texto de Crimp, através de métodos que garantissem a segurança dos indivíduos, foi uma atitude difícil em meio a forte repressão sofrida pelas campanhas que indicavam práticas sexuais seguras nos EUA. Estas deram lugar ao elogio da monogamia e da abstinência, consideradas formas menos agressivas de se tratar da doença, ainda que a indicação dessas recomendações seja questionável. A marca identitária da liberdade sexual estava sendo ameaçada pela desinformação e pela ascensão destes discursos moralizantes.

Ao comentar as contribuições da ativista Cindy Patton, Crimp analisa a relação da promiscuidade e de um comportamento sexual flexível com as formas de prevenção:

> Como Patton afirma, pessoas gays inventaram sexo seguro. Sabíamos que as alternativas - monogamia e abstinência - eram inseguras, inseguras em último caso, porque a maioria das pessoas não se abstém do sexo, e se você disser "apenas diga não", elas farão sexo desprotegido. Somos capazes de inventar sexo seguro porque sempre soubemos que o sexo não é, em uma epidemia ou não, limitado ao sexo com penetração. Nossa promiscuidade nos ensinou muitas coisas, não apenas sobre os prazeres do sexo, mas sobre a grande multiplicidade desses prazeres. (...) é a nossa promiscuidade que nos salvará.[6]

A coerência do pensamento de Crimp reside na possibilidade da sexualidade ser abordada de forma mais realista por aqueles que tem a sua própria sexualidade permanentemente posta em discussão pela sociedade heteronormativa. Assim, os ativistas encontrariam nas práticas sexuais respostas para as demandas de campanhas educacionais em tempos de epidemia. Entretanto, essas informações estavam imersas em um contexto de desconhecimento sobre a transmissão da doença. Para que fosse possível salvar vidas, esses dados oriundos das práticas sexuais deveriam ser disseminados para aqueles que não tinham acesso a tais conhecimentos. *Safe Sex* trouxe não só o anúncio de uma prática sexual segura, mas também revestiu visualmente o ato de certa melancolia. A masturbação

[6] CRIMP, Douglas. *Melancholia and Moralism*: essays on aids and queer politics. Massachusetts, EUA: MIT Press, 2004, p. 64.

mútua como alternativa para um grupo social que havia aprendido a exercer sua sexualidade de forma libertária deve ser vista no interior de uma quebra de paradigma. Agora, seriam evidenciados certos procedimentos para assegurar a saúde daqueles que desejassem manter sua prática sexual. As desajeitadas figuras de Haring estão iluminadas, mas parecem receosas diante da luz que recebem.

Mark I Chester

No trabalho do fotógrafo norte-americano Mark I Chester, que registra o submundo gay de São Francisco desde os anos setenta, podemos destacar uma série quando desejamos abordar a temática da aids em sua produção. Em *Diary of a Thought Criminal* (1990-91), ele nos apresenta Robert Chesley, um músico que havia contraído o vírus HIV, colocando a sua condição enferma diante do desenvolvimento da enfermidade em destaque nos discursos da fotografia que produzia.

Nas seis fotos, Chester apresenta uma série de composições, baseadas no uso de uma fantasia de couro fetichista do personagem Superman. A mesma possui um espaço aberto na região genital, de forma que mesmo com a roupa vestida, é possível ver o pênis rijo de Chesley emergindo de sua indumentária. Em uma das fotos ele parece amarrado, em outra, exibe orgulhoso sua roupa e seu corpo, ainda vestido. Mas quando ele retira a parte de cima da roupa, podemos perceber as marcas do sarcoma de Kaposi, uma espécie de câncer de pele que era frequente nos pacientes que desenvolviam aids nos primeiros tempos da epidemia. No cinema, é possível lembrar-se do filme *Philadélfia* (1993, direção de Jonathan Demme), no qual o personagem Andrew, interpretado por Tom Hanks, apresenta essas mesmas marcas arroxeadas em seu corpo em uma das mais clássicas cenas do longa.

Quando exibe sua pele marcada junto ao sexo rijo, Chesley contrasta a aparente fragilidade e resignação esperada da sua condição enferma com seu desejo manifesto em ereção. Suas caretas demonstram um humor que gosto de associar ao deboche diante da indicação de abstinência. As imagens de Chester parecem perguntar: é possível fazer um corpo parar de sentir tesão? Assim, resgatam-se as questões pensadas na obra de Haring, mas aqui, trata-se mais da manifestação da existência desse desejo e não de uma questão didática.

O sinal que indica a condição enferma do modelo é um exemplo de como a aids se manifestou nos indivíduos através de indícios: o sarcoma de Kaposi, o emagrecimento do corpo e da face, e ao fim, até mesmo pela cegueira causada por fungos, por exemplo. Dessa forma, compreendo que a análise das obras que apresentam o corpo enfermo deve atentar para os índices da doença, da mesma forma que não devem ser ignoradas possíveis relações estabelecidas com outros elementos das obras. Um exemplo seria a potência do trabalho de Chester

residente nessa tensão entre o corpo fragilizado e a sexualidade latente de um indivíduo que se fantasia.

Na evocação de um ser poderoso, reside não só uma potência de desejo sexual, mas também as fantasias de masculinidade exacerbada e de uma possível invulnerabilidade. Nesse sentido, o Super-Homem retratado por Chester não apresenta nenhum indício da moléstia até se despir de seu traje. Quando sua identidade secreta se revela, o modelo compartilha não só seu tesão, mas também o intrincado contexto de seu desejo.

Benjamin Friedrickson

No autorretrato *Atripla* (2011), Benjamin Fredrickson apresenta uma fotografia composta por três elementos: seu corpo, um frasco de remédios e uma base onde este se encontra. O frasco ocupa o centro da imagem, de forma que o suporte, assim como o corpo de Fredrickson, configuram-se como uma moldura para este objeto. Seu torso nu ocupa o fundo da imagem, levemente desfocado, mas permitindo ainda identificar seu róseo mamilo que não fora encoberto na composição. Outra parte de seu corpo, os dedos, seguram o objeto apresentando unhas pintadas com a tinta já descascada. É com estes dedos que o artista apresenta seu relicário. Chamo-o assim, pois o objeto está coberto de pequenos detalhes, passamanarias que o revestem como uma roupa, de forma ordenada e planejada. A indicação de que algo especial é guardado ali fica evidente.

Temos então, um corpo nu ao fundo, que em primeiro plano, através de suas mãos, apresenta um objeto vestido, sobre uma base branca que parece ser de metal, talvez uma pequena mesa ou banco. É difícil definir que elemento chama mais a atenção nesta imagem: o corpo desnudo do artista e sua eroticidade latente, o frasco delicadamente decorado ou as suas unhas descascadas. Estas estão em diagonal, seguindo a posição dos dedos do artista. Sinalizam quase como uma flecha para onde devemos repousar o olhar: não é no corpo, nem mesmo no suporte, mas na embalagem de remédio que teve sua superfície coberta quase que totalmente. Apenas o nome do medicamento ficou exposto: ATRIPLA, palavra que é também o título desta obra.

Uma rápida consulta na internet pode informar qual é a natureza dessa medicação. O Atripla faz parte do conjunto de drogas que pode ser ministrada aos indivíduos soropositivos. Diante desse fato, torna-se claro o porquê da decoração do fármaco. Se em outros tempos, quando o tratamento da aids era mais complicado ou inexistente, muitas imagens trouxeram o corpo enfermo fragilizado ou mesmo sem vida, Fredrickson apresenta seu corpo em segundo plano, literalmente. O que importa é esta substância que faz parte da manutenção de sua saúde. Seu ato de decorar o frasco de remédio traduz o afeto que dispensa a substância, cuidado dedicado ao companheiro de todos os dias.

A obra traz em seu discurso a melhoria no tratamento dos enfermos pela aids. Através do desenvolvimento de medicamentos, principalmente a partir de 1996, obteve-se uma maior qualidade de vida para os indivíduos soropositivos. Em sua condição de usuário dessas substâncias, Fredrickson apresenta sua condição enferma sob uma perspectiva difícil de imaginar em épocas mais remotas, como o fim dos anos 80 e início dos 90, quando as medicações ainda não estavam refinadas a ponto de proporcionar qualidade de vida considerável para seus usuários. Entretanto, as unhas mal-acabadas trazem uma certa perturbação ao equilíbrio da imagem. É como se nesse indício estivesse implícito que apesar do sucesso do tratamento, existe uma rasura que não pode ser apagada. Um ruído que não silencia, opondo-se à bela e cuidadosa decoração do frasco.

Podemos pensar então que apesar dos avanços, que permitem inclusive relações sexuais cada vez mais seguras, ainda não existe uma cura para a moléstia. Assim, mesmo que distante temporalmente dos outros artistas mencionados, o trabalho de Friedrickson ainda opera no âmbito de certa interdição, ainda que muito mais sutil. Um arauto dos novos tempos, mas que no futuro deverá ser visto como uma imagem anterior à cura: uma imagem no limbo entre o passado da crise da aids e a esperança futura de seu fim.

Considerações Finais

Observando o trabalho destes três artistas, podemos perceber diferentes relações com o erótico, que transitam entre o explícito e o implícito. Se a delicadeza de Friedrickson já comenta um outro momento histórico de discussão sobre a aids, no qual os estigmas estão amenizados, o trabalho de Chesley é atravessado pela emergência de um corpo que precisa mostrar que, apesar de enfermo, continua a desejar. Urgência semelhante é encontrada em Haring, que apela para o caráter comunicacional e prescritivo da obra de arte ao comentar uma prática sexual que não transmite a doença. Entretanto, apesar das diferenças contextuais e temporais, podemos perceber que os exemplos analisados se opuseram ao discurso hegemônico da interdição sexual e da abstinência, de forma que esta parece ser a tônica predominante nas práticas artísticas sobre a enfermidade.

Referências bibliográficas

CRIMP, Douglas. *Melancholia and Moralism*: essays on aids and queer politics. Massachusetts, EUA: MIT Press, 2004.

_____. *Sobre as ruínas do museu.* São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora – AIDS e suas metáforas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

Eppur si muove, o erotismo na história da arte catarinense desde meados do século XX.

Rosângela Miranda Cherem, Universidade do Estado de Santa Catarina
Eneleo Alcides, Fundação Cultural Badesc

Considerando o erotismo na arte catarinense desde a segunda metade do século XX, são apresentados quatro conjuntos de obras a partir da exposição *Eppur si muove*. No primeiro, comparecem os seres jocosos de Meyer Filho, em contraponto à estética homoerótica e melancólica de Rodrigo de Haro. No segundo, Hassis e Rosana Bortolin abordam a sexualidade através de um corpo que se afirma como presença transgressora, confrontando-se com forças opressivas, políticas e masculinas. No terceiro, Antonio Vargas enfatiza a associação do grotesco com a violência e o erotismo, enquanto Sérgio Canfield reafirma a relação entre beleza e destruição. No último conjunto, Paulo Gaiad destaca as cintilações e obliterações da memória, guardadas nas figurações de partes do corpo como cifras jubilosas, enquanto Luiz Henrique Schwanke mostra formas indiscerníveis entre humano e animal, associadas a seios, nádegas e testículos. Compreendendo imagens relacionadas ao corpo e ao sexo, a força erótica situa-se num campo sujeito a toda sorte de fascínios e preferências.

Palavras- chave: Arte. Erotismo. Corpo. Sexualidade.

*

Considering eroticism in the art of Santa Catarina since the second half of the twentieth century, four sets of works are presented from the exhibition *Eppur si muove*. In the first, the joking beings of Meyer Filho appear, as opposed to the homoerotic and melancholic aesthetics of Rodrigo de Haro. In the second, Hassis and Rosana Bortolin approach sexuality through a body that is stated as transgressive presence, confronting oppressive policies and male forces. In the third, Antonio Vargas emphasizes the grotesque association with violence and eroticism, while Sergio Canfield reaffirms the relationship between beauty and destruction. In the last set, Paulo Gaiad highlights the scintillation and obliterations of the memory, stored in figurations of body parts such as numbers joyful while Luiz Henrique Schwanke shows indistinguishable forms between human or animal, associated with breasts, buttocks and testicles. Understanding images related to body and sex, the erotic force lies in a field subject to all sorts of fascination and preferences.

Keywords: Art. Eroticism. Body. Sexuality.

É bastante conhecida a frase atribuída a Galileu Galilei ao sair da prisão, depois de ter se retratado perante seus inquisidores em Roma. Para o inventor do telescópio, a compreensão sobre a rotação da Terra em torno do sol podia ser refutada e combatida pelo dogmatismo religioso, no entanto: *Eppur si muove*. Saída de sua boca ou colocada nela pelos seus admiradores, aquelas palavras contrapõem-se ao geocentrismo e reafirmam a verdade heliocêntrica censurada, espalhando-se junto com suas publicações fora da Itália. Logo após sua morte em 1642, aparecem num retrato do cientista e filósofo atribuído ao pintor espanhol Murillo. Ratificando o caráter transgressivo do pressuposto, também surgem num livro com biografias e obras de autores italianos *Biblioteca Italiana,* escrito em 1757 pelo poeta, escritor e linguista italiano Giuseppe Baretti, e traduzido ao inglês em 1795. Em 1761 desponta na revista francesa intitulada *Querelles Littéraires*. Desde então, seu uso se presta a diferentes finalidades, sempre relacionado aos mais diversos modos de resistência contra algum fenômeno evidente, mas refreado ou censurado.

Em nosso caso, serve como uma possibilidade para pensar as questões do erotismo na história da arte, considerando um recorte a partir da segunda metade do século XX em Santa Catarina, o qual se oferece como uma resposta às empreitadas de repressão à liberdade de expressão artística em relação ao corpo e à sexualidade, acontecidas no ano de 2017 no Brasil. Com a finalidade de reconhecer melhor algumas destas nuances, são apresentados quatro conjuntos de obras a partir da exposição *Eppur si muove*, ocorrida entre 13 de setembro e 27 de outubro de 2018, no Museu da Escola Catarinense, MESC, em Florianópolis, curada por Carlos Franzoi, Eneleo Alcides, Fabrício Peixoto, Juliana Crispe e Rosangela Cherem, onde são apresentados vídeos, pinturas, desenhos, esculturas, instalações e fotografias.

Convém destacar que todo o esforço expositivo privilegiou as obras sem buscar previamente nenhum conhecimento teórico ou conceitual no qual as mesmas pudessem ser referenciadas, sendo que cada curador levou em conta a escolha das obras a partir de suas preferências afetivas. No conjunto observa-se uma ausência de hierarquia entre artistas mais antigos e mais recentes ou entre homens e mulheres, bem como ausência de restrições quanto às obras possuírem abordagens artísticas eventuais ou poéticas recorrentes quanto à sexualidade. Quer fossem abrangentes ou calcadas em pequenos detalhes e fragmentos, as singularidades foram consideradas privilegiando os elos sensíveis e a aceitação das diferenças e estranhezas, tolerância e respeito aos limites de cada trabalho. Sendo a experiência erótica um refinamento da atividade sexual, a mesma extravasa de inúmeras formas, independente de restrições e freios proibitivos, tal como a arte. Surge, então, um amplo leque com diferentes abordagens, ênfases, associações e sentidos relacionados ao tema do erotismo. Vejamos ao que remetem todas estas variedades e variações em torno da parte da sexualidade que **“**não se destina à procriação” (BATAILLE, 1987).

O erotismo como ornamento

Movidos pelo princípio da autogênese, os detalhados e jocosos seres que comparecem nas telas e desenhos de Meyer Filho (Itajaí, 1919- Florianópolis, 1991) apresentam-se como invenções surpreendentes e inversões perversas. Povoam um mundo orgíaco, cuja potência implica numa indistinção licenciosa e cômica. Dismórficos e polissêmicos, destacam e/ou invertem as proporções genitais, associando-as tanto a plantas e animais, como aos objetos, ampliando incessantemente as possibilidades de cópula, muito distante da função reprodutiva. Dispostos na superfície do papel ou da tela, são dados a ver numa fatura primorosa, onde prolíficos desenhos se combinam com cores contrastantes e intensas, ampliando a condição lúdica das cenas e dos protagonistas, situados entre complementos imaginosos, desconhecendo hierarquias e interdições.

À esquerda | Figura 1: Meyer Filho. *O maior come o menor*, 1981. Acrílico s/ eucatex, 45,5x40 cm Fonte: Instituto Meyer Filho. À direita | Figura 2: Rodrigo de Haro. *A melancolia do marinheiro, irmão pródigo...* Imagem da velha Desterro, 2013.

Na obra de 1981, intitulada *O maior come o menor* (figura 1) três criaturas antropozoomórficas posicionam-se para um coito em fila. Partindo do célebre ditado popular *bicho maior come o menor*, o artista parece dar um tom sexual a uma brincadeira bastante conhecida pelos habitantes locais, em termos folclóricos, como *Penca do Ribeirão*. Divulgada exaustivamente em inúmeras versões, já que não oficialmente documentada, trata-se de relatos de que um grupo de homens teria sido flagrado enquanto se esfregavam ou se penetravam em fila circular, todos ao mesmo tempo, um atrás do outro. A obra explicita um imaginário sobre a masculinidade que remete à posição no ato sexual e ao tamanho do pênis. Os diferentes tipos de pés e de calçados estimulam ainda mais propositalmente as fabulosas e fantasiosas conexões eróticas.

Vale salientar que a obra foi feita num tempo em que homens e mulheres ainda não compartilhavam os mesmos direitos, nem determinados espaços de trabalho e de convivência, como barcos, oficinas, bares, campos de futebol. Os matos e praias ainda eram lugares isolados. A indiscrição da internet, celulares e câmeras-sempre à mão pertenciam a um futuro inimaginado. Em certos grupos masculinos, nem toda a produção era guardada para os encontros clandestinos com as *amigas* ou com as *mulheres fáceis,* nem mesmo para o lar ou para a sagrada procriação. Uma parte do dispêndio servia de munição em jogos de poder e brincadeiras tipicamente associadas a práticas que tratam abertamente de *passaralhos* e outras *malcriações.* Mesmo o colorido, os travestimentos dos pênis de salto alto, crivados de corações, as florzinhas do cenário, os seres híbridos pertencem ao jogo do macho, forma jocosa e irônica do discurso local. Afinal, *será que ele é?* A pergunta implica uma afirmação: *eu, não*! Curiosamente, o *comilão* do fim da fila não é o maior, mas possui o maior falo. Eis um sentido para a expressão bem humorada: *baixinho porreta*!

Por sua vez, os desenhos curvilíneos e as elegantes serigrafias, datados desde os anos 90 e começo dos anos 2000 do também pintor, gravador e escritor Rodrigo de Haro (Paris, 1939), são bastante antropomórficos e remetem ao repertório dos afetos, sobretudo homoeróticos. Leitor de George Bataille, neste artista a força de Eros se visibiliza como potência onírica e comparece tanto nas paisagens da Ilha de Santa Catarina, como num cenário mais remoto, inspirado pelas cenas bíblicas e mitológicas que figuram nas cerâmicas gregas. Vejamos a obra de 2013, intitulada *A melancolia do marinheiro, irmão pródigo... Imagem da velha Desterro* (figura 2).

O mar cinza azulado ao fundo, como o título, reforça que esta cena ocorre na bucólica Ilha de Santa Catarina, na época da juventude do retratista. O copo na mão do marinheiro pode nos contar sobre seus problemas, vícios, preferência pelo ambiente boêmio ou propensão às atividades mais permissivas que a sobriedade desaconselha. *O que podemos fazer com um marinheiro bêbado?* Pergunta uma velha canção de outra cultura. Uma parede sugerida e um vaso ornamental criam um espaço de intimidade. Um bar, uma casa? O contato físico de um *irmão* desaconselha a melancolia. Seria um convite para parar de beber ou proposta de uma atividade mais interessante e divertida? As cores sóbrias também reforçam tratar-se de um universo masculino e de uma situação a ser resolvida entre homens. A obra pode transparecer tanto um relato familiar como conter um forte registro afetivo de uma longa história vivenciada numa Desterro ainda não esquecida. Consta que o artista se empenhou em encontrar um colecionador que pudesse abrigar a obra, compreendendo-a em sua sutileza temática.

Assim, se o humor e as brincadeiras de cunho sexual estão presentes, tanto na obra de Meyer Filho, como em Rodrigo de Haro, é deste último que recebem um tratamento mais refinado. Tratada com deferência e elegância, sua abordagem privilegia um universo de dominação e alianças, mas com uma referência nos

valores gregos de beleza e exaltação de amor entre os companheiros. Desse modo, seu tratamento ornamental está mais distante de uma estética carnavalizante e mais próximo da sensibilidade melancólica de um dândi.

O erotismo como contingência política

À esquerda | Figura 3: Hassis. Bares do Porto. Década de 80. Oito pinturas de uma série com quatorze, acrílico s/ eucatex, 40 x 60 cm. Fonte: Acervo Fundação Hassis. À direita | Figura 4: Rosana Bortolin. Andrógino, 2006, cerâmica vermelha queimada. 60 x 100 cm.

Ao longo da carreira, Hassis (Heidy de Assis Correa, Curitiba, 1926-Florianópolis, 2001) experimentou diversas linguagens artísticas, tais como cartazes, murais, fotografias, cinemas, pinturas, desenhos, capas de livro, histórias em quadrinhos. Do começo dos anos 80 ao começo dos 90, pintou telas, cujo tema era o cais e os bares do porto de Florianópolis com suas prostitutas e jogadores, deslindando cenas de sexo, carícia e intimidade, evidenciando bocas e braços, torços, seios e coxas. Numa delas, com uso de tinta acrílica sobre eucatex, medindo 40 x 60 cm, conhecida como *Bares do porto* (figura 3)**,** pode-se reconhecer corpos quase geométricos que se enleiam, formando casais em ambiente de pouca luz, sendo as cenas complementadas por detalhes como garrafas e cartas de baralho. Mantendo um enfoque aguçado para a realidade corporal em situação de tensão selvagem e intensa dramaticidade, destacam-se os efeitos anti-naturalistas, através do desenho volumétrico em combinação com cores contrastantes. De modo fragmentário e teatral, os rostos anônimos abarcam tanto as angústias e tormentos, como a intensidade orgânica do jogo sexual. Impossível ignorar que se trata de uma espécie de testemunho erótico, consumado ou projetado, lembrado ou sonhado, mas localizado numa área específica da cidade.

Caso diverso foi o conjunto de telas de grande formato, expostas na Assembleia Legislativa de Santa Catarina nos anos 80, período da ditadura militar, quando políticos ascendiam ao poder sem passar pelo processo eleitoral. Naqueles trabalhos sem título, com elevada sensibilidade para pensar o peso da existência, também prevalece uma leitura referenciada pelo expressionismo alemão e o cubismo sintético. Assim, não é difícil reconhecer um artista obstinado que continuou criando mesmo em situação adversa, movido por uma dose de indignação e pessimismo em relação aos tempos de censura. De modo teatral, mas diferente de *Bares do porto,* destacam-se os rostos com expressões mascaradas e bestiais. Corpos nus ostentam joias e seios, gravatas e genitálias, fumando e bebendo num cenário onde se deslinda orgia e libertinagem, obscenidade e perversão. Neste contexto o gozo privado reina soberano e impiedoso sobre os assuntos de interesse público, sendo que as imagens da sexualidade são dadas a ver como alegoria na qual a vida política se assemelha a um circo de devassidão e anomia, contrapondo-se aos valores caros à vida democrática e às promessas da rés- pública. É assim que o artista parece registrar dois modos de alcançar a potência erótica: de um lado como lascívia e sordidez associada ao jogo do poder político, de outro como desejo transgressivo e fantasia vivida com lubricidade e concupiscência.

Rosana Bortolin (Passo Fundo, RS, 1964) dá aos corpos uma outra dimensão política, formulada desde que suas cerâmicas ovoides se abriram, deixando sair pregos, até se escancararem em alguidares e desdobrarem em foto-performances e instalações. Pelos anos 2000 surgiram as genitálias modeladas em alginato e cerâmica como um outro modo de encarar as questões relacionadas ao corpo, à sexualidade e ao desejo feminino. Priorizando uma aguçada provocação expositiva, tais modelagens desdobraram-se como intervenção em diferentes lugares, sendo fotografadas, impressas ou rearranjadas em oratórios e pequenos agrupamentos na condição de objetos. Desconcertantes, tornam-se um artifício revelador das entranhas, permitindo reconhecer dimensões relativas ao cheio e ao oco, ao liso e ao rugoso, ao mole e ao endurecido, bem como ao secreto e à exposição, ao íntimo e à revelação, destacando-se como algo que nada tem a ver com beleza e felicidade, mas que se oferece como um recurso para abordar a imagem potencializada da vida afirmada no corpo feminino.

Em 2007 expôs *Gravitate* numa das salas de um antigo Palácio do Governo de Santa Catarina, instalação constituída por fotografias na parede e dois conjuntos de almofadas dispostas no chão. Traziam em comum a estampa das partes do corpo relacionadas à reprodução: genitália, ventre, umbigo, seios. Se por um lado os objetos pareciam relacionados ao descanso e ao aconchego, suas figuras continham uma carga de choque e repulsa que anulava este mesmo convite. Em 2009 surgiu *Andrógino* (figura 4), conjunto de peças em cerâmica vermelha queimada, feitas em forma de vulvas, a partir de molde do corpo da artista, medindo 13 cm de comprimento, sendo que o conjunto compõe uma inusitada forma, medindo 60 x 100 cm. Alinhadas, criam um novo corpo em tonalidades

terrosas, acolhendo uma elevada dose de ironia travestida de sobriedade. Dispostas sobre um suporte de madeira quase na altura de um rodapé, encenam uma procissão de vaginas que, enfileiradas formam um grande pênis. Apesar de uma compreensão política bastante diversa entre Hassis e Rosana, para ambos se trata de um corpo que se afirma como presença, cuja visibilidade é em si transgressora, contrapondo-se a um corpo outro, manifestação da opressão e silêncio, mesmo estando ausente.

O erotismo como o que sempre resta

À esquerda | Figura 5: Antonio Vargas. Sem título, 2007. Fonte: Fundação Cultural Badesc. À direita | Figura 6: Sérgio Canfield. Rejeitadas (detalhe), 2018. Fotografia. Fonte: Acervo do artista

Antonio Vargas (Porto Alegre, 1961) expõe seus trabalhos desde o começo dos anos 80, tomando como principal problemática o grotesco e sua relação com a violência e o erotismo. Trata-se de apropriação e manipulação de imagens em ambiente digital até que surja uma nova composição, cuja referência encontra-se no *ukiyo-e*, acolhendo as cenas relacionadas aos prazeres, a situações profissionais e de guerra, recorrentes nas mídias contemporâneas. Importante salientar que após o processo digital, as imagens se tornam gravuras, quando impressas sobre papel, e pintura, quando projetadas e trabalhadas a óleo sobre telas. Situados num campo diverso das sensibilidades caras ao romantismo, no sentido da originalidade e autoria, detalhes atuais e fragmentos de cultura visual excessiva e acelerada são ressignificados, distanciando-se tanto da banalização como da espetacularização. Assim, beleza e visceralidade, desejo e interdição, vida e morte comparecem com elevada dose de ambivalência e ironia.

Ampliando uma densidade e tensão, predominam as cores fortes, mas a crueza e sordidez da realidade são equilibradas com os padrões geométricos e ornamentais. Considere-se uma gravura sem título, datada de 2007 (figura 5), onde um japonês situado à esquerda e vestido com um quimono, porta numa das mãos uma espada. Seria um samurai exibindo seu falo? No canto direito, o que

parece ser uma impávida gueixa sentada desvia seu olhar no sentido contrário de todo conjunto da cena. Entre ambos, a presença de um outro par, alheio aos dois personagens do primeiro plano. Uma dominadora de biquíni parece preparar uma palmada para a pessoa que se coloca de quatro, apoiada sobre um sofá, aparentemente um travesti. A tapeçaria ao fundo potencializa o jogo de contrários: dia e noite, sol e estrelas. Opostos que se desdobram nas cores complementares: vermelho e amarelo, preto dos detalhes e branco dos corpos, num ambiente que inclui o interior de uma sala e o exterior dado pela tapeçaria na parede.

Tais elementos podem num primeiro momento sugerir um tratamento insensível ao corpo feminino, Um observador desavisado pode até pensar que se trata de uma cena homoerótica. Mas retorna-se aqui a um ponto importante do universo masculino heterossexual com todos os *brinquedos de diversão* ao seu dispor: uma submissa gueixa, uma dominadora e uma *traveca* à disposição de um homem à esquerda. Como o cheiro de flores carnívoras que atraem o inseto, o artista se utiliza de um vasto arsenal de ornamentos e cores para atrair o olhar desavisado do espectador. Igualmente, em muitas das obras da mesma série, é necessário uma atenção cuidadosa para descobrir as cenas cruas por trás de graciosos arabescos. Por sua vez, se o elemento decorativo comparece como armadilha que seduz e atrai o olhar, impossível não reconhecer nos arranjos estéticos uma ausência de prescrição moral ou pedagógica, bem como uma constatação sombria sobre a natureza humana. Sexo e violência: é para um *sempre esteve lá* que o artista parece apontar, embora utilizando os recursos que sua atualidade lhe dispõe. E não haveria aí, afinal a síntese da diferença entre os animais e os seres humanos, na medida em que apenas um deles pode se dar conta disto e buscar na arte um artifício suportável para a miséria que nos constitui?

Igualmente considerando a miséria que aproxima o humano do animal, em 2016 o cirurgião- geral Sérgio Canfield (Paranaguá, PR, 1958) lançou um catálogo de fotografias eróticas. Consistia em fotos de conhecidos nomes como Mapplethorpe, Araki, Helmut Neumann, dentre outros, refotografadas com sobreposição de insetos, asas de pássaros, além de páginas de livros contendo ilustrações de quadros pintados por Velasquez e Rubens, sobre os quais fixou uma lagartixa (CANFIELD, 2016).

Trata-se de animais que encontra mortos nas vidraças ou chão de seu ateliê, depois recorta e dispõe em jogo de montagem sobre corpos femininos, alterando a proporção das fotografias impressas, levando-as à condição de *objets trouvés*. Assim por exemplo, uma mulher nua pode aparecer quase toda coberta por um pássaro, uma cabeça ou um rosto humano pode ter a mesma escala de uma cigarra. Por vezes em adiantado estado de deterioração, os animais sobrepostos ao sexo das modelos aparentam uma delicada joalheria. Ocorre que nem todas as fotos foram incluídas neste catálogo, assim o artista reúne as rejeitadas (figura 6) e encontra neste adjetivo, o título para seu trabalho.

Sem hierarquia nem precedência, suas figurações eróticas parecem advir de uma espécie de campo indiviso. Nelas é possível deslindar um menino que colecionava figurinhas e acumulava objetos que lhe pareciam peculiares e fazia experimentos sem interditos morais. Também o profissional que reconhece na arte uma escapatória para o esmagamento da existência, que cede lugar aos gestos relacionados a cortar, amarrar, espremer, suspender, espetar, torcer, reverter. Dono de um gosto pela acumulação e alteração constante das coisas, além do traço compulsivo, seu trabalho artístico é marcado por um estado de esboço e inacabamento. Contrariamente às demoradas buscas e cuidadosas manipulações digitais de Vargas, observa-se em Canfield um processo mais indiferente, quase como um ato automático realizado com a destreza de quem manuseia um bisturi, embora permaneça em ambos um jogo que incide sobre a relação entre erotismo e violência, criação e destruição. Assim é na capacidade ímpar e intransferível de tencionar estes binômios que parecem surgir as nuances e que se pode reconhecer como fascinantes e/ ou surpreendentes em cada um.

O erotismo como manancial mnemônico

À esquerda | Figura 7: Paulo Gaiad. Série Paraíso, placas de gesso (18 placas de 40x40cm e 4 de 76x76cm. À direita | Figura 8: Luiz Henrique Schwanke. Mancúspia, s/d. Tinta guache sobre papel, 66x96cm. Fonte: Instituto Schawanke

Utilizando diversos materiais e procedimentos, Paulo Gaiad (Piracicaba, SP 1953-Florianópolis, 2016) empenhou-se em combinar os registros do visual e do dizível, a partir do lance biográfico. Em sua última exposição em vida, ocorrida na Fundação Cultural BADESC, em Florianópolis no ano de 2016, entre as temáticas que lhe foram recorrentes, além dos lugares e viagens, evidenciam-se questões relacionadas à materialidade corporal e aos pequenos segredos, colhidos de diferentes universos e contingências. Desconhecendo limites e regras, os rearranjos e as reelaborações preponderavam de diferentes modos, sendo que nas figurações do corpo incidem tanto o martirizado, lembrado e esquecido, como também o contorcido, perfurado, fragmentado, anônimo, travestido, saqueado, expurgado, violado, devassado.

Entre 2003 e 2007 o artista realizou trabalhos para a série *A divina comédia*, referenciados na edição de Dante Alighieri ilustrada por Gustave Doré, a qual fazia parte das lembranças da casa e da infância do artista. Começando pelo *Inferno,* surgem apropriações fotográficas sobre papel jornal com intervenções, consideradas como estudos preparatórios, enquadradas em caixas, envoltas em arame e cravejadas com pregos, potencializando as imagens com cenas de guerra, situações de suplício e sadismo. O último conjunto, *Purgatório*, advém de uma coleção de fotografias pertencentes a uma família desconhecida e adquirida numa feirinha de antiguidades em Curitiba. Ocorre que, trabalhados sob fundo de papelão, impressos em papel jornal, aqueles rostos que fitam sobriamente um suposto espectador, cobertos pelos véus do esquecimento, assinalam o lugar da experiência perdida e do irressarcível. Impossível alcançar o que olhavam aqueles olhos, mas também impossível ignorar a estranha fenda que interroga a ininteligível descontinuidade que reina entre os viventes. Entre ambos os conjuntos, deslinda-se *Paraíso* (figura 7), realizado com mais de 80 fotos produzidas a partir de pequenos detalhes de um livro com fotografias eróticas tiradas no século XIX, coladas sobre chapas de gesso, em seguida quebradas e reparadas, lixadas e logo após retrabalhadas com efeitos de rasura e desgaste. Eis as cintilações da memória guardadas nas figurações de partes do corpo, obliteradas como pequenas e jubilosas cifras.

Diversos trabalhos de Luiz Henrique Schwanke (Joinville, 1951-1992) parecem demandar uma carga elevada de erotismo como potência contida na superfície dos corpos. Considere-se o caso de alguns trabalhos biplanares. Na série intitulada *Mancuspias* (figura 8)*,* inspirada num conto homônimo de Julio Cortázar, imagens situadas a meio caminho entre seios, nádegas e testículos ou entre humano e animal dão a ver algo que surge e se ausenta, que se define e se dissolve através de telas pintadas em tinta vinílica e sem título. Numa outra série encontram-se perfis que remetem a cabeças masculinas, cujas nuances de preto, vermelho e branco lembram cores de edema e sofrimento da carne, contemplado também na alusão à coroa de espinhos. Nesta série o rosto está ausente. Em outra, como croquis de moda ou cartazes publicitários, desenhos de torsos intensificados pela pintura dos calções coloridos ganham destaque como ironia transgressiva em que o orgânico se dá a ver como força perturbadora que incide na repetição das formas, não como diferença, mas como dissolução do princípio subjetivo e individualizante. Nesta série é a própria cabeça que se ausenta.

Confirmando que ao artista cabe o poder demiúrgico de transformar a matéria para fazer surgir outra coisa, encontra-se uma série de quase inacreditável fatura: desenhos com ecoline e lápis de cor fazem referência a Leonardo da Vinci, George de La Tour, Antônio Canova e Renoir. Ao recusar a citação de reconhecimento imediato, o efeito fácil e a mera apropriação, um gesto de extrema depuração parece predominar sobre as figurações da história da arte e do design. Assim, os artistas não podem ser identificados pela completude ou integridade visual das obras a que remetem, mas por um pequeno detalhe que invade os desenhos com a mesma intensidade e soberania com que um sonho

expande e faz cintilar o que era somente um diminuto e despercebido fragmento diurno, fazendo com que um quase nada se torna uma inteireza.

Embora Gaiad e Schwanke abordem o erotismo com nuances biográficas bastante cifradas, com certeza concordariam que o assunto contempla diferentes camadas e dimensões: sedução e desejo, política e confronto, ironia e memória. Se ambos priorizaram as sutilezas e discrição acerca de sua vida pessoal, por certo não negariam as possibilidades mais cruas e escatológicas. Assim, ambos parecem compreender que, campo vasto e diversificado, o objeto erótico pode ser igualmente repulsivo e cifrado, por vezes, interditado ao olhar do observador.

Para finalizar, uma reafirmação: em razão da infinita variação das subjetividades, aquilo que atrai alguns, desagrada outros, seja qual for a obra, está sempre sujeita a fascínios e rejeições. Moralismos repressores podem vir de instituições religiosas, acadêmicas, dos grupos mais próximos, libertários ou reacionários, enfim, de onde menos se espera. Ao pesquisador resta os dilemas metodológicos que guardam também dimensões éticas. Ao falar da criação artística específica, até que ponto podemos falar das coisas que o artista não explicitou e que se referem a dimensão mais recôndita guardada com silêncio e discrição na obra? Em tempos que tudo se expõe, faz sentido expor aquilo que o artista deliberadamente não quis fazê-lo? Todavia, compreendendo linguagens e imagens relacionadas ao corpo e ao sexo, contempladas na arte desde os tempos mais recônditos da experiência humana, observa-se que a força erótica sempre extravasa, independentemente das forças opositoras ou repressoras. Eis a pertinência da frase de Galileu, *Eppur se muove!*

Referências bibliográficas

BATAILLE, Georges. O erotismo. Porto Alegre: L & PM, 1987, p. 11 a 23.

CANFIELD, Sérgio. Olhares. Jaraguá do Sul: ed. Carreira, 2016.

O prazer da mulher nas pinturas de Clarice Gonçalves

Sissa Aneleh, Universidade Católica de Brasília - UCB
Batista de Assis, Universidade Católica de Brasília - UCB

Este artigo apresentará reflexões sobre as telas da pintora brasiliense Clarice Gonçalves que expõem o desejo feminino da sensualidade ao erotismo à exploração do pornofeminismo em sua obra. Observa-se que a artista assume a representação do desejo do corpo feminino, não apenas como mais um tema a ser representado plasticamente, mas para ser presenteado à Arte Feminina e à História das Mulheres Artistas. Para tanto, pretende-se discutir a representação plástica feminina contemporânea, a apropriação e a releitura da pornografia por mulheres artistas, a exaltação do erotismo feminino - o qual por tempos foi limitado pela temática da sensualidade de olhar masculino do culto fálico. Visa, por fim, incursões nas entrelinhas da história da passagem do controle do desejo e do corpo femininos para as mãos de mulheres artistas.

Palavras-chaves: Mulher artista. Pintura. Representação feminina. Erotismo. Pornofeminismo.

*

This article will present reflections on the canvases of the Brazilian painter Clarice Gonçalves, who expose the feminine desire of sensuality to eroticism to the exploration of pornofeminism in her work. It is observed that the artist assumes the representation of the desire of the female body, not only as one more subject to be represented plastically, but to be presented to Women's Art and History of Women Artists. In order to do so, we intend to discuss contemporary female plastic representation, the appropriation and re-reading of pornography by female artists, the exaltation of female eroticism, which for a time was limited by the theme of the sensuality of the masculine look of the phallic cult. It aims, finally, forays into the lines of the history of the passage of the control of desire and the female body into the hands of female artists.

Keywords: Woman artist. Painting. Female representation. Eroticism. Pornofeminism.

A investigação artística dos temas de gênero e da sexualidade feminina de Clarice Gonçalves (1985-) começou na graduação em artes plásticas em Brasília há mais de dez anos. Pensamentos, traços, esboços, desenhos, palavras, poemas sobre o prazer feminino - tema que interessa para este trabalho - estão em seus livro de artista, bloco de anotações, cadernos, folhas de desenho, primeiros quadros e, por extensão, nas séries temáticas por completo ou em vestígios. Desde o início de sua carreira, a artista já questionava o cerceamento da exploração do tema ousado por parte da academia, a limitação das galerias e museus que evitavam, e ainda evitam, obter obras com erotismo feminino. Assim como percebeu o incômodo que uma mulher artista feminista provocava, e ainda provoca, nas instituições brasileiras de arte e de poder. Não seria exagerado afirmar que artistas feministas incomodam os pilares da sociedade, deixando rachaduras, fendas e buracos em sua estrutura.

Clarice permanece se aprofundando em sua investigação primeva, dando-nos pinturas de mulheres se amando com outras mulheres ou curtindo com homens desmanchados na tela, tocando-se e fecundado-se sozinhas, gozando e ejaculando ou mulheres com corpos que se acariciam na natureza, lançando-se nuas ao encontro da água - igual ao gozo feminino que pertence a este elemento natural terreno. Por fim, oferta-nos seu próprio corpo nu como autorretrato para ser admirado e reconhecido por outra mulher de qualquer gênero.

Sem qualquer limitação temática, a pintora avança no desejo feminino lésbico coletivo ao retratar sexo e brincadeira erótica entre pessoas - temáticas poucas vezes representada na História da Arte por artistas mulheres. Tal temática, ainda inusual para a arte brasileira, foi retratada na pintura *Tudo se reduz a água* (2014). Suas mulheres nesta representação sorriem, brincam e riem. Um riso feminino de prazer consigo e de prazer entre elas que provoca e desconcerta o imaginário. Em outros quadros é notável em suas mulheres "(...) uma pele de tinta" que sabiamente "desejaria uma nudez mais intensa", nas palavras da artista (GONÇALVES, 2010, *online*).

Mas antes de me debruçar no prazer feminino representado pela artista, cito Gustave Courbet que representou um suposto amor lésbico em sua tela encomendada *O Sono* (1866), na qual duas mulheres dormem juntas com tamanha intimidade que provocou *frisson* na época após a sua descoberta pelo público. Desde tempos remotos, era comum encomendas masculinas de obras de arte eróticas e sensuais com mulheres nuas que eram guardadas a sete chaves. Este é o caso de outra pintura *A origem do mundo* (1866) do mesmo artista que representou uma vagina passiva, morta, insípida e vigiada pelo olhar masculino. Ambas pinturas foram compradas pelo colecionador otomonano-egípcio de obras eróticas Khalil Bey e guardadas para contemplação particular.

Revela o historiador brasileiro Jorge Coli (1947-), autor do livro *L'atelier de Courbet* (2007), que o colecionador "(...) colocou a pintura em seu banheiro, que deveria ser suntuoso, oculta por uma cortina. Mostrava-a apenas para amigos

próximos. Era uma visão confidencial de algo absolutamente proibido" (COLI, *online*). Eis um quadro do acervo do Museu D'Orsay que permaneceu escondido no fundo de uma sala isolada onde poucos visitantes conseguem encontrá-lo.

Em 2014, Deborah de Robertis, artista da performance e fotógrafa, fez uma versão ao vivo do quadro *A origem do mundo* ao realizar a performance *O espelho da origem.* Robertis senta em frente ao quadro, levanta seu vestido e abre a sua vagina para o mundo da arte vê-la e, mais uma vez, incomodar-se e prender a artista por exibicionismo sexual. A obra contemporânea da artista não somente recria o quadro de Courbet, mas avança para protestar sobre a posição da mulher na sociedade.

Mais coragem do que tal pintor francês também teve Orlan (1947-), artista contemporânea francesa, que em sua releitura *A origem da guerra* (1989) representa um pênis ereto, copiando a mesma posição da modelo no quadro de Courbet. Posso me arriscar a pensar que temos no exemplo da vagina de Courbet uma Origem do Desprezo ao órgão feminino? Do seu contorno, daquele desenho quando excitado, dos líquidos e do gozar mil que somente ele possui? Por que não representá-los? Deixo aqui esta provocação. Esperaríamos, ainda, por alguns anos a virada histórica das mulheres artistas que expuseram seu órgão sexual em performances, fotografias e pinturas. Por conseguinte, as feministas da quarta geração deram o retoque a este questionamento ao desenharem vaginas e publicarem nas redes sociais para explicar diferentes formatos, cores e desejos que elas possuem.

O sexo, o prazer e o órgão femininos expostos incomodavam e ofendiam o senso comum, em partes também o olhar especializado e institucional. A tal ponto que, se tais obras de Courbet fossem parar em exposições, enquanto o artista estivesse vivo, sua carreira "poderia ser abalada" por um tempo. Telas com tal tema ousado seriam confiscadas, logo destruídas para o mundo não lembrar que mulheres também sentem prazer dentro e fora das pinturas, da arte e do mundo masculino.

Vou inverter a ideia de uma carreira abalada, se tais temas fossem expostos por uma mulher artista sua carreira jamais existiria ou cessaria naquele período da Arte Moderna. Mas nem tudo era medo, a pintora impressionista francesa Berthe Morisot (1841-1895), não se rendeu a esta constante ameaça ao trabalho feminino artístico profissional. O início da carreira de Morisot se limitava às representações do cotidiano, da vida doméstica e de lugares privados, sempre representando mulheres e crianças em temas centrais em atividades peculiares ao universo feminino, tais como: amamentação, feminilidade, criação dos filhos e rotinas domésticas.

Na História da Arte de mulheres observa-se que subverter a ordem sem confrontos diretos com o poder instituído exigiu das artistas estratégias, caminhar entre as falhas das permissões temáticas, realizar metáforas e escolhas

que quebrassem essa falta de liberdade de ir e vir, ser e estar, construir e desconstruir como artista mulher. Entretanto, manobras femininas foram criadas estilhaçando delicadamente a imposição secular de limitação temática às mulheres artistas, e isso acontecia quando as mulheres artistas usavam a mesma permissão dada aos homens para a representação de temas mitológicos, mesmo com a presença do nu feminino, da relação amorosa, da sensualidade, do erotismo, da escolha livre de posições sociais das mulheres.

A tela de Morisot, *Duas Ninfas Abraçadas* (1892), inspirada na obra *Apolo revela sua divindade à pastora* (1750) do pintor François Boucher (1703-1770), é um exemplo de manobra que Morisot realizou. A artista recorta a parte da história mitológica na qual duas mulheres estão abraçadas sensualmente. Muitas interpretações sobre esta tela reconhecem que a intenção da artista era representar um casal de mulheres.

A potência do homoerotismo feminino enquanto protesto e ruptura, seria outra energia plena feminina por tempos temerosa como tema para a arte; e como estética, apresenta uma qualidade transgressora e subversiva. Tais características foram exibidas, primeiramente, na Arte Feminina das décadas de 1970 a 1990. Décadas que explicitaram temáticas homossexuais, investigações acerca da variedade subjetiva dos indivíduos, autobiografias, corpos múltiplos, experiências, sexualidades e identidades.

Figura 1: pintura de Clarice Gonçalves, *As candangas* (2015), óleo sobre tela, 90 x 90 cm. Fonte: imagem cedida pela artista.

Clarice Gonçalves não renega esse olhar romântico sobre o casal lésbico ao exaltar a sexualidade feminina no plural. Encontramos as Ninfas de Morisot no céu criativo da pintora brasiliense em uma versão de ninfas contemporâneas em sua obra *As candangas* (2015). Tela que explora a representação de um casal lésbico sem rosto em um momento cotidiano, ou melhor, familiar.

Gonçalves avança para o sexo coletivo pornográfico dialogando com o pornofeminismo nos quadros mais eróticos do conjunto de sua obra. Mas onde a pintora brasiliense estaria na introdução que realizei acima, para mostrar o caminho histórico das releituras na representação de um órgão sexual na pintura entre Courbet e Orlan? Ela está na pintura *Desfechos numa só palavra* (2014) que nos apresenta uma grande boca feminina que se abre para mostrar uma língua que é um clitóris excitado. Nesta língua-clitóris formam-se palavras, na garganta-vagina que soam vozes e sussurros bem-soantes, na boca erótica, escancarada e ameaçadora, por onde sai o sexo feminino: realizador de prazeres e risos orgásticos.

Figura 2: pintura de Clarice Gonçalves, Desfechos numa só palavra (2014), óleo sobre tela, 40 x 55 cm. Fonte: imagem cedida pela artista.

Segundo a filósofa francesa Simone de Beauvoir (1908-1986), há na expressão da sexualidade uma procura do ser existencial, aquele que almeja a liberdade dada somente por ele mesmo que é a mais completa. Beauvoir ainda declara a subversão do erotismo "porque há no erotismo uma revolta do instante contra o tempo, do individual contra o universal" (Beauvoir, 1970, p. 79). "Do erotismo, é possível dizer que ele é a aprovação da vida até a morte", assim começa Georges Bataille (1897-1962). Para o escritor, todo o erotismo é sagrado e advém de uma nostalgia que acompanha o ser humano. Assim, define o erotismo em três formas

"(...) o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e, enfim, o erotismo sagrado. Falarei delas para mostrar nelas o que está sempre em questão é a substituição de sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda" (BATAILLE, 2004, p. 26).

Afirma Bataille que "entre um ser e um outro há um abismo, uma descontinuidade" (Bataille, 2004, p. 22). Parece não haver um acordo, somente o desejo de transgressão como uma revolta neste permanente abismo entre nós. Talvez seja aquela revolta que cita Beauvoir, necessária a toda mulher contra o tempo, o sistema e a ordem. A melhor definição acerca do erotismo seria ainda de Bataille que acreditava que o erotismo é um aspecto da vida interior, além de toda atividade erótica ter como fim "atingir o ser mais íntimo, no ponto onde ficamos sem forças" (BATAILLE, 2004, p. 28). No entanto, elucida o escritor que:

> Tudo vai bem se o erotismo for condenado, se o tivermos rejeitado de antemão, se nos liberarmos dele (...) Não nos opondo mais a ele, devemos deixar de fazer dele uma coisa, um objeto exterior. Devemos considerá-lo como o movimento do ser em nós mesmos" (BATAILLE, 2004, p. 57).

Quanto à esta condenação poética do erotismo por Bataille, Clarice retrata a masturbação feminina na tela Em *Desregramento sexual ameaçador* (2010) com tons ocres, espaço vazios e nus da cor de tela, mas que se aquecem no vermelho dos seios e sexo femininos da figura humana. Do mesmo vermelho sempre presente saltando aos olhos nas várias pinturas da artista, o qual liga-se ao sangue da menstruação de mulher em mulher no conjunto de sua obra, como na tela *Elas existem e proliferam* (2009) onde um corpo feminino sensual está mestruado.

Figura 3: pintura de Clarice Gonçalves, Desregramento sexual ameaçador (2010), acrílico sobre cartão. Fonte: imagem cedida pela artista.

Do prazer individual ao prazer coletivo feminino, o sexo coletivo entre os gêneros feminino e masculino está na tela *Foda* (2007) e, por extensão, na tela *Instinto de leveza* (2015), na qual artista brinca com o título de sua pintura mais pornofeminista e exalta a virilidade da ejaculação feminina raramente apresentada da História da Arte. Contra-ataca os termos femininos: feminilidade, delicadeza, amabilidade, passividade. Prisões dadas para a performance de gênero, instituída como feminina, que destitui de ação o ato sexual da mulher.

Aqui travesso o mar Atlântico para visitar Ruanda e relatar que sua cultura acredita que o gozo feminino é sagrado, sendo um presente de Deus para a continuação da vida no planeta. Portanto, para os ruandeses o orgasmo feminino é fonte de vida e deve ser respeitado. Na mesma sintonia e vibração estão as telas de Clarice dotadas de vida e gozo, sagrado e feminino: uma ode ao feminino. O prazer e o riso, somente entre elas, estão representados na tela *Tudo se reduz a água* (2014). No centro da tela e no meio da cena de brincadeira sexual, há uma forma sinuosa em rosa que lembra a vagina em uma de suas cores e formatos possíveis - desenho muito presente nas telas de Clarice. Observe mais esta tela, há outro segredo a ser descoberto.

Figura 4: pintura de Clarice Gonçalves, Instinto de leveza (2015), óleo sobre tela, 45 x 60cm. Fonte: imagem cedida pela artista.

Figura 5: pintura de Clarice Gonçalves, Tudo se reduz a água (2014), óleo sobre tela. Fonte: imagem cedida pela artista.

A historiadora brasileira Graça Ramos no texto *Clarice Gonçalves: o som do silêncio* (2014) analisa a presença feminina marcante nas telas da artista. Ramos escreve:

> A questão de gênero pelas pinturas da artista brasileira volta-se para aquilo que é do íntimo, do entranhável. Um mundo de mulheres, como aquela de C*orre fluente e repentinamente para o céu* (2009), em exuberante introspecção, mesmo quando estão acompanhadas ou realizando alguma ação. Se o masculino, tão rarefeito, se faz presente, caso da literal tela *Foda* (2007), é o corpo feminino que predomina visualmente (RAMOS, 2014, p. 19).

Sobre à questão de gênero, a primeira proposta de sua definição como *performance* e representação foi lançada pela psicanalista londrina Joan Rivière (1883-1962) em sua conferência intitulada *Womanliness as a Mascarade* (1929). Rivière trata a questão da feminilidade como uma máscara, símbolo de identidade e de representação, um disfarce usado como acessório pelas mulheres. Portanto, ao assumir a feminilidade, pode-se levá-la mascarada como uma proteção ao possível ataque masculino contra mulheres que adentram no mundo dos homens. Ademais, a feminilidade é uma prática cultural teatral, na acepção de Rivière (1929, p. 303 a 313).

A psicanalista ainda traz à baila a existência de dois tipos normais de mulheres: heterossexual e homossexual. Expandindo na época as possibilidades da sexualidade feminina. Difícil não lembrar imediatamente de Simone de Beauvoir (1908-1986) e de sua emblemática frase que define os avanços intelectuais do

século XX: "ninguém nasce mulher, torna-se mulher" (BEAUVOIR, 1969, p. 9). As definições de gênero contemporâneas norte-americanas constituídas teoricamente que surgiram com Joan Scott (1941-) e Judith Butler (1956-) diferenciam-se no alcance, porquanto, complementam-se no decorrer do desenvolvimento do conceito de gênero a partir dos anos de 1980.

Discorre Joan Scott em seu livro *Gender and the politics of history* (1988) que o gênero "(...) é um elemento constitutivo de um relacionamento social baseado em diferenças percebidas entre sexos, e gênero é um modo primário de significar relacionamentos de poder" (SCOTT, 1988, p. 42). Para além da questão de poder está a definição de gênero de Judith Butler que "pode ser compreendido como um significado assumido por um corpo (já) diferenciado sexualmente; contudo, mesmo assim esse significado só existe em relação a outro significado oposto (...)" (BUTLER, 2003, p. 28, parênteses da autora). Elucidação presente em seu livro *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade,* lançado nos Estados Unidos em 1990.

É com o feminismo contemporâneo que, finalmente, sai do ocultismo a sexualidade feminina autônoma, já dissociada da passividade e da castração da visão masculina. Deu-se um nome próprio para cada escolha e identificação da sexualidade da mulher em todas as suas dimensões, estilhaçando tais conceitos da sociedade androcêntrica que limitavam a sexualidade da mulher, e ainda, associavam-a como sendo unicamente derivada da masculina, portanto, dependente e menor do que ela. Entretanto, Clarice realiza a travessia do sistema simbólico totalizador para o sistema simbólico individual da subjetividade perceptiva e própria da mulher. Sexualidade e anatomia é textualidade em suas obras, em outras palavras: é poder, protesto e reivindicação.

No conjunto da obra de Clarice, tais pinturas e outras surpreendem com temas que declaram sua posição artístico-político, ao enfrentar o conservadorismo que assola a sociedade brasileira regrada, domada e equivocada. Na expressão dos corpos femininos sentindo prazer não há mascarada e passividade, distante daquela referência de "temáticas femininas". Há uma boca-clítoris feroz, uma ejaculação feminina coletiva, uma perna totalmente aberta em um ato de masturbação em doação ao voyeurismo do observador ou observadora daquela pintura, assim como também encontramos a brincadeira sexual coletiva entre risos e segredos. Nada é delicado, tudo faz parte do outro lado da feminilidade que teimaram em esconder para deixá-la em estado de pausa.

Este trabalho teve como fim, analisar o prazer feminino e seus afetos representados na obra da artista Clarice Gonçalves sem disfarces, sem tarjas de censura, tampouco com interpretações moralistas ou medrosas. Afinal, não há nada mais subversivo e potente, em nossos tempos, do que representar mulheres tendo prazer consigo ou com quem elas quiserem. Ao passo que considero que

mulheres ao optarem por representar ou escrever sobre mulheres, realizam um ato político de resistência e isto significa: proteger a existência feminina.

Referências bibliográficas

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo I. Fatos e Mitos.* 4ª ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

_____, Simone de. *O Segundo Sexo II. A Experiência vivida.* 2ª ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero. Feminismo e subversão da identidade.* Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

COLI, Jorge. *Jorge Coli desvenda Courbet.* Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/outubro2007/ju378pag12.html>.

GIOIA, Mario; MONACHESI, Juliana; RAMOS, Graça. *Clarice Gonçalves: o som do silêncio*. Brasília, DF: Briquet de Lemos / Livros: Brasília Contemporânea, 2014.

GONÇALVES, Clarice. Como se fosse uma pele de tinta. Disponível em: >http://claricegoncalves.blogspot.com/2010/11/>.

ISAAK, Jo Anna. Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter. London and New York: Routledge, 1996.

SCOTT, Joan Wallach. *Gender and the politics of history.* 1ª ed. EUA: Columbia University Press, 1988.

RAMOS, Graça. *Clarice Gonçalves: o som do silêncio.* In: IOIA, Mario; MONACHESI, Juliana; RAMOS, Graça. *Clarice Gonçalves: o som do silêncio.* Brasília, DF: Briquet de Lemos / Livros: Brasília Contemporânea, 2014.

RIVIÈRE, Joan. *Womanliness as a Mascarade* (1929). International Journal of Psycho-Analysis, v. 10, p. 303-13. Disponível em: <http://scientiaestudia.org.br/temp/Scientiae_Studia_v15n1_perfil_x4_corrigida.pdf>.

WOLFF, Janet. *Recuperando a corporalidade. Feminismo e política do corpo*. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Orgs). *Género, cultura visual e performance.* Antologia Crítica. Minho: Edições Húmus, 2011.

Catálogo

Clarice Gonçalves: sutilezas e ilusões. Curadoria Graça Ramos. Brasília, DF: Briquet de Lemos / Livros: Brasília Contemporânea, 2014.

Entre Corpos e Serpentes na História da Arte: *Pathos* e Anacronismo em Carolee Schneemann[1]

Vera Pugliese, Universidade de Brasília

Em *Eye Body: 36 Transformative Actions* (1963) e *Meet Joy* (1964), Carolee Schneemann intensifica o gesto formador da pintura ocidental. Ela problematiza o lugar e a função do corpo feminino na arte, mas ao dialogar com a tradição pictórica que vê nele a abertura ao belo, ao erótico e ao desejo, complexifica seus sentidos. Visto como potência de libertação de convenções estéticas opressivas, a artista utiliza seu corpo em um *pathos* hiperbolizado em relação com matérias, imagens e mídias ligadas a essa tradição, questionando modelos de tempo do fazer e pensar arte. Este artigo propõe abordar essas performances face aos conceitos warburguianos de *Pathosformel* e de *Nachleben der Antike* e perseguir inventários iconográficos e tramas conceituais abertos por Aby Warburg quanto à reflexão sobre a serpente e a *ninfa*.

Palavras-chave: Carolee Schneemann; *pathos*; anacronismo; Aby Warburg; pintura em campo expandido.

*

In *Eye Body: 36 Transformative Actions* (1963) and *Meet Joy* (1964), Carolee Schneemann intensifies the forming gesture in Western painting. She problematizes the place and the function of female body in art. But she became complex the meanings of female body in dialoguing with the pictorial tradition that considers it the opening to the beautiful, erotic and desire. Understood as a power of freeing up oppressive aesthetics agreements, the artist uses her body in a hyperbolic *pathos* in relation with materials, images and medias linked to this tradition, questioning doing and thinking art time models. This article proposes approach those performances in front of Aby Warburg's concepts like *Pathosformel* and *Nachleben der Antike* and to pursue iconographic inventories and conceptual weft inaugurated by Warburg about the reflection on the serpent and the *nimph*.

Keywords: Carolee Schneemann; *pathos*; anachronism; Aby Warburg; painting in expanded field.

[1] Esta Pesquisa foi realizada com apoio do CNPq.

Encontrarmos amiúde, na fortuna crítica sobre os anos 1960, a menção de Carolee Schneemann (1939-2019) como artista "proto-feminista", "pioneira" da performance e, com menos destaque, seu engajamento no experimentalismo novaiorquino. Associada à questão do corpo feminino e sua representação na história da arte face a tradições e tabus socioculturais, se Schneemann afirma que suas obras performativas são pinturas, elas materializam o ato formador pictórico em sua pujança.

Em *Eye Body: 36 Transformative Actions* (1963/64) ela intensifica esse gesto, potencializando conteúdos eróticos da tradição pictórica moderna, permitindo-se explorar esses gestos em sua máxima exposição. Em *Meet Joy* (1964), Schneemann ultrapassa os limites dos desejos carnais controlados por mecanismos culturais, exacerbando o contato entre corpos femininos e masculinos, a carne e o sangue animais, em uma progressão orgiástica, para além dos limites históricos da pintura. Mas tal remissão faz emergir conteúdos reprimidos e problemas irredutíveis a um olhar estritamente masculino. Ao problematizar o discurso sobre o corpo feminino, dialoga com a pintura ocidental que vê nele o pivô para a abertura ao belo, ao erótico e ao desejo, complexificando seus sentidos.

Sem ignorar críticas de teorias feministas pós-modernas ao seu uso do corpo, que acabaria por reafirmar o lugar do feminino na sociedade patriarcal e a aproximação entre feminino e natureza, propomos outra via para abordar sua obra, face aos conceitos warburguianos de *Pathosformel* (fórmulas de *pathos*) e de *Nachleben der Antike* (pós-vida ou sobrevivência do Antigo).

Visto como potência de libertação de convenções estéticas opressivas, Schneemann mobiliza seu corpo em um *pathos* hiperbolizado, relacionando matérias, imagens e *mídias* que reportam à pintura, num discurso sensorial e teórico que questiona modelos de tempo do fazer e do pensar arte. Ao depreender diferentes relações entre suas obras e a história da arte, suspeitamos que a complexidade dos modelos que ela põe em trabalho atravessando anacronismos estaria vinculada à incorporação patética de antigos códigos gestuais e propomos perseguir inventários iconográficos e tramas conceituais abertos por Warburg.

Kinetic painting

No final dos anos 1950, Schneemann se aproximou das poéticas gestuais e matéricas do Expressionismo Abstrato e, em 1961, ingressou na vanguarda experimental de Nova York, começando a problematizar a pintura como categoria artística histórica, sob um conceito ampliado.

Maura Reilly[2] afirma que ela compreende sua obra relacionada ao gesto pictórico, "em que abre "a moldura" e concebe o próprio corpo como um material táctil". Suas "pinturas performáticas, fílmicas e cinéticas", utilizam-se do que a artista entende por "telas explodidas" para evidenciar que suas "preocupações pictóricas" atuaram "como mecanismo básico e campo unificador" de sua obra. Para a curadora, suas "construções pictóricas" como *Notes to Lou Andreas Salome* (1966), "possuem referências biográficas" como ocorria com Richard Stankiewicz, Robert Rauschenberg e Claes Oldenburg, evidenciando seu interesse pela montagem e pela exploração do espaço tridimensional. Em *Fur Wheel* (1962), Schneemann introduziu um motor, tornando-a cinética e "incorporando a duração". Contudo, Robert Morgan[3] observa que, em meados anos 1960, suas obras começam a se diferenciar das *combine paintings* de Rauschenberg, devido ao uso mais específico dos objetos e matérias que ela passava a utilizar.

Morgan entende seu transbordamento da tela em outras mídias como um "impulso em direção ao conceito libertador do corpo e da mente como uma totalidade" e caracteriza seu trabalho inicial como precedente do "feminismo como uma ideia formal" [4]. Mas, na expansão de seu gesto, ela cita, desloca e potencializa conteúdos eróticos da tradição pictórica.

Fig. 1 C. Schneemann, *Four Fur Cutting Boards*, 1962-63, tinta a óleo, guarda-chuvas, motores, lâmpadas, fios elétricos, fotografias, tecido, cordões, calotas, papéis impressos, espelho, meias de

[2] REILLY, 2016, não paginado.
[3] MORGAN, 1997, p. 98.
[4] *Idem*, 1997, p. 98.

nylon, pregos, dobradiças, e grampos s/ madeira , 229.9 × 332.7 × 132.1 cm, Nova York, The Museum Of Modern Art.

Em *Four Fur Cutting Boards* (Fig. 1), ela justapôs quatro painéis formando um ambiente com pintura gestual e diferentes materiais. Esta pintura cinética integrou *Eye Body* (Fig. 2), mas sem se reduzir a um cenário para a performance, na qual Schneemann utilizou seu corpo coberto por vários materiais como graxa e giz, além de plásticos e vidros dispostos no ambiente e da presença de serpentes se movendo sobre ela. Para Rebecca Schneider[5], em cada uma das 36 fotografias realizadas por Erró, estas "ações transformadoras" para a câmera atuam como quadros de um filme, nos quais ela combinou seu corpo com a construção pictórica, "permeando a fronteira entre a criadora da imagem e a própria imagem, *vendo e sendo visto*, (...) uma *visão incorporada*, (...) um *olho corporal*".

Fig. 2 C. Schneemann. Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera, 1963, 61 x 50.8 cm cada, Nova York, P.P.O.W. Gallery

Se *Eye Body* é uma colagem do corpo da artista, serpentes, obras, matérias e mídias no espaço, é também uma colagem de tempos, de seus movimentos como imagem que se replica entre outras imagens e da artista como sua criadora. É significativo que na primeira recepção das fotografias pelos curadores, a obra foi considerada uma "suíte exibicionista puramente narcisista". Mas Schneemann[6] a viu como uma "forma de recuperar a força da sexualidade de uma mulher", afirmando que "desde que o corpo feminino sempre foi usurpado pelas tradições da história da arte e depois pela Pop art (...), eu quis ver o que aconteceria com

[5] SCHNEIDER, 1997, p. 35.
[6] Em entrevista para Robert Ayers (2007).

essa energia de sensualidade". Tanto é que esta pintura expandida foi a pedra de toque para novas explorações da sensualidade feminina, usando seu corpo junto a outros em obras como *Meat Joy* e *Fuses* (1967).

Fig. 3 Schneemann, *Meat Joy*, 1964, Registro de performance, Nova York, 12.7 × 10.2 cm

*M*eat *Joy* (Fig. 3) foi realizada primeiramente em Paris (1963) e na Judson Memorial Church (1964), em Nova York, e seus registros fotográficos e

filmográficos foram assumidos como parte da obra, o que já era implícito em *Eye Body*. A performance era integrada por oito membros do Kinetic Theather seminus, quatro mulheres (Schneemann entre elas) e quatro homens, que dançavam, abraçavam-se e brincavam, num ritual de inspiração dionisíaca. Ao som de uma composição experimental, eles rolavam sobre maços de papéis e tinta e criavam esculturas vivas, utilizando-se como pincéis e telas, e ao final interagiam com frangos, peixes e linguiça crus. Schneemann entende que essa pintura performática era "uma visão erótica que superou uma série de ideais viscerais da expansão da energia física – para além da tela"[7], na qual mulheres e homens tomavam o controle sobre seus corpos e sua sexualidade.

O "narcisismo exibicionista" de *Eye Body* e a "selvagem performance extática" de *Meet Joy* não passaram incólumes nem pelos críticos, galerias e museus[8], nem por parte da crítica feminista. Mas uma questão se revela sob sua insistência em seu *status* de pintora: em meados dos anos 1960, sua obra implica "uma correspondência com o corpo, não no sentido simbólico, mas de uma manifestação física, uma expulsão, carregada com energia libidinal". Contudo, em *Interior Scroll* (1975), "descobre-se a laminação da performance no filme, a sobreposição da memória do passado e a realidade nua do presente, e o pleno abandono dionisíaco" que identificam seu percurso particular na arte feminista[9]. Ao puxar o pergaminho[10] de seu sexo e lê-lo em voz alta, a artista declara que "o que está escrito dentro de seu corpo sexual é um discurso inseparável de seu corpo"[11]. O crítico compara *Eye Body* a esta performance, na qual a artista transformaria soluções masculinas de minimalistas e conceptualistas "em um discurso feminista sobre o corpo"[12]. Sua afirmação parece nos afastar de Warburg, mas se Morgan entende que *Interior Scroll* "trouxe as questões do erótico e do político" para o feminismo, ele observa que ela mantém a tensão entre feminino/masculino:

> Eu penso na vagina de muitos modos – fisicamente, conceitualmente; como uma forma escultórica, um referente arquitetônico, a fonte do conhecimento sagrado, êxtase, passagem do nascimento, transformação. Eu vejo a vagina como uma câmara translúcida da qual a serpente foi um modelo exterior: animada por sua passagem do visível para o invisível, uma espiralada bobina anelada com a forma do desejo e dos mistérios geradores, tanto dos atributos sexuais do feminino quanto do masculino.[13]

Em outra citação e ruptura em relação à tradição pictórica, Schneemann posa como a *Olympia* (1963) de Édouard Manet em *Site* (Fig, 4), em que Robert Morris desloca os planos do espaço deste ambiente, propondo outro *lugar* para a arte na contemporaneidade, enquanto ela pensa no *lugar* do feminino nessa sociedade.

---

[7] *apud* REILLY, 2016, sem paginação.
[8] MORGAN, 1997, p. 98.
[9] *Idem*.
[10] Trata-se de textos feministas de "Kitch's Last Meal" (SCHNEEMANN, 1997, p. 238-239).
[11] MORGAN, 1997, p. 98.
[12] *Idem*, p. 100.
[13] SCHNEEMANN, 1997, p. 234.

Mas ao se colocar no lugar de uma *ninfa*, ainda que aparentemente esvaziada de seus conteúdos dionisíacos, ela não reafirmaria o papel do feminino e da imagem de seu corpo na sociedade patriarcal? Seriam esses indícios de um equívoco ou de uma busca nem sempre compreendida, cujos "antecedentes" remontariam "à antiguidade como os cultos místicos em louvor à Deusa"[14]? O próprio Morgan entende que mesmo ao contrastar tais rituais "com problemas atuais da separação mente/corpo", ela nunca "renuncia aos significados expressivos visuais pelos quais" representaria "o conteúdo emocional da ideia."

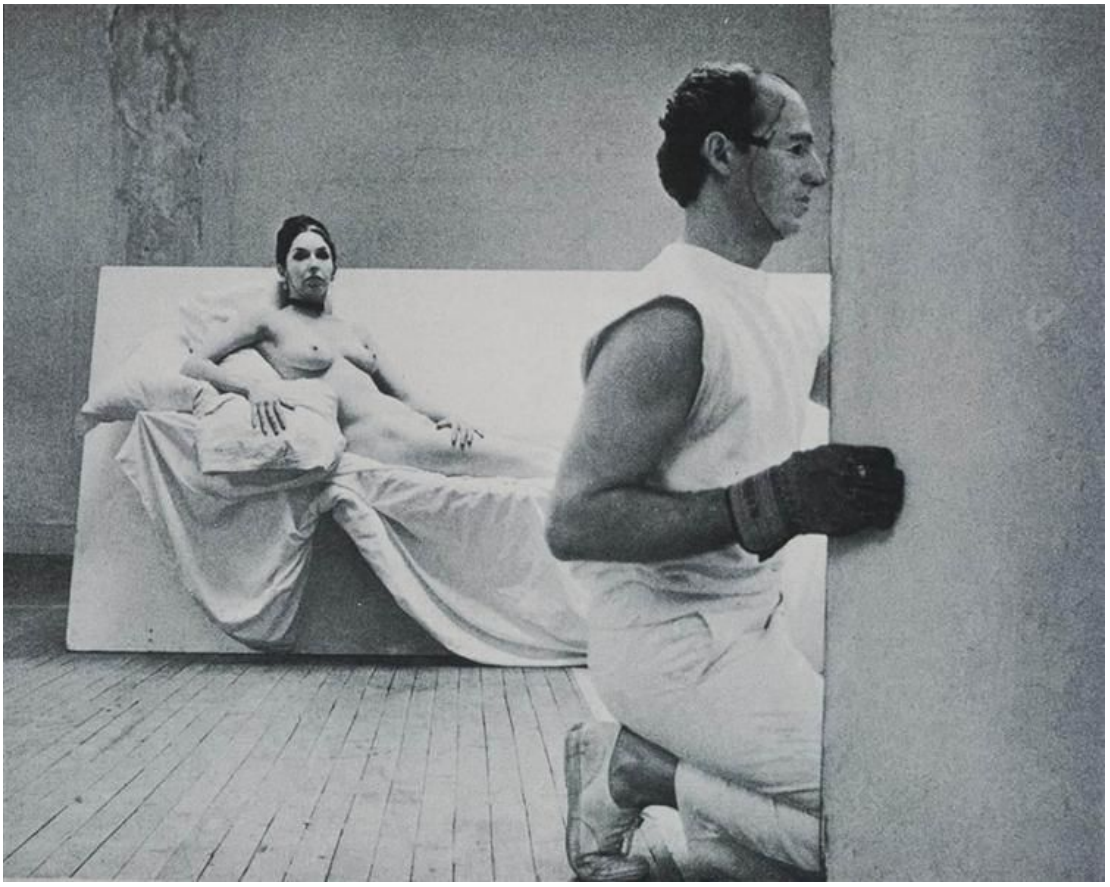


Fig. 4. R. Morris e C. Schneemann, *Site*, 1964, Surplus Dance Theater Judson Dance Theater, cada painel de compensado 1.21 x 2.43 cm

O culto à serpente e a *ninfa* moderna

A fim de buscar a referência à serpente que reemerge na obra de Schneemann, examinemos elementos da conferência de Warburg de 1923 acerca do ritual da serpente[15] sobre sua expedição ao Novo México em 1896, na qual pretendia testemunhar manifestações imagéticas pagãs primitivas da humanidade em outras culturas que, na Europa, só são acessíveis mediante vestígios arqueológicos e sobrevivências.[16]

[14] MORGAN, 1997, p. 100.
[15] WARBURG, 2015a.
[16] WARBURG, 2015b, p. 258-260.

Os índios pueblos conviviam com práticas ancestrais e com uma cultura técnica significativa. Daí a adoção por Warburg de um modelo de tempo complexo para investigar suas danças rituais e produção imagética se dever a sobreposições das culturas espanhola e estadunidense, além da "origem" americana que ele buscava. A coexistência da crença nos poderes influenciadores e o intelecto prático seriam para o homem moderno um sintoma "esquizoide", donde a referência warburguiana à "superstição" que impede o europeu de ver sua própria cultura e suas sobrevivências[17]. Essa noção de cisão lhe permitiria relacionar elementos da antropologia e da psicologia para avaliar sua questão central.

Para Warburg, a escassez de água na região dos pueblos fora decisiva para a emergência de práticas propiciatórias para o plantio e a caça, sendo central o culto da serpente, cujo símbolo é o relâmpago[18]. Após interpretar o culto animista do antílope dedicado à caça em Santo Idelfonso e o culto arbóreo propiciador do milho em Oraibi, Warburg teve contato indireto com o ritual da serpente em Walpi[19]. Ele entendeu que as imagens em desenhos e nos templos subterrâneos (*kivas*) evidenciam a *visão cosmológica de mundo* dos pueblos, uma vez que "a serpente, com sua forma lembra um raio, é vinculada" a ele[20], donde a "justaposição de civilização lógica e causalidade mágica" nessas danças[21]. Seria essa a dualidade que parece resistir, ou sobreviver, mas de modo crítico, na performance de Schneemann, na qual também há uma coextensão entre artes plásticas, teatrais e musicais?

Na dança da serpente, situada entre a "empatia mimética" e a colaboração sacrificial da serpente, os sacerdotes lançam cerca de cem cascavéis sobre a pintura de serpentes-trovão na areia – realizadas no chão de uma *kiva* –, que é desfeita, obrigando-a a atuar como causadora da chuva. Depois, elas são presas a um arbusto e inicia-se o ritual no qual um sacerdote pintado e portando peles, retira cada serpente do arbusto, enquanto outro a leva à boca, para ser devolvida à planície, disseminar a magia e trazer os trovões[22].

Warburg, então, estabelece uma relação entre esse culto indígena e a origem europeia do ritual da serpente entre os mistérios dionisíacos com as Mênades (Fig. 5) e suas serpentes no êxtase orgiástico[23]. Ele indica uma "sublimação da religião" através de sobrevivências do culto à serpente como representações com poderes miméticos e propiciatórios, oriundas de visões cosmológicas, desde a serpente primordial Tiamat, na Babilônia, até Grécia, tendo a serpente como "poderosíssimo símbolo trágico" ligada ao sofrimento humano no Grupo do

[17] *Idem*, p. 201-202.
[18] WARBURG, 2015a, p. 202-209.
[19] *Idem*, p. 209-210.
[20] *Id.*, p. 210
[21] *Id.*, p. 218.
[22] *Id.*, p. 233-236.
[23] *Id.*, p. 236-239.

Laocoonte, que Warburg contrasta com a serpente divinizada em Esculápio como "gênio amigo, clássico e glorificado", que a domina.

Fig. 5 *Mênade*, Desenho a partir de relevo grego, neo-ático, do Louvre, por Warburg (2015a, p. 237)

A memória do culto à serpente se infiltraria na teologia medieval como alvo privilegiado da luta judaico-cristã contra a idolatria, desde a Expulsão do Paraíso e a destruição da Serpente de Bronze de Moisés até sua reemergência no Novo Testamento e na cultura popular do Renascimento. Mas Warburg questiona sua sobrevivência na cultura técnica contemporânea[24].

[24] *Id.*, p. 253.

Quanto à sua investigação sobre a aparição do antigo na modernidade na figura não apolínea da "ninfa antiga", Roland Recht[25] vê a *Pathosformel* como "uma forma *superlativa* da linguagem dos gestos, que traduz a necessidade dos florentinos de resolver, pela imagem, conflitos psíquicos", sendo o *Déjeuner sur l'herbe* uma manifestação tardia. Warburg vê nele a codeterminação da tradição e "nexos formais e objetivos", evocando o *Concerto campestre* (1508-09) de Giorgione[26].

Mais que transtextual, essa *participação* seria uma imersão no âmago da cultura europeia e seus antecedentes. Se ela oferece legibilidade à obra, o deslocamento epistemológico causado pela citação de Manet problematiza a própria tradição, evocando valores latentes em seus modelos. Warburg reconhece a ascendência sobre o *Déjeuner*, discutida por Theodore G. Pauli em 1908, da gravura *Giudizio di Paride* (1514-18) de Marcantonio Raimondi, a partir de um desenho perdido de Raffaello Sanzio e, antes dela, do relevo de um sarcófago do século III AD com o mesmo tema, na fachada da Villa Medici, em Roma[27].

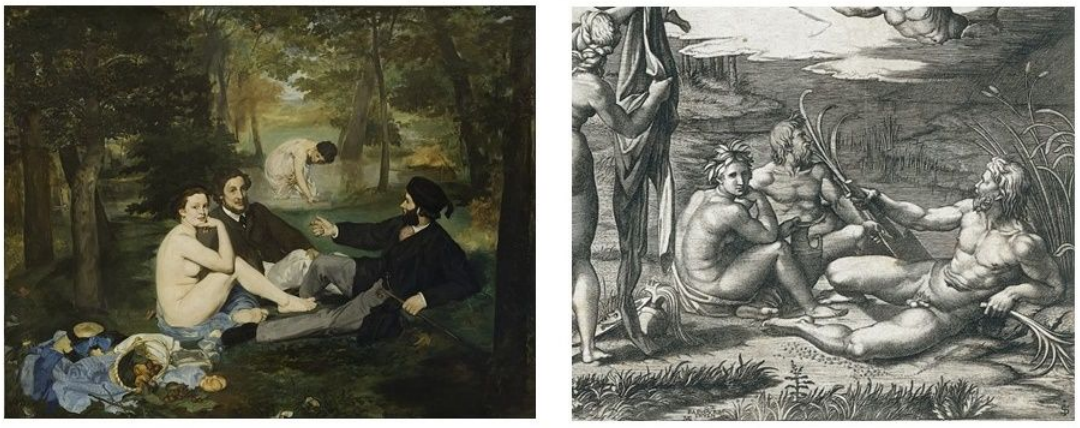


Fig. 6 Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863, óleo s/ tela, 208 x 265 cm, Musée d'Orsay, Paris / M. Raimondi, Pormenor de *Giudizio di Paride*, 1514-18

Relacionando as três figuras do quadrante inferior direito do relevo e da gravura às de Manet (Fig. 6), Warburg[28] entende que "o jogo dos gestos e da fisionomia consuma-se em uma transformação energética da humanidade representada". Esses semideuses assistem ao julgamento sobre qual das deusas seria a mais bela no prelúdio da Guerra de Tróia: Hera, Atena ou Afrodite. A gravura revelaria um caminho de entrega face "aos bens e à beleza (...) da natureza" e que a corporeidade desses semideuses interdita sua entrada no mundo celeste[29]. Ao compará-los às figuras do *Déjeuner*, constata que ligação reside na "cabeça da ninfa da fonte, (...) voltada para o espectador", que não mais contempla o céu, indicando um "observador imaginário, (...) na terra"[30].

[25] RECHT, 2012, p. 57-59.
[26] WARBURG, 2015c, p. 349.
[27] *Idem*, p. 349
[28] *Id.*, p. 350.
[29] *Id.*, p. 354.
[30] *Id.*.

Raffaello, assim, inauguraria, na tradição pictórica ocidental, o "transporte arqueologizante dos deuses para o reino da beleza de aparência escultural", repercutindo em "nossa visão científica da cultura", esterilização que retira dos antigos deuses seu conteúdo caótico junto à conquista do espaço pictórico matemático.[31]

O tema desse julgamento é exemplar da questão da beleza e do desejo ligada à *ninfa*, indissociáveis na tradição que Schneemann cita quanto ao uso da representação do corpo feminino na história da arte. Já Hubert Damisch[32] entendeu o belo nesta mesma tradição não como idealidade, mas como elaboração de prazeres substitutivos do gozo que, na economia libidinal, permitem estruturar as bases de uma civilização, reportando-se a Sigmund Freud, para quem a arte busca reconciliar os princípios de prazer e de realidade.

Damisch[33], então, parte de Warburg e desenha um percurso iconológico que passa pelos *Julgamentos de Páris* de Pieter Paul Rubens pintados entre 1600 e 1638 e de Antoine Watteau (c.1720), estendendo-o aos *Déjeuner sur l'herbe* (1959-1961) de Pablo Picasso. Assim, ele afirma que a obra não se limita a uma representação e relaciona o belo artístico ao princípio de prazer como uma narcose diante da condição humana. Para ele, o uso da iconografia do Julgamento, vincula-se à construção da noção de beleza e às questões do inconsciente na arte: o julgamento do mortal se baseava na diferença sexual e na suscitação do desejo, no olhar sobre o sexo das deusas e o deslocamento do desejo para seus atributos físicos, cabeleiras e panejamentos, colocando a beleza como um desconfortável problema.

Ao abordar o *Déjeuner*, Damisch[34] menciona o constrangimento da sociedade ao confrontar uma pintura que envolve a diferença sexual e se utiliza de sua caracterização como "indecente", indagando o que a pintura "dava a ver que não deveria ser visto (...) sem que o sorriso da modelo não engendrasse no espectador (...) uma *inquietante estranheza*" no mesmo público que não riu das *Vênus* de Alexandre Cabanel (*La Naissance de Vénus*) e de Paul-Jacques Baudry (*La Perle et la vague*), no Salon oficial de 1863.

Damisch acusa a crítica de uma "cegueira" diante da diferença sexual e salienta o "efeito de colagem" da composição inorgânica de Manet, donde pergunta: "mas o que é desejar um corpo em sua forma pintada?"[35]. Ele assume, com Warburg[36], "a função pré-figurativa das divindades pagãs" na base do "sentimento moderno da natureza". Mas se Schneemann não dialoga diretamente com eles, mas com a própria tradição da figuração do feminino sob o olhar masculino na pintura

[31] *Id.*, p. 355-357.
[32] DAMISCH, 1992, p. 7-12.
[33] *Idem*, p. 205-223.
[34] *Id.*, p. 53-56.
[35] *Id.*, p. 57-62.
[36] WARBURG, 2015c, p. 349.

moderna, reconhecemos no tratamento que a artista dá a essas fontes uma estrutura de montagem que poderia, em certo sentido, ser associada a Warburg.

Em outro retorno a Warburg, Georges Didi-Huberman[37] vê a figura da *ninfa* como erótica e perturbadora, na virada para o XX. Mesmo sem "poder *institucional*", essas divindades menores inquietam a alma, daí serem perigosas, relacionando-se "à memória, ao desejo, ao tempo. Ele cita sua presença como personagens literárias, como as pacientes de Jean-Martin Charcot e de Freud ou como a Gradiva de Wilhelm Jensen. Ela seria a *ninfa* da "*poursuite érotique*" de Warburg, com seus "acessórios em movimento": cabeleiras e panejamentos.

Didi-Huberman afirma que a "*Ninfa* atravessa os objetos da história da arte warburguiana como um (...) *organismo enigmático*", a "heroína impessoal da aura", sendo sua imagem fugidia, inapreensível, "de inquietante estranheza"[38]. A *ninfa* coloca a questão crítica de saber "até onde é capaz de (...) se esconder, de se transformar" sob diversos tipos iconográficos. Mas Didi-Huberman[39] enfoca os tipos em que ela se movimenta em direção ao solo, e salienta que Warburg não ignorou o "destino moderno" de suas representações erotizadas:, "como a aura, (...) a Ninfa *declina* com os tempos modernos". Ainda que não cite aqui diretamente Damisch, ele acusa um interesse eminentemente sexual e até genital nesse movimento pela iconografia recente.

Daí Didi-Huberman[40] considerar a dinamografia dessa imagem, utilizando o termo lucreciano *clinamen* porque o movimento de sua *queda* revela um desvio de intensidades, donde uma "estrutura de sintoma", ligada a um "trabalho (...) de condensações e deslocamentos", presente na "*bifurcação sintomatal* do corpo em representação e de seu "acessório em movimento"", em Warburg. Assim, essa queda, desde as antigas Mênades extáticas, seria uma "dissociação da nudez em relação ao tecido que antes a vestia". O tecido assumiria, consequentemente, uma "autonomia figural", num movimento que se acelera no Renascimento, no qual "as superfícies têxteis (as dobras) tendem a bifurcar superfícies corporais (as carnes)"[41].

Didi-Huberman[42] percorre, então, iconografias em cujos mantos caídos, como na *Vênus de Urbino* (1538) de Tiziano Vecellio, "o panejamento retira desse processo uma função iconológica e fenomenológica renovada". Esse desenho começa pela *Vênus e Marte* (c.1483) de Sandro Botticelli e da *Vênus, Marte e Cupido* (c.1505) de Piero di Cosimo, passando ao *Festim dos Deuses* (1514-29) de Giovanni Bellini e Tiziano e ao *Bacanal* de Tiziano (1523-24), no qual a Ninfa, ou Mênade, assume o primeiro plano e oferece seu corpo nu, deixando seus mantos deitarem ao solo. Assim, os tecidos que antes acolhiam o corpo em seu *pathos* o mimetizariam e

[37] DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 7-10.
[38] *Idem*, p. 10-11.
[39] *Id.*, p. 12.
[40] *Id.*, p. 13-16.
[41] *Id.*, p. 17.
[42] *Id.*, p. 20-21.

passam a assumir os receptáculos patéticos dos corpos. "E do mesmo modo que a *tela* (*toile*) dos quadros em geral exerce a função de tela (*écran*) – no sentido cinematográfico – para uma autêntica enciclopédia do fantasma *all'antica*" –, ela acolhe a "substância imaginária do desejo" como nas *Danae* (1544-1554) de Tiziano e nos quadros mitológicos (1530-1532) de Antonio da Correggio.

Essa progressão retorna à acepção de Warburg do panejamento como "ferramenta patética", acolhendo "inversões dinâmicas"[43] que incluem o abandono dos "panos obsidionais" nas bases de pinturas como no *Baco e Ariadne* (1523) de Tiziano ou as *Pathosformeln* do desejo como no *Triunfo de Pan* (1636) de Poussin[44], o que nos remete ao pano caído no *Déjeuner* de Manet. Finalmente, Didi-Huberman chega ao esvaziamento secular do referente identificado por Warburg: a perda da transcendência. "Tais são o *declínio*, a queda da Ninfa (...) na miséria contemporânea", tornando os "acessórios em movimento" trapos da vida moderna[45].

As montagens de tempos anacrônicos de Schneemann

Mas que lugar essa reflexão teria face ao *Eye Body* ou o *Meet Joy* de Schneemann? Se a Ninfa impessoal, como objeto teórico, atravessa fantasmaticamente a obra de Warburg, ela poderia estar presente, ainda que deslocada, na obra de Schneemann? Quais as condições para podermos pensar essa presença? Esta pesquisa conduz ao entendimento de que, ao adotar deliberadamente certas figurações do feminino, Schneemann acabou por suscitar a emergência de certas fórmulas de *pathos* do antigo, numa operação que pretendeu ao mesmo tempo ir à raiz da diferença sexual, erótica, obscena, indecente e até pornográfica, e inverter seu uso, pensando-se não apenas fazedora de imagens, como também encarnar a si mesma como imagem a partir de modelos por milênios manipulados por homens. Seu uso do corpo lança mão de convenções estéticas, problematizando-as como expansões da pintura, abrindo-se a sobrevivências impensadas de sua tradição.

À luz de Schneemann, compreendeu-se o uso de gestos e movimentos em performances que reportam à pintura, como também a colagem espaço-temporal do *Eye Body*, envolvendo a força compartilhada das serpentes e diversos materiais que o dobravam seu corpo, citando as telas e os panos da pintura, além de um uso específico da fotografia – consagrado no *Bilderatlas Mnemosyne* de Warburg –, bem como na celebração extática de *Meet Joy*, estendido pela fotografia e o filme como meios integradores *e* fragmentadores na mesa de montagem da artista.

[43] *Id.*, p. 21.
[44] *Ib.*, p. 24.
[45] *Ib.*, p. 46.

Sua crítica e problematização dos lugares da representação da mulher na história da arte foram potencializadas pelo mergulho em antigas tradições, apropriando-se dos "acessórios em movimento" na extensão corporal das matérias, jogando com os sentidos do suporte da pintura cinética: a tela (*toile* e *écran*), e da matéria pictórica, fotográfica, fílmica e performática, como plásticos, telas, papéis, tintas, imagens e, não por acaso, corpos, carnes e sangue. E, por que não dizer, serpentes.

Referências bibliográficas

AYERS, R. Carolee Schneemann. In: BloinArtinfo, mai-2007. Disponível em: https://www.blouinartinfo.com/news/story/10665/carolee-schneemann. Acesso: 22/06/2018.

DAMISCH, H. *Le Jugement de Pâris: Iconologie analytique I*. Paris: Flammarion, 1992.

DIDI-HUBERMAN, G. *Ninfa moderna*. Paris: Flammarion, 2002.

MORGAN, R. Carolee Schneemann: The Politics of Eroticism. In: *Art Journal*, v.56, n.4, Performance Art, Winter, 1997, p. 97-100.

RECHT, R. A escritura da história da arte diante dos modernos. In: HUCHET, Stéphane. *Fragmentos de uma Teoria da Arte*. São Paulo, EDUSP, 2012, p. 33-60.

REILLY, M. Carolee Schneemann: "Em que se transformou a pintura?". In: *Performatus*, Ano 4, n.16, jul.2016.

SCHNEEMANN, C. *More than Meet Joy: performance, works and selectdes writings*. New York: Documentext, 2ª ed.,1997.

SCHNEIDER, R. *The explicit body in performance*. Routledge, 1997.

WARBURG, A. Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte. In: *Histórias de fantasmas ara gente grande – Aby Warburg*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a, p. 199-253.

_____. Memórias de Viagem à região dos índios pueblos na América do Norte. In: *Histórias de fantasmas para gente grande – Aby Warburg*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b, p. 255-287.

_____. O Dejeuner sur l'Herbe de Manet. In: *Histórias de fantasmas para gente grande – Aby Warburg*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015c, p. 349-362.

Nem pornografia, nem chanchada: a moral do erotismo em Paulo Emilio Sales Gomes

Victor Santos Vigneron de La Jousselandière, Universidade de São Paulo

O objetivo deste trabalho é estruturar um percurso de leitura sobre a obra do crítico de cinema Paulo Emilio Sales Gomes em torno da noção de erotismo. Partindo de seus comentários sobre as comédias eróticas dos anos 1970, a proposta é abordar um dos campos de reflexão do crítico, regulado pelas noções de "obscenidade", "censura", "moral", "pornografia" e "erotismo". Espera-se que, dessa forma, passagens conhecidas de sua produção (suas polêmicas com Oswald de Andrade, sua atenção crescente ao cinema brasileiro, suas reflexões sobre o subdesenvolvimento etc.) sejam enfocadas sob um novo viés.

Palavras-chave: Crítica. Cinema. Erotismo. Pornochanchada. Obscenidade.

*

El objetivo de este trabajo es estructurar un recorrido de lectura de la obra del crítico de cine Paulo Emilio Sales Gomes en torno a la noción de erotismo. A partir de sus comentarios sobre las comedias eróticas de los años 1970, la propuesta es abordar uno de los campos de reflexión del crítico, regulado por las nociones de "obscenidad", "censura", "moral", "pornografía" y "erotismo". Se espera, de esa manera, que temas conocidos de su producción (sus polémicas con Oswald de Andrade, su creciente atención al cine brasileño, sus reflexiones sobre el subdesarrollo, etc.) sean revistos desde un nuevo punto.

Palabras clave: Crítica. Cine. Erotismo. Pornochanchada. Obscenidad.

Pornografia, Uma Busca Frustrada[1]

A contundência cada vez maior com que Paulo Emilio Sales Gomes se colocava na imprensa em seus últimos anos de vida foi acompanhada por crescentes dificuldades institucionais postas à publicação de seus textos[2]. Se entre 1956 e 1962 o crítico de cinema colaborou de forma estável com o *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*, sua inserção na grande imprensa seria efêmera com o acirramento das tensões políticas. Nesse período, é possível afirmar que paralelamente a uma defesa cada vez mais intransigente do cinema brasileiro os artigos de Sales Gomes rompiam com sua conduta anterior ao recusar o lugar autorizado do especialista. Antes, a profissionalização da crítica ensaiada no início dos anos 1940 na revista *Clima* se desdobrava, no *Suplemento Literário*, numa perspectiva de formação do público[3]; agora, o fracasso do papel público do intelectual diante do Golpe levava Sales Gomes a recorrer a determinadas tendências reprimidas em sua prática anterior. Digressões pessoais se tornariam cada vez mais frequentes em textos que propunham ao leitor uma situação mais próxima da conversa.

Mas se o aspecto dialógico tende a deslocar a posição do crítico no nível de sua produção escrita e de seu lugar simbólico, também a abordagem do fenômeno cinematográfico seria afetada. Um dos reflexos disso são os comentários a respeito das reações do público diante dos filmes. Exemplar nesse sentido é o artigo "Mazzaropi no largo do Paiçandu" (1973, *Jornal da Tarde*), a propósito de uma exibição de *Um caipira em Bariloche* (1973, dir. Amácio Mazzaropi e Pio Zamuner) num cinema em São Paulo. Questionando-se acerca da discrepância entre aceitação pelo público e rejeição pela crítica, Sales Gomes opta por focalizar seus comentários na recepção dada a um dos mais arcaicos exemplares do gênero caipira por um público moderno[4]. Essas considerações sobre o público reapareceriam em relação a outro gênero popular que despertou a atenção do crítico nesses mesmos anos: a pornochanchada.

Essa fração da produção fílmica foi um dos focos de interesse das últimas formulações de Sales Gomes. Em "A alegria de um mau filme brasileiro" (1975, *Movimento*) cristalizavam-se algumas das tendências acima apontadas: a marca da presença do crítico, a reprovação da falta de interesse pelos gêneros populares, a crítica a uma apreciação puramente artística[5]. O filme em questão nesse texto, *Pensionato de mulheres* (1974, dir. Clery Cunha), também permitia trabalhar o conceito de "pornochanchada" sob o signo de sua inadequação em relação ao material por ele rotulado. Em entrevista publicada em 1976 em

[1] O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.
[2] XAVIER, Ismail. "A estratégia do crítico" Em: GOMES, Paulo Emilio Sales. *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente.* São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrafilme, 1986, pp. 217-224.
[3] Para uma caracterização da produção de Sales Gomes no *Suplemento literário*, cf. MENDES, Adilson. *Trajetória de Paulo Emilio.* Cotia: Ateliê Editorial, 2013, pp. 247-258.
[4] GOMES, Paulo Emilio Sales. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016, pp. 351-354.
[5] Idem, pp. 388-389.

Movimento, "Ela (a pornochanchada) dá o que eles gostam?", o autor retomaria os termos desse desajuste para refletir sobre a relação dessa produção com as expectativas criadas numa determinada fração do público[6]. Ocorre que a intenção publicitária de assegurar as vendas por meio do apelo erótico dos títulos (*Eu dou o que ela gosta* [1975, dir. Braz Chediak]) ou da propaganda ("e o que elas gostam não é mole") não encontraria correspondência nos filmes. Assim, se a crítica à baixa qualidade indica um desprezo em relação à análise das formas de recepção, o moralismo é igualmente posto sob o signo da ignorância, uma vez que tais filmes não contêm o material escandaloso prometido por sua propaganda. A pornochanchada não poderia ser definida, portanto, como pornográfica.

Ainda que tais reflexões tenham sido interrompidas com a morte o crítico em 1977, é importante compreendê-las no momento específico de sua produção, não apenas para definir as modulações da trajetória de Sales Gomes, mas sobretudo para compreender suas formulações diante da Ditadura Militar. É possível afirmar, assim, que os comentários sobre a pornochanchada se situam num esforço para encontrar alguma forma de expressão intelectual diante do fracasso decretado pelo novo regime[7]. Se essa situação é fundamental para compreender a potência e as aporias dessas formulações é igualmente importante remetê-las a certas tendências sempre presentes na trajetória do crítico. Parte dessas tendências se alimentou de uma reflexão anterior acerca dos múltiplos canais que vinculavam erotismo e moralidade, obscenidade e censura, gozo e frustração.

Merda, Um Percurso Retrospectivo

Primeiro momento: 1964, última contribuição de Sales Gomes para o *Suplemento Literário*, "Um discípulo de Oswald em 1935"[8]. Nesse artigo o crítico rememora sua fulgurante entrada na cena pública paulistana até sua prisão no contexto da repressão à Intentona Comunista. Como se verá, esse afetuoso escrito a propósito de sua relação com Oswald de Andrade supõe a explicitação de uma virada de perspectiva do autor em relação ao tema da obscenidade.

Segundo momento: 1961/1962. Ao longo de alguns meses, o crítico publicou no *Suplemento Literário* um conjunto de artigos em função da retrospectiva "História do cinema russo e soviético". A perspectiva soviética diante do cinema seria abordada a partir do segundo texto, intitulado "Cinema e prostituição"[9]. Essa associação teria sido feita por Máximo Gorki em 1896; anos mais tarde, ao defender o valor da função didática do cinema, o escritor aprofundaria sua

[6] GOMES, Paulo Emilio Sales. *Encontros: Paulo Emílio Sales Gomes.* Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014, pp. 44-55.
[7] PASTA, José. "Pensamento e ficção em Paulo Emílio (Notas para uma história de *Três mulheres de três PPPês*)" Em: GOMES, Paulo Emilio Sales. *Três mulheres de três PPPês.* São Paulo: Companhia das Letras, 2015, pp. 129-154.
[8] GOMES, Paulo Emilio Sales. *Crítica de cinema no* Suplemento Literário. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, v. 2, pp. 440-446.
[9] Idem, v. 2, pp. 363-367.

desconfiança, circunscrevendo-a ao cinema de ficção. Esse moralismo expresso por Gorki, mas também por V. Lenin, seria uma das tendências básicas do cinema soviético, dominante após a remoção de Anatóli Lunatcharski do Comissariado do Povo para a Educação, em 1929. A partir de então, o horror do Estado revolucionário às experiências estéticas da década de 1920, à condição desagregadora do cinema, daria lugar a uma produção convencional, seja na forma, seja nos temas, que sublimariam qualquer apelo erótico.

Terceiro momento: 1958/1959. Um sintoma exemplar da reorientação do cinema soviético na virada para os anos 1930 é a obra de Serguei Eisenstein, objeto de uma série de artigos publicados no *Suplemento Literário*. Em "Eisenstein e a mística" Sales Gomes aborda um momento central nessa passagem, *A linha geral* (1929, dir. S. Eisenstein e Grigori Aleksandrov)[10]. O filme aborda a política agrária soviética, tema que se encontrava no centro de várias polêmicas no contexto do fortalecimento do regime stalinista. Ao tema espinhoso, a maneira como algumas sequências foram construídas acrescentariam outras suspeitas. Sales Gomes nota que a representação de uma procissão frustrada em que camponeses e clérigos pediam chuvas seria suficientemente ambígua a ponto de reforçar o misticismo que ali era aparentemente ironizado. Além disso, na célebre sequência da desnatadeira coletiva, igualmente referida pelo crítico, a ênfase nos objetos prosaicos patrocinada pelo regime parece abrir-se à transmissão de uma forte carga erótica. Erotismo e misticismo que estariam na raiz do fracasso imposto a suas produções subsequentes.

Quarto momento: 1943, *Plataforma da nova geração*. Ainda sob o Estado Novo, o jornal *O Estado de S. Paulo* organizou uma série de depoimentos com jovens intelectuais com o fito de estabelecer um panorama da geração que despontava na arena pública paulista[11]. O depoimento original de Sales Gomes, atenuado na sua versão aparecida em 1945, é uma peça preciosa para compreender a distância tomada pelo crítico em relação a Oswald de Andrade, num momento de afirmação geracional diante do modernismo[12]. A dureza com que o escritor é tratado por Sales Gomes dá conta da profunda transformação que o relato memorialista de 1964 supõe[13].

---

[10] GOMES, Paulo Emilio Sales. *O cinema no século.* São Paulo: Companhia das Letras, 2015, pp. 159-164. Sobre esse filme e seu significado na trajetória de Eisenstein, cf. ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo – a dramaturgia da forma em "Stuttgart" (1929).* São Paulo: Cosac Naify, 2002.

[11] Com relação ao significado dessa iniciativa para o reconhecimento dos intelectuais ligados à revista *Clima*, entre os quais se encontrava Sales Gomes, cf. PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968).* São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 52-65.

[12] A versão de 1943 encontra-se em GOMES, Paulo Emilio Sales. *Encontros.* op. cit., pp. 26-37. A versão publicada anos depois encontra-se em GOMES, Paulo Emilio Sales. *Um intelectual na linha de frente.* op. cit., pp. 82-95.

[13] Por ocasião da publicação do primeiro volume do *Marco Zero*, Antonio Candido revelaria uma aspereza análoga à de Sales Gomes em relação a Oswald de Andrade. CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira.* Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017, pp. 11-27. Da mesma forma, sua posição inicial a respeito do escritor modernista seria matizada, adquirindo na década de 1960 um tom marcadamente memorialista. PONTES, Heloisa. op. cit., pp. 74-89.

Quinto momento: 1935. Nesse ano tão importante na trajetória de Sales Gomes, a publicação da revista *Movimento* o faz entrar na cena pública paulistana, aproximando-se de figuras influentes à época como Oswald de Andrade e Sérgio Milliet[14]. Nesse momento, o crítico publica "*O moleque Ricardo* e a Aliança Nacional Libertadora" (*A platéa/A manhã*), texto que levantou polêmica com Oswald de Andrade. Esse texto é fundamental para compreender o entrelaçamento existente entre a mudança na relação com o escritor modernista, cristalizada em 1964, e suas considerações sobre a obscenidade no cinema soviético. Ali, Sales Gomes fazia um elogio a respeito da integração do romance de José Lins do Rego ao momento de construção da ANL, contrapondo a essa obra a peça recentemente lançada por Oswald de Andrade, *O homem e o cavalo*. O adiantamento político deste autor em relação à época se manifestaria de forma mais evidente nas obscenidades contidas na peça, que serviriam antes ao divertimento burguês, afastando-a de seu público almejado. Sales Gomes performatiza aqui uma posição análoga ao moralismo que anos depois reputaria à orientação comunista que então professava[15].

Por um lado, essa trajetória retrospectiva nos permite abordar o distanciamento por ele tomado em relação ao PCB e ao comunismo soviético a partir de seu exílio na França, onde tomou conhecimento dos Processos de Moscou[16]. Sua experiência na prisão, no contato com outras linhas políticas de esquerda, seria ressignificada no contexto de uma aproximação com referências heterodoxas no interior do campo revolucionário, tais como Victor Serge ou Andrea Caffi. Assim, o encontro com o cinema, mediado por Plínio Sussekind Rocha, tem lugar num momento fundamental da trajetória política de Sales Gomes, ainda que a cristalização de uma leitura do moralismo soviético ou a aproximação em relação a burgueses que dificilmente se enquadravam no modelo de intelectual comunista (Oswald de Andrade, Eisenstein) se desse apenas em finais da década de 1950.

Mas esse movimento não seria suficiente para caracterizar a trajetória de Sales Gomes em relação à obscenidade. Há tendências concorrentes, de modo que o julgamento de Oswald de Andrade encontrava um contraponto no próprio ano de 1935, em *Movimento*. Sob o pseudônimo Hag Reindrahr, Sales Gomes dava vazão a uma verve zombeteira que se desdobraria meses depois na biografia

[14] PRADO, Décio de Almeida. "Paulo Emílio quando jovem" Em: GOMES, Paulo Emilio Sales. *Um intelectual na linha de frente.* op. cit., pp. 15-26.

[15] Em seu "Bilhetinho a Paulo Emilio", Oswald de Andrade chama a atenção para o uso da obscenidade na própria URSS, por parte de autores como Feodor Gladkov ou Ilya Ehrenburg. ANDRADE, Oswald de. "Bilhetinho a Paulo Emilio" Em: GOMES, Paulo Emilio Sales. *Um intelectual na linha de frente.* op. cit., pp. 37-40. Diga-se de passagem, duas obras modelares para a peça de Oswald de Andrade sofreram acusações por suas obscenidades distantes do proletariado: *A linha geral*, já referida, e *Mistério-bufo* (1918-1929), de V. Maiakóvski. CAVALIERE, Arlete. "O teatro de Maiakóvski: mistério ou bufo?" Em: MAIAKÓVSKI, Vladímir. *Mistério-bufo.* São Paulo: Editora 34, 2012, pp. 153-196.

[16] Essa perspectiva encontra-se refletida em CANDIDO, Antonio. "Informe político" Em: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Um intelectual na linha de frente.* op. cit., pp. 55-71. cf. ainda GOMES, Paulo Emilio Sales. *Encontros.* op. cit., pp. 12-25.

desse autor inventado[17]. Esta figura-tipo do escritor proletário teria entre suas realizações um romance curiosamente intitulado *Merda*, a que se segue a curiosa observação de que se trata de um romance sem nenhuma obscenidade. Talvez seja possível encontrar nessa zombaria uma linha que desaguaria no anagrama que, anos mais tarde, Sales Gomes alega existir no pseudônimo do político anarquista Miguel Almereyda, "y a de la merde"[18]. De forma paralela à tematização do moralismo, o emprego da obscenidade no contexto do conhecimento "sério" (tratava-se de uma alentada biografia sobre Almereyda e sobre seu filho, Jean Vigo) seria uma tendência fortemente marcada até os últimos anos do autor.

Censura, O Erotismo Ultrajado

Em 1960 Sales Gomes escreveria uma sequência de artigos no *Suplemento Literário* em defesa do filme *Os amantes* (1958, dir. Louis Malle), que então sofria em São Paulo com um pedido de censura por parte da Confederação das Famílias Cristãs. Para esta, o filme era especialmente perigoso por retratar o prazer no adultério[19]. Esses artigos são interessantes por dois motivos: seja pelas considerações que trazem em relação à censura, seja pela constatação de uma nova forma de erotismo, manifesta pelo filme de Malle.

Ao assumir um tom polêmico em sua coluna no *Suplemento Literário*, Sales Gomes distancia-se de seu tom habitual, passando a atacar o que considera uma extrapolação indevida da censura privada na esfera pública[20]. Para tanto, traça um paralelo entre a ação dessa organização e a da *Legion of decency* nos EUA. Se esta adquirira alguma legitimidade social pela transparência com que suas ações eram praticadas, a aquela restava apenas uma ação às escondidas. A natureza da organização do Judiciário, sujeito à consciência de seus funcionários, tornaria esse poder mais permeável à ação da Confederação. Definida em sua falta de legitimidade, essa crítica católica seria ainda restringida a uma fração pouco representativa, diante de críticos católicos como Amédée Ayffre e André Bazin[21]. Contra a intimidação pré-jurídica no seio do Judiciário, Sales Gomes reivindica uma censura oficial e laica. Antes desses textos, o tema da censura fora abordado poucas vezes de forma explícita, sendo geralmente associado à ação da Igreja católica. Em "Catolicismo e cinema" e em "Arte e apologética" (1957, *Suplemento Literário*), o crítico procura encontrar no interior do campo católico uma

[17] GOMES, Paulo Emilio Sales. *Um intelectual na linha de frente.* op. cit., pp. 42-45. Sobre o contexto dessa produção, cf. MENDES, Adilson. op. cit., pp. 137-148.
[18] GOMES, Paulo Emilio Sales. *Vigo, vulgo Almereyda.* São Paulo: Cosac Naify/Edições Sesc, 2009, pp. 13-14.
[19] Interessante notar que o autor aborda, no último artigo da série, a incompreensão revelada pela crítica de esquerda, manifestamente por Cláudio Mello e Souza, que teria visto no filme tendências fascistas. GOMES, Paulo Emilio Sales. *Crítica de cinema.* op. cit., v. 2., pp. 182-186.
[20] Idem, v. 2., pp. 161-165.
[21] Idem, ibidem, v. 2., pp. 166-181.

abordagem do cinema que vá além da simples rejeição dessa arte potencialmente escandalosa[22].

A perspectiva parece mudar sob a Ditadura Militar. Num texto publicado no início de 1968, "Brasília: o Diabo solto no cinema" (*Realidade*), Sales Gomes nota que não é a censura o grande problema, mas sim a própria estrutura do circuito cinematográfico, que privilegia o cinema estrangeiro em detrimento do cinema nacional[23]. No entanto, se essa postura pode surpreender no início do ano em que seria promulgado o AI-5, o ciclo de textos publicados pelo crítico no *Jornal da Tarde*, em 1973, permite matizar essas considerações. A existência da censura é indicada como um problema central já na "Explicapresentação" que abre sua contribuição para esse jornal[24]. Nas semanas seguintes, aos textos sobre filmes brasileiros de grande público, é acrescido um conjunto de artigos a propósito de autores que, diante da censura e de um circuito comercial fechado, optaram pela marginalidade: Andrea Tonacci ("*Bang Bang* na SAC") ou João Silvério Trevisan ("Uma orgia saudável")[25].

Mas já em suas colaborações com o *Suplemento Literário* Sales Gomes deixa claro que o combate à circulação de filmes tidos como suspeitos partiria de um pressuposto equivocado, segundo o qual o cinema teria o poder de influenciar as condutas. Ora, algo semelhante já aparecera nas suas observações a respeito do moralismo gorkiano ou leninista, tido na melhor das hipóteses como eficaz instrumento pedagógico e de propaganda. Em dois artigos publicados no *Suplemento Literário*, "Inocência do cinema" (1957) e "O poder do cinema: um mito?" (1958), Sales Gomes nota que a crença, à esquerda e à direita, na onipotência do cinema, mascara uma situação em que essa linguagem apenas reflete, e de forma retardada, as mudanças gerais ocorridas na sociedade. Em verdade, o que efetivamente ocorre seria o exato oposto: o cinema se dobraria às pressões daqueles que acreditam em seu poder[26]. Não deixa de ser significativo que a irrelevância tendencial do cinema ante o advento da TV fosse acompanhada, segundo ele, de uma maior liberdade criativa por parte dos diretores, agora diante de um público cada vez menor[27].

Isso não significa que o cinema não se encontre umbilicalmente ligado ao erotismo. O que Sales Gomes sugere é um caminho analítico alternativo a respeito do tema. Em "Erotismo e humanismo" (1958, *Suplemento Literário*), o crítico nota que a carga erótica que os filmes carregam consigo teria sido vinculada à ideia de mal e de vício por meio de um dispositivo socialmente construído[28]. Esse texto é parte de uma constelação de intervenções em que o crítico constata a existência de uma manifestação do erotismo desvinculada do

[22] Idem, ibidem, v. 1., pp. 71-74 e 193-197.
[23] GOMES, Paulo Emilio Sales. *Uma situação colonial?* op. cit., pp. 326-330.
[24] Idem, pp. 340-342.
[25] Idem, ibidem, pp. 359-361 e 365-367. O segundo texto não chegou a ser publicado no jornal.
[26] GOMES, Paulo Emilio Sales. *Crítica de cinema.* op. cit., v. 1., pp. 154-157 e 388-392.
[27] GOMES, Paulo Emilio Sales. *O cinema no século.* op. cit., pp. 572-579.
[28] GOMES, Paulo Emilio Sales. *Crítica de cinema.* op. cit., v. 1., pp. 393-397.

dispositivo moral. Essa tendência seria emblematizada sobretudo por filmes como *E Deus criou a mulher* (1956, dir. Roger Vadim). Ao lado de Vadim, Claude Chabrol, Malle, Ingmar Bergman, Alain Resnais e Jean-Luc Godard também parecem transitar por essa mesma tendência[29]. E o crítico reconhece em Brigitte Bardot (*E Deus criou a mulher*) ou em Jeanne Moreau (*Os amantes*) o emblema direto desse erotismo que acena antes para a vitalidade explosiva, talvez expressa na exploração da fotogenia da pele num filme como *Hiroshima, meu amor* (1959, dir. Alain Resnais)[30].

Essa incorporação é central para compreender a aproximação de Sales Gomes com o cinema brasileiro. É nesse momento que Sales Gomes encontra no cinema baiano anterior à eclosão do Cinema Novo, em filmes como *A morte comanda o cangaço* (1960, dir. Carlos Coimbra e Walter Guimarães Motta), *Bahia de Todos os Santos* (1960, dir. Trigueirinho Neto) e *O pagador de promessas* (1962, dir. Anselmo Duarte), a realização mais orgânica de um enraizamento nacional, apenas ensaiado por realizadores como Lima Barreto, Nelson Pereira dos Santos ou Walter Hugo Khouri. Mas o interessante aqui é que o autor acrescente aos demais aspectos animadores da construção de uma experiência cinematográfica orgânica na Bahia a emergência de um tipo feminino próprio à região[31]. Não surpreende, aliás, que na mesma época, o aparecimento de Irma Álvarez em *Porto das caixas* (1962, dir. Paulo César Saraceni) fez com que o crítico pensasse, pela primeira vez, no surgimento de um corpo feminino à altura do cinema brasileiro. Projeto, no entanto, obstado pelo Golpe.

Cinema, Gozo Na Mediocridade

"Pornochanchada" não seria apenas um termo insuficiente pela ausência de pornografia nesse gênero, mas também pela sua pobreza diante da chanchada[32]. Suas medíocres audácias no terreno sexual deviam a todo momento ser compensadas, de modo que os filmes se revelavam mais conservadores que seus predecessores. Além disso, trata-se de um cinema vinculado antes de tudo à publicidade. Essas constatações foram feitas poucos anos após a publicação de "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento", um dos mais importantes escritos de Sales Gomes. Nesse ensaio, o crítico associa a pornochanchada ao momento do "Milagre brasileiro", embora recuse associá-la simplesmente a um interesse do Estado em distrair a população. Como se viu, a eficácia do cinema é vista com muitas reservas por Sales Gomes. Ao contrário, esse cinema moralista, falsamente pornográfico e próximo à homogeneização publicitária não deixa de carregar uma marca profundamente brasileira em sua vulgaridade, expressa no

[29] Sales Gomes mostra-se atento à recepção dessa nova forma de erotismo por parte da crítica francesa, sobretudo aquela sediada nos *Cahiers du cinéma*, onde *E Deus criou a mulher* e *Monika e o desejo* (1953, dir. Ingmar Bergman) jogaram um papel central. BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968.* São Paulo: Cosac Naify, 2010, pp. 299-331.
[30] GOMES, Paulo Emilio Sales. *O cinema no século.* op. cit., pp. 511-516.
[31] GOMES, Paulo Emilio Sales. *Uma situação colonial?* op. cit., pp. 253-259.
[32] GOMES, Paulo Emilio Sales. *Encontros*. op. cit., pp. 44-55.

falar ali empregue. Diante da sugestão de um modelo estrangeiro, a comédia erótica italiana, Sales Gomes aponta para um conceito central em suas formulações, a "incapacidade criadora de imitar"[33]. Ao contrário, uma vertente cômica tradicional eclodiria nessa nova produção, de modo que um filme como *Os mansos* (1976, dir. Braz Chediak, Pedro Carlos Rovai e Aurélio Teixeira), por exemplo, retomaria toda uma tradição do circo mambembe e do teatro de revista.

Por um lado, portanto, a emergência desse gênero cinematográfico, assim como o Golpe de 1964, teria interrompido o movimento de ruptura com a lógica do ocupante que vinha se esboçando no Brasil com o Cinema Novo. As próprias ferramentas criadas pela crítica se viam obsoletas nesse movimento. A alternativa fílmica à incorporação comercial pela pornochanchada era dada por uma linha do desespero adotada por um Cinema do Lixo, que assumiria o aviltamento de um povo tornado ralé e de um ocupado tornado lixo[34]. Como se viu, paralelamente aos textos publicados acerca do cinema popular, as contribuições de Sales Gomes para o *Jornal da Tarde* acenavam para um interesse cada vez mais marcado por diretores como Ozualdo Candeias, Andrea Tonacci ou João Silvério Trevisan. Essas duas alternativas, integração comercial ou renúncia à categoria de "povo" apontam para uma inadequação do conceito de "formação", tal como apreendido pelo crítico a partir de uma obra como a *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido[35]. Assim, a tese defendida em 1972 sobre Humberto Mauro parece finalmente acolher o caráter inerentemente precário de qualquer iniciativa cinematográfica no país não como uma condição limitativa, mas como elemento criador. Assim adquire sentido, por exemplo, a incorporação das experiências griffithianas por intermédio do contato de Mauro com *David, o caçula* (1921, dir. Henry King) em seus últimos filmes produzidos em Cataguases. Eles não podem ser reconduzidos à experiência original, dada sua incapacidade criativa de imitar.

Diante desse cenário, a produção escrita de Sales Gomes tomaria um caminho duplo. Por um lado, sua crítica termina por incorporar a frustração como movimento necessário. A necessidade de reorganização da orientação intelectual diante do Golpe e da perseguição política o leva a solidarizar-se com a experiência cinematográfica associada a filmes tão díspares quanto *Um caipira em Bariloche* ou *Zézero* (1974, dir. O. Candeias). Em "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento", ele nota os vínculos fortes existentes entre subdesenvolvimento e mediocridade, donde a recusa da frustração leva a saídas falsas e compensatórias no cinema estrangeiro. A recusa da vulgaridade nacional abre caminho, em outros termos, para a reinstalação da ótica do ocupante. Mas se de um lado o erotismo frustrado da pornochanchada deve ser acompanhado como portador ainda de traços de uma tradição nacional, esse interesse é complementado pela consideração da outra vertente dos filmes produzidos por

[33] Idem. Sobre a importância das fórmulas criadas por Sales Gomes, cf. PASTA, José. op. cit.
[34] GOMES, Paulo Emilio Sales. *Uma situação colonial?* op. cit., pp. 186-205.
[35] Isso supõe uma restrição a certas observações presentes em XAVIER, Ismail. "A crítica não indiferente" Em: GOMES, Paulo Emilio Sales. *Uma situação colonial?* op. cit., pp. 12-30.

diretores que buscam a marginalidade. Do elogio do "saudável" *Orgia, ou o homem que deu cria* (1970, dir. João Silvério Trevisan) à eliminação de qualquer esperança de satisfação sexual em *Zézero*, o erotismo parece constituir uma das linhas centrais para acompanhar a crítica de Sales Gomes na década de 1970[36].

Mas há ainda outro caminho para sua produção escrita, talvez na confluência entre o uso da linguagem na pornochanchada e no cinema marginal. Ora, em *Zézero*, quando o camponês volta a sua casa depois de tempos na cidade e lá já não encontra sua família, ao perguntar "Mas agora o que que eu vou fazer com todo esse dinheiro?" recebe repetidas vezes a mesma resposta: "Enfia no cu". O filme fulmina a pornografia tomando com caminho a incorporação da obscenidade, da mesma forma que a literatura tardia de Sales Gomes: "Paul Dior, eu quero que você e sua boa educação vão para a puta que o pariu! Vá tomar no cu, doutor Polydoro!"[37]

Referências bibliográficas

ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo – a dramaturgia da forma em "Stuttgart" (1929).* São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ANDRADE, Oswald de. "Bilhetinho a Paulo Emilio" Em: GOMES, Paulo Emilio Sales. *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente.* São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrafilme, 1986, pp. 37-40.

BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968.* São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CANDIDO, Antonio. "Informe político" Em: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente.* São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrafilme, 1986, pp. 55-71.

CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira.* Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

CAVALIERE, Arlete. "O teatro de Maiakóvski: mistério ou bufo?" Em: MAIAKÓVSKI, Vladímir. *Mistério-bufo.* São Paulo: Editora 34, 2012, pp. 153-196.

GOMES, Paulo Emilio Sales. *Crítica de cinema no* Suplemento Literário. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente.* São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrafilme, 1986.

GOMES, Paulo Emilio Sales. *Vigo, vulgo Almereyda.* São Paulo: Cosac Naify/Edições Sesc, 2009.

GOMES, Paulo Emilio Sales. *O cinema no século.* São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GOMES, Paulo Emilio Sales. *Encontros: Paulo Emílio Sales Gomes.* Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.

[36] GOMES, Paulo Emilio Sales. *Uma situação colonial?* op. cit., pp. 365-367 e 380-382.
[37] GOMES, Paulo Emilio Sales. *Três mulheres de três PPPês.* op. cit., p. 127.

GOMES, Paulo Emilio Sales. *Três mulheres de três PPPês.* São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GOMES, Paulo Emilio Sales. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MENDES, Adilson. *Trajetória de Paulo Emilio.* Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

PASTA, José. "Pensamento e ficção em Paulo Emílio (Notas para uma história de *Três mulheres de três PPPês*)" Em: GOMES, Paulo Emilio Sales. *Três mulheres de três PPPês.* São Paulo: Companhia das Letras, 2015, pp. 129-154.

PRADO, Décio de Almeida. "Paulo Emílio quando jovem" Em: GOMES, Paulo Emilio Sales. *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente.* São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrafilme, 1986, pp. 15-26.

PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68).* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

XAVIER, Ismail. "A estratégia do crítico" Em: GOMES, Paulo Emilio Sales. *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente.* São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrafilme, 1986, pp. 217-224.

XAVIER, Ismail. "A crítica não indiferente" Em: GOMES, Paulo Emilio Sales. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016, pp. 12-30.

A poética de Tunga e a questão do erotismo

Wellington Cesário, Universidade Federal de Sergipe

Este texto trata da lógica estrutural da poética de Tunga e o modo como trabalha a questão do erotismo. A partir da análise de algumas de suas obras, buscou-se conhecer o jogo erótico que insinua, as relações de tensão que provoca e assim revelar a essência de sua produção artística. O artista explora espaço físico e imagético e assim compõe seu jogo poético e é nesse "lugar" de sua arte que vislumbramos o sentido de sua produção e a força do erotismo em sua obra. Sua intenção parece ser formar uma engrenagem de associações no campo simbólico, que nos leve a refletir de modo crítico sobre a conexão fundamental entre ser e mundo.

Palavras-chave: Tunga. Erotismo. Arte Contemporânea.

*

This text deals with the structural logic of Tunga's poetics and how he works the question of erotism. From the analysis of some of his works, it was sought to know the erotic game that insinuates, the relations of tension that provokes and thus reveal the essence of his artistic production. The artist explores physical and imagetic space and thus composes his poetic game and it is in this "place" of his art that we glimpse the sense of his production and the force of erotism in his work. Its intention seems to be to form a mechanism of associations in the symbolic field, that make us to reflect critically on the fundamental connection between being and the world.

Keywords: Tunga. Erotism. Contemporary Art.

Incitar o desejo parece ser uma premissa da poética de Tunga. De todo modo, é a vinculação entre ser e mundo que se confirma em sua plástica. Por isso, talvez, a insistência em revelar a conectividade entre fluídos corporais e a vida. Suas proposições artísticas, embora por vezes de sentido duvidoso, na verdade nos instigam a reflexões mais amplas sobre a humanidade. Através da análise de determinadas obras do artista, visamos aqui verificar como se estrutura essa poética e a força do erotismo em sua produção artística.

Após o contato com um certo número de obras de Tunga se percebe logo que alguns elementos insistem em aparecer, constituindo assim seu vocabulário plástico. Essa recorrência, embora por vezes carregada de ambiguidade, é mais uma chave para se compreender o conjunto de seu trabalho. Sinos, dentes e ossos, tranças, pêlos, cabelos, garrafas, cálices, dedais, agulhas e ímãs estão quase sempre presentes. O artista parece querer nos deixar diante de enigmas, de fórmulas incompletas, numa aproximação ao conhecimento por pontos tangenciais, conscientes que algum vácuo de sentido pode estar logo ali no espaço mais próximo, ou que algum fluxo de energia refaça a ligação entre coisas então incongruentes.

O fazer em Tunga assume formas variadas. Ele se vale do desenho, da escultura, instalação, performance e também de produção textual. À fisicalidade de suas peças, ele soma conteúdos advindos de narrativas curiosas. Toda a imagética dessa produção textual é, enfim, parte integrante de sua produção artística. É interessante verificar que seus escritos possuem características aparentemente científicas, pois incluem recortes de jornal, cartas, relatórios de pesquisa, depoimentos, registros variados de descobertas, dentre outros. Percebe-se então, que não faz sentido analisar sua obra sem se ater a essa aura que se constitui ao redor das peças.

O primeiro tema que Tunga trabalha em sua produção plástica de modo contundente é de fato o erotismo. Esse ponto torna-se constante e perpassa por toda sua obra. Sua primeira mostra individual, intitulada *Museu da Masturbação Infantil*, aconteceu em 1974. Composta por belos desenhos, neles explora o assunto demonstrando incrível habilidade plástica. As formas que produz são sedutoras, feitas com uma gestualidade, por vezes, controlada e noutras, quem sabe, mais agressivas. No jogo das cores a tensão sexual, notadamente a partir do vermelho, aparece. Mas ele faz isso com muita sutileza, pois no campo da sexualidade, mostrar e ocultar fazem parte da própria atitude de sedução.

O crítico Ronaldo Brito percebeu nesses mesmos trabalhos o que chamou de "erotismo mental"[1]. Para o autor[2], eles não são representativos, não se referem especificamente a atos sexuais, são então mais cerebrais, pois importa o sentido reflexivo que provocam sobre o desejo. Brito[3] chama ainda a atenção para a

[1] BRITO, R. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. Desenhos Pós-freudianos. p.324.
[2] *Ibidem, passim.*
[3] *Ibidem*, p.324.

aproximação deste sentido reflexivo sobre o desejo nos desenhos de Tunga e textos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, que trazem como diretriz a "livre circulação do desejo na sociedade"[4].

Uma obra enigmática do artista, também dos primeiros anos de sua produção, é *Chicletes* (Vênus). O jovem Tunga já expõe toda a potência de sua poética neste período. A sugestão da mastigação do chiclete prontamente incita a reflexão e como elemento da proposição a forma dentada, também presente na obra *Vênus* de 1976, nos põe diante de sua tática da recorrência de elementos. O jogo proposto pelo artista certamente resulta em produção de energia. Os elos de ligação estão completos, conectam-se e a máquina pulsional se ativa na reflexão. A proposta de Tunga é crítica. Não se pode deixar de pensar que seu gesto seja calculado, pois é essa engrenagem de associações no campo simbólico que o anima.

É difícil apontar, no rico acervo de obras do artista, a mais importante, mas *Vênus* é talvez a mais clássica de sua produção, até pela força de impacto nessa primeira fase. Nela, uma pequena mosca é um dado sutil, pouco perceptível, mas importante. As asas do inseto retornam em proposições posteriores, como em *Laminadas almas*. Este dado insere também o olfato como elemento de apreensão dessa arte. O cheiro e seu poder sedutor. A associação não é gratuita, pois Tunga nos abre a outras versões de linguagens. Novas experiências se instauram a partir de coisas que se repetem. São sensações diferentes que se inscrevem nessa troca de linguagem, nas tangências e atravessamentos que formulam uma circularidade que constitui essa poética. Em *Vênus* a luz que incide é pura energia física, mas pulsa também de forma efetiva no campo psíquico do espectador. As correntes e suas amarras, nos levam ao campo oculto das práticas sexuais mais transgressivas, dos materiais que incitam o imaginário ligado ao prazer.

Na proposição citada acima, de data bem posterior, *Laminadas Almas* de 2004, a questão do jogo entre luz e sombra novamente se coloca. Este "lugar poético" foi refeito em 2006 no Jardim Botânico do Rio de Janeiro e no ano posterior, na Luhring Augustine de Nova York, mas em partes destacadas. O que se sabe é que o processo construtivo de Tunga é rigoroso, mas a proposta é de abertura à experimentação. Na performance para o ambiente do Jardim Botânico temos a figura do cientista com seu jaleco branco, mas também pessoas desnudas que vestem os elementos ali dispostos para compor outras formas. Alguns elementos como asas de mosca e luvas, que fazem referência às patas de um sapo, estão ali para serem usadas pelo participante de acordo com suas expectativas de expressividade. No limite a experiência de transformação entre os seres, de junção das partes para a criação de uma nova figura provocante, que não esconde sua sexualidade. Neste ambiente, a luz que se projeta nos mantêm conscientes, até certo ponto, do jogo que se revela, pois a opacidade e seu ar de mistério também estão ali a produzir sentido. De fato, o artista instiga o

[4] *Ibidem*, p.324.

espectador a participar, de algum modo, de uma construção imagética. A ideia é que o participante refaça o jogo proposto a seu modo. Ao buscar compreender o enigma da obra, a própria situação enfrentada pode fazer revelar para si mesmo outros, pois a proposta é de incitar a reflexão. Neste jogo imagético misterioso a energia da luz incide, mas sombras se formam no ambiente, delimitando então zonas obscuras, colocando dúvidas quanto ao acesso. Ao que parece, nem o artista tem uma resposta pronta para o enigma, por isso o caráter investigativo da proposição.

A força do desenho como linguagem na produção de Tunga é algo muito importante, como vimos, desde o primeiro momento de sua carreira. Aliás, certamente não podemos afirmar que exista um tipo de técnica ou meio artístico predominante em sua obra, seja a escultura ou a poesia por exemplo. Todas as formas convergem para a estruturação de sua poética. Na série *Desenho para Eixo exógeno* verificamos a preparação para as esculturas do mesmo nome. Feitos com maquiagem, estes desenhos em papel trazem a mesma lógica, entre negativo e positivo, presente nas esculturas, pois é no vazio que surgem as duas imagens femininas. As diferentes linguagens certamente podem também nos levar a leituras diferenciadas. Na parte mais acima da escultura vê-se logo o cálice em metal, que se reconhece nos desenhos, mas nestes, ao se somar a parte do vazio referente ao pescoço e seio, tem-se de antemão a imagem de um vaso. Também a gestualidade e o uso da cor criam outras nuanças perceptivas. Como se pode constatar, é nessa diversidade de sensações que opera o artista.

Nos desenhos *Family Portrait; La Bête* e *Family Portrait; La Belle* realizados no ano 2000, com caneta esferográfica, se verifica que Tunga sabia explorar a peculiaridade das técnicas que empregava. Ambas as figuras, também chamadas de "mondrongos"[5], são bastante orgânicas, mas as linhas causam certa tensão, lembram a fluidez de energia ou a pulsação sanguínea de algum animal. Na escultura *A prole do bebê* de 2002 a pulsação não é da mesma ordem. Um dos lados dessa peça é mais liso e a camada de sua pele talvez sobressaia pela atenção ao tratamento do volume, tão caro à técnica escultórica. Esses "mondrongos" reaparecem nas performances *Encarnações miméticas* de 2002 e *Make-up Coincidence* de 2016. Em ambas proposições é o elemento da pintura, da maquiagem, que lhes dá unidade. Assim, objetos e corpos parecem vir do mesmo estofo, numa mesma pele e em plena conectividade.

Alguns trabalhos de Tunga explicitam a relação sexual. Uma série de litografias de 2005 - *A cada doze dias e uma carta* - nos mostra a relação entre corpos, entre ossos, dedos, boca, dentes e genitália. Conexões formais, encaixes dentre dedos e dentes ou então, a raiz mesma de um dente que penetra a vagina. O jogo de ligações formais que estas litografias apresentam é muito variado, mas nos diz algo também sobre o magnetismo entre os corpos, entre as partes, entre os órgãos.

[5] RJEILLE, Isabella. *Tunga*: o corpo em obras. São Paulo: MASP, 2017. p. 30.

Este jogo de atração também se apresenta num dos trabalhos mais bonitos de Tunga em pastel, *Três scenas* de 1999. Embora se possa separar três núcleos de maior intensidade no quadro, existe uma ligação entre as figuras. Uma tensão selvagem parece habitar os corpos e nos cálices e vasos alguma bebida continua a estimular o jogo.

Quase auroras é o título de uma série de aquarelas inusitadas, realizadas entre 2005 e 2009. A característica principal é que as imagens são pouco perceptíveis, o que justifica o emprego da técnica tênue e transparente da aquarela. Nelas vemos estranhas árvores, por vezes de troncos alongados e figuras nuas, quase imateriais. Determinadas figuras não possuem cabeça, mas estão ligadas a troncos ou copas de árvores. Fluídos líquidos e gasosos são liberados dessas figuras etéreas. A ideia basilar parece ser a interligação entre o ser e o ambiente que o cerca, o mundo. Essas noções já bastariam para referenciar essa série ao conjunto da obra do artista. Contudo, uma curiosa narrativa, apresentada no catálogo da exposição, interfere na análise dessas obras, carregando-as de um sentido mais misterioso.

As narrativas que acompanham a produção plástica do artista se inserem de modo impactante na imagética de sua poética. Num folheto para o catálogo *Quase auroras*[6] de 2009 Tunga nos conta como chegou à produção dessa série, a partir de seu encanto por uma garrafa e de alguns atos involuntários. A história contada reforça a relação com a alquimia que seu trabalho possui e o uso de cristais e menção a fluídos do próprio artista atualizam esta importância. As aquarelas de *Quase auroras* parecem nos dizer a verdade dessa alquimia, presente na conectividade entre os fluídos corporais e a própria vida.

A produção textual de Tunga é assimilada em sua poética, faz parte de sua composição. O modo como ele constitui isso é bastante curioso, pois interliga histórias que justificam diversas imagens e elementos de sua plástica. Seu testemunho nos obriga a considerar o discurso. Isto pode ser visto de modo contundente no livro "Tunga: barroco de lírios"[7]. Ele é rico em narrativas e imagens estrategicamente compostas visando contribuir na estruturação significativa de sua poética. É assim que percebemos o folheto destacável desse livro intitulado "Xifópagas Capilares Entre Nós". As histórias contadas pelo artista, embora estranhas, encontram de algum modo um elo de ligação, a possível explicação da gênese de determinadas proposições.

Não há como fugir às associações que vinculam certos elementos e determinadas obras. E isso se dá, por exemplo, em relação ao filme sobre o túnel dois Irmãos e a ideia do toro imaginário. Este torna-se um elemento recorrente e fundamental na estrutura dessa poética. Este filme sobre o túnel dois Irmãos é parte integrante de uma instalação chamada *Ão* de 1980. Trata-se de uma montagem de um vídeo de um túnel sem entrada e sem saída. A experiência é vivenciar a

[6] TUNGA. *Quase auroras*: phanografias. São Paulo: Galeria Millan, 2009. p. 2 e 3
[7] TUNGA. *Tunga:* barroco de lírios. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

circularidade desse percurso, refazer a figura do toro imaginário. De certo modo, é essa lógica que se segue na análise da obra de Tunga.

Outro exemplo dessa investida na constituição de uma aura de sentidos sobre a produção plástica de Tunga é o filme *Nervos de Prata*, feito por Arthur Omar, em 1986. Aliás, Tunga teve sempre um sinal de abertura à participação de outras pessoas em seu trabalho, como nas parcerias com a coreógrafa Lia Rodrigues em suas performances e com Arnaldo Antunes na obra *Teresa*. No caso de *Nervos de Prata*, Arthur Omar não fecha a linha interpretativa, ao contrário, procura abrir o leque significativo. O filme tem uma forte carga dramática. O ator Paulo Cesar Peréio interpreta o próprio Tunga, quando conta a respeito da realização do filme sobre o túnel Dois Irmãos. Este também aparece no filme, primeiro analisando exames de raio X, quando retira uma pequena peça na forma de um toro do bolso e noutra parte, realizando um de seus tacapes a partir de uma trança metálica e seu encobrimento com pedaços de ímãs. Na sequência do filme temos uma das peças Eixos exógenos e também uma aparição das *Xifópagas Capilares Entre Nós*[8]. A noção da circularidade é destacada no filme, mas sua dramaticidade também, seja pela música e notadamente quando, ao fim, a cobra engole o sapo, uma cena de forte realismo. Essas imagens contribuem significativamente para a leitura da obra do artista, pois cria uma materialidade que justifica a simbologia empregada na constituição estrutural de sua poética.

A força poética das narrativas que envolvem o trabalho de Tunga alimenta seu universo imagético. As histórias contadas são estranhas. Encontros, pesquisas, achados e um jogo de coincidências interligam fatos e situações documentadas e por isto com certa aparência de verdade. Assim tomamos conhecimento da forma do relevo que coroa o molar extraído de um paciente coreano, mostrado a Tunga por seu dentista[9]. Para surpresa de todos, é a mesma imagem trabalhada pelo artista em suas pinturas sedativas. Com a ajuda de uma lupa ele vê ali as figuras de uma trança, um tacape, um fêmur. Esses acasos ligados à vida alimenta o caráter de enigma das propostas feitas pelo artista e interfere no modo como sua obra é vista pelo público em geral. Assim, o artista cumpre uma das diretrizes de sua poética, a de intervir no campo simbólico. Talvez por isso questões ancestrais são retomadas, pois podem fazer revelar algum sentido ainda não percebido.

Os elementos recorrentes no fazer artístico de Tunga complementam dados, aproximam histórias, seja no tempo e no espaço. Tunga faz uma espécie de amarração de fatos e ideias. Sua instauração[10] *Resgate* realizada em 2001, por ocasião da inauguração do Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo, incluiu obras já realizadas anteriormente pelo artista como *Teresa, Lúcido nigredo e Há*

[8] Esta proposição se caracteriza pela participação de gêmeas siamesas interligadas pelo cabelo que transitam nos espaços de atuação.
[9] Tunga, *op. cit. passim.*
[10] O conceito instauração, adotado por Tunga, é atribuído a Lygia Clark e pressupõe uma junção entre instalação e performance e também o atrelamento de linguagens diferentes numa mesma proposição. Ver RJEILLE,. *op. cit.*, p. 35.

Sopa. Este evento teve a participação de Arnaldo Antunes, que cantou os versos "Teresa" de autoria de Tunga, além de mais de cem participantes dirigidos pela coreógrafa Lia Rodrigues. Tunga também participa, toma a sopa e é envolvido por três participantes seminuas, que lhe cobrem com alguma maquiagem, com uma nova pele que o integra no conjunto das coisas e ideias que estão ali expostas.

Algo bastante interessante no trabalho de Tunga é a continuidade dos elos de ligação, outros tempos e outras histórias. No caso específico da proposição *Teresa*, chamamos a atenção para sua relação com a mística católica, com Santa Teresa e São João da Cruz. O ponto de acordo é a corda feita com lençóis e outros tecidos, por presidiários, que a usam para fugir das penitenciárias. "Teresa" é uma gíria usada por eles para este tipo de corda. Essa história tem origem no encarceramento de João da Cruz por sua própria irmandade, recriminando-o por seu reformismo ascético. Na prisão, ele tem uma visão. Ele é instruído por Santa Teresa, a enrolar os cobertores e demais roupas de cama de sua cela, na forma de uma corda, para escapar. Ele o faz e na fuga chega ao convento de Santa Teresa para se esconder. Entre os presidiários da Espanha, desde a época dos santos, ficou a crença de invocação da santa para o ato de fuga e o nome "Teresa" para esta amarra de tecidos.

A instauração *Resgate* nos remete então ao uso pelo artista de diversas linguagens em sua composição, mas também de narrativas, como a citada acima, que se integram à estrutura do trabalho. A apresentação desta obra num espaço tradicional deve ter sido impactante. Talvez para alguns uma sensação de caos, pela estranheza mesma dos materiais usados, como cobertores rasgados, num contraste com o brilho de peças em vidro, os objetos metálicos e a maquiagem empregada pelos participantes, sem dizer dos pratos de sopa. Podemos até pensar na corda "Teresa" como elemento de fuga desse espaço socialmente estabelecido, com suas regras e códigos de conduta. As interdições sociais também sufocam e inibem o desejo. As amarras persistem.

A obra *True Rouge* apresenta saturação em vermelho. É tão bela a cor que talvez anestesie o olhar para qualquer sentido mais duvidoso. Seu erotismo também acompanha o frescor da cor. Os corpos nus, em movimentos expressivos e a se grudarem na cor, complementam a instauração. Não temos apenas indícios de erotismo para o tema, mas sim evidências, pois é mesmo o desejo que toma corpo nesse jogo da liberdade. A nudez que vem ao público, por ocasião da performance, funciona então de modo crítico em relação às convenções.

Uma obra marcante na carreira de Tunga é a instalação intitulada *À luz de dois mundos*, feita para o Louvre, no ano de 2005. Nesta obra, percebe-se, de imediato, elementos recorrentes como trança, pente, tipiti e ossos. Foi pensada para ser alojada no espaço abaixo da pirâmide deste museu. O esqueleto que ali jaz, parece ocupar no espaço uma posição correspondente à de um faraó do antigo Egito em sua pirâmide. Em discussão o tema da morte e talvez seja sua

sombra que apavora o homem. O esqueleto repousa sobre a rede, está sem a cabeça, mas possui um fêmur em ouro. De um lado do trabalho, uma trança sustenta vários crânios e um deles também na cor ouro. Esta referência a este metal talvez esteja relacionada à cobiça histórica do homem civilizado pela outrora riqueza dos ameríndios. De outra parte, os tipitis abarcam cabeças de estátuas de reis e filósofos de tempos antigos. Pode-se até perceber algum sentido antropofágico nesta obra. O tipiti, elemento indígena, tem por função espremer a mandioca ralada para se retirar o sumo para se fazer o tucupi e também para fazer a farinha. Talvez essas cabeças envoltas pelo tipiti simbolizem esta antropofagia entre culturas e neste caso, o contraponto do homem do sul em relação ao do norte. Constata-se então que um jogo de oposições parece fundamentar o trabalho. O foco se desloca entre o brilho da luz e a opacidade, o mundo atual e o tempo antigo, ou ainda na relação cultural entre o homem civilizado e o selvagem e mesmo, entre norte e sul. Em *À luz de dois mundos* a história se revela, mas não aponta um domínio atual de uma cultura sobre a outra, afinal todos vivem sob a mesma sombra.

Este trabalho de Tunga parece ser mesmo mais político, como bem disse o crítico Paulo Sérgio Duarte[11]. De todo modo, todas as características da plasticidade de sua produção e outros elementos que estruturam sua poética estão ali, principalmente o cabelo. Este elemento entrelaçado a partir de três mechas se transforma numa forte trança. Vale então destacar essa relação entre os números três e um. Essa lógica numérica e de entrelaçamento se apresentam em várias obras do artista. Em verdade, são normas que o artista cria para si mesmo. Assim ele estrutura seu jogo poético.

Embora a obra *À luz de dois mundos* possua um sentido mais político, não se pode também deixar de ver ali, nessa sombra da morte, algo também de erótico. Lembramos então de Bataille, que diz: "O sentido último do erotismo é a morte"[12]. Nesta obra de Tunga o recorrente fêmur é um objeto curioso e nos instiga a refletir sobre o desejo, mas também funciona como metáfora do órgão sexual masculino. Os elementos estruturantes da poética do artista encontram assim seus nexos, seus elos de ligação, suas associações de sentido. O erotismo passa por toda a obra do artista e é de fato uma premissa de sua poética.

Em sua poética Tunga procura desvelar o sentido da aventura humana, muito além da nostalgia que temos de nossa permanência no mundo enquanto indivíduos. Para Bataille somos seres descontínuos, mas também obstinados a manter a vida do corpo que é perecível.[13] Em sua concepção, o erotismo é de certo modo um estado de crise no qual o homem, diante da morte, do inconcebível, se abre para a compreensão de sua continuidade.[14] O autor ainda nos faz entender que o erotismo é o ânimo que incita a fusão entre os seres. E é

[11] DUARTE, P. S. *Tunga*: à luz de dois mundos. In: TUNGA. *Tunga*: à luz de dois mundos. Salvador: Palacete das Artes Rodin Bahia, Agosto-2010. p. 07. Catálogo de exposição.
[12] BATAILLE. *O Erotismo*. São Paulo: Arx, 2004. p. 225.
[13] *Ibidem, passim*.
[14] *Ibidem, passim*.

esta fusão que confirma a continuidade.[15] Por sua vez, na poética de Tunga pode-se perceber, como sentido último, que é a vida mesma que se revela como verdade, mesmo diante do pavor da morte que se pode pressentir diante da obra *À luz de dois mundos*.

Como vimos, a poética de Tunga se estrutura a partir de elementos plásticos recorrentes. Esses dados favorecem a interpretação, mas a característica híbrida e aberta do jogo que instaura nos lança no ambiente indeterminado da experimentação. Seu trabalho é crítico e por vezes se apresenta como enigma de sentido duvidoso, mas os elos entre os elementos e a aura constituída ao redor de sua produção acabam por nos levar a questões mais amplas da humanidade. Parece que ficou clara essa diretriz em sua poética e principalmente na potência de obras como da série *Quase auroras* e *À luz de dois mundos*. Nelas, o brilho do ouro e da luz evidenciam sua sedução histórica, questões ancestrais são retomadas e assim o fluxo contínuo de energia entre ser e mundo se evidencia, se atualiza. Enfim, pouco nos resta a dizer além de que: existe sim verdade na conectividade entre fluídos corporais e a própria vida.

Referências

BASUALDO, Carlos. Uma vanguarda viperina. *Arte & Ensaios*: revista do PPGAV/EBA/UFRJ, nº 22, p. 117-131, jul. 2011.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.

----------. *História do olho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

----------. *A Experiência interior*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. Desenhos pós-freudianos. p.323-324.

COLI, Jorge. O âmago do desejo. In: GUINSBURG, J., LEINER, S. (Orgs.) *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 751-757.

COUTINHO, Wilson. Os obscuros objetos do prazer. *Arte hoje*. São Paulo, Ano 2, nº 23, p. 48-50, maio, 1979.

FATORELLI, J., QUEIROZ, Tânia. (Orgs.) *Caderno EAV 2009:* encontros com artistas. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes Visuais do Parque Lage (EAV), 2012, p.162-213.

FREUD, S. *O Futuro de uma ilusão O mal-estar na civilização e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. V. XXI: Fetichismo. p. 173-185.

MARTINS, Marta. *Narrativas ficcionais de Tunga.* Rio de Janeiro: Apicuri, 2013.

MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

[15] *Ibidem, passim.*

----------. Cópula. *Arte & Ensaios*: revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n 22, p.117-131, Jul. 2011.

PEQUENO, Fernanda. Tunga e George Bataille. *Revista Poiésis*, n 27, p.105-120, Jul. 2016.

RJEILLE, I., TOLEDO, T. (Orgs.) *Tunga*: o corpo em obras. São Paulo: MASP, 2017.

ROLNIK, Suely. Um experimentador ocasional em equilíbrio instável. *Arte & Ensaios:* revista do PPGAV/EBA/UFRJ, nº 22, p. 141-153, jul. 2011.

SARDENBERG, Ricardo. *Arte contemporânea no século XXI*: 10 brasileiros no circuito internacional. Rio de Janeiro: Capivara, 2011.

TUNGA. *Barroco de lírios.* São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

----------. *Quase auroras*: phanografias. São Paulo: Galeria Millan, 2009. Catálogo de exposição.

----------. *Tunga:* pálpebras. São Paulo: Galeria Millan, 2017. Catálogo de exposição.

----------. *Tunga*: laminated souls. Berlin. Luhring Augustine/Galeria Millan, 2007. Catálogo de exposição.

----------. *Tunga*: à luz de dois mundos. Salvador: Palacete das Artes Rodin Bahia, Agosto-2010. Catálogo de exposição.

----------. *Tunga:* dessins érotiques. Paris: Galerie Daniel Templon, 2007. Catálogo de exposição.

Erotismo e confrontamento na arte de Juarez Paraiso

Dilson Midlej, Universidade Federal da Bahia

Juarez Paraiso destacou-se na Bahia com arte abstrata a partir de 1960 e por explorar a eroticidade. Seus trabalhos denotam sensualidade e evidenciam a potencialização erótica do sexual. Confrontou a moral estabelecida, sem temer a reprovação pública. Seus desenhos, gravuras e esculturas de corpos humanos e genitálias compõem um panorama do desejo que não se deixa contaminar pelas barreiras impostas pelas convenções sociais, morais ou políticas, assim como exercem criticidade sobre estruturas socialmente opressoras, como a religião e o puritanismo. Em Juarez Paraiso o erotismo avulta como fator ou princípio vital criativo e originador de soluções plásticas que falam de questões relevantes da vida sensível humana.

Palavras-chave: Juarez Paraiso. Erotismo. Arte na Bahia.

*

Juarez Paraiso stood out in Bahia with abstract art from the 1960s and for exploring eroticity. His works denote sensuality and evidence the erotic potentiation of the sexual. He confronted established morality without fearing public reproof. His drawings, engravings and sculptures of human bodies and genitals compose a panorama of desire that does not allow itself to be contaminated by the barriers imposed by social, moral, or political conventions, as well as exercising criticality on socially oppressive structures such as religion and puritanism. In Juarez Paraiso, eroticism emerges as a vital creative factor or principle and originator of plastic solutions that speak of relevant issues of human sensitive life.

Keywords: Juarez Paraiso. Eroticism. Art in Bahia.

Artista visual de extensiva atuação na cena artística da Bahia desde os anos 1960 e estendendo-se ao presente, Juarez Paraiso (Arapiranga, Bahia, 1934) compôs a segunda geração modernista do Estado e protagonizou iniciativas que ajudaram seus congêneres a firmarem-se no efervescente contexto artístico baiano a partir daquela década.

Nos anos 1960 destacou-se com produções de arte abstrata que evidenciavam, em nível formal, a ascendência do ambiente que lhe estimulava, demonstrada por meio de evoluções circulares das linhas de seus desenhos abstracionistas em grandes formatos. Estes desenhos apontavam tanto para uma influência do espírito barroco, quanto explorava a sensualidade provocativa inerente das curvas, característica presente na maioria de sua produção. Muitas das obras de Juarez Paraiso daquele período, ainda que abstratas — não terem vinculações com referentes do mundo físico, ou seja, os objetos reais do mundo concreto —, não deixaram de exibir esses dois influxos mencionados. Essas influências encontram-se nos signos plásticos facilmente associados às volutas das fachadas de igrejas maneiristas e barrocas, na sinuosidade dos becos e ruelas do Centro Histórico de Salvador e, principalmente, na voluptuosidade das curvas das mulheres negras e mestiças baianas. A despeito de se tratarem de abstrações, podia-se ver em alguns daqueles trabalhos artifícios de representações do corpo e da libido humanas.[1]

Dentre os aspectos mencionados assumidos pelos elementos plásticos, observam-se alguns que se destacam em Juarez Paraiso, tais como: o dinamismo (a ênfase estrutural); a organicidade (a interdependência dos elementos plásticos e a estruturação de imagens que se assemelham às naturais); e a sensualidade. Esta, por sua vez, distingue-se da eroticidade. Ainda que a obra desse artista reflita uma constante preocupação erótica, explorada em técnicas variadas e manifestada destacadamente em trabalhos figurativos, é em sua produção de arte abstrata que predominam os elementos que mais notadamente traduzem visualmente a sensualidade, talvez pela possibilidade que a abstração promove de desvinculação com o referente.

Embora esteja muito próxima do erotismo, a sensualidade apela para todos os sentidos humanos, de forma sensível e comportamental, normalmente dentro de convenções sociais acordadas que permitem essa expressão da libido humana. A sensualidade se apresenta de maneira diferenciada da frequente preocupação do erotismo, que é a de potencializar o sexual, distinguindo-se, portanto, deste último, ainda que guarde vínculos de proximidade e se converta em uma potente forma de expressão de conteúdos que chegam mesmo a superar aqueles de apelos eróticos mais evidentes. O sensual afeta os órgãos do aparelho sensorial humano e excitam os prazeres das sensações, não necessariamente os sexuais. Exemplo disso é o deleite produzido por coisas sensíveis que não sejam, necessariamente, eróticas.

[1] Essa abordagem da produção abstrata de Juarez Paraiso foi tema de pesquisa de Mestrado que defendemos em 2008.

Marlene Fortuna argumenta que, do ponto de vista artístico, tanto o erótico quanto o sensual podem ter dimensão de obra de arte, quando bem trabalhados.

> O erótico ativa emoções mais carnais e menos espirituais do que o sensual, que é mais sutil. Este não cobra necessariamente apetite sexual. Ativa sensações menos carnais e mais espirituais do que o erótico. Admite o amor platônico mais do que o erotismo que cobra a concretude, a materialização, a solidificação das pulsões sexuais.[2]

A sensualidade na obra de arte pode, todavia, corresponder a um estímulo erótico recalcado, como observou Meyer-Schapiro ao comentar as maçãs pintadas por Cézanne.[3] O motivo simplificado daquelas frutas não somente dava ao pintor o ensejo de se concentrar em problemas de forma, mas servia também para expressar estados de alma que, no caso de Cézanne, iam desde a severa contemplação até a sensualidade e o êxtase.

Em toda a sua trajetória artística, Juarez Paraiso portou-se como um artista que sempre valorizou, incondicionalmente, a liberdade de expressão, o que em muitas ocasiões assumia caráter de confrontamento à moral estabelecida. Não temeu a reprovação pública a suas obras e o que poderia assumir um âmbito moral de *pudor social*, aquele no qual, a obra pronta tem que receber a aprovação do público.[4] Não que o artista desconsiderasse a opinião deste, mas por não condicionar sua criatividade e expressão aos padrões morais vigentes, os quais tendem a um conservadorismo sufocante e prevalência de fatores extra-artísticos como critérios de julgamento e de avaliação estética. Essa liberdade de expressão e a relação de verdade que transparece na produção de Juarez Paraiso possibilitam a comunicação de sentidos complexos, pois, ao buscar refletir-se inteiro na arte, ali registra suas impressões do mundo, suas ideologias e suas preocupações existenciais, as quais assumem formas variadas de manifestações, da representação bidimensional aos grandes murais públicos pelos quais é também conhecido, assim como em esculturas e intervenções em ambientes privados. Essa atitude reflete sua relação fenomenológica com o mundo, em estreita sintonia com o "[...] compreender de todas as maneiras ao mesmo tempo", que tudo tem um sentido e que nós reencontramos no sentido a "[...] mesma estrutura de ser".[5] Merleau-Ponty afirma ser o próprio fato de existirmos que nos condena ao sentido: "Porque estamos no mundo, estamos *condenados ao sentido*".[6]

---

2 FORTUNA, 2002, p. 209.
3 SCHAPIRO, 2010, p. 51.
4 BOLOGNE, 1990, p. 219.
5 MERLEAU-PONTY, 1999, p. 17. Essa assertiva é fruto de um comentário de Maurice Merleau-Ponty acerca de como se deve compreender a história. Para ele, não se deve fazê-lo a partir da ideologia, da política, da religião ou da economia, e sim de todas as maneiras, ao mesmo tempo: "Todas essas visões são verdadeiras, sob a condição de que não as isolemos, de que caminhemos até o fundo da história e encontremos o núcleo único de significação existencial que se explicita em cada perspectiva." (p. 17).
6 Ibid., p. 18, grifos do autor.

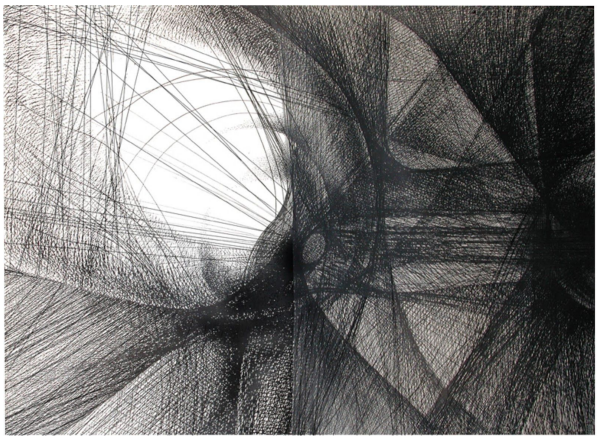


Figura 1 – Juarez Paraiso.
Desenho Abstrato 50, 1962.
Nanquim (bico de pena) e lápis cera sobre papel, 66,2 x 96,4 cm. Coleção do artista.
Fonte: PARAISO (2001, p. 16).

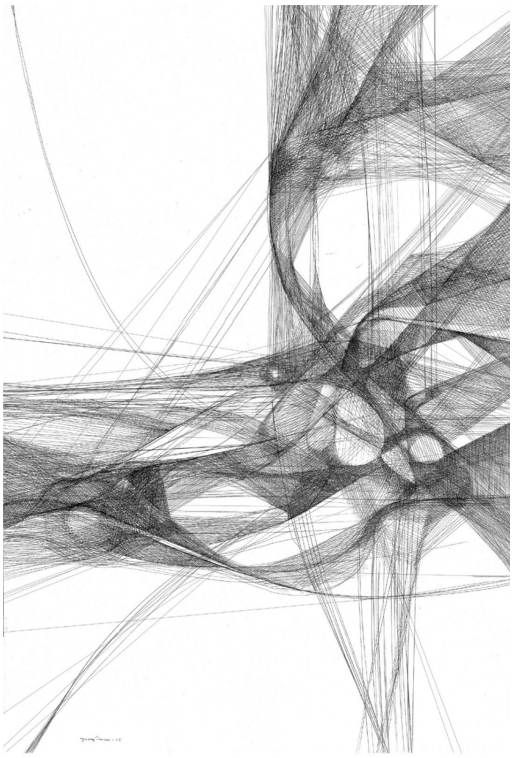


Figura 2 – Juarez Paraiso.
Paisagem Cósmica 1, 1962.
Nanquim (bico de pena) e lápis cera sobre papel, 96,3 x 76 cm. Coleção do artista.
Fonte: PARAISO (2001, p. 15).

Ainda que se tenha do artista a indicação de se tratar em alguns trabalhos de detalhes do corpo feminino (a exemplo da Figura 1), nelas é apresentada múltiplos enfoques que denotam visões compósitas da forma como estratégia compositiva. Isso obriga o perceptor a assumir postura mais participativa na reconstituição do enfoque, de maneira que ele o faça com base na percepção dos vários estímulos sugeridos nas obras ou mesmo caminhe em uma direção interpretativa mais livre. Essa liberdade interpretativa creditada à responsabilidade do fruidor pode incorrer em apreensões de sentidos divergentes daqueles propostos originalmente pelo artista.

Uma situação se torna, então, evidente neste e em muitos outros trabalhos de Juarez Paraiso: o elemento percebido pela arte não é uma unidade estática, ideal, fechada em si mesma e que se mostra apenas de uma maneira ou de uma forma enrijecida ou idealizada. Ao contrário, apresenta-se totalmente aberto a um indefinido número de pontos de vista (tanto do artista, quanto do que é disponibilizado ao fruidor). É, portanto, um processo ampliado de visão ou, melhor dizendo, de apreensão perceptiva, o que resulta em maior riqueza e, desta forma, em significações mais relevantes e não somente calcada no que é visto, mas também contemplando as sensações provocadas pelo contato do perceptor com a obra.

Nesse sentido, a alusão à mama feminina é destacada em Desenho Abstrato 50 (Figura 1), ocupando a região central da composição. Todo o jogo de nuanças de

texturas e direção espacial das linhas parte da região central, ou seja, do "bico do seio", ou tem relação direta com ela. A alusão à rotundidade e maciez do seio feminino estabelece, de maneira imediata, uma relação de forte sensualidade, uma vez que se pode levar em consideração o interesse libidinoso do desejo masculino no registro dessa parte do corpo feminino. Os feixes de linhas que preenchem as zonas de texturas parecem estabelecer fortes relações espaciais que ora traduzem suavidade (a parte "branca" do "corpo" do seio propriamente dito), ora densidade (as partes mais escuras e de direcionamentos diferentes entre si), como a querer assinalar a vitalidade e a pulsão do desejo sexual e a reação ao estímulo de um seio à mostra.

Observa-se, ainda, na Figura 1, a menção aos estímulos sensoriais que o assunto possibilita. Ao invés do seio estático fruto de um ponto de vista fixo, o artista optou por suas variantes dinâmicas, pela representação de seus movimentos, da voluptuosidade do desejo, da indefinição da forma, como a representar as diversas posições assumidas pelo seio e mesmo os diferentes "lados" e "espaços" desse fragmento da anatomia feminina. Os feixes de linhas variados e multidirecionados apontam as diversas "presenças" do tema no espaço e as inter-relações que se dão entre si, daí não se configurando em uma forma definida de "seio", anatomicamente falando.

Essas variantes dinâmicas também estão presentes nas obras efetivamente abstratas, ou seja, aquelas nas quais seus temas não sejam constituídos de objetos do mundo físico. As múltiplas "visões" dos "movimentos", "lados" e "espaços" do que, na exemplificação da Figura 1 foi um seio, se estende a outras obras que aparentemente se pretendiam abstrata. Referimo-nos à Figura 2 que, por seus elementos formais, insere-se na pretensão de prescindir da figuração representativa de objetos reais, mas que falha nessa pretensão abstracionista por deixar entrever seu referente ao observador: um pênis. A Figura 2 mostra o membro masculino imiscuído em uma série de formas circulares. A maior dessas circunvoluções encontra-se na metade superior, à direita, como um ventre. É como uma visão da cintura de uma pessoa, em que se expõem o ventre, a virilha e o pênis projetando-se para a esquerda.

Visto na forma de arte, e nestes desenhos em particular, o sentido da existência e da manifestação das aparências variantes de significativos detalhes de corpos humanos — como o do órgão sexual masculino — compõe um panorama que não se deixa contaminar por barreiras impostas pelas convenções sociais, morais ou políticas. Estas obras evidenciam que a beleza da existência humana e de suas manifestações físicas naturais não pode ser diminuída na sua importância enquanto integrantes da esfera da vida. Esses dois trabalhos, que se apresentam como uma mescla do orgânico com o racional em uma geometria induzida por linhas estão, sobremaneira, a falar da vida.

Graças à liberdade que a abstração proporciona à criação, faz-se pano de fundo para sínteses expressionais do ser, na forma de arte. Essas sínteses visuais se dão na forma de fluxos de linhas, na dinâmica e na expressão traduzidas pelas peças abstratas, incluindo aí a sensualidade e o gosto pela graciosidade das estruturas

curvilíneas que compõem a esmagadora maioria da produção do artista. Estas estruturas refletem uma preferência pela busca do movimento e tensões que capturam o olhar e o conduzem a um torvelinho mágico e ao êxtase.

A eroticidade se espraia na criação paraisoana e ganha visibilidade por meio da sensualidade dos elementos plásticos e da exploração da existência feminina como metáfora do viver. Assim, a mulher apresenta-se sublimada ou transfigurada como força motriz de feixes e configurações circulares nas criações abstratas. Já as representações figurativas do artista evidenciam extremado cunho erótico, muitas das quais se valem de imagens explícitas de genitálias.

Por ser uma das principais características observadas na poética visual daquele artista, a *sensualidade* é também conciliada ao *dinamismo* (a ênfase estrutural de suas composições) e à *organicidade* (a interdependência dos elementos plásticos e a estruturação de imagens que se assemelham às naturais, nas obras abstratas).

A criticidade e o alto grau de confrontação que o artista estabelece ao se posicionar em sua arte sobre estruturas socialmente opressoras, como a religião, por exemplo, municiam comentários impiedosos em muitas de suas obras artísticas, nas quais os símbolos da religião católica são ressignificados e assumem novos contextos, como se observa na Figura 3.

Figura 3 – Juarez Paraiso.
Cristo-mulher.
Infogravura. Dimensões variadas, 2000.
Fonte: PARAISO (2006, p. 21).

Em Cristo-mulher (Figura 3), o artista evidencia o papel feminino que por séculos foi segregado pelo Cristianismo. A despeito da devoção à Virgem Maria e às santas mártires, a Igreja católica apostólica romana nunca permitiu às mulheres terem expressão no poder decisório de sua hierarquia. O aspecto iconoclasta deste trabalho é evidente pela substituição na crucificação do homem pela mulher, e pela simbologia crítica e questionadora do papel social e cultural representado pelo universo feminino na vida quotidiana, em contraste com a religião. As possibilidades interpretativas ampliam-se consideravelmente, incluindo a que se pode estabelecer entre a capacidade feminina de geração de vida (seguida à dor do parto) e a remissão dos pecados terrenos e a vida eterna (pelo sacrifício de Cristo), gerador da vida espiritual eterna. Para este trabalho de arte digital, o artista valeu-se de uma fotografia de 1973 de sua autoria, com uma mulher nua deitada sobre uma cruz esculpida de areia.

Figura 4 – Juarez Paraiso.
Figa, 1983. Imagem da escultura
em fibra de vidro, 61 x 27 x 20 cm.
Registro em fotografia assinada pelo artista
Fonte: Arquivo do Artista, Salvador, BA.

Em outro trabalho dos anos 1970, ele concebe um projeto a partir de um desenho em grafite e tinta guache de uma figa. Figa é um amuleto, "[...] um gesto

mágico que se obtém com a mão fechada de maneira que o dedo polegar sobressaia dentre o indicador e o médio".[7] O gesto representa os órgãos genitais masculino e feminino em ato sexual.[8] A figa é um dos muitos talismãs propiciatórios,[9] sendo estes usados para atrair boa sorte e imunizar seu possuidor de infortúnios.

A Figa de Juarez Paraiso, tanto sua concepção em desenho de 1978, quanto seus desdobramentos tridimensionais (Figura 4), são peças que não desalojam o conhecimento e a significância de sentido mágico imbricados na figa, mas propõem a transgressão desse sentido ao ressaltar a penetração e fertilização da vida, significações anteriores associados à figa e sujeita a repressões moralistas quando exibidas publicamente, independentemente de ocorrerem em espaços institucionalizados de arte, em galerias e museus. Essa percepção é facilmente transposta de um contexto estético enquanto obra artística para a esfera moral de sua apreensão em nível temático, protagonizado pela nudez de corpos, explicitação de genitálias e alusivas ao sexo de reprodução e cuja acolhida é comprometida por meio de juízo moral. O artista explicitou[10] que almejou contrapor o sentido deturpado de mercadoria que a figa — um símbolo utilizado na religião do Candomblé e na cultura afro-brasileira —, assumia na massificação da indústria cultural e turística de Salvador em seus sentidos de boa-sorte, de proteção e fecundação sexual. Para contrapor essa exploração comercial que empobrecia a real função e sentido da figa, elegeu a representação em grandes dimensões da aparência do amuleto, afastando-se da escala naturalista de suas dimensões reduzidas e evidenciou a "penetração" do dedo polegar como um falo. Assim concebida, sua Figa não caracteriza uma atitude episódica, e sim compunha um programa de representações artísticas que defendem um ponto de vista único.

Essa percepção do erótico por meio de juízo moral, pelo público, insere-se na tradição histórica de escândalos que envolvem o erotismo e o nu na história da arte, repertório ainda hoje presente.[11] Entre os anos que separam a concepção do desenho Figa e seus posteriores desdobramentos tridimensionais, encontram-se as esculturas *Mão Penial* e *Maçã*.

Produzida em 1982, *Mão Penial* foi estruturada em tamanho natural proporcional à mão de um homem adulto e as extremidades dos seus cinco dedos terminam em glandes. *Mão Penial* recupera, em escultura, um elemento anterior

---

7 VASCONCELOS, 1996, p. 177.

8 SILVA, 2005, f. 100.

9 A figa tem sua origem como um talismã usado pelos etruscos na era romana e expandiu-se a partir do Império Romano. A Lusitânia, entre outras regiões romanizadas, foi sua herdeira e, séculos depois, propagadora para as colônias além-mar, dentre as quais o Brasil. Era usada no pulso de mulheres e crianças, ou ao pescoço, pendente de um colar. VASCONCELOS, op. cit., p. 201.

10 Em depoimento ao autor, por meio de entrevista gravada em 04/06/2018.

11 Basta lembrarmo-nos da celeuma provocada pelo toque de uma criança na perna do artista Wagner Schwartz, durante uma performance na abertura do 35º Panorama de Arte Brasileira, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 26 de setembro de 2017, ou no fechamento da exposição Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira, no Santander Cultural, em Porto Alegre (cuja abertura deu-se em 15 de agosto em 2017), dentre tantas outras manifestações de intolerância, incompreensão e conservadorismo por parte da recepção.

do repertório do artista apresentado na pintura a óleo Preconceito, de 1974, e na gravura Preconceito Sexual, de 1975. Estas versões precoces de "mão penial" inserem-se em um contexto temático de denúncia. Com Mão Penial, o artista buscou resposta à seguinte questão: se os pênis fossem dedos, a exibição das mãos seria imoral? A despeito da literalidade das formas naturalísticas, das vinculações entre moralidade e imoralidade e do próprio título, Mão Penial parece fazer maior alusão à capacidade táctil do sentir humano em toda sua corporeidade, inclusive de toques prazerosos que podem variar de suaves carícias a uma enérgica potencialidade carnal do ato sexual, transcendendo, assim, meras leituras descritivas de mão/dedos e órgão fálico que uma observação superficial e inicial pode suscitar. Uma vez mais é demandada ao observador a participação na concessão de seu sentido.

Figa é, ainda, recuperada como autocitação em outro trabalho do artista, dessa vez na instalação A Bagagem 2, de 1998,[12] espaço onde duas figas escultóricas encontram-se envolvidas por filó negro transparente, entrelaçadas por cordas e um crucifixo, delimitando por meio destes elementos a área central do ambiente instalativo. O núcleo central foi arrodeado por retratos fotográficos do artista em idades cronológicas crescente, desde a infância até aquela data.

Já Maçã (Figura 5), constitui o princípio complementar do programa do artista de tencionamento da sexualidade e do erotismo, dessa vez valorizando o fator feminino. O próprio artista declarou que boa parte dessas obras foi gerida no período da ditadura militar e, em função desse contexto sócio-político, elas se constituem como uma espécie de maneira sensível de escape, sem, todavia, apelar para o desbunde, que era outra possibilidade comportamental e cultural de enfrentar aquele contexto político adverso. A ambiência repressiva da conjuntura política terminou por passar despercebida à maioria dos perceptores, chocados pelas evidenciações das genitálias. Dado a isso, essa produção erótica de trabalhos garantiu ao artista reprimendas que se manifestaram tanto velada, quanto agressivamente, especialmente nas ocasiões das exibições de Figa e Maçã. As peças compuseram tanto mostras em galerias de arte, quanto nas salas de aulas da Escola de Belas Artes da UFBA, onde Juarez Paraiso atuou como professor, e espaços que também funcionavam como ateliê e exibição de suas pesquisas plásticas. Ainda que o artista objetivasse contrapor o preconceito das pessoas com esses trabalhos, sofreu muito com as reprimendas e críticas vulgares e rasas como a acusação de ser obcecado por sexo.[13] O pior é que a crítica por motivação moral veio também por intermédio de colegas professores da Escola de Belas Artes, ocasião de uma coletiva na Galeria Cañizares da Escola de Belas Artes da UFBA, em que Juarez Paraiso participou ao lado de alunos seus, onde exibiu Maçã. Questionando a pertinência moral do tema daquele trabalho no âmbito daquela instituição, a Direção daquela Escola constituiu uma comissão formada por ela própria e dois professores para definir se a peça era pornografia e se permaneceria ou seria retirada. A tensão entre erotismo e arte resultou em desavenças e posições apaixonadas e Maçã tornou-se literalmente o

[12] PARAISO, 2006, p. 142-143.
[13] Depoimento ao autor, em 04/06/2018.

fruto da discórdia, sem querermos com isso parodiar os temas retratados pela História da Arte de a Queda de Adão e Eva ou A Escolha de Páris, por suas vinculações óbvias com maçãs. O artista baiano enxergava na sua Maçã o encontro plástico de duas belas e expressivas formas orgânicas.

Figura 5 - Juarez Paraiso.
Maçã, 1984. Fibra de vidro e pintura.
Fonte: PARAISO (2006, p. 135).

A acentuada erotização em Juarez Paraiso é muitas vezes conciliada à decoratividade de padrões ornamentais orientais, tal qual se apresenta em imagens asiáticas e indianas, como nas *shungas* (ilustrações eróticas) dos gravadores japoneses, tal como Katsushika Hokusai (1760-1849). Hokusai é autor de uma gravura que explora a mesma temática que a litogravura Homenagem ao Kamasutra (Figura 6), de Juarez Paraiso, na qual os corpos do casal, ao mesmo tempo em que se mesclam organicamente em um só, reforçam a geometria da oval que os contém.

Homenagem ao Kamasutra parece caracterizar o que entendemos por *alusão* à outra obra ou ao repertório de um artista em específico. *Alusão*, então, caracterizar-se-ia como empréstimo não literal (não evidente, não óbvio) de uma obra plástica que passa a assumir visualidade menos explícita (menos evidente ao fruidor), reestruturada em relação à obra à qual alude ou se conecta iconograficamente. Deduz-se, então, ser *alusão* o oposto de *plágio*, já que a primeira se dá de maneira não literal, enquanto *plágio* se configura em empréstimo literal de uma obra em que seu autor não é informado. Assim, seguramente poderíamos considerar que Homenagem ao Kamasutra alude às

gravuras orientais indianas ou mesmo às *shungas* japonesas, sem conformar plágio. Pelo contrário, a gravura paraisoana dialoga não somente com a livre concepção criativa das *shungas* em seu preciosismo técnico e expressivo, como dá vazão à fantasia criadora e se insere no corpo temático preferencial das suas investigações plásticas.

Figura 6 – Juarez Paraiso.
Homenagem ao Kamasutra, 1981.
Litogravura, 80 x 60 cm.
Fonte: PARAISO (2006, p. 195).

Face ao exposto, concluímos que a exploração de uma constante eroticidade, seja ela sublimada nas sinuosidades das linhas de trabalhos abstratos ou explicitada nas produções figurativas, resgata o erotismo como fator ou princípio vital criativo e originador de soluções plásticas que falam de questões relevantes da vida sensível humana de qualquer tempo. Os benefícios da representação artística erótica fazem valer a pena o confrontamento com o pensamento moralista reinante em determinados seguimentos sociais em que as expressões do corpo humano (e seus sentidos simbólicos) são diminuídas. Algo que Juarez Paraiso, felizmente, se esforça em sua produção poética para não deixar acontecer.

Referências bibliográfica

BOLOGNE, Jean Claude. As artes plásticas e o pudor. In: _____. *História do pudor.* Rio de Janeiro: Elfos; Lisboa, Portugal: Teorema, 1990. p. 219-258.

FORTUNA, Marlene. *A obra de arte além de sua aparência.* São Paulo: Annablume, 2002.

PARAISO, Juarez et al. *A obra de Juarez Paraiso*. Coordenação de Washington Falcão. Salvador: Juarez Paraiso, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção.* 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Tópicos).

MIDLEJ, Dilson Rodrigues. *Juarez Paraiso*: estruturação, abstração e expressão nos anos 1960. 2008. 200 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

PARAISO, Juarez Marialva Tito Martins. Juarez Paraiso: depoimento 4 jun. 2018. Entrevistador: Dilson Midlej. Salvador, gravação digital em áudio. Tipo de arquivo: Winamp media file. Tamanho: 32,13 MB.

SCHAPIRO, Meyer. *A arte moderna*: séculos XIX e XX: ensaios escolhidos. São Paulo: Edusp, 2010. (Clássicos; 3).

SILVA, Simone Trindade Vicente da. *Referencialidade e representação*: um resgate do modo de construção de sentido nas pencas de balangandãs a partir da coleção Museu Carlos Costa Pinto. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, 2005.

VASCONCELOS, José Leite de. *Signum salomonis*: a figa, a barba em Portugal: estudos de etnografia comparativa. Lisboa: Dom Quixote, 1996.

Revisitando a pornografia de Carlos Zéfiro, um artista popular

Paulo Silveira, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Este ensaio propõe-se a apresentar resumo biográfico e alguns estilemas de Alcides Aguiar Caminha (1921-192), funcionário público que entre os anos 50 e 70 teria publicado cerca de 500 livretos eróticos ou pornográficos. Sob o pseudônimo de Carlos Zéfiro, escondido no anonimato até 1991, produziu o mais importante conjunto de obras da arte popular brasileira pornográfica, reconhecida pela cultura nacional, mas com pouca atenção do meio artístico.

Palavras-chave: Carlos Zéfiro. Arte popular. Ilustração. Quadrinhos. Pornografia.

*

This essay proposes to present a biographical summary and some style recurrences of Alcides Aguiar Caminha (1921-1992), a civil servant who between the 1950s and 1970s would have published about 500 erotic or pornographic booklets. Under the pseudonym Carlos Zéfiro, hidden in anonymity until 1991, he produced the most important set of Brazilian popular pornographic art, recognized by the national culture, but with little artistic attention.

Keywords: Carlos Zéfiro. Popular art. Illustration. Comics. Pornography.

Os comentaristas da arte costumam estar atentos para o belo consagrado pelo tempo, mas não só. Exploram ainda o arco de ocorrências da cultura visual. Essa atenção também está voltada para produções ditas obscenas, especialmente quando acompanhadas de marcas de bom gosto e elegância. As manifestações populares, *naïves*, primitivas, brutas da arte encantam igualmente, frequentemente pedindo parâmetros para apreciação da imagem pornográfica, como no enredo que cerca a identidade oculta de Carlos Zéfiro. Sua produção gráfica já é bastante conhecida, mas, à luz de novas circunstâncias, é pertinente revisitar seus quadrinhos, propondo colocá-lo em uma posição mais elevada, possível e merecida, como um dos mais importantes artistas populares do Brasil no século XX.

Faço aqui uma breve apresentação. Carlos Zéfiro é pseudônimo de Alcides Aguiar Caminha, nascido na cidade do Rio de Janeiro em 26 de setembro de 1921 e lá falecido em 5 de julho de 1992. Foi funcionário público federal, datiloscopista lotado no Ministério do Trabalho. Entre os anos 50 e 60, prolongando-se nos 70, publicou clandestinamente, em mimeógrafo ou ofsete, cerca de 500 livretos de quadrinhos pornográficos, popularmente chamados de revistinhas ou livrinhos "de sacanagem", "de putaria" ou, forma preferida, "catecismos", nome retirado dos livros com princípios cristãos, especialmente os de pequeno formato, usados na preparação para a primeira comunhão católica. As tiragens teriam chegado a ultrapassar os 5000 exemplares. Circulariam em reimpressões às vezes piratas ou falsas até os anos 80.

Caminha casou aos 25 anos com Dona Serrat, que sabia das historietas que o marido desenhava à noite enquanto ela dormia. Teriam três filhos e duas filhas. Levava uma vida discreta, mas sem deixar de frequentar a boemia carioca. Era devotado ao serviço público, cumprido com correção e decoro até a aposentadoria. Fez incursões esparsas no mundo da canção, colaborando como letrista na criação de quatro sambas para a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, nos anos 50. É sua a letra de *A flor e o espinho*, gravação de 1957,[1] sobre "música e motivo" de Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito (CAMINHA, 1991).

Sua vida oculta era surpreendente. Desde 1949, ano de seu primeiro livreto (segundo fontes recentes), ou 1958, segundo outras (considerando a efetiva circulação)[2], ou simplesmente de "fim da década de 50" (CAMINHA, 1991) até 1991, manteve a identidade escondida do público, constituindo-se até aquele ano num dos mais intrigantes mistérios da arte popular comercial brasileira. Durante cerca de quarenta anos seus livretos foram vendidos discretamente em bancas de jornais em algumas das maiores cidades do Brasil, lidos por jovens e adultos, em

[1] Que trazia os versos hoje antológicos "tire seu sorriso do caminho, que eu quero passar com a minha dor"

[2] Ver Jean Guimarães em *Carlos Zéfiro in black and white*, 1996, p. 22. O texto traz duas pequenas incorreções, trocando seu prenome para José Carlos e informando a morte de Zéfiro em 1994 (ele faleceu em 5 de julho de 1992). O sítio na internet da Enciclopédia Itaú Cultural pode esclarecer rapidamente algumas dúvidas mais imediatas; entretanto, embora ofereça um bom número de ilustrações, que bem ilustram o comentário crítico, elas são suaves e, a meu ver, não pornográficas.

grande maioria homens,[3] sem que ninguém soubesse quem ele era. O sucesso "de culto" aumentou com o tempo, a ponto de existirem publicações falsas, plagiando seu nome. A descoberta de sua identidade deu-se em seguida ao desmascaramento de um falso Zéfiro, o que levou o jornalista Juca Kfouri, da revista *Playboy*, da qual era diretor editorial, a publicar em novembro de 1991 o artigo que desvelaria o homem por traz do mito,[4] então um cidadão de 70 anos, semiparalisado por uma trombose, "aterrorizado" pela iminente divulgação de seu nome, que temia perder sua aposentadoria por causa da lei que regia a conduta de servidores públicos.[5]

Até o contato com o jornalista, a família de Caminha desconhecia Zéfiro e os catecismos. No mesmo artigo, Kfouri informou que a revelação foi feita a ele por Hélio Brandão, conhecido pelos amigos como Hélio Gordo, o primeiro editor e distribuidor de Zéfiro, que também informaria a origem do pseudônimo: o nome de um autor de fotonovelas mexicanas[6] que circulavam na época (até então, tinha-se como certo que a origem do sobrenome estava em um ponto mais culto, o deus Zéfiro[7]). E Carlos, por Caminha estar lendo na época uma biografia de Carlos Magno (CAMINHA, 1991).

O medo da revelação se justifica: Brandão chegou a ser preso em 1970 pela Polícia Federal "porque haviam apreendido cerca de 50.000 exemplares de *catecismos* em Brasília"; após a soltura, queimou o que tinha e nunca mais teria publicado Zéfiro. Entretanto, a insistência de alguns autores na vivência subterrânea de Caminha durante a ditadura militar brasileira e o consequente esforço em heroicizar o personagem carece de fundamento. Como bem observa Erika Cardoso (2014, p. 120), "Zéfiro desobedecia às leis pós-64 tanto quanto desobedecia as anteriores, na medida em que o conteúdo de seus catecismos já era motivo de interdição antes mesmo de que começasse a produzi-los", ao mesmo tempo que reconhece que "a censura moral, como política de Estado, não é uma especificidade de períodos ditatoriais do Brasil". Lembra a notícia da prisão da "gangue da obscenidade" em 1963, jornaleiros responsáveis por trazer a São Paulo a pornografia do Rio (p. 122).

---

[3] No período de circulação das publicações clandestinas de Zéfiro, uma possibilidade muito remota de leves inferências eróticas (jamais pornográficas) era oferecida às mulheres brasileiras através de revistas de fotonovelas, com não mais do que apenas sugestões românticas.

[4] Nas palavras de Kfouri (1991, p. 94): "Alvo da curiosidade de pesquisadores, professores universitários e de jornalistas, jamais se soube quem era ele. Havia quem dissesse que se tratava de um presidiário que criava as histórias na prisão. Outros difundiam que Zéfiro seria um ex-seminarista, versão que ganhava consistência por causa dos catecismos."

[5] Trata-se do Artigo 207 da Lei 1.711, de 1952, que previa demissão para "incontinência pública e escandalosa" de funcionário público (alterada em 1990 para "incontinência pública e conduta escandalosa, na repartição"). Caminha também temia a possibilidade de corte do pagamento de proventos por cassação da aposentadoria por falta grave durante o exercício do cargo ou função. Ele declarou esse temor como principal justificativa para seu anonimato nas entrevistas que deu após a revelação de seu nome.

[6] Talvez da Editormex (ou Ediex)

[7] O vento oeste na mitologia grega, que teve muitas mulheres, fecundava éguas, gerando cavalos velozes como os de Aquiles, amou Jacinto, que escolheria Apolo, e serviu a Eros

Todas as edições de Zéfiro teriam sido destruídas por Caminha, por medo da lei. É difícil ter certeza da real autoria. Historietas com o nome *Tentação*, por exemplo, há muitas. Existem também livretos possivelmente em coautoria (mas sem informações dos participantes).[8]

A revelação foi aceita e estimulada pela esposa de Caminha. A divulgação foi veloz. Foi procurado pela imprensa, homenageado em feira de quadrinhos e participou de importante programa de entrevistas na televisão. Mas faleceria logo em seguida. Após décadas na clandestinidade, durante menos de um ano, meses derradeiros de sua vida, Caminha conviveu com o acolhimento de sua identidade e do seu trabalho. Seu reconhecimento ultrapassou fronteiras.

> [...] um mundo mágico amplamente esquecido no Brasil explicitamente sexual, retratado em textos e imagens grosseiramente desenhadas por um dos artistas *underground* mais conhecidos dos anos 50 e 60, o falecido Carlos Zéfiro. Seus personagens [...] refletem o caldeirão cultural que é o Brasil até hoje. Removendo a violência e sugerindo outro mundo paralelo, governado por costumes sexuais onde machos românticos e mulheres fortes navegam em torno da estrita probidade e discrição de um ambiente dominado pelo conservadorismo implacável da Igreja e do Estado, Zéfiro catalogou a atividade social e política da sociedade brasileira, preocupada não apenas com um senso de excitação erótica, mas também com o bem comum, criando [...] manuais de educação sexual disponíveis para as massas através de tecnologia de impressão de baixo custo. Mas em vez de um descartável, Zéfiro criou uma obra-prima informada e extensa para não ser esquecida. (HOFFBERG, 1997, p. 94).

Destaco que a citação acima, de Judith Hoffberg, com origem no sistema artístico, foi retirada de resenha para edição de 1997 da revista *Umbrella*, sob sua direção, mais duradouro periódico ligado à arte postal. Hoffberg comentava *Carlos Zéfiro in black and white*, coletânea de 1996 com dois contos de Zéfiro.[9]

Atualmente Caminha (ou Zéfiro) goza de ótima receptividade. É identificado como o produtor do mais importante produto cultural pornográfico do Brasil, sendo inclusive aceito que seus *catecismos* "inauguram a pornografia brasileira

[8] A principal referência em linha das informações formais aqui apresentadas são os arquivos digitalizados e disponibilizados pelo sítio de internet *www.carloszefiro.com*, também usado em outros ensaios citados, por ser de acréscimo constante.

[9] Uma das historietas era vertida para inglês. A coletânea contava ainda com um conto de um imitador que se assinava como Willian e apresentações críticas de Wayne Baerwaldt e Jean Remy D. Guimarães. A apresentação de Baerwaldt lembra a documentação oral ou fotográfica sobre o dadaísmo japonês dos anos 1920 e o artista francês Pierre Molinier. O pequeno livro de Zéfiro foi incluído na série *Second hand images: the role of technology in artistic arcivalism*, buscando encorajar reflexões sobre o tema. Pelas mãos do esforço editorial da galeria canadense Plug In Gallery, aqui interessada na constituição de uma série de exposições voltadas à importância dos arquivos na produção artística, as historietas de Zéfiro eram apresentadas aos consumidores de publicações de artistas, com observação de Baerwaldt, avisando que a edição "não possui copyright, como qualquer outra obra-prima perecível" (p. 6).

porque, supostamente, até então não havia representação explícita dos órgãos genitais e do ato sexual" como verdadeiros protagonistas, como identificado por Cardoso (2014, p. 19-20). Foi reeditado em algumas coletâneas dos anos 80 (década de efetivação da abertura política no Brasil), além de ter algumas reedições nos anos 2000.[10] Recebeu homenagem direta em pelo menos uma peça teatral, *Os catecismos segundo Carlos Zéfiro*, 2011.[11] Foi popularizado na capa do álbum duplo *Barulhinho bom: uma viagem musical*, 1996, da cantora Marisa Monte.[12] Na internet podem ser encontradas algumas de suas histórias digitalizadas. Mas apesar de reverenciado pela cultura nacional, com destaque para historiadores e jornalistas, penso que ainda hoje Zéfiro recebe escassa atenção do meio artístico. Seria alguma ressalva com a pornografia de obscenidade meio *naïf* que ele generosamente nos presenteia? Ou problema de não serem os prazeres específicos da leitura ou do voyeurismo a finalidade do contato com a imagem pornográfica, mas sim a propulsão e o alívio do prazer dos seus efeitos físicos no leitor?

Nas artes ou da cultura visual sofremos pelo embate conceitual ente "erotismo" e "pornografia". O limite será pouco claro, exceto se pautado por normas morais civis ou religiosas. Em um pequenino e apreciado livro, *O que é pornografia*, 1984, surgido em uma década assustada com a SIDA, as autoras Eliane Robert Moraes e Sandra Maria Lapeiz, propunham[13] uma aproximação ao problema, desde o início ligado à dúvida sobre o que são o erótico e o pornográfico. Sua ênfase é pela pornografia, originalmente "escritos sobre prostitutas", dos seus hábitos e dos seus clientes, até "a expressão ou sugestão de temas obscenos na arte", diferente, portanto, do termo "erotismo", derivado do nome de Eros e surgido no século XIX. O indicador da passagem de um a outro poderia estar na obscenidade, do trazer à cena o que deveria permanecer obscuro ou omitido da sexualidade dos outros, às vezes aplaudindo a ligação entre sexo e sentimentos amorosos, outras vezes contaminado pela crueldade e pela aproximação entre o prazer e a dor.

A apresentação da sexualidade é a mais presente regra do erotismo e da pornografia, muitas vezes balizada, no tempo e no espaço sociais, pela interpretação da moralidade. Muitos autores aceitam que o marco de nascença da pornografia moderna possa ter sido o livro *Decameron*, de Giovanni Boccaccio, 1371.[14] O número sempre crescente de criações pornográficas ou eróticas atingiria o ápice no século XX (com possível relativização nas duas

[10] Certas historietas reconhecidas como verdadeiramente de Zéfiro seriam republicadas pela editora Cena Muda a partir de 2000, que relançaria *Sara*, "oficialmente" o seu primeiro trabalho, de 1959, no formato 23x16cm.
[11] Dirigida por Paulo Biscaia Filho e estreada em 2011 no Teatro II do Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro.
[12] Em projeto gráfico de Gringo Cardia, que, com Luiz Stein, já tinha trabalhado no projeto editorial de O quadrinho erótico de Carlos Zéfiro, 1983. Nos Estados Unidos, o álbum recebeu o título *A great noise*; a imagem com uma mulher nua na capa recebeu uma tarja cobrindo os mamilos.
[13] A partir da pesquisa *A fala perversa: um estudo do discurso narrativo erótico* (Fundação Carlos Chagas).
[14] Cem relatos em dez dias, contados por sete mulheres e três homens em uma *villa* italiana, publicação maldita com várias condenações ao longo dos séculos.

primeiras décadas do século XXI). Os ambientes de criação e consumo do produto pornográfico são largamente machistas, embora situações programaticamente feministas tenham surgido pontualmente a partir dos anos 1960, especialmente no campo artístico. Mesmo assim, é praticamente unânime o entendimento de que a pornografia é majoritariamente construída a partir do ponto de vista masculino e eminentemente objetificadora (para qualquer gênero). Entretanto, a misoginia, bastante presente, se faria rediscutida por discursos libertários com atenção às fantasias femininas e homossexuais[15] (MORAES; LAPEIZ, 1984, p. 52).

O tesauro para arte da Fundação Getty propõe, para uso em identificações e discursos associados à pesquisa, a palavra "erotismo" (*eroticism* e *erotism*), que "refere-se à condição emocional, intelectual e fisiológica da excitação sexual" ou "a capacidade ou qualidade de inspirar tal excitação através de sugestão, simbolismo ou alusão", designação procedente de sua ligação com conceitos psicológicos e das ciências sociais. Para a palavra "pornografia" (*pornography*), aqui como termo instrumental a estudos dos gêneros e conceitos nas artes em geral, o tesauro a entende como "representação ou descrição da atividade sexual em um contexto exploratório, abusivo ou violento". Para descrição de amor sexual, o tesauro sugere o substantivo "erótica". Assim, poderíamos dizer que a concepção de capa para o livro de Moraes e Lapeiz, com concepção de Guto Lacaz, não seria pornográfica, mas, no máximo, erótica, já que a foto em preto e branco de uma jovem não identificada em meio ao ato de retirar a calcinha, com as nádegas voltadas para o leitor (que aqui não chega a ser um *voyeur*), nada mostra que pudesse ser associado à vulgaridade ou à obscenidade. A foto é muito mais uma inclinação jocosa, que ilustra ou acompanha o texto promocional da contracapa.[16]

O livro de Moraes e Lapeiz poderia ser considerado datado (por conta de novas abordagens que as autoras poderiam dar ao problema), característica que interessa a estas reflexões, já que lançado nos últimos anos da abertura política. O texto mantém-se preservado em suas precisões: "pornografia é diversão", "pornografia diverte". De um modo geral essa assertiva procede.[17] A pornografia tem vínculos com a diversão desde o prazer em suas diversas acepções e dimensões individuais (incluindo o prazer mais imediato, a satisfação sexual solitária) até experiências multimodais para públicos maiores, como o mercado de entretenimento (entre o clandestino e o manifesto). Quase como um preceito, as narrativas da pornografia, sobretudo quando visuais, têm por regra deixar sobrar muito pouco para a imaginação.[18]

---

[15] Discussões sobre o direito à expressão ou redução da contenção do desejo sexual e à repulsa a gestos de censura a objetos culturais justificariam a renovação das abordagens da criação pornográfica.

[16] Trecho do texto da contracapa: "Que tal o bumbum da capa? A calcinha descendo, pouco a pouco, conduzida por dedos delicados, sacaninhas, dispostos a mostrar tudo. O que é mais pornográfico: o bumbum, a calcinha, os dedos?"

[17] Embora ela também possa gerar sentimentos inversos, que aqui não interessam.

[18] É lembrado em boa parte das fontes consultadas o livro de Jean-Marie Goulemot, *Esses livros que se leem com uma só mão: leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII*,

Muito sábia, portanto, a escolha das ilustrações do seu livro, infelizmente sem indicações no volume sobre quem sugeriu, se as autoras ou a editora.[19] Foram usadas imagens sequenciais de *Pecadora?*, de Zéfiro, título com uma indagação. O sinal de interrogação bem poderia ser considerado como um índice (a mãozinha tipográfica) dos princípios lascivos ou lúbricos abertos das suas historietas, cujos enredos costumavam se paralelizar com preceitos ou dogmas cerceadores, cenário ou substrato para os alívios eróticos dos personagens.

Pecadora? é uma história em quadrinhos que nos oferece as dúvidas eróticas (e a satisfação delas) de uma freira, Irmã Teresa, que relata para a superiora que deverá deixar o convento, já que não mais se sentia digna de vestir o hábito por possuir "o demônio da carne no corpo", sensação manifestada nas vezes em que espiou o Padre Amaro tomar banho, na curiosidade de saber como era um homem, apenas se sentindo carnalmente serenada após encontro no campo com um lavrador, com quem perdeu a virgindade (digamos, duplamente). A escolha de imagens de um livro de Zéfiro para ilustrar um ensaio sobre pornografia é feliz, apesar de não haver uma só menção a ele em todo o livro. Para alguns, o erotismo em Zéfiro é uma versão de pornografia com as tintas nacionais e ingênuas do que os brasileiros chamam de "sacanagem". Roberto da Matta a considera como "a categoria social que faz uma síntese entre sexo por dever e sexo por perdição", uma sexualidade "domesticada", controlada pelo pai-marido, e uma "arruaceira", associada a "putas, malandros e finórios": a nossa sacanagem seria "uma solução intermediária e singularmente nacional", dificilmente compreendida em países que não acentuam "ser a sacanagem melhor do que o coito" (MATTA, 1983, p. 27-28).[20]

Os livretos estavam entre as poucas publicações brasileiras de pornografia. Não tinham publicidade, já que eram subterrâneas. Tinham em geral 32 quadros distribuídos em igual número de páginas, podendo a capa estar incluída na paginação ou grampeada ao miolo, sem indicação de ano. O título é quase sempre desenhado, com traços rudimentares, sem denotar conhecimento formal de projeto gráfico. A história poderá ou não iniciar na capa, onde o enunciado pornográfico costuma dar-se de imediato, seja pelo título, pelo desenho ou ambos. Em geral a capa e as primeiras seis ou sete páginas introduzem a história, que passará para a sequência de pelo menos duas relações sexuais explícitas e em rodízio de posições. O desfecho poderá ser abrupto, mas sempre que a distribuição nas páginas permitir haverá um final feliz após o alivio dos

especialmente onde afirma: "o livro erótico, [...] sem que, por esta designação, se emita sobre ele um julgamento moral ou qualitativo, tem uma finalidade fisiológica: despertar no leitor o desejo de gozar, deixa-lo num estado de tensão e de falta do qual ele deverá se libertar por um recurso extra-literário" (São Paulo: Discurso Editorial, 2000, p. 149;original francês de 1991).

[19] Respondendo a mensagens desta pesquisa, Eliane Moraes informa que a sugestão do uso de imagens de Zéfiro veio dos editores, que obtiveram a aprovação das autoras; Guto Lacaz, autor da capa do livro, não lembra de quem partiu a ideia (mensagens trocadas em 8/9/2018.

[20] E prossegue: "Assim, o que o livro conta é idêntico ao que ele é como objeto de provocação e de prazer. Porque é preciso notar que a nossa familiar sacanagem exprime uma ideia básica que é a do compromisso entre uma total autonomia do sexo como assunto para ser vivido, consumido, debatido e pensado como algo individual: uma coisa realmente; e da sexualidade como uma atividade (ou uma substância) submetida às regras morais da sociedade." (MATTA, 1983, p. 29).

parceiros, majoritariamente um homem e uma mulher, com frequência o último quadro declarando a satisfação do prazer do casal, acompanhado da palavra fim. O tabu vai e volta com maior ou menor intensidade nas edições, com temas como incesto, religião, problemas de saúde. A ambientação é predominantemente em cenário nacional.

As marcas estilísticas recorrentes estão inseridas em dois grupos principais. Primeiro o textual, construído sobre uma escrita antiquada, mal equilibrada entre a linguagem empolada e a popular, frequentemente risível, que narra os acontecimentos com começo, meio e fim, geralmente em primeira pessoa masculina. O vocabulário sexual é amplo. Os roteiros são mínimos, rápidos em chegar ao clímax, o ato sexual, geralmente ocupando os dois terços finais dos livretos. São divertidos e incomuns, mas não se pode dizer que essa originalidade seja uma constante.

O segundo grupo de marcas estilísticas é o de estilemas visuais, distribuídos nos enquadramentos e nas muitas imagens parcial ou integralmente copiadas de outras fontes, em ilustrações de linhas muito simples, primitivas, toscas, até grosseiras, construindo imagens com traço "muito pobre e sem estilo definido" (d'Assunção, 1983, p. 42) e desenhos "com técnicas bisonhas" (Matta, 1983, p. 29), reunindo características de autodidatismo e mostrando entusiasmo na busca pelo detalhamento gráfico de posturas e órgãos sexuais. De um modo geral, cada página possui apenas um quadro ilustrativo, o que é atípico em história em quadrinhos e reiteraria, ao menos para um quadrinista, a dimensão ingênua. Já foram chamados de "cafonas" (Moacy Cirne, lembrado em Cardoso, 2014, p. 34). Os desenhos ou artes-finais eram feitos a nanquim, em bico-de-pena ou pincel, realizados "a traço", em alto-contraste, próprio para trabalho em clicherias tipográficas ou ofsete. O uso de papel vegetal é muito lembrado pelas fontes, por substituir fotolitos positivos, por possibilitar cópia direta de reproduções ou, talvez, ambos os motivos combinados.

É verdade que os quadrinhos de Zéfiro são rústicos, sem refinamento, às vezes beirando o grotesco, não por serem pornográficos, não pelos roteiros, mas pelo grafismo, pelos seus traços. As historietas são relativamente apressadas. Chegaram a ser feitas "duas ou três por semana" (CAMINHA, 1991), incluindo argumento e imagem. O desenho espontâneo e autodidata passa longe do que um leitor de histórias em quadrinhos médio espera. Este quer soluções gráficas formulistas, com gramática visual pré-aprovada, dentro daquele eixo estilístico que unifica as representações (de super-heróis, por exemplo). Caminha até parece tentar. Em muitos de seus desenhos, percebemos que reproduções de partes dos corpos tenham sido copiadas de fontes diferentes. Há cabeças bem-feitinhas, obedientes às fórmulas dos quadrinhos. Às vezes mesmo os corpos. Mas a marca geral facilmente identificável é o grafismo próprio, meio sem jeito, mas dedicadissimo na busca da precisão na delimitação corporal, na descrição da pose ou da ação, na aplicação em detalhar o corpo erótico e seus pormenores. Seios, vaginas, pênis, glúteos e outros volumes e orifícios são

trabalhados com o capricho máximo possível para suas habilidades, deixando transparecer identidade autoral. Mesmo no desleixo, ou até por causa dele, existe a marca do indivíduo. É provável que alguns leitores não tenham disposição para perceber a singularidade nos traços precários com a mesma atenção dada ao texto das deliciosas historietas. Este o paradoxo: os desenhos serão autênticos, mesmo se foram feitos por mais de uma pessoa.

A maior parte dos trabalhos oferece recorrências e singularidades, geralmente fáceis de serem reconhecidas, já que é sempre preservada uma relação comunicacional facilitada com o leitor. É digno de nota que de um modo geral os personagens são declaradamente brasileiros, às vezes com essa brasilidade afirmada através de identidades regionais. Temos uma gauchinha, uma maranhense... Quanto à faixa etária, homens e mulheres são adultos jovens, às vezes mais jovens, como no caso das mulheres. Dificilmente suas mulheres são feias ou velhas; homens até podem ser, por necessidade narrativa, mas quase sempre terão capacidades que os destacam.

A influência do cinema, da literatura e outros campos é genérica e da ordem das técnicas narrativas, mas inspiração direta se manifestava em paródias como *A pagadora de promessas*, *Adão e Eva*, *O amante de Lady Chatterley*, *Tarzan* etc. Sadomasoquismo e opções sexuais mais impactantes são quase ausentes, mas o bestialismo está presente, por exemplo, em *Aventuras de João Cavalo* e *Tarzan*. O homossexualismo masculino também é pouco presente e o feminino acontece um pouco mais. Caminha preferia enredos héteros, muitas vezes com finais em que casais comungavam com ideais românticos, com homens e mulheres realizando juntos as suas fantasias. Aliás, é frequente, se não dominante, que a mulher tome a iniciativa e peça ou autorize o sexo ao parceiro, o que, como já dito, exigirá pelo menos um quadrinho com exercício da sedução, fazendo Caminha incorrer em dificuldades gráficas: o desenho da mulher bela e sedutora é aqui um nu especialmente *naïf*, sem a proteção salvadora da explicitação da cena.

Se na maioria dos livretos de Zéfiro o narrador é um homem, grande quantidade de títulos se resume ao nome da personagem feminina que conduz as experiências apresentadas: *Alice*, *Andréa*, *Anita*, *Carlota*, *Célia*, *Celita* etc., algumas com apostos ou predicados, como *Dolores, a cubana*, *Ana, a polonesa*, *Marta, a orgulhosa*, *Laurita, a cunhada camarada*. Também há referências a origens regionais, como em *Hilda a mineirinha*, *Carla, a goianinha*, *Tina, a maranhense*, *Erna, a gauchinha*, *Maria Lúcia, a capixaba* etc. Referências municipais também podem acontecer, como em *Aventura em Manaus*, *Romance no Rio*, *Copacabana*, *Viagem a Santos*, *Brasília* (em que apenas a capa tem a ver com a capital federal, contextualizando o início da trama na estação rodoviária) ou *Vingança* (com cenas em favela carioca). Seu interesse por cenários carnavalescos era quase nulo, como lembrado por Matta (1983, p. 31), para quem o Carnaval brasileiro "é um período onde a *sacanagem* está legitimada para

todos, ao menos teoricamente", portanto desinteressante como motivo. Eventualmente uma situação internacional pode ser experimentada.

Nos desenhos de Zéfiro – aqui considerados os que podem ter sido feitos realmente por Caminha e os que foram feitos por terceiros em seu nome, sejam ajudantes, seguidores, imitadores ou plagiadores – é possível reconhecer traços autorais justamente no que é mais singelo, menos comprometido com fórmulas das histórias em quadrinhos. A construção da página a partir da cópia de outras imagens de referência é o recurso mais notável, frequentemente levando a paradoxais diferenças gráficas entre imagens, mesmo dentro de um mesmo livreto, em quadrinhos lado a lado. Mais pitoresco ainda é a repetição e readaptação de modelos. Os mesmos torso e cabeça de mulher, com sugestão de olhos claros, longos cabelos negros e uma mão nas costas, pode ser encontrado em *A condessa* (quatro ou página 2), com vestido negro, e em *Adão e Eva* (quadro 4), despida. A imagem ainda está em *Frutos proibidos* (quadro 2), mirando-se nua no espelho.[21]

As fontes de cada imagem são em geral desconhecidas. Uma é especialmente lembrada em estudos sobre Zéfiro: a escultura *O beijo*, de Auguste Rodin, 1886, que se faz presente em algumas ocorrências, como em *A viúva do meu irmão 1* (quadro 16), com o casal nu, sentado na beirada da cama, trocando um beijo apaixonado. Se em Rodin a mão do homem está pousada sobre o quadril da mulher, em Caminha ela está entre as virilhas da parceira, em um encurtamento algo desastrado do antebraço do amante. Caminha não apenas copiava, como também se autocopiava. E provavelmente isso o divertia. Em *Medo*, a capa traz Pedro e Dulce em pé frente a frente, ambos vestidos, desejosos de se pertencerem, mas entristecidos e preocupados com as possíveis fofocas da cidade do interior onde vivem; Dulce traz as mãos um pouco a frente, em submissa consternação. O último quadro traz exatamente a mesma imagem, os mesmos traços principais e a mesma postura, mas agora com ambos sorridentes, nus e saciados. As mãos de Dulce seguem na mesma posição, desta vez segurando o membro de Pedro.

E existem, claro, situações onde relações de poder se dissolvem no sexo, através de identidades profissionais e prestadores de serviços, como em *Mara e o pintor*, *Néa, a aéro-moça* [sic], *Bailarina*, *O entrevistador*, *O porteiro*, *A arrumadeira*, *A vingança do bicheiro*, *O assaltante* ou personagens externos ao mercado de trabalho, mas presentes em nossa vida civil, como em *A retirante* ou *Eu fui hipie* [sic], 1, 2, 3 e 4 (pode haver um volume 5). Entretanto, apesar de ocorrências de algumas situações ou personagens sessentistas, o tempo narrativo do *corpus* simbólico da produção de Caminha parece congelado nos anos 50.

Os títulos mencionados são suficientes para percebermos a recorrência de uma jocosidade divertida com as exigências comunicacionais de seu próprio *métier*.

[21] Aqui a cópia surge como a imagem refletida, deformada pela junção anatomicamente incorreta dos ombros e cabeça com o peito e barriga.

Ela também se faz presente em diálogos, na forma de gaiatices na escolha do léxico, da retórica e da lógica do compromisso narrativo. Em *Pecadora?*, um único signo identitário persiste *da capo* no livreto, na capa e em praticamente todas as páginas: a touca de freira. Em apenas duas páginas a touca não está presente, porque são lembranças, cenas de testemunho. Mesmo nua e durante a execução da sequência de posições que se espera em publicações do gênero, Caminha teve o cuidado e a bem-humorada coerência de manter a freira sem nunca retirar a touca!

Vê-se por essas características já bastante conhecidas de Caminha ou do conjunto de publicações atribuídas a Zéfiro, a demonstração de um estilo verbovisual que creio extremamente relevante para estudos da arte popular brasileira comercial impressa. Em sua precariedade autodidata e espontânea, em suas limitações de expressão gráfica, em sua singularidade felizmente malsucedida em copiar traços padronizados dos quadrinhos tradicionais, Caminha construiu Zéfiro, nosso mais importante, querido e respeitado desenhista pornográfico, incluindo nessa apreciação os anos de existência subterrânea, período de formação de um mito, amplificado pelo longo perdurar do mistério da identidade oculta. Caminha e Zéfiro, criador e criatura, pedem análises formais que considerem sua iconografia. Cada livreto de Zéfiro é uma construção.

A arte brasileira já deu alguma atenção para Caminha, geralmente acompanhada de ironia ou pilhéria. Na exposição Velha Mania, de 1985, no Parque Lage, sob curadoria do seu então diretor, Marcos Lontra, com 112 desenhistas, alguns quadros de Zéfiro foram ampliados em fotocopiadora para exibição, dispostos no banheiro do local (CARDOSO, 2014, p. 112). Tratava-se da década de 1980, justamente a que trouxe a redenção e a consagração do mito Zéfiro, época de recuperação, quando passam a ser publicados os primeiros ensaios sobre suas historietas, sempre ilustrados. As homenagens foram maiores em círculos dos quadrinhos e literários do que nos artísticos.

O que resta a dizer de um artista lembrado com gratidão por tantos adultos que, confessando com desenvoltura o seu onanismo juvenil, reiteram que ele veio "nos ajudar" dentro de um cenário nacional de quase total desinformação pela imagem? Revendo as fontes, reencontro Guto Lacaz, que também escreveu uma pequena apologia a Caminha. Em mensagem para esta pesquisa, ele informa que certa vez foi perguntado por um jornalista: "Quem mereceria uma estátua em praça pública?" Carlos Zéfiro, respondeu.

Referências bibliográficas

CAMINHA, Alcides. Entrevista a Jô Soares no programa Jô Onze e Meia, SBT, Sistema Brasileiro de Televisão, 1991. 11min25s. Disponível em: https://www.youtube.com. Acesso em: 14 out. 2018.

CARDOSO, Erika. *Carlos Zéfiro e os discursos morais no Brasil (1950-1970)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

D'ASSUNÇÃO, Otacílio. *O quadrinho erótico de Carlos Zéfiro*. 3. ed. São Paulo: Record, 1994. Primeira edição: 1984.

GETTY RESEARCH. Eroticism. In: *Art and Architecture Thesaurus Online*. Disponível em: http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat. Acesso em: 20 abr. 2018.

HOFFBERG, Judith. Carlos Zéfiro in black and white. *Umbrella*, Santa Monica, v. 20, n. 3-4, p. 94, 1997.

KFOURI, Juca. O fim de 30 anos de mistério. *Playboy*, São Paulo, v. XVII, n. 196, p. 94-97; 159, nov. 1991.

LACAZ, Guto. *Eros Zéfiro*. s.d. Texto avulso. Disponível em: http://www.gutolacaz.com.br. Acesso em: 08 set. 2018.

MATTA, Roberto da. Para uma teoria da sacanagem: uma reflexão sobre a obra de Carlos Zéfiro. In: MARINHO, Joaquim (Org.). *A arte sacana de Carlos Zéfiro*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p. 22-39.

MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra Maria. *O que é pornografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

NAZARETH, Rafael Santos Degenring Fernandes. *Zéfiro ontem e hoje*: narrativa, autoria e ressignificação dos catecismos de Carlos Zéfiro. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2017.

RIBEIRO, Anderson Francisco. *Desnudando a ditadura militar*: as revistas erotico-pornográficas e a construção da(s) identidade(s) do homem moderno (1964-1985). Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2016.

SILVEIRA, Maria José. O tamanho do pecado. In: MARINHO, Joaquim (Org.). *Os alunos sacanas de Carlos Zéfiro*. São Paulo: Marco Zero, 1986. p. 13-16

SESSÃO 2

arte e tensões religiosas

Matheus Coutinho Figuinha, Patricia Dalcanale Meneses, Tamara Quirico

Arte e tensões religiosas

Matheus Coutinho Figuinha, Unicamp,
Patricia Dalcanale Meneses, CBHA/Unicamp
Tamara Quírico, CBHA/UERJ

Ao longo da História, a convivência de diferentes visões religiosas não ocorreu sempre de modo pacífico. Ocorreram muitas vezes atritos entre religiões distintas, não raro entre vertentes diversas dentro de uma mesma crença. Com frequência, imagens tiveram papéis preponderantes nesses momentos de tensão, quando não estiveram mesmo no centro dos conflitos, como seu principal estopim. Basta lembrarmos da destruição de imagens pagãs pelos cristãos dos séculos IV e V, da controvérsia iconoclasta no império bizantino dos séculos VIII e IX, da polêmica acerca do uso das imagens no âmbito da Reforma Protestante e da Contrarreforma, nos séculos XVI e XVII, e da reação de grupos religiosos a recentes exposições e performances artísticas. De acordo com Edgar Wind, é justamente porque a arte perturba os equilíbrios sociais e racionais que Platão a exclui de sua República. Seu poder imaginativo causa fascínio, mas também temor. E é esta dupla característica que está na base das delicadas relações entre arte e religião.

O objetivo desta sessão temática, portanto, foi discutir o envolvimento da arte, em suas diferentes formas, em situações de tensão religiosa. Entende-se por "tensão religiosa" todo e qualquer tipo de contraste de caráter religioso, desde controvérsias ou choques numa mesma religião ou entre religiões diferentes, a guerras e genocídios religiosos.
No contexto temporal da Primeira Época Moderna, Patrícia Dalcanale Meneses discutiu o ciclo quatrocentista da Capela Sistina, tratando da sua concepção intelectual a partir da necessidade de afirmação do poder papal. Jefferson de Albuquerque Mendes, por sua vez, tratou do impacto da astrologia sobre e ao redor da figura de Lutero, analisando como elementos astrológicos da Antiguidade pagã podem ter conformado visões de mundo que criavam relações entre concepções cosmológicas e questões político-religiosas da Reforma Protestante.

Ainda no mesmo âmbito espaço-temporal, Fuviane Galdino Moreira analisou as possíveis influências dos concílios promulgados pela Igreja Católica – e particularmente o de Trento – sobre a regulamentação da aparência vestimentar das imagens sacras, partindo dos conceitos de nu e nudez. Andreia de Freitas Rodrigues, enfim, discutiu relações entre o sagrado, a morte e o erotismo na arte através de uma pintura de Artemisia Gentileschi que representaria tanto o prazer erótico como práticas religiosas.

Deslocando-se as pesquisas para a América, Aldilene Marinho César Almeida Diniz apresentou as diversas representações da luxúria que foram produzidas dentro do contexto franciscano em suportes diversos, como gravuras e azulejos, tanto na Europa como, particularmente, na América Portuguesa. No mesmo âmbito artístico luso-brasileiro do período colonial, Francislei Lima da Silva analisou decorações de entalhes e pinturas de edifícios religiosos em Minas Gerais, focando especificamente nas figurações de sereias com os seios à mostra e outras criaturas imaginárias. Givaldo Ferreira Corcinio Junior, enfim, concentrou sua pesquisa na análise de ex-votos produzidos para o Santuário do Divino Pai Eterno (na cidade de Trindade, Goiás), em que há representações gráficas do Divino.

Por fim, trazendo as discussões para a contemporaneidade, Ana Carolina Albuquerque de Moraes tratou de tensões religiosas no povo yanomami a partir de imagens da fotógrafa Claudia Andujar, discutindo questões relacionadas aos transes alucinógenos de seus rituais, assim como à "conversão" dos indígenas ao cristianismo.

As comunicações apresentadas na sessão, assim, estabeleceram profícuo debate sobre o amplo tema da arte e das tensões religiosas, dialogando também entre si, conforme se poderá verificar na leitura dos textos ora oferecidos.

As tentações de São Francisco e sua vitória contra o demônio: representações da luxúria na arte franciscana da Era Moderna

Aldilene Marinho César Almeida Diniz, Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca – CEFET/RJ

O presente trabalho tem por objetivo tratar de parte das representações de São Francisco de Assis (ca. 1181-1226) sendo tentado pela luxúria. Tais imagens foram produzidas em diversos suportes (gravura, pintura, azulejo), ao longo da Era Moderna, e destinadas a diferentes casas franciscanas da Europa e também da América Portuguesa no período em questão. O texto a seguir tem por finalidade discutir como se deu o processo de construção desses temas como componentes da iconografia da vida de Francisco, fundador da Ordem dos Frades Menores, visto que tais tipos iconográficos não apareciam na iconografia medieval dedicada ao santo e começaram a emergir somente a partir de meados do século XVI.

Palavras-chave: São Francisco de Assis. Iconografia franciscana. Gravura. Azulejo.

*

The present work aims to analyze some of the representations of St. Francis of Assisi (ca. 1181-1226) while being tempted by Lust. These images were produced with different techniques (engraving, painting, tile) throughout the Modern Era and were destined to different Franciscan houses in Europe and also to America Portuguese in this same period. The following text intends to discuss how the process of construction of these representations as part of the iconography of the life of Francis, founder of the Order of the Friars Minor, once such iconography type did not appear in medieval iconography dedicated to the saint. But instead, it began to emerge only in the middle of the sixteenth century.

Keywords: St. Francis of Assisi. Franciscan iconography. Engraving. Tile.

O presente trabalho tem por objetivo tratar de parte das representações da luxúria elaboradas pela arte franciscana durante a Era Moderna. Neste sentido, no período em questão, as imagens que serão apresentadas e analisadas no texto que se segue foram produzidas em diversos suportes (gravura, pintura, azulejo) e destinadas a diferentes casas franciscanas da Europa e também da América Portuguesa. Ademais, o trabalho tem por finalidade discutir brevemente como se deu o processo de construção desses temas que passam a compor a iconografia da vida de Francisco de Assis (c. 1181-1226), fundador da Ordem dos Frades Menores, visto que tais tipos iconográficos não apareciam na iconografia medieval, começando a emergir somente a partir de meados do século XVI.

As representações da luxúria nessas obras aparecem como parte de imagens narrativas nas quais o santo, patrono da Ordem, aparece sendo tentado por figuras demoníacas ou femininas que personificariam a tentação da luxúria. Dessa forma, pretende-se tratar da construção desses temas, levando-se em consideração o contexto de produção dessas iconografias num contexto sociocultural que abarca grande efervescência artística, a colonização do chamado "Novo Mundo", e a atuação dos próprios franciscanos na América Portuguesa.

Neste sentido, vale ressaltar que as cenas com o tema da luxúria vêm juntar-se às representações visuais de Francisco, que já detinham lugar de destaque na arte cristã em virtude da predileção dos franciscanos pelo uso de imagens desde os primeiros anos de sua história. Essa vasta iconografia já apresentava, de forma singular, cerca de trinta diferentes temas em pleno século XIV, como prova o monumental ciclo narrativo produzido por Giotto di Bondone (1266-1337) e seus colaboradores para a Basílica de Assis[1].

São Francisco e as representações da luxúria

Listada na literatura cristã entre os chamados "sete pecados capitais", a luxúria – em companhia da Gula, da Avareza, da Ira, da Inveja, da Preguiça e da Soberba – teve lugar de destaque entre as imagens medievais, em consonância com o contexto social da época, marcado pela busca da salvação após a morte e do imaginário cercado pelo medo do Juízo Final e da danação eterna.

Apesar disso, os temas da tentação da luxúria não apareciam na iconografia medieval da vida de Francisco, essas só apareceriam durante a Era Moderna, especialmente nos livros de gravuras que emergem das tipografias flamengas. Contudo, é preciso sublinhar que todas essas cenas encontram inspiração em narrativas hagiográficas que já existiam desde o período medieval.

De acordo com as nossas pesquisas sobre essa iconografia, as primeiras representações do tema de São Francisco tentado pela luxúria começam a

[1] Cf. LUNGHI, Elvio. *The Basilica of St. Francis in Assisi*. Nova York: Scala/Riverside, 1996.

aparecer nos livros de gravuras impressos a partir da segunda metade do século XVI. Ademais, estudos clássicos dedicados à arte cristã, como os de Louis Réau[2] e Émile Mâle[3]; como também trabalhos mais recentes como os do historiador John Tolan[4], relacionam o aparecimento desses tipos iconográficos de São Francisco à atuação dos frades Capuchinhos – ramo reformado da Ordem franciscana, aprovado pelo papa Clemente VII no ano de 1529.

As gravuras que começam a apresentar cenas com as tentações carnais franciscanas, ao longo dos séculos XVI e XVII, foram amplamente utilizadas como modelos – ou como ponto de partida – para a elaboração de novas imagens desse tema que emergem das estampas gravadas para outros suportes, como a pintura sobre painel, sobre tela ou sobre azulejo. No caso dos azulejos encontrados na América Portuguesa não foi diferente. Esses reproduzem, muitas vezes, modelos inspirados pelos livros de gravuras seja seguindo fielmente a representação das estampas, seja nos casos em que as apropriações dessas gravuras são o destaque; como acontece, inclusive, nos exemplos de azulejos que representam as tentações de Francisco.

As tentações de São Francisco e a sua vitória contra o demônio

O primeiro tipo iconográfico com o tema das tentações de São Francisco que será apresentado pode ser encontrado em diferentes livros de gravuras produzidos na Era Moderna (Fig. 1). No livro impresso pelo gravador e editor Justus Sadeler (ca. 1572 - ca. 1620) ele aparece numa estampa intitulada *Tentationes eivs ac victoria in dæmonem* – (Suas) tentações e a vitória contra o demônio[5] –, que segue acompanhada de uma legenda onde se lê: "Tentado pelo demônio da luxúria, S. Francisco se lança, nu, sobre uma moita de espinhos e se enche de chagas"[6].

A gravura do livro de Sadeler foi utilizada como modelo para compor um dos painéis azulejares do ciclo narrativo da vida de São Francisco assentado no Convento franciscano de Olinda-PE (Fig. 2) e apresenta três cenas inspiradas em relatos textuais[7]. A cena principal figura um episódio hagiográfico no qual Francisco, "tentado pelo demônio da luxúria", busca vencer essa tentação lançando-se desnudo sobre uma moita de espinhos. Imagens semelhantes

[2] RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Iconographie des saints. Paris: PUF, 1958.
[3] MÂLE, Émile. *El arte religioso de la Contrarreforma*. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII e XVIII. Tradução Ana Maria Guasch. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001.
[4] TOLAN, John. *Saint Francis and the sultan*: the curious history of a christian-muslim encounter. New York: Oxford University Press, 2009.
[5] Tradução livre por Marisa Borges e pela autora deste texto.
[6] SADELER, Justus. *Seraphici patris S. Francisci ordinis minorum fondatoris admiranda historia*, ca. 1600. Franciscan Institute Library. St. Bonaventure University.
[7] BARTHOLOMAEO DE PISA. De conformitate vitae beati Francisci ad vitam Domini Iesu (c. 1390). In: *Analecta Franciscana*. Ex Typographia Collegii S. Bonaventurae, 1906. Fruto 14; SÃO BOAVENTURA. Legenda Maior. In: TEIXEIRA, Celso Márcio (Org.). *Fontes Franciscanas e Clarianas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 551-686. Cap. X e Cap. V.

aparecem em outros livros de gravuras coevos com poucas variações iconográficas.

Figura 1. SADELER, Justus. Tentado pela luxúria, São Francisco se lança sobre espinhos. In: *Seraphici patris S. Francisci ordinis minorum fondatoris admiranda historia...*, ca. 1600. Gravura, 18,5 x 27 cm.

Figura 2. Anônimo. Tentado pela luxúria, São Francisco se lança sobre espinhos, ca. 1743. 19 x 19 azulejos. Claustro do Convento de Nossa Senhora das Neves, Olinda. Foto: Aldilene César (2013). [Detalhe].

No painel do claustro de Olinda, que espelha a gravura, Francisco aparece completamente nu, deitado sobre uma cama de espinhos, enroscando-se também os galhos espinhosos ao corpo do santo. Na imagem, o santo é figurado lançando um olhar desalentado para a figura demoníaca que o tenta. A cena é destacada

em primeiro plano, onde um companheiro de Francisco, esgueirando-se atrás de uma árvore, observa o ocorrido.

Tanto na gravura quanto no azulejo, a figura que faz referência ao "demônio da luxúria" tem aspecto híbrido, misto de humano e animal. A parte do corpo com feições humanas apresenta-se desnuda de qualquer vestimenta, destacando-se a figuração dos seios também desnudos. A composição da figura da tentação se completa, nesse caso, com a presença de chifres insinuados, cauda e pés de cabra ou bode:

> Em paralelo com a Avareza, o homem medieval considerava a *Luxúria* como o segundo pecado mais grave. Para a representação simbólica da Luxúria adoptou-se o *Bode*, expoente do apetite sensual. Nos *Bestiários*, o bode aparece como animal voluptuoso, corneador, sempre ávido ao acasalamento.[8]

Desde a Antiguidade, boa parte das imagens que representam o demônio procedem do tipo dos sátiros e, por isso, as representações de diabos figurados com "chifres, orelhas peludas, caudas e pés de cabra"[9]. Essa associação entre o bode, sátiro e a personificação da luxúria se justificaria, conforme estudos diversos sobre o tema, por que "tal como o bode, o sátiro encontra-se sempre predisposto a copular."[10]

> O bode, com seu cheiro mau característico, não só pode ser símbolo do pecador, que fede pela podridão de seus pecados, particularmente a luxúria, mas também do próprio Satanás. Nas orgias satânicas, Satanás toma a forma de um bode e muitas vezes é representado com uma mosca pousada entre seus chifres, porque Belzebu era o deus das moscas que pousavam no estrume (cf. Mt 12,24-27 e Mc 3,22).[11]

Por outro lado, a presença dos proeminentes seios na figura da tentação possibilita a relação entre essa e a cabra, visto que esse animal também era percebido nesse mesmo contexto como "sinônimo de mulher devassa ou de mau gênio"[12].

> A cabra também pode significar o demônio da luxúria. Esse simbolismo é anterior ao mundo bíblico. Quando nas igrejas se pintam os vícios capitais, não raro é a cabra que representa os pecados do sexo. No transepto da

[8] MARTINS, Fausto. Leitura iconográfica e mensagem icónica dos "Novíssimos" de Wierix. *Os «Últimos Fins» na Cultura Ibérica (XV-XVIII)*, Rev. Fac. Letras – Línguas e Literaturas, Anexo VIII, Porto, 1997, 51-70, p. 56.
[9] DUCHET-SUCHAUX, Gaston & PASTOUREAU, Michel. *La Bible et les Saints*. Guide Iconographique. Paris: Flammarion, 1994. p. 127.
[10] VARANDAS, Angélica. A cabra e o bode nos bestiários medievais ingleses. *Brathair*, v. 6, n. 2, 2006, p. 95-116. p. 98.
[11] NEOTTI, Clarêncio. *Animais no altar*: iconografia e simbologia. Aparecida, SP: Editora Santuário, 2015. p. 74. Grifo nosso.
[12] NEOTTI, Clarêncio. *Animais no altar*, op. cit., p. 72.

> Catedral de Auxerre, luxúria e cabra estão juntas numa escultura do século XIV.[13]

A construção dessas iconografias na arte cristã buscaria, assim, conscientizar os fiéis da necessidade de controle sobre os seus instintos, ditos mais primitivos, que pudessem aproximá-los dos animais. Por conseguinte, como os demais temas das tentações carnais de Francisco que não apareciam na iconografia medieval, as imagens nas quais o santo se lança sobre espinhos só começam a aparecer a partir de finais do século XVI[14]. Corroborando essa afirmação, o tema aparece como novidade também no programa iconográfico do *Sacro Monte* de Orta[15], conforme relatado na descrição a seguir:

> The subject of the tenth chapel is totally new: Francis resists the attacks of demons and the temptations of this world (women and riches) by throwing himself in a briar patch in order to mortify his flesh: this is a Franciscan adaptation of a motif that we find in the lives of the early hermits, such as Anthony or Benedict. On the walls are painted the trials that the devil inflicted on Job and Christ. All this underlines the extreme abnegation that is the Franciscan life.[16]

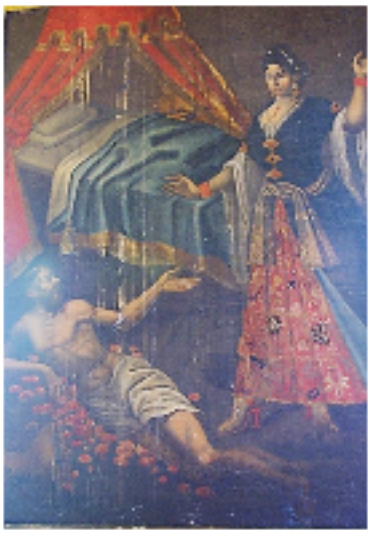
A legenda da gravura apresentada como modelo para o azulejo toma como referência textual para esta representação o chamado *Livro das Conformidades*, de Bartolomeu de Pisa, produzido em finais do século XIV[17]. No mundo luso-brasileiro, mas, sobretudo nas representações portuguesas, esse tipo iconográfico ficou conhecido pelo título *São Francisco espoja-se num silvado*, e foi tomado de empréstimo da hagiografia de São Bento, que muito antes de Francisco já teria se lançado sobre um espinheiro para vencer as tentações carnais que o afligiam[18]. Apesar disso, somente dois séculos após o aparecimento da narrativa escrita, o episódio foi elaborado como representação artística, passando a compor o conjunto de imagens das igrejas e conventos da Ordem dos Frades Menores e a fazer parte da iconografia franciscana[19].

O mesmo episódio serviu de inspiração para a elaboração de outro tipo iconográfico com o tema das tentações carnais de Francisco (Fig. 3). Conforme as hagiografias medievais, dois anos após a *Visão da Porciúncula*, voltando Francisco à mesma igrejinha, teria sido assaltado por uma forte tentação carnal. Buscando vencê-la integralmente, o santo se despoja de suas vestes e se lança, completamente nu, sobre uma moita de espinhos, conforme figurado na gravura e no azulejo. Não obstante, continua a narrativa, para a sua surpresa, ao levantar-se do espinheiro verifica que os espinhos haviam se transformado em

---

[13] NEOTTI, Clarêncio. *Animais no altar*, op. cit., p. 72.
[14] RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Iconographie des saints. Paris: PUF, 1958, Tomo III, v I. p. 530.
[15] *Sacro Monte* dedicado à vida de São Francisco, contendo vinte capelas, construído entre os anos de 1583 e 1660 na Comuna de Orta, Itália.
[16] TOLAN, John. *Saint Francis and the sultan*, op. cit., p. 239.
[17] BARTHOLOMAEO DE PISA. *De conformitate vitae beati Francisci...*, op. cit.
[18] RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*, op. cit., p. 530.
[19] RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*, op. cit., p. 531.

belas rosas, vermelhas e brancas, das quais colheu doze de cada cor e as depositou, como ex-voto, sobre o altar da igreja[20].



Um exemplo de representação iconográfica deste tema pode ser observado na sacristia da igreja do Convento de São Francisco de Salvador, na Bahia. Neste caso, a luxúria aparece personificada na forma de uma mulher, que porta vestes de cor e estampa vibrantes; enfeites no corpo e nos cabelos; brincos, braceletes e calçados pronunciados, além de um acentuado decote na altura dos seios.

Figura 3. Anônimo. A tentação da Porciúncula, s/d. Sacristia da Igreja do Convento de São Francisco, Salvador - BA. Foto: Aldilene César (2013).

As tentações de São Francisco e os exemplos de castidade personificados pelo santo

Outro tipo iconográfico semelhante àquele em que Francisco tentado pela luxúria se lança sobre espinhos pode ser visto em gravuras e azulejos. Trata-se do caso em que o santo, tentado novamente pela luxúria, se lança sobre o fogo (Fig. 4).

Mais uma vez, o tema aparece numa das gravuras do livro de Justus Sadeler e foi intitulada como *Castimoniæ ei exempla* – Exemplos de (sua) castidade[21]. A estampa traz ainda outras duas cenas em que Francisco aparece sofrendo uma tentação carnal. Nesses casos, também a referência à tentação luxúria é dada pela representação de uma mulher: retratada trajando vestes que deixam bem marcada a silhueta do seu corpo e com poses que evidenciam, além disso, os seios e a genitália da personagem.

Deste modo, a gravura em destaque apresenta, ao todo, três episódios relacionados às tentações carnais sofridas pelo santo: a) Francisco tentado pela luxúria lançando-se sobre uma cama de brasas; b) Francisco tentado pelo demônio jogando-se desnudo sobre o chão coberto de neve; c) Francisco, "como espelho da castidade", colhendo as rosas nascidas como recompensa por ter vencido a tentação da Porciúncula.

[20] Cf. RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*, op. cit., p. 530; MÂLE, Émile. *El arte religioso de la Contrarreforma*, op. cit., p. 448; LISBOA, Fr. Marcos de, OFM. *Crónicas da Ordem dos Frades Menores*. 3v. Edição fac-similada (1614-1615). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001. Parte I, Livro II, fólio 68.
[21] Tradução livre por Marisa Borges e pela autora deste texto.

A cena em que Francisco se lança sobre o fogo, para reprimir a tentação da luxúria, também pode ser vista no Brasil, nos conjuntos azulejares dos conventos franciscanos das cidades pernambucanas de Olinda e de Sirinhaém, ambos produzidos em meados do século XVIII. A pertinência da produção de tais imagens para igrejas e conventos da América Portuguesa pode ser inferida dos relatos dedicados às tentações carnais presentes na conhecida Crônica do Frei Jaboatão; franciscano que na mesma época escrevia sobre as "disciplinas" às quais os frades deveriam se impor para conter os desejos da carne, inclusive pelas índias[22]. Essa preocupação como os pecados da carne aparece também nos *Estatutos da Província de S. Antônio do Brasil*, impressos em Lisboa em 1709[23].

Figura 4. SADELER, Justus. Tentado pela luxúria, São Francisco se lança sobre o fogo. In: Seraphici patris S. Francisci ordinis minorum fondatoris admiranda historia..., ca. 1600. Gravura, 18,5 x 27 cm.

As imagens em que São Francisco resiste aos ataques das tentações da luxúria – atirando-se sobre espinhos, sobre brasas e sobre a neve – sublinham a renúncia contida no ideal de vida franciscana, que defende o seguimento integral à estrita pobreza, à obediência e à castidade. Mas, além disso, é preciso considerar que tais imagens também foram produzidas com a finalidade de *propor padrões de comportamento* para o seu público, fosse ele composto por religiosos ou por leigos. As imagens reproduzem o exemplo de castidade de Francisco, que era

[22] Cf. JABOATÃO, Fr. Antônio de Santa Maria, OFM. *Novo Orbe seráfico brasílico* ou Chronica dos frades menores da Provincia do Brasil (...). Impressa em Lisboa em 1761, e reimpressa por ordem do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro: Typ. Brasiliense de Maximiano Gomes Ribeiro, 1858-1862. 5v. Livro I, Cap. V, p. 242.

[23] Cf. DOS TRANSGRESSORES DO VOTO DE CASTIDADE. In: ESPÍRITO SANTO, Fr. Cosme do, OFM. (Org.). *Estatutos da Provincia de S. Antonio do Brasil*, tirados de varios Estatutos da Ordem, accrescentando nelles o
mais util, & necessario à reforma desta nossa Provincia... Lisboa: na Officina de Manoel, & Joseph Lopes Ferreyra, 1709. Capítulo CVI, p. 193-194.

sugerido ao fiel seja pela contemplação privada de uma gravura seja pela meditação diante de um imponente painel azulejar.

As cenas apresentadas ao longo deste trabalho realçam a vitória de Francisco contra as tentações da luxúria. Nelas, o santo de Assis é exposto ao observador como um exemplo do homem que, buscando a santidade, encontra o pleno domínio das vontades do corpo. Ao representar Francisco nu, penitenciando seu corpo, propõe-se ao observador a mortificação do próprio corpo como caminho, bem-sucedido, para vencer as tentações carnais e perseverar na castidade, assim como fez Francisco, o grande exemplo que essas imagens oferece ao cristão como modelo a seguir.

Desse modo, percebe-se que em seu contexto de produção foram atribuídas determinadas funções para essas imagens, dentre essas, apresentar Francisco de Assis como modelo de conduta para os cristãos, a partir da utilização de cenas cuidadosamente escolhidas para esse fim. Em vista disso, o patrono franciscano é representado não somente como o santo, mas, sobretudo como o homem, sujeito às tentações mundanas, porém, como aquele que trilhou o caminho da salvação, que perseverou na castidade e que se tornou exemplo de vida cristã.

Referências bibliográficas

BARTHOLOMAEO DE PISA. De conformitate vitae beati Francisci ad vitam Domini Iesu (c. 1390). In: *Analecta Franciscana*. Ex Typographia Collegii S. Bonaventurae, 1906.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston & PASTOUREAU, Michel. *La Bible et les Saints*. Guide Iconographique. Paris: Flammarion, 1994. p. 127.

ESPÍRITO SANTO, Fr. Cosme do, OFM. (Org.). *Estatutos da Provincia de S. Antonio do Brasil*, tirados de varios Estatutos da Ordem, accrescentando nelles o mais util, & necessario à reforma desta nossa Provincia... Lisboa: na Officina de Manoel, & Joseph Lopes Ferreyra, 1709. Capítulo CVI, p. 193-194.

JABOATÃO, Fr. Antônio de Santa Maria, OFM. *Novo Orbe seráfico brasílico* ou Chronica dos frades menores da Provincia do Brasil (...). Impressa em Lisboa em 1761, e reimpressa por ordem do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro: Typ. Brasiliense de Maximiano Gomes Ribeiro, 1858-1862. 5v.

LISBOA, Fr. Marcos de, OFM. *Crónicas da Ordem dos Frades Menores*. 3v. Edição fac-similada (1614-1615). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001.

LUNGHI, Elvio. *The Basilica of St. Francis in Assisi*. Nova York: Scala/Riverside, 1996.

MÂLE, Émile. *El arte religioso de la Contrarreforma*. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII e XVIII. Tradução Ana

Maria Guasch. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001.

MARTINS, Fausto. Leitura iconográfica e mensagem icónica dos "Novíssimos" de Wierix. *Os «Últimos Fins» na Cultura Ibérica (XV-XVIII)*, Rev. Fac. Letras – Línguas e Literaturas, Anexo VIII, Porto, 1997, 51-70.

NEOTTI, Clarêncio. *Animais no altar*: iconografia e simbologia. Aparecida, SP: Editora Santuário, 2015.

RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Iconographie des saints. Paris: PUF, 1958.

RIBEIRO, Nelson Pôrto. "O claustro e a fonte: um estudo iconológico do claustro do Convento

SADELER, Justus. *Seraphici patris S. Francisci ordinis minorum fondatoris admiranda historia*, ca. 1600. Franciscan Institute Library. St. Bonaventure University.

SÃO BOAVENTURA. Legenda Maior. In: TEIXEIRA, Celso Márcio (Org.). *Fontes Franciscanas e Clarianas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 551-686.

TOLAN, John. *Saint Francis and the sultan*: the curious history of a christian-muslim encounter. New York: Oxford University Press, 2009.

VARANDAS, Angélica. A cabra e o bode nos bestiários medievais ingleses. *Brathair*, v. 6, n. 2, 2006, p. 95-116.

Do Converso ao Xamã: Religiosidade Yanomami em Claudia Andujar

Ana Carolina Albuquerque de Moraes, Unicamp / Universidade Federal de Sergipe

Este artigo visa a refletir sobre tensões religiosas no povo yanomami a partir de fotografias de Claudia Andujar. A primeira sequência de imagens analisada, retirada do fotofilme *Povo da Lua, Povo do Sangue*, de Marcello Tassara, mostra criticamente aspectos da presença do cristianismo entre os Yanomami na década de 1970. A discussão será embasada em reflexões de Walter Mignolo (2003) sobre o cristianismo como projeto global e os ameríndios como "conversos". Em seguida, será analisada uma fotografia da série *Sonhos* (1974-2003), na qual a artista busca materializar visões xamânicas provocadas pelo alucinógeno *yãkoana*. O depoimento do xamã yanomami Davi Kopenawa no livro *A queda do céu* (2015) balizará a análise da imagem escolhida.

Palavras-chave: Claudia Andujar. Cristianismo. Xamanismo. *Povo da Lua, Povo do Sangue*. Série *Sonhos*.

*

This paper aims to reflect about religious tensions in the Yanomami tribe based on some photographs by Claudia Andujar. The first sequence of analyzed images, taken from the photofilm *Povo da Lua, Povo do Sangue*, by Marcello Tassara, critically shows aspects of the Christianity's presence among the Yanomami people in the 1970s. The discussion will be grounded on Walter Mignolo's (2003) reflections on Christianity as a global project and the Amerindians as "converts". Then, a photograph of the series *Sonhos* (1974-2003), in which the artist seeks to materialize shamanic visions caused by the *yãkoana* hallucinogen, will be analyzed. The testimony of the Yanomami shaman Davi Kopenawa in *A queda do céu* (2015) will base the analysis of the selected image.

Keywords: Claudia Andujar. Christianity. Shamanism. *Povo da Lua, Povo do Sangue*. Series *Sonhos*.

Este artigo visa a refletir sobre aspectos da religiosidade indígena - em específico do povo yanomami - em imagens da fotógrafa Claudia Andujar. A primeira parte do texto será desenvolvida a partir da seguinte afirmação de Walter Mignolo: "Com a expulsão dos judeus e dos mouros e a 'descoberta' da América, o cristianismo tornou-se o primeiro projeto global do sistema mundial/colonial moderno (...)".[1] Serão discutidas as implicações desse "projeto global" sobre os ameríndios, durante o período colonial e após, já no século XX, sobre o povo yanomami. Fotografias de Claudia Andujar, conforme mostradas no fotofilme[2] *Povo da Lua, Povo do Sangue* (1985), de Marcello Tassara, consistirão na base imagética das reflexões.

A segunda parte do texto analisa uma imagem da série *Sonhos*, idealizada pela fotógrafa já nos anos 2000. Nessa série, Claudia busca materializar sensações e visões de xamãs yanomami durante o transe alucinógeno provocado pela aspiração da *yãkoana*, substância obtida a partir do aquecimento de tiras da casca da árvore *yãkoana hi*. Durante o transe, os xamãs acreditam entrar em contato com os *xapiri*[3], espécies de espíritos habitantes da floresta para o povo yanomami. São aspectos do tipo de religiosidade própria daquele povo, que o projeto global cristão procurou suprimir. Traduzido e organizado pelo etnólogo Bruce Albert, o depoimento do xamã e ativista yanomami Davi Kopenawa no livro *A queda do céu*[4], detendo-se pormenorizadamente em suas experiências de aspiração da yãkoana, e nas sensações e visões subsequentes ao consumo da substância, fornecerá respaldo ao processo de construção de significados a partir da imagem escolhida.

O cristianismo como projeto global: o índio no lugar do "converso"

Em mapas medievais, havia apenas três continentes – Europa, África e Ásia -, que representavam a totalidade do mundo então conhecido. Na concepção cristã, cada continente era relacionado a um dos três filhos de Noé: a Europa vinculava-se a Jafé, a África a Ham, a Ásia a Shem. A partir do século XVI, alguns mapas cristãos passaram a apresentar a inscrição simbólica "quarto" para representar a América, o quarto continente, "recém-descoberto" pela Europa. Como biblicamente inexistia um quarto filho de Noé, "as Américas tornaram-se a

[1] MIGNOLO, 2003, p.46.
[2] Segundo Érico Elias, fotofimes são filmes construídos a partir da técnica de "animação de fotografias", que, por sua vez, "consiste em partir de um material fotográfico para criar um filme (por isso, o nome fotofilme), dando vida às imagens não mais através da ilusão de movimento contínuo, mas com o uso de um tempo forçosamente artificial, cindido" (ELIAS, 2009).
[3] Sobre a noção yanomami de *xapiripë* - sendo *pë* o elemento indicativo do plural -, Eduardo Viveiros de Castro esclarece: "A palavra designa o *utupë*, imagem, princípio vital, interioridade verdadeira ou essência (...) dos animais e outros seres da floresta, e ao mesmo tempo as imagens imortais de uma primeira humanidade arcaica, composta de Yanomami com nomes animais que se transformaram nos animais da atualidade. (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 321). Em *A queda do céu*, Kopenawa e Albert utilizam o termo *xapiri* já indicando o plural, pois tais espíritos andariam sempre em bando. (KOPENAWA; ALBERT, 2015). Opto, neste texto, pelo termo *xapiri*, conforme a segunda referência citada.
[4] KOPENAWA; ALBERT, 2015.

extensão natural, rumo ao oeste de Jafé"[5]. Portanto, não se tratava de um continente autônomo, mas de uma extensão territorial de um continente já conhecido e militarmente dominante.

Como pensar, então, os habitantes das Américas, os povos que aqui residiam antes da chegada hispânica e lusa? Com o "quarto continente" sendo considerado extensão da Europa, os povos indígenas americanos passaram a ser vistos como "vassalos do rei e servos de Deus"[6]. Não era, portanto, questão de escravizá-los, mas de convertê-los ao cristianismo: o ensinamento das palavras do Deus único e todo-poderoso e a habilitação dos ameríndios à salvação cristã tornaram-se a justificativa "humanitária" para a conquista territorial e a exploração das riquezas.

Os índios, assim, deveriam *tornar-se* cristãos, inserindo-se numa categoria fronteiriça muito controversa: a de "converso". Mignolo esclarece que o "converso" era sempre visto com desconfiança pelos governantes, jamais seguros da verdadeira motivação da conversão: convicção íntima ou conveniência social. "Ser 'converso' era navegar nas águas ambíguas dos indecisos"[7], afirma o autor. Mesmo "convertidos", os ameríndios permaneciam às margens do sistema mundial colonial/moderno, passando a habitar um desconfortável entre-lugar: nem tinham direito à própria cosmovisão, nem estavam plenamente inseridos no sistema.

Passados cerca de quatrocentos anos após o início do período colonial no Brasil, o grupo ameríndio dos Yanomami permanecia isolado do contato com os brancos, ocupando vastos territórios entre o sul da Venezuela e o norte do Brasil, em torno da serra Parima. Caçavam, coletavam, cultivavam coivara. No início do século XX, os primeiros contatos com os brancos deram-se com praticantes de extrativismo, estrangeiros viajantes, militares demarcando fronteiras e agentes da Sociedade de Proteção ao Índio (SPI). Esses contatos, esporádicos àquele momento, tornaram-se regulares a partir da década de 1940, quando missões católicas e evangélicas, além de postos do SPI, começaram a fixar-se nos arredores de suas terras. Uma vez mais, o cristianismo buscava a adesão indígena. A partir dos anos 1970, a invasão das terras yanomami foi adquirindo contornos capitalistas: em 1973, um trecho da rodovia Perimetral Norte foi construído ao sul do território da tribo – obra abandonada três anos depois -, e, em 1987, uma legião inédita de garimpeiros invadiu a zona central em busca de ouro.[8] Guardadas as devidas diferenças históricas, pode-se dizer que apenas no século XX os Yanomami vivenciaram aquilo que inúmeras tribos ameríndias sofreram já no período colonial: invasão de terras, exploração de recursos e evangelização.

[5] MIGNOLO, 2003, p.51.
[6] *Ibid.*, p.56.
[7] *Ibid.*, p.55.
[8] ALBERT, In: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.44-45.

No início da década de 1970, a revista *Realidade*, da Editora Abril, publicou um número especial dedicado à Amazônia, com 320 páginas. Eram tempos de regime militar e, sob a presidência do general Emilio Garrastazu Médici, estava na pauta do governo o "desenvolvimento" da Amazônia, cuja principal empreitada era então a construção da rodovia Transamazônica. Assim, na edição 67, de outubro de 1971, *Realidade* deveria registrar aspectos socioeconômicos da região amazônica, com ênfase nas ações desenvolvimentistas do governo. Repórteres e fotógrafos foram enviados à região, e, dentre os últimos, estava a suíça naturalizada brasileira Claudia Andujar (1931-).[9]

Nas pautas fornecidas a Claudia, não constava a questão indígena, que a revista hesitou em abordar, conforme a fotógrafa posteriormente revelou. Mesmo assim, por trilhas indiretas, ela chegou às terras dos Yanomami, com os quais viria a desenvolver uma relação duradoura. Duas bolsas da Fundação Guggenheim (1971 e 1974) permitiram-lhe realizar os primeiros ensaios fotográficos sobre a tribo, e, em 1976, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), mudou-se para a reserva Catrimani, em Roraima, ali permanecendo por quatorze meses.[10]

Claudia presenciou *in loco* os impactos da construção da rodovia Perimetral Norte sobre aquele povo: doenças letais, prostituição, imposição do modo de vida "branco" sobre os índios. Em 1978, enquadrada pela Lei de Segurança Nacional, foi expulsa da Amazônia pelos militares no poder, ficando impedida de frequentar a região durante um ano. Segundo a fotógrafa, em entrevista à pesquisadora Ana Maria Mauad, a razão de sua expulsão jamais lhe foi explicitada; diz subentender, porém, que os militares temessem o uso de suas fotografias em favor da denúncia dos efeitos desastrosos da construção da rodovia sobre os Yanomami.[11]

Após a expulsão, seu engajamento político acirrou-se: como coordenadora da Comissão pela Criação do Parque Yanomami (CCPY), passou a lutar publicamente pela demarcação das terras da tribo. Um dos fundadores da ONG, Bruce Albert afirma que "durante quase trinta anos, a CCPY levou adiante programas de saúde, de educação bilíngue e de proteção ambiental (...)"[12]. Ao longo de mais de uma década de intensa militância política, o trabalho artístico de Claudia permaneceu em segundo plano.

De suas incursões amazônicas, Claudia construiu um amplo arquivo Yanomami, composto por milhares de negativos fotográficos, além de sons captados *in loco*. Em meio às atividades da CCPY, a artista planejou, nos anos 1980, a realização de um filme que apresentasse parte de seu arquivo, organizada de modo a construir uma narrativa que sensibilizasse o espectador para as consequências

[9] SOARES, 2011, p.58-59.
[10] *Ibid.*, p.58-59.
[11] MAUAD, 2012, p.132-138.
[12] ALBERT, In: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.48.

nocivas da entrada indiscriminada dos brancos. Dirigido por Marcello Tassara e patrocinado por duas ONGs internacionais (Oxfam e Fastenopfer), *Povo da Lua, Povo do Sangue* foi exibido em vários festivais pela América, Ásia e Europa, recebendo o prêmio de melhor curta-metragem no Festival de Cinema Documental de Oberhausen, Alemanha, em 1985.[13]

O filme divide-se em duas grandes partes: a primeira destinada a revelar aspectos da cosmovisão, da organização hierárquica e das práticas cotidianas do povo yanomami; a segunda focada na chegada maciça do "homem branco" àquelas terras a partir da década de 1970. Na segunda parte, uma sequência de fotografias é dedicada a mostrar criticamente aspectos da presença do cristianismo entre os Yanomami. Numa dessas imagens, uma criança pequena estende as mãos em direção a uma cruz [Fig.1]. A curiosidade da criança, quase um bebê, diante de um objeto simbólico do cristianismo pode aludir à desigualdade entre as duas cosmovisões - a cristã e a yanomami - no jogo do poder: os yanomami apresentando-se frágeis, como uma criança, diante da invasão física e simbólica dos brancos, com todo o seu arsenal técnico e retórico.

Fig.1 Frame do filme *Povo da Lua, Povo do Sangue* (1985), de Marcello Tassara.

As duas fotografias seguintes apresentam, sequencialmente, uma imagem de Cristo morto na cruz e um garoto yanomami, com os braços abertos e as mãos posicionadas atrás da nuca, encostado a uma parede [Fig.2]. Seu peito está nu, como o de Cristo crucificado. A apresentação das duas imagens em sequência, ao

[13] ELIAS, 2009.

mesmo tempo em que alude à inserção do cristianismo na vida indígena, estabelece uma analogia entre as duas figuras, enquadradas e posicionadas de modo semelhante, numa espécie de lamento à crucificação simbólica a que estava submetida a tribo pelo projeto civilizatório cristão e capitalista.

Fig.2 Frames do filme Povo da Lua, Povo do Sangue (1985), de Marcello Tassara.

A fotografia que surge em seguida apresenta à esquerda um rapaz de pé [Fig.3]. Primordialmente seu torso é visível, uma vez que o corte superior da imagem suprime os olhos, e o inferior, os joelhos. O ponto de maior interesse localiza-se na tanga. Tradicionalmente, os yanomami andavam nus pela floresta: os homens usavam apenas um fio que, envolvendo os quadris, atava-se ao prepúcio para levantar o pênis, enquanto as mulheres penduravam adornos em um cordão que rodeava os quadris. Na imagem, a tanga que esconde o órgão genital masculino aponta para a noção cristã da nudez e do desejo sexual como "pecados da carne". De acordo com essa tradição, a exposição da genitália e a relação sexual apenas seriam permitidas no interior do matrimônio e com fins de procriação. Os yanomami "convertidos" não poderiam mais andar nus pela floresta: precisariam cobrir, no mínimo, os órgãos genitais, de modo a evitar o atentado ao pudor dos brancos.

Fig.3 Frame do filme Povo da Lua, Povo do Sangue (1985), de Marcello Tassara.

A década de 1990 presenciou a homologação da Terra Indígena Yanomami, durante a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento, no Rio de Janeiro (ECO-92 ou RIO-92).[14] Atingido o principal alvo da luta da CCPY, a década marcou também o retorno mais incisivo de Claudia Andujar ao circuito das exposições, com participações na XXIV Bienal de São Paulo e na II Bienal de Fotografia de Curitiba, por exemplo.[15]

Sonhos e o xamanismo yanomami

No início do século XXI, Claudia voltou-se mais detidamente ao trabalho a partir de seu arquivo Yanomami, construído nos anos 1970. Por meio de um exercício constante de inter-relação de imagens, a fotógrafa passou a interpolar tempos diversos e a fundir experiências distintas.[16] Desse processo de reorganização da matéria e dos sentidos, surgiu, dentre outras, a série *Sonhos*, cujas imagens integraram a exposição *Yanomami, l'esprit de la forêt*, em 2003, na Fundação Cartier, em Paris, e encontram-se reproduzidas no livro *A vulnerabilidade do ser*, publicado em 2005 pela editora Cosac Naify e pela Pinacoteca do Estado de São Paulo.[17]

Na citada entrevista a Ana Maria Mauad, Claudia relaciona as imagens de *Sonhos* ao xamanismo yanomami:

> O trabalho cresceu conforme eu conheci melhor os Yanomami e a espiritualidade deles. É isso que eu posso dizer. Por exemplo, a série de superposições nasceram (sic) por causa disso. Não é que eu vi outras superposições no trabalho de outras pessoas. As superposições que eu chamo de sonhos, sonhos, são os sonhos dos xamãs. Eles chamam isso de sonhos, de viagens. Eles dão esse nome para isso, não as minhas fotos, o estado de ser deles. Isso acontece quando eles entram em contato com os espíritos. (...) Eu sempre faço questão de colocar a questão da luminosidade, porque faz parte das crenças deles. (...) Eu diria, eu uso a tecnologia nossa, ocidental, isso sim. Mas tentando manipular as coisas com o que eu conheço da tecnologia ocidental. Mas entrando no universo deles. (...) Mas, o que me dá uma certa satisfação é que quando eu mostro esse trabalho aos Yanomami eles percebem isso. Eles fazem o que faziam com os desenhos[18], ele vê essa imagem com toda essa invasão de luz e ele começa a contar a sua história. Um dia eu tinha esse trabalho Sonhos na Galeria Vermelho exposto e o Davi estava lá, estava em São Paulo e eu levei ele lá. Ele começou a falar, explicar o que eram aquelas fotos para mim, para quem estava lá. Eu estava lá, tinha umas pessoas da galeria e

[14] ALBERT, In: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.47.
[15] MAUAD, 2012, p.132-138.
[16] *Ibid.*, p.139-140.
[17] O livro foi publicado por ocasião da exposição homônima, ocorrida na Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre 29 de janeiro e 20 de março de 2005.
[18] Claudia aqui se refere aos desenhos realizados durante a pesquisa que culminou no livro *Mitopoemas Yanomami*, para o qual a fotógrafa solicitou a indivíduos da tribo, sobretudo xamãs, que desenvolvessem desenhos e textos reveladores de aspectos de seu universo sobrenatural, de modo a ajudar-nos em sua compreensão (ANDUJAR, 1979).

> ele falou: 'agora eu vou explicar para vocês o que vocês estão vendo'. As pessoas ficaram com a boca aberta: 'mas como? Quem tem que explicar isso é a Claudia, como que você sabe'. 'Ah, porque eu sei, eu sei mais do que ela'. Ele não falou isso. Mas ele falou: 'Eu sei o que é isso'. Claro, não tenho dúvida, eu não sei tudo. De jeito nenhum. Eu tentei enxergar o que eu entendi.[19]

Europeia, Claudia se reconhece como "ocidental", lidando com a "tecnologia ocidental" - no caso, a câmera fotográfica e todo o aparato técnico que lhe é auxiliar. Mas acredita usar essa tecnologia - "ocidental", "global" - para ajudar a contar a "história local" do povo yanomami - valendo-me aqui do vocabulário de Mignolo. Acredita penetrar profundamente no modo de pensar da tribo, modo este que seria reconhecido pelos próprios Yanomami diante das obras. Tendo levado Davi Kopenawa para ver as imagens de *Sonhos* expostas em galeria paulista, Claudia mostra-se orgulhosa ao relatar a espontânea iniciativa do xamã de "explicar" as obras para a plateia ali presente, sugerindo a perspicácia da artista em construir ficcionalmente o universo xamânico.

Da série *Sonhos*, selecionei para análise a obra *O Guerreiro de Tootobi* [Fig.4]. Nela, vemos em primeiro plano um homem de pé, pernas abertas e flexionadas, tronco inclinado para a esquerda, cabeça voltada para a direita, braço segurando objeto comprido e estreito. Sua compleição física é de um homem esbelto e forte. Ele porta adornos de penas nos braços, nas costas, nas orelhas. A contraluz faz com que distingamos da figura pouco mais que a silhueta. Tampouco distinguimos bem os objetos no cenário, pois a luz – macia, leitosa -, oscilando entre o branco e tons de azul e lilás, não se presta a realçar nenhum objeto em específico; antes, exibe-se em si mesma, em sua própria viscosidade, envolvendo a cena em ambiente onírico, sobrenatural. Vislumbramos ao fundo uma reunião de pessoas, numa festa talvez, mas os baixos contrastes não permitem que os corpos ganhem definição e volume.

Talvez seja aquele o último dia das festas *reahu*, cerimônia funerária que reúne membros de várias tribos em uma única aldeia, estendendo-se por aproximadamente uma semana. No último dia do encontro, todos os homens aspiram a *yãkoana*, buscando entrar em contato com os *xapiri*. Para tanto, enfeitam-se tal como creem que estes enfeitem a si próprios. Segundo Kopenawa, aquele que deseja vê-los e ouvi-los precisa vestir-se como eles se vestem, dançar como eles dançam, cantar como eles cantam: precisa imitá-los a fim de atraí-los. Cuidadosos com sua aparência, os *xapiri* enfrentariam todo um ritual preparativo antes de virem ao encontro dos homens:

> Cobrem-se de tintura de urucum, colocam tufos de penas paixi e de caudais de arara em suas braçadeiras de crista de mutum, colam penugem branca sobre os cabelos, fabricam apitos de bambu purunama usi e

[19] ANDUJAR, *apud* MAUAD, 2012, p.139.

> desfiam as folhas novas de palmeira hoko si que vão agitar enquanto dançam.[20]

O homem da imagem analisada, levando pelo corpo adornos com penas, parece ter-se enfeitado para chamar e receber os *xapiri*. Pela inclinação do torso e a elegância do porte, é possível que esteja a dançar para eles. Sua posição ereta sugere também que não se trata de um iniciante no uso da *yãkoana*, bruscamente derrubado pela potência da substância. Segundo Kopenawa, tamanho é o poder da droga que

> quando a pessoa não o conhece, ela é logo derrubada com muita força e despenca no chão. Fica se debatendo para todos os lados, com o ventre tomado de terror. Depois fica lá, na poeira, sem consciência, por bastante tempo. Foi o que aconteceu comigo na primeira vez.[21]

Fig.4 ANDUJAR, Claudia. O Guerreiro de Tootobi (1974-2003). Fotografia.

Contrastando com essa reação inicial, o usuário experiente demonstraria maior domínio da situação:

> Mais tarde, porém, quando a pessoa se acostuma ao uso da *yãkoana*, isso passa, e ela já não cai mais no chão gemendo e se contorcendo. Apesar da força intensa e repentina da *yãkoana*, ela consegue ficar de pé e aí pode virar *xapiri* de verdade, dançando e cantando sem trégua.[22]

[20] KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.120.
[21] *Ibid.*, p.137.
[22] *Ibid.*, p.137.

O objetivo dos enfeites, do canto e da dança seria atrair os *xapiri*, e estes estariam presentes na imagem por meio da viscosa massa de luz fria, na qual se destaca o etéreo caminho curvo que envolve o indivíduo. Os yanomami acreditam que os *xapiri* deixam suas casas no topo das montanhas e aproximam-se daquele que os chama por meio de ondulantes caminhos de luz, que se desdobram e multiplicam à medida que mais *xapiri* aderem ao grupo. O deslocamento destes pela floresta – luminosos, cintilantes – surge em diversas passagens da fala de Kopenawa, como no trecho que se segue:

> Suas cabeças são cobertas de penugem branca; emana deles uma luminosidade deslumbrante que os precede por onde forem. É um ornamento que só eles possuem. Por isso os xapiri cintilam como estrelas que se deslocam pela floresta.[23]

Em outro trecho, o xamã refere-se mais diretamente à imagem dos "caminhos", quando, ao relatar suas experiências iniciais com a *yãkoana*, afirma ter-se deparado, pela primeira vez, com luzes que fluíam em sua direção, gradualmente discerníveis em suas visões oníricas:

> Seus caminhos, até então quase imperceptíveis, iam ficando cada vez mais nítidos e brilhantes. Finos como teias de aranha, flutuavam cintilando nos ares e vinham se prender junto de mim, um após o outro. Assim é. Os xapiri sempre são precedidos pelas imagens de seus caminhos.[24]

Essas ideias talvez nos ajudem a compreender por que, em meio aos baixos contrastes nos motivos, a espessa massa de luz na imagem pareça preocupar-se apenas em afirmar sua própria existência, numa espécie de desdém em relação aos objetos do mundo humano. Avoluma-se enquanto energia, sem parecer importar-se com o grau de reconhecimento da matéria ao seu redor. Envolve o corpo do homem de maneira suave, como que a trazer-lhe a recompensa por todo o tempo de preparação, concentração e espera. As luzes consubstanciariam o objetivo mesmo do ritual: a chegada dos *xapiri*. Atestariam a possibilidade – certa, para os yanomami - da relação de troca entre os mundos humano e não-humano.

Considerações finais

O depoimento de Claudia Andujar citado neste artigo demonstra uma artista consciente do seu lugar de fala: o lugar de um sujeito que é diferente de seu objeto de estudo e afeto. Reconhece as limitações de seu olhar, pois, por mais que busque profundamente conhecer o outro, ela *não é* o outro. "Claro, não tenho dúvida, eu não sei tudo. De jeito nenhum. Eu tentei enxergar o que eu entendi".[25] Não sendo yanomami, ela não tem como enxergar pelos olhos deles,

[23] *Ibid.*, p.112-113.
[24] *Ibid.*, p.151.
[25] ANDUJAR, *apud* MAUAD, 2012, p.139.

não pode pensar *a partir* deles, não tem como "saber de tudo", pois existe um intervalo intransponível entre sujeito e objeto, um intervalo que advém da própria origem e formação de ambos.

No entanto, mesmo não sendo ela própria seu objeto de estudo, Claudia fala do lugar de quem dedicou grande parte de sua vida (há quase cinco décadas) a lutar pelos direitos materiais e imateriais dos Yanomami. Seu alvo englobou desde a garantia da terra e a preservação da saúde, até aspectos mais subjetivos, como o direito à preservação dos modos próprios de vivenciar a espiritualidade, a despeito das seculares investidas do monoteísmo cristão. *Sonhos*, propondo-se a materializar em imagens sensações e visões xamânicas, pode não falar *a partir*, mas certamente fala *ao lado* dos yanomami na busca da valorização de suas próprias tradições religiosas.

Referências bibliográficas

ALBERT, Bruce. Prólogo. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*: palavras de um xamã yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.43-53.

ANDUJAR, Claudia. *Mitopoemas Yanomami.* São Paulo: Olivetti do Brasil, 1979.

_____. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac Naify, Pinacoteca do Estado, 2005.

ELIAS, Érico. Da fotografia ao cinema: os fotofilmes de Marcello Tassara. *Studium*, n.29. 2009. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/29/6.html>. Acesso em: 1 nov. 2017.

HERKENHOFF, Paulo. A espessura da luz – fotografia brasileira contemporânea. In: ANDUJAR, Claudia. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac Naify, Pinacoteca do Estado, 2005, p.228-237.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*: palavras de um xamã yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MAUAD, Ana Maria. Imagens possíveis: fotografia e memória em Claudia Andujar. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v.15, n.1, 2012, p.124-146. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1196/1135>. Acesso em: 1 nov. 2017.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/Projetos globais*: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

POVO da Lua, Povo do Sangue. Direção: Marcello Tassara. Fotografias: Claudia Andujar. 34 min, color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LACA3FzFCuY&t=1383s>. Acesso em: 5 dez. 2017.

SOARES, Carolina. *Uma bricolagem virtual infinita*: a representação do indígena no trabalho de Claudia Andujar (1960/70). 2011. 154 p. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 14/15, 2006, p.319-338. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50120/55708>. Acesso em: 4 jul. 2018.

Seios à mostra: sobre sereias e certas criaturas imaginárias

Francislei Lima da Silva, UNICAMP

Se houve, no contexto colonial luso-brasileiro, a condenação de imagens devocionais da Virgem com o seio à mostra amamentando o Menino, sob a invocação popular de Nossa Senhora do Leite, curiosamente, a mesma censura não obrigou que fossem arrancadas e apagadas de púlpitos e retábulos as curvilíneas e insinuantes criaturas femininas meio humanas, meio vegetalizadas. Regidas pelas leis da metamorfose parecem não ser levadas tão a sério quanto a iconografia dos/das santos/santas, cuja presença parece-nos ter sido compreendida dentro desses espaços decorativos – configurando essa paisagem cultural segundo suas próprias ficções. Tratamos aqui, especialmente, das complexas decorações combinadas nos entalhes e pinturas dos templos em Minas Gerais durante os séculos XVIII e XIX.

Palavras-chave: arte colonial; ornamento; sereias.

*

If in the colonial Luso-Brazilian context, the devotional images of the Virgin with the breast shown breastfeeding the infant Jesus was condemned, interestingly, under the popular invocation of Virgo Lactans (Madonna Lactans), the same censorship did not oblige them to be removed and erased from pulpits and altarpieces to curvaceous and insinuating female creatures, “half human”, “half plants”. Ordered by the rules of metamorphosis, they seem not to be taken usually as seriously as the iconography of the saints, whose presence seems to have been understood within these decorative spaces-configuring this architecture according to its own fictions. Our deal is to attempt with the complex decorations combined in the wood carvings and paintings of the churches in Minas Gerais during the XVIII and XIX centuries.

Keywords: churches; ornament; mermaids.

Um homem com o capuz sobre a cabeça contrai seu corpo, acuado no fundo da caverna que lhe serve de refúgio em sua experiência mística. Trata-se de Santo Antônio em um momento de alucinação, sendo tentado por mulheres nuas que surgem por debaixo de sua esteira, diante de seus olhos como fantasmas, sussurrando em seu ouvido um canto de sedução.

Na pintura de Domenico Morelli[1], *La tentazioni di sant'Antonio (1878),* o santo resiste às tentações, fecha os olhos para não ver as carnes brancas, os seios redondos e brilhantes, os mamilos roseados dos corpos femininos se contorcendo na sua direção. O esforço por despertar desse sonho erótico e luxuriante enobrece a narrativa pictórica sobre a castidade do santo que viveu no Egito entre os séculos III e IV, conforme nos apresenta Santo Atanásio.

Se corajosamento o herói Ulisses[2], segundo a tradição clássica, quis ser atado ao mastro do navio a fim de poder ouvir o canto das sereias, também Antônio, heroicamente, resistira ao poder de encanto dessas criaturas dos sonhos, com as cabeleiras esvoaçantes e seios insinuantes, sem estar atado a uma coluna, o que o torna digno dos altares e enaltece a narrativa hagiográfica entorno da sua santidade, conquistada por não ceder às tentações da carne.

Nosso interesse, dessa maneira, se volta para o esforço em compreender como tais modelos de santidade eram apresentados às/aos fiéis no contexto colonial na Minas setecentista, a fim de lhes oferecer modelos de vida honrosa e casta, longe das práticas libertinas, livres de desleixos sexuais[3]. Se como recorda Saint-Hilaire (1779-1853) em sua passagem pelo bispado de Mariana que, no início do século XIX, os deveres dos leigos (ainda) se limitavam a ouvir missa aos domingos e dias santificados[4], e que jamais se fazia a leitura do Evangelho na missa paroquial, ou que apenas uma vez viu um sacerdote rezar as horas, de que outra forma o discurso moralizante das heroicas virtudes seriam transmitidas, senão outra que pela imagem?

Cristina Ávilla[5], em um texto cujo título é bastante sugestivo, intitulado "A linguagem escrita e visual barroca e suas ressonâncias na fantasia artística do século XXI", parte de uma discussão sobre a "*figura verborum*", tomando o termo emprestado de Lucrécio. Em seu argumento, se assim podemos traduzi-lo,

[1] Óleo sobre tela, 137 x 225 cm. Galleria Nazionale d' Arte Moderna e Contemporanea, Roma.
[2] Eis um trecho do Canto XII em que o poeta apresenta as sereias entre os versos 35 e 40 do Canto XII: "Quem quer que se aproxime delas se fascina. O ingênuo que de perto escute o timbre de suas vozes, nunca mais terá por perto a esposa e os filhos novos, que se alegrariam com seu retorno à residência, pois Sereias o encantam com a limpidez do canto". In: HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Trajano Vieira. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012, p 359.
[3] Sobre o assunto, ver: VAINFAS, Ronaldo. Moralidades brasílicas: deleites sexuais e linguagem erótica na sociedade escravista. In: SOUZA, Laura de Mello e. **História da vida privada no Brasil**: cotidiano e vida privada na América portuguesa. São Paulo: Cia das Letras, 1997, p. 221-273.
[4] SAINT-HILAIRE, Auguste de. Capítulo VIII: Religião e clero na província de Minas. In: ___. **Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000, p. 85.
[5] ÁVILA, Cristina. A linguagem escrita e visual barroca e suas ressonâncias na fantasia artística do século XXI. Barroco, Belo Horizonte, n. 18, p. 141-170, 1997-2000.

caberia à imagem transmitir às/aos fiéis, por meio de uma linguagem visual e retórico-poética, aquilo que lhes faltava na eloquência de pregadores ausentes. Se ao contrário, "quando as imagens ameaçaram conquistar uma influência indevida dentro das igrejas, os teólogos tentaram despi-las de seu poder"[6]; nas comunidades mineiras, com a ausência de uma instituição eclesial forte e ordenadora até a chegada de D. Frei Manuel da Cruz (1690-1764) no ano de 1748, a partir da construção dos primeiros templos, conferir poder às imagens pareceu a alternativa mais inteligente e bem sucedida, a fim de regular um clero devasso e admoestar as comunidades. Haja vista que uma das primeiras ordens dadas pelo Bispo de Mariana, conforme salientado por Luiz Mott[7], foi a de que se pintasse nas duas abóbadas da capela mor da catedral, nove santos cônegos e arcediagos – santos varões que servissem de proteção e modelo para o cabido mineiro. Pouco ou quase nada conhecidos, os santos lusófonos, sentados em uma pomposa cadeira de espaldar, vestem batina, sobrepeliz e murça, aparecendo à beira de um balcão, lugar privilegiado para exercerem sua autoridade sobre o olhar do clero.

Já na Matriz de Santo Antônio[8] de Pádua na Vila de São José, atual Tiradentes (1736), dentre os ornamentos necessários ao culto"[9], em um dos retábulos do lado esquerdo da nave, no lugar de um falso sacrário foi colocada a figura de um pregador, no púlpito, entre concheados, palmetas, acantos e criaturas híbridas. O artífice em seu engenho, esculpiu e dourou um relicário a fim de abrigar a imagem de Antônio como modelo dos pregadores, não poderia ocupar outro lugar, que não esse discreto, já que as instruções do Concílio de Trento (1545-1563) quanto à correção iconográfica das imagens dos santos e santas não permitiria figurar no lugar do padroeiro, sobre o trono, senão aquela do franciscano com o menino deus no colo, sem qualquer indício de transgressão no decoro das igrejas[10].

Padre Antônio Vieira (1608-1697) em um de seus sermões, ao meditar sobre a fala aos peixes de seu santo onomástico, mira a si próprio, medita a imagem e auto-imagem do pregador que conduz do púlpito o discurso do olhar inventando-lhe corpos. Enfoca, desfoca e deforma, evidencia e amplifica inversões do corpo místico, em metáforas de princípios éticos[11].

---

[6] BELTING, Hans. Introdução: O poder das Imagens e as limitações dos teólogos. In: ___. **Semelhança e Presença**: a história da imagem antes da era da arte. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010, s/n.

[7] MOTT, Luiz. Modelos de santidade para um clero devasso: a propósito das pinturas do Cabido de Mariana, 1760. **Revista do Departamento de História**, n. 9, p. 96-120, 1989.

[8] Conforme a descrição hagiográfica, o santo teria escolhido o nome Antônio após seu contato com franciscanos eremitas que seguiam o modelo de vida de Antônio do Egito, popularmente conhecido no Brasil como Santo Antão.

[9] Despacho concedendo três mil cruzados para ornamentos da igreja, em 1734. In: MENEZES, Ivo Porto de. **Revista do Arquivo Público Mineiro,** ano XXV, p. 301, documento 404.

[10] Cf. BASTOS, Rodrigo. **A maravilhosa fábrica de virtudes**: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822). São Paulo: Edusp, 2013.

[11] "É pelo olho que os pontos focalizados assumem a identidade genérica de tipos reconhecíveis nas imagens deformadas das lentes (...). Subdividindo seu elenco, o olho infla os caracteres, faz distinções meticulosas entre sagrado e profano, puro e impuro, legítimo e bastardo, adaptando-as a pontos mais particularizados da mesma visibilidade: fidalgo/não-fidalgo, mulher honesta/puta,

Permitam-nos, a partir desse ponto, para melhor elucidarmos o que acabamos de afirmar, fazendo uma breve digressão, lançando mão do romance de Umberto Eco[12]. Atentemos para o momento da narrativa em que um jovem acólito (ajudante) adentra uma monumental biblioteca tomado pela curiosidade de folhear aqueles livros que tornavam a abadia de Melk (Áustria) conhecida por seus monges artífices e preciosas iluminuras. Adso, ao se deparar com uma criatura monstruosa pintada sobre as páginas de um evangeliário[13], "a qual concentra em si a um só tempo todos os caracteres das coisas mais horrendas e majestosas"[14], emite, estupefato, um valioso pensamento para o nosso argumento nesse trabalho:

> De tal modo a imagem me evocava ao mesmo tempo a imagem do inimigo e a de Cristo Nosso Senhor, que nem sabia em que chave simbólica devia lê-la, e tremia inteiro, quer pelo medo, quer pelo vento que penetrava pelas fendas das paredes[15].

Diante do encantamento de seu devotado assistente, frei Guilherme de Baskerville admoesta-o dizendo-lhe que assim como nos sermões era necessário o discurso das imagens para tocar a imaginação das multidões piedosas, induzindo-as a essas *nugae* – termo latino bastante interessante para designar aquelas coisas pronunciadas ridiculamente pelo mentiroso, frivolidades desnecessárias e inauditas entre aqueles que não se prestam a bagatelas, desvarios[16]. Já que para cada virtude e para cada pecado há um exemplo tirado dos bestiários, e os animais tornam-se figuras do mundo humano[17]. E, por fim, afirma com veemência, retomando o ensinamento de Dionísio (séc. V), o Areopagita, "que Deus só pode ser nomeado através das coisas mais disformes"[18], e que, portanto, a torpeza das imagens seria necessária.

Seguindo esse raciocínio podemos compreender melhor a ornamentação dos dois púlpitos[19] na nave da Matriz de Nossa Senhora da Conceição em Sabará (1715).

---

padre virtuoso/simoníaco ou usurário, governador justo/tirano etc". Cf. HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho**: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004, p. 197.

[12] ECO, Umberto. **O nome da rosa**. 10. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2017.

[13] Esse não pode ser considerado um livro qualquer, mas dentro do ritual cristão católico e ortodoxo, é considerado o livro dos livros, sendo ele presença do Cristo Palavra, como atesta o primeiro capítulo do Livro do evangelista João, que se faz ouvir nas grandes solenidades e festas do calendário litúrgico, precedidos de um processional ao entoar aclamativo do aleluia para a sua entronização no lugar próprio de onde o diácono fará a proclamação daquilo a ser ouvido e posteriormente meditado a partir do sermão do pregador.

[14] Terceiro dia – Depois das completas; Adso relembra ou lê na biblioteca por sua conta, e depois acontece-lhe ter um encontro com uma moça bela e terrível como um exército a postos para a batalha. In: ECO, Umberto. Op. Cit., 2017, p. 272.

[15] Ibdem, p. 272.

[16] Ver: SILVA, Amós Coêlho da; MONTAGNER, Airto Ceolin. **Dicionário Latino-Português**. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2009.

[17] Cf. Ibdem, p. 116.

[18] ECO, Umberto. Op. Cit., 2017, p. 116.

[19] Não podemos deixar de citar outro importante par de púlpitos existentes no Brasil, mais monumentais que os de Sabará, fabricados para a Igreja do Convento de São Francisco de Assis de Salvador (1708-1723), Bahia.

Quando as pessoas voltavam o olhar para o lugar elevado sobre suas cabeças a fim de ouvir as pregações, deparavam-se, antes, com aquelas criaturas meio humanas, meio vegetais, projetando seus corpos contorcidos, ali impondo a sua presença cativante. Raros são os relatos sobre as impressões sobre essa arquitetura, contudo a literatura de época e a censura das imagens indecorosas nos possibilitam esclarecer, pelo menos em parte, porque essa nudez permitida não parece apavorar aquelas e aqueles que adentravam esse espaço de sonho.

Se nas tentações de Santo Antônio do Deserto as figuras de seios à mostra suscitam devaneios sobre o pecado, entre a balaustrada dos púlpitos elas apontam para o devaneio do maravilhoso, de coisas que encantam a vista, de um espelho em que os homens devem se examinar, porque essa é a ordem que Deus espera ser seguida[20], conforme argumentou o padre Joseph de Araújo Lima em um de seus sermões.

Ou como salienta a pesquisadora boliviana, Teresa Gisbert: a imagem das sereias que decoram a base de púlpitos (no contexto andino) não remete somente ao pecado da luxúria, antes, o seu canto seria a metáfora mais apropriada para as belas palavras com as quais o pregador fascinava o público[21]. É justamente por essa chave que podemos vê-las ainda hoje compondo a arquitetura dos templos coloniais. Haja vista que as sucessões eram comuns, bem como as substituições de elementos artísticos nos retábulos à medida que se decidia pela supressão ou substituição de ornamentos conforme o vocabulário artístico em voga.

Diferentemente das sereias, as imagens de Nossa Senhora do Leite, de cujo seio jorravam o "santo líquido" para saciar a fome e nutrir o Menino Deus, foram, pouco a pouco, censuradas tanto da veneração nos altares, quanto retiradas dos oragos públicos – veladas à piedade popular. Da mesma maneira, a expectação da Virgem não deveria, de forma alguma, tender a uma literalidade do mistério a ser meditado. Portanto, a imagem da jovem serena de cabelos longos e mãos postas, sem qualquer evidência à gravidez, seria aquela corrigida, semelhante às antífonas do Ó[22] para a veneração do nascimento de Jesus do ventre de Maria.

A imagem espelhada do monograma mariano AVE – EVA, da virtude e do vício, da pureza e do pecado que convivem uma no reverso da outra nos possibilita um

---

[20] LIMA, Joseph de Araújo. SERMÃO QUE NA QUARTA DOMINGA DA QUARESMA EXPOZ EM A CATEDRAL DE MARIANA NAS MINAS DO OURO ANNO DE 1748. Lisboa: Officina dos herd. De Antonnio Pedrozo Galram, 1749, p. 5. Apud., ÁVILA, Cristina. O sermão – Imagem falada. **Barroco**, Belo Horizonte, n. 18, 2001-2004, p. 64

[21] "i gesuiti non avrebbero scelto l'immagine dela sirena per decorare la base del púlpito di Chiquitos solo per rappresentare il peccato della lussuria; il canto delle sirene sarebbe la metáfora delle belle parole con le quali il predicatore affascina il pubblico". GISBERT, Teresa; MESA Jose. **Contribuciones al estúdio de la arquitetura andina**. La Paz: 1966. Apud., MARTINS, Renata Maria de Almeida. Le sirene delle Ande e il sincretismo culturale nell'arte coloniale in America Latina. **Rivista del Centro di Studi e Ricerche Multimediali Bartolommeo Capasso**, Sorrento, n. XXXIV, 2015, p. 77.

[22] Versos que meditam o mistério da encarnação de Jesus no ventre de Maria, antífonas entoadas na liturgia das Horas nos sete dias antes do Natal, dia 25 de dezembro, conforme o calendário litúrgico gregoriano.

exercício anacrônico de imaginação dessa chave. Apresentados nas invocações das litanias marianas (antífonas, ladainhas e jaculatórias), entalhadas e pintadas em retábulos e forros de igrejas, os elementos simbólico-alegóricos retirados de trechos do livro do Cântico dos Cânticos[23], em sua grande maioria, podem revelar uma faceta silenciada, a ser omitida do texto sagrado, até mesmo condenada.

Nesse jogo de inversões poéticas, o desejo dos amantes está explícito. O amado busca o lugar onde se encontra recolhida a amada à sua espera. "Abre-me, ó minha irmã e amada, minha pomba, minha imaculada, pois minha cabeça está cheia de orvalho" [24]. Dos sugestivos e excitantes versos do Cântico, podemos selecionar várias imagens usadas para evocar a beleza daquela que se quer deflorar, já que ao adentrar no jardim, ele deseja colher os lírios do campo. Se tomamos o hino Totta Pulchra[25] (Toda formosa e bela), entoado em homenagem à imaculada conceição de Maria[26], devoção cara aos lusófonos, muitas das invocações fazem remissão à sexualidade velada da Virgem. Se a palmeira, por exemplo, é relacionada à fortaleza de Maria, suprime-se o trecho do livro em que o homem deseja subi-la para colher os seus frutos[27], redondos e cheios de doçura. Ou ainda, os seios aveludados e firmes são comparados a duas torres[28], de puro marfim. Numa dimensão escatológica, Deus se transforma no Divino Amante, elevando o prazer carnal a uma experiência mística.

Umberto Eco, em um último esclarecimento, partindo de Dante argumenta que "a mulher angelical (espelhada na imagem virginal de Maria) certamente não é um objeto de desejo reprimido e adiado ao infinito, mas via de salvação, meio de elevação a Deus"[29].

Se Maria é exaltada como o jardim fechado, onde se encontram os frutos mais saborosos plantados ao redor de uma fonte, de onde jorra a água da vida, os santos padres parecem ironicamente ter se esquecido dos versos referentes à essa figuração. Huizinga, ao falar sobre a lírica amorosa presente nos jogos da miniatura *Roman de la Rose*, intitulada O jardim do amor, produzida em Flandes,

---

[23] Não podemos deixar de atentar ao leitor o fato de que o livro do Cântico dos Cânticos, fortemente marcado pelos versos trocados entre dois amantes, tendo sido por isso mesmo, durante alguns séculos considerado um livro erótico.
[24] Capítulo 5, versículo 2. In: **BÍBLIA SAGRADA**. 5. ed. Brasilia: Edições CNBB, 2007, p. 807.
[25] "Le concept de l'Immaculée est le résult d'un processus qui prend sa source dans les tableaux anecdotiques du Moyen Age avant d'acquérir son indépendance quand apparaissent les attributs de la lune, du serpente et du monde. Pendant cette période de transition, dès la fin du XVe siècle, la Vierge est entourée de symboles, d'allégories et d'inscriptions: ce sont les images contenues das l'Ancien Testament, qui annonçaient la pureté immaculée de Marie. C'est un art plus littéraire que pictural à proprement parler, jusqu'à ce qu'il se cristiallise dans le type dit de la *Tota Pulchra"*. In: SEBASTIÁN, SANTIAGO. ***Le baroque Ibero-Américain***: message iconographique. Paris: Éditions du Seuil, 1991, p. 140-141.
[26] "Reunidas as Cortes de Lisboa em 1646, no dia 25 de março, com a aprovação unânime dos três Estados, leu Dom João IV a sua proclamação dedicando o Reino de Portugal e suas conquistas a Nossa Senhora da Conceição Imaculada, prometendo jurar e defender com sacrifício da própria vida, se necessário fosse, que a Virgem Nossa Senhora tinha sido concebida sem pecado original". In: LIMA JUNIOR, Augusto de. **História de Nossa Senhora em Minas Gerais**: origens das principais invocações. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Editora PUC Minas, 2008, p.71.
[27] BÍBLIA, Op. Cit., 2007, p. 808. (capítulo 7, versículo 9)
[28] Ibdem, p. 809. (capitulo 8, versículo 10)
[29] ECO, Umberto. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 171.

no final do século XV, mostra-nos, as formas antigas de encenação do amor cortesão com a harmonia eterna da paixão espiritualizada[30]. Omite-se, dessa forma, os versos que narram: "Meu amado desliza a mão pela abertura e meu ventre na hora estremece. Levanto-me para abrir ao amado: minhas mãos destilam a mirra e meus dedos, cheios de mirra escolhida, seguram a maçaneta da fechadura. Então abri ao amado"[31].

Nas palavras do pregador, portanto, com a porta, todas as conotações claramente sexuais dão lugar a uma compreensão metafísica à metáfora da porta-passagem. "A passagem refere-se a um "entre-lugar" – uma situação intermediária entre situações e estados diferenciados: vida-morte, claro- escuro, luz-treva, ignorância-sabedoria, pecado-salvação, prisão-liberdade etc"[32].

Ao se entoar as antífonas do Ó, meditando a expectação da Virgem pelo nascimento daquele que nasceria de seu ventre, esperava-se da pessoa devota a imaginação do mistério e não da experiência carnal da mulher que dá à luz um filho por sua vagina. Tudo está ali, mas nada disso deve ser enunciado pelos vários orifícios[33], barrigas e dobras das rocalhas e tarjas que dão volume à ornamentação do interior das igrejas. Trata-se, portanto, de um jogo lúdico[34] ainda hoje sugerido naquelas formas insinuantes.

Se cariátides, espagnoletti[35] e sereias podem encantar e seduzir o olhar daquelas/daqueles que as veem, sem qualquer projeto de modificação do plano iconográfico de uma igreja por conta da substituição por outros motivos decorativos mais decorosos[36] e adequados à realidade de uma espaço religioso, já que são pretextos para o discurso do maravilhoso na criação divina, no caso da Mãe de Deus, por evocar a presença do sagrado e sua semelhança, não deve confundir as/os fiéis com coisa falsa, coisa fingida, como no seio postiço de Cindy Sherman[37] ao amamentar um menino em sua fotomontagem, enquanto Madonna.

---

[30] HUIZINGA, Johan. A estilização do Amor. In:_____. **O outono da idade média**: Estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos países baixos. São Paulo: Cosacnaify, 2010, p.178. [grifo nosso]
[31] BÍBLIA, Op. Cit., 2007, p. 807. (capitulo 5, versículos 4-6)
[32] ÁVILA. Cristina, Op. Cit., 2001-2004, p. 56.
[33] Sobre os orifícios que sugerem, principalmente, o órgão sexual feminino em tarjas nos retábulos, é necessário salientar que essa chave foi-me apresentada pela pesquisadora Andreia Rodrigues de Freitas durante visita à Matriz de Santo Antônio de Pádua no município de Santa Bárbara/MG, no verão de 2017.
[34] Cf. ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
[35] Cabeça feminina enfeitada com palmeta ou feixe de plumas. Tema ornamental muito comum em aplicações de bronze no mobiliário regência, provavelmente inspirado na moda de vestimentas à espanhola, que se seguiu à tentativa de reaproximação com a Espanha, pelo projeto de futuro casamento do então ainda menino Luís XV com uma infanta espanhola. In: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 303.
[36] Sobre a questão do decoro, ver: BASTOS, Rodrigo. Op. Cit., 2013.
[37] Cindy Sherman, Untitled 216 [Sem título 216], 1989, fotomontagem.

Referências bibliográficas

ANDRADE E MORAES, Joseph. Oração histórica sagrada da sacrosanta paixão de Jesu Christo; que na matriz da Villa do Carmo das Minas do ouro, no anno de 1738 recitou. Lisboa: Opficina Joaquiniana da Musica de D. Bernardo Fernandes Cayo, 1741.

ÁVILA, Affonso. O lúdico e as projeções do mundo barroco. São Paulo: Perspectiva, 1980.

ÁVILA, Cristina. A linguagem escrita e visual barroca e suas ressonâncias na fantasia artística do século XXI. Barroco, Belo Horizonte, n. 18, p. 141-170, 2001-2004.

_____. O sermão – Imagem falada. Barroco, Belo Horizonte, n. 18, p. 43-70, 1997-2000.

BASTOS, Rodrigo. A maravilhosa fábrica de virtudes*:* o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822). São Paulo: Edusp, 2013.

BÍBLIA SAGRADA. 5. ed. Brasilia: Edições CNBB, 2007.

BELTING, Hans. Semelhança e Presença: a história da imagem antes da era da arte. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.

ECO, Umberto. História da Beleza. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. O nome da rosa. 10. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2017.

HANSEN, João Adolfo. A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

HOMERO. Odisseia. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012

HUIZINGA, Johan. O outono da idade média: Estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos países baixos. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

LIMA JUNIOR, Augusto de. História de Nossa Senhora em Minas Gerais: origens das principais invocações. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Editora PUC Minas, 2008.

MARTINS, Renata Maria de Almeida. Le sirene delle Ande e il sincretismo culturale nell'arte coloniale in America Latina. Rivista del Centro di Studi e Ricerche Multimediali Bartolommeo Capasso, Sorrento, n. XXXIV, p. 63-79, 2015.

MOTT, Luiz. Modelos de santidade para um clero devasso: a propósito das pinturas do Cabido de Mariana, 1760. Revista do Departamento de História, Belo Horizonte, n. 9, p. 96-120, 1989.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

SEBASTIÁN, SANTIAGO. Le baroque Ibero-Américain: message iconographique. Paris: Éditions du Seuil, 1991.

VAINFAS, Ronaldo. Moralidades brasílicas: deleites sexuais e linguagem erótica na sociedade escravista. In: SOUZA, Laura de Mello e. História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa. São Paulo: Cia das Letras, 1997, p. 221-273.

Nu e nudez na arte sacra: vestir e despir a partir do Concílio de Trento

Fuviane Galdino Moreira, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Trata-se de uma reflexão sobre as ingerências dos concílios promulgados pela Igreja Católica, especialmente do Concílio de Trento, para a regulamentação da aparência vestimentar das imagens sacras. Baseamo-nos em Palla[1], que se apropria dos textos bíblicos e de outros livros afins, para analisar as características simbólicas do traje e da iconografia na pintura portuguesa da primeira metade do século XVI. Assim, entrelaçam-se a arte sacra, a vestimenta e a história do catolicismo, a fim de desvelarmos e compreendermos a importância das vestes para as pinturas e as estatuárias católicas, concluindo que as diretrizes sobre o vestir e o despir as figuras sagradas constituem os modos de vida das sociedades influenciadas pelos costumes dos povos locais e regionais que delas participam.

Palavras-chave: vestes das esculturas sacras, Concílio de Trento, nudez.

*

It is a reflection about the interference of the councils, promulgated by the Catholic church, especially from the Council of Trent, for regulation of the dressing appearance of sacred images. We based ourselves on Palla, which appropriates from biblical texts and from other related books, to analyse the symbolic characteristics of costume and iconography in Portuguese paintings from the first half of the 16th century. Thus, the sacred art, the dressing, and the history of the Catholicism are intertwined, in order to unveil and understand the importance of the vestments to the paintings, and Catholic statuaries, concluding that the guidelines about the dressing and undressing the sacred figures constitute the way of life of the society influenced by the customs of regional and local people which participate of it.

Key-words: vestments of sacred sculptures, Council of Trent, nudity.

[1] PALLA, M. J. **Traje e pintura** – Grão Vasco e o retábulo da Sé de Viseu. Lisboa: Estampa, 1999.

Introdução

Tratamos das ingerências do Concílio de Trento na Arte Sacra, mediados pelo entendimento dos termos *nu* e *nudez*. Nos textos bíblicos e em outros livros sagrados, a nudez está associada frequentemente à vergonha e à humilhação. Bertrand[2] aciona o relato de Gênesis 2: 25[3], lembrando-nos de que antes do pecado original, o "[...] homem e a mulher estavam nus, e não se envergonhavam" disso. Dessa acepção, infere-se a seguinte assertiva: "o ser humano tinha sido criado de forma perfeita, e sua nudez não era uma falta, mas a expressão de sua semelhança com Deus"[4].

Os excertos bíblicos nos auxiliam no entendimento das funções das vestes nas imagens sagradas, tal como fez Palla[5] para tratar da simbologia do traje e da iconografia na pintura portuguesa da primeira metade do século XVI. Em Gênesis 3: 10-11[6], leem-se estes excertos: "[...] Ouvi o barulho dos vossos passos no jardim; tive medo, porque estou nu; e ocultei-me". "O Senhor Deus disse: Quem te revelou que estavas nu? Terias tu porventura comido do fruto da árvore que eu te havia proibido de comer?". Disso se infere que a partir do momento em que os seres humanos transgrediram as delimitações de Deus, passaram a reconhecer o pecado. Palla comenta esse trecho: "[...] Daí, diretamente do pecado, a percepção da nudez torna-se marca de infâmia e sinal da descoberta do mal"[7].

Acredita-se, assim, que a veste possa demonstrar as novas disposições espirituais do ser humano, tal como ilustra o filho pródigo, que recebeu roupas de festa de seu pai, após voltar para casa. Isso nos sugere que o artefato têxtil manifeste a aceitação do homem em relação ao transcendental. Outrora relacionadas à descoberta do pecado, as roupas vistas como consequência da contrição passam a representar um dom de Deus[8]. O traje substitui a pele marcada pela desonra, para indicar uma pele fictícia que lhe restitui a aparência da inocência original, conforme se lê em Gênesis 3:21: "O Senhor Deus fez roupas de pele e com elas vestiu Adão e sua mulher".[9]. Em Apocalipse 16: 15[10], lê-se esta referência ao vestuário: "[...] Feliz aquele que vigia e guarda as suas vestes para que não ande

---

[2] BERTRAND, R. La nudité entre culture, religion et société. **Rives méditerranéennes**, Aix-en-Provence, n. 30, p. 0-14, 2008. Disponível em: <http://rives.revues.org/2283>. Acesso em: 10 ago. 2017.
[3] BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução dos Monges de Maredsous (Bélgica). 145 ed. rev. São Paulo: Ed. Ave Maria, 2001, p. 51.
[4] TURCOTTE, N. Alban Cras. La symbolique du vêtement dans la Bible : pour une théologie du vêtement. Préface d'Adrian Schenker. Paris, Les Éditions du Cerf (coll. Lire la Bible", 172), 2011, p. 165. **Laval théologique et philosophique**. Quebec, v. 68, n. 3, p. 719, 2012, p. 719.
[5] PALLA, op. cit.. nota 1.
[6] BÍBLIA. op. cit., p. 51, nota 4.
[7] PALLA, op. cit. , p. 25, nota 8.
[8] GRANVISIR-CLERC. D. **Une ethique du vetement.** Les pratiques vestimentaires feminines au XXIe siecle en contexte cultuel. 2015. 124 f. Dissertação (Master en théologie). Faculté adventiste de théologie, Collonges-sous-Salève, 2015. Disponível em: <http://docplayer.fr/20688512-Une-ethique-du-vetement.html>. Acesso em: 15 jul. 2017.
[9] PALLA, op. cit., nota 8.
[10] BÍBLIA. op. cit. , p. 1570, nota 4.

nu, ostentando a sua vergonha".

Certamente, essas medidas aferidas nos textos bíblicos influenciam nas normativas da Igreja Católica, como possivelmente aconteceu com o Concílio de Trento, se operarmos aqui um longo deslizamento semântico do tempo. Segundo Paiva[11], esse Concílio, "[...] teve impactos na forma de representação do sagrado", uma vez que apresenta na sessão XXV um ponto intitulado *Da invocação, veneração e relíquias dos santos e das sagradas imagens*. Como primeira questão, sobressai-se a legitimação das imaginárias religiosas.

O terceiro ponto do Concílio de Trento especifica que as imagens não deveriam ser pintadas com formosura dissoluta. Essas determinações abrangiam outros territórios, inclusive Portugal, com as Constituições da diocese de Coimbra, coordenadas por D. Afonso de Castelo Branco (1585-1615) e, consequentemente, suas colônias, a exemplo das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, no Brasil. Tanto as normas de Coimbra quanto as da Bahia, assim como outros sínodos, recomendavam que não houvessem abusos nas imagens pintadas, que fossem apresentadas de maneira conveniente e decente, consoante os mistérios, a vida e os milagres dos santos que representavam.

Essas figuras com vestes suscitam preocupações entre os componentes do clero em face do costume de serem decoradas profanamente. Por isso, tanto as Constituições da Espanha quanto as de Portugal, a partir do Concílio de Trento, embora sem muito sucesso, buscaram controlar os modos de vestir as estatuárias, principalmente as figuras da Virgem Maria.

Desde a sua origem, o vestuário teria um duplo papel: encobrir e revelar. Le Goff e Schmitt[12] nos lembram de que o pecado original cometido por Adão e Eva foi decisivo e dramático, pois se transmitiu a todos os outros homens que, dessa forma, nasceram pecadores antes mesmo de terem cometido algum pecado. Por isso se desperta o temor em relação a algo que parece estar intrínseco à natureza humana.

Corpo nu e vestido na Imaginária Sacra

De acordo com Le Goff e Schmitt[13], é por meio da '"[...] associação de um "corpo" e de uma "alma" que a tradição ocidental comumente define a pessoa humana"'. Provavelmente, por esse motivo a busca pela virtude moral e religiosa está intrinsicamente associada às recomendações sobre as formas de exposição do

[11] PAIVA, J. P. A recepção e aplicação do Concílio de Trento em Portugal: novos problemas, novas perspectivas. In: GOUVEIA, António Camões; BARBOSA, David Sampaio; PAIVA, José Pedro (Org.). **O Concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas: olhares novos**. Lisboa: Centro de estudos de história religiosa, Universidade católica portuguesa, 2014. p. 24.
[12] LE GOFF, J.; SCHMITT, J. Pecado. In**: Dicionário temático do Ocidente Medieval.** Tradução de Hilário Franco Júnior. Bauru: Edusc, 2006b. v. 2. p. 337-351.
[13] LE GOFF, J.; SCHMITT, J. Corpo e alma. In: **Dicionário temático do Ocidente Medieval.** Tradução de Hilário Franco Júnior. Bauru: Edusc, 2006a. v. 1. p. 253.

corpo.

A partir desse contexto, podemos acenar para um sentido moral e bíblico do corpo, em que é realçada a importância do bom trato no uso das vestes, chegando a influenciar na escolha e no consentimento das representações vestimentares nas imagens cristãs católicas.

Na língua inglesa, há uma distinção entre nu e nudez. Conforme Clark[14], a "[...] nudez, é o estado daquele que é despojado de suas vestes", referindo-se à sensação de desconforto que uma pessoa pode sentir ao ser vista desprovida de roupas. De outro modo, existe também o termo nu, vocabulário imposto pelos críticos do início do século XVIII, como uma estima ao corpo humano despido, que constituiria a razão essencial da obra de arte, sendo o nu, nesse contexto, uma forma artística.

É certo que tanto a alma como o corpo assumem duplamente a culpa pela "queda (quer dizer, a perda da similitude entre o homem e Deus)[15]". Contudo, o homem, embora pecador, como nos lembram Le Goff e Schmitt[16], não perde a marca do divino, "[...] mesmo que o corpo, pelo sofrimento e pela morte, e que a alma, por sua fraqueza temporária, sofram tais limites como consequências do Pecado Original".

No que concerne às representações sacras e à relação de sua nudez com o ser divino e com os preceitos religiosos, Trexler[17] menciona que segundo os evangelistas, Jesus foi despojado três vezes de suas vestimentas durante a Paixão, sendo que na última vez, conforme São João, sua túnica teria sido totalmente retirada. "Há, portanto, fortes indicações de que Cristo teria morrido sobre a Cruz absolutamente sem roupas", "(de acordo com o costume romano) ou coberto por uma tanga"[18]. Isso nos reporta ao conceito de nudez outrora retratado por Clark, uma vez que se essa situação confere embaraço àquele que é despido, coincide com os mecanismos utilizados para humilhar o Redentor. Por ter um sentido análogo, citamos Naum 3: 5[19]: "Eis que venho contra ti – oráculo do Senhor dos exércitos. Vou arregaçar teu vestido até teu rosto, e mostrar tua nudez às nações, aos reinos a tua vergonha".

As representações do Crucificado portam normalmente um pano sobre as genitálias, chamado de perizônio. Em contrapartida, é interessante lembrar o

---

[14] CLARK, K. **Le nu**. Traduit de l'anglais par Marine Laroche. Paris: Hachete, 1987, p. 19, tradução nossa.
[15] SCHMITT, J. **O corpo das Imagens:** ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: Edusc, 2007, p. 13.
[16] LE GOFF; SCHMITT. op. cit., p. 255, nota 20.
[17] TREXLER, R. C. Habiller et déshabiller les images: esquisse d'une analyse. In: DUNAND, Françoise; SPIESER, Jean-Michel; WIRTH, Jean (Dir.) **L'image et la production du sacré.** Actes du Colloque de Strasbourg (20-21 jan. 1988). Paris: Meridiens Klincksieck, 1991, p. 202, tradução nossa.
[18] LONG, Jean-Etienne. Considérations sur la pudeur. In: CANÉVET, Mariette (entretien). **Le vêtement.** Lumière & vie. Lyon, n. 292, p. 35-46, 2011. 2017, p. 43, tradução nossa.
[19] BÍBLIA. op. cit., p. 1258, nota 4.

despojamento que Francisco de Assis assume ao tirar suas roupas, a exemplo do Salvador do mundo, mostrando-nos, dessa forma, como o cenário de vergonha e humilhação vivido por Cristo pode ser transfigurado como sinal de vitória e simplicidade, o que nos acena para as possibilidades de significações e ressignificações da imagem ao longo da história.

De acordo com Quites[20], a admirável "[...] popularidade que as imagens de vestir alcançaram na Idade Média continuou aumentando ao longo do século XVI", estabelecendo-se nesses anos o gosto pela profusão ornamental e a consequente extrapolação de adereços e motivos paramentais. Esse exagero foi reprovado pelo Concílio de Trento, e censurado por São João da Cruz como algo intolerável.

Se a questão aponta para a discussão de gênero, é bom lembrar que desde a Idade Média, "não parece ter existido equivalente feminino do *bambino* para a Virgem, com as partes genitais definidas". Contudo, consideramos que os trajes de Maria normalmente destacam sua identidade feminina. Além disso, constata-se que as esculturas de Nossa Senhora e, supostamente, das outras divindades femininas em geral, eram mais frequentemente vestidas e despidas do que as masculinas. Acerca disso, realçamos que diferentemente do menino Jesus, a Virgem Criança, sem roupas, é ainda desconhecida dentre os estudiosos da arte sacra.

As normas utilizadas para definir os modos de representação das imagens, mesmo que nem sempre eficazes, ainda perpetuam suas orientações em tempos mais recentes. Quites[21] observa que nas procissões da Semana Santa em Minas Gerais, realizadas de 1995 a 1997, a função de vestir as imagens da Virgem era dada às mulheres, e também às famílias tradicionalmente religiosas da comunidade. Enquanto que as estatuárias do Cristo só podiam ser vestidas por homens, nunca na presença de mulheres.

Verificamos que nessa relação do corpo com o que é considerado pecaminoso, visto, por exemplo, na história Medieval e em alguns trechos bíblicos, e reverberando-se em outros períodos históricos, "[...] a concepção do tempo, a organização do espaço, a antropologia, a noção do saber, a ideia de trabalho, as ligações com Deus, a construção das relações sociais [...] giram em torno da presença do pecado"[22]. E, por sua ligação direta com a resistência dos preceitos pudicos da doutrina católica, algumas dessas manifestações culturais ainda se velam pelo temor ao que pode ser considerado lascivo e impuro, inclusive influenciando na escolha das pessoas que podem vestir a imagem sacra, ou mesmo nas regulamentações que determinam como as esculturas e pinturas sagradas podem ser representadas.

---

[20] QUITES, M. R. E. **Imagem de vestir:** revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil. 2006. 387 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006, p. 228.
[21] Ibid.
[22] LE GOFF; SCHMITT, op. cit., p. 337, nota 18.

O Concílio de Trento e a Contrarreforma religiosa

No Concílio de Trento (1545-1563), cita-se, de acordo com SCHEFFLER, uma queixa do decreto da vigésima quinta sessão desta conferência:

> Na evocação dos santos, na veneração das relíquias e no uso sagrado das imagens [deve-se evitar] toda lascívia, por isso, as imagens não devem ser pintadas ou adornadas com encantos sedutores [...] Finalmente [...] não deve aparecer nada que seja profano[23].

Acerca disso, citamos as intervenções nos afrescos executados por Michelangelo Buonarroti para a Capela Sistina. As críticas dos seguidores de Lutero (1483-1546) apontavam na arte de Michelangelo representações de homens e mulheres sem roupas, especialmente no afresco do Juízo Final, executado entre 1536 e 1541. O papa Pio V incumbiu a Daniele Ricciarelli da Volterra realizar a pintura de panos esvoaçantes sobre as partes das figuras consideradas obscenas. A seguir, uma figura que ilustra esse acontecimento.

Figura 1 – Instrumentos e cenas da Paixão de Cristo. Capela Sistina. Luneta esquerda. Basílica de São Pedro. Roma. Fonte: Argolo[24]

Diante das exigências estabelecidas pela Igreja Católica, Volterra cobriu as partes das imagens, ainda em 1564, daquelas que apresentavam "indecências", com o intuito de adequar as pinturas ao novo rigor vigente naquela época e ao recato

[23] SCHEFFLER, F.. ¿"Poesía" o "Pecado Mortal"? La pintura de desnudo en la España de Calderón. In: Actas / Duodécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón, 1999, Leipzig. **Deseo, sexualidad y afectos en la obra de Calderón. Leipzig:** Franz Steiner Verlag Stuttgart, 2001, v. 9, p. 22.
[24] Ibid., p. 53.

exigido às imagens sacras. O panejamento foi acrescentado para cobrir as genitálias mais evidentes. Durante esse período, assinala-se, dentre as figuras que sofreram intervenção, a de São Brás e a de Santa Catarina de Alexandria, que, originalmente nus, olhavam na direção um do outro, como demonstram as figuras seguintes.

A partir da restauração concluída em 1994, foi possível recuperar a aparência que o juízo final provavelmente tinha em finais do século XVI, após a intervenção de Volterra. É sabido, todavia, que se mantiveram os mencionados "fraldões", estabelecidos por Trento, mas, que foram retiradas as intervenções realizadas posteriormente, entre os séculos XVII e XVIII.

Figura 2 | À esquerda: Cópia de Marcello Venusti da pintura de Michelangelo, detalhe do Juízo Final (1534-1541). São Brás e Santa Catarina de Alexandria. Figura 3 | À direita: Repintura da figura 2, realizada por Daniele da Volterra, após ter removido com cinzel a imagem anterior (1565). Fonte: Grassi[25].

Segundo Paiva[26], aqui no "[...] Brasil, a reforma tridentina só chegaria de forma sistemática no século XVIII, coincidindo com o longo reinado de D. João V (1706-1750)", embora seus princípios já estivessem presentes desde o início da colonização. Havia a necessidade de construir uma imagem digna de grandeza, por vezes, configurada nos modos de representação e atuação dos bispos da época. Destacamos aqui D. Sebastião Monteiro da Vide. No episódio de Monteiro da Vide, duas ocorrências relevantes se sucederam para firmar os hábitos da

[25] GRASSI, Giulia. **Il Giudizio universale nella Cappella Sistina.** Disponível em: < http://www.scudit.net/mddivietiartemichel.htm>. Acesso em: 17 ago. 2017.
[26] PAIVA, op. cit., p. 26, nota 15. p. 32.

Igreja Católica no Brasil, assim como legitimar a centralidade de Salvador. A primeira corresponde à celebração do sínodo diocesano; e a segunda, que nos interessa mais nesta pesquisa, é a redação das primeiras constituições diocesanas do arcebispado da Bahia, que foram publicadas pela primeira vez em 1719.

As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, trabalhadas desde 1702, foram aprovadas no dia 12 de junho de 1707, no Sínodo Arquidiocesano da Bahia, conforme assinala Coppola[27]. Tais constituições foram efetuadas sob as régias de Portugal. Essas instruções da Igreja Católica "foram indicadas e adotadas pelos bispos em todo o Brasil, apresentando alterações necessárias, de acordo com os usos e costumes de cada diocese".

As imaginárias sacras também são citadas por essas normas da Igreja. Assim que as Constituições foram aprovadas, ordenou-se que as imagens de vulto fossem feitas de corpo inteiro, e realizadas de tal modo que não precisassem de vestidos, que tivessem sua vestimenta esculpida, não havendo a possibilidade de a imagem ser vista "nua". No entanto, a história da arte sacra nos mostra que essas regras não tiveram muito sucesso em algumas localidades, por exemplo, na Bahia, já que os usos e costumes se sobressaíram em vista do profundo enraizamento "[...] na cultura local, desde, pelo menos, o início do século XVI"[28]. As figuras sacras vestidas se fizeram presentes, em diferentes categorias escultóricas, pictóricas e vestimentares, tanto em espaços religiosos, de manifestação pública e coletiva, nas igrejas e procissões, por exemplo, quanto em locais domésticos, realçando-se a presença de oratórios concebidos em seus diversos tamanhos.

Considerações finais

As influências das passagens bíblicas nas normas estabelecidas pelo Concílio de Trento repercutiram sobre as normatizações da Igreja Católica, inclusive sobre as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, no Brasil.

Vimos que as regras exigidas para o modo de vestir as estatuárias sacras, considerando os conceitos binários de nudez e nu, e corpo e alma, são permeadas pela existência do pecado e da culpa, a partir da teologia, da história e da história da arte. Constatamos a existência de recomendações para o modo de trajar as estatuárias e as pinturas sacras, atentando-se para os pudores e as moralidades promulgadas pelo cristianismo, visto que o Concílio de Trento procurou ajustar os seus modos de representação, a fim de combater a heresia iconoclasta, e, ao

[27] COPPOLA, Soraya Aparecida Álvares. **Costurando a memória:** o acervo têxtil do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana. 2005. 220 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005, p. 38.
[28] FLEXOR, M. H. O. Imagens de roca e de vestir na Bahia. **Revista de Arte OHUN**, Salvador, n. 2, p.172, 2005. Disponível em: <http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/Maria_Helena.pdf>. Acesso em: 6 ago. 2017.

mesmo tempo, reafirmar nas imagens o seu cunho catequético[29].

Notamos que o sentimento de pudor não advém necessariamente de uma escolha voluntária e racional, mas de um ímpeto emocional atrelado ao rigor escolástico dos ensinamentos religiosos, pois busca pelo decoro atender às interpretações dos textos bíblicos e às autoridades da Igreja. A pudicícia não é vista como uma virtude, mas favorece a existência desta. Nesse sentido, o pudor apareceu como uma forma de auxílio à permanência da castidade, ao regular a relação do ser humano com os prazeres da carne, em vista do temor à má reputação da devassidão e ao medo da repreensão.

Vimos que a nudez, de acordo com as escrituras, pode nos remeter tanto à vergonha quanto à humilhação, como fora exposto no caso da crucificação de Jesus. Estar vestido numa conjuntura devocional torna-se uma obrigação moral que ultrapassa o campo temporal, conforme vimos em Gênesis, na cena primordial em que Adão e Eva passam a sentir vergonha diante de sua própria nudez.

Num amplo deslizamento semântico, abordamos o Concílio de Trento e destacamos a exigência que recaiu sobre a arte sacra, determinando que pelo menos se cobrissem os órgãos genitais nas pinturas da Capela Sistina. Entretanto, observamos que apesar da disseminação das proibições estabelecidas pelas conferências religiosas, no que se refere à produção das imagens de vestir, persistiu a sua produção em alguns territórios, no caso da Bahia, como apontou Flexor[30], pela resistência cultural e religiosa do local. Essas reflexões nos permitem questionar os significados do tênue equilíbrio entre o despojamento e a opulência vestimentar nas representações artísticas e devocionais do âmbito religioso, em meio aos contextos históricos e culturais.

Referências bibliográficas

ARGOLO, José Dirson. Análise da restauração de pinturas artísticas referenciada na intervenção em painéis de José Joaquim da Rocha, pertencentes ao acervo da Santa Casa da Misericórdia, Salvador, Bahia. 2014. 513 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

BERTRAND, Régis. La nudité entre culture, religion et société. Rives méditerranéennes, Aix-en- Provence, n. 30, p. 0-14, 2008. Disponível em: <http://rives.revues.org/2283>. Acesso em: 10 ago. 2017.

[29] SERRÃO, V.. Impactos do Concílio de Trento na arte portuguesa entre o Maneirismo e o Barroco (1563 - 1750). In: GOUVEIA, António Camões; BARBOSA, David Sampaio; PAIVA, José Pedro (Org.). **O Concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas:** olhares novos. Lisboa: Centro de estudos de história religiosa, Universidade católica portuguesa, 2014. p. 103-132.
[30] FLEXOR, loc. cit.

BÍBLIA. Português. Bíblia sagrada. Tradução dos Monges de Maredsous (Bélgica). 145 ed. rev. São Paulo: Ed. Ave Maria, 2001.

CLARK, Kenneth. Le nu. Traduit de l'anglais par Marine Laroche. Paris: Hachete, 1987.

COPPOLA, Soraya Aparecida Álvares. Costurando a memória: o acervo têxtil do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana. 2005. 220 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. Imagens de roca e de vestir na Bahia. Revista de Arte OHUN, Salvador, n. 2, p. 165 - 184, 2005. Disponível em: <http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/Maria_Helena.pdf>. Acesso em: 6 ago. 2017.

GRANVISIR-CLERC. Danielle. Une ethique du vetement. Les pratiques vestimentaires feminines au XXIe siecle en contexte cultuel. 2015. 124 f. Dissertação (Master en théologie). Faculté adventiste de théologie, Collonges-sous-Salève, 2015. Disponível em: <http://docplayer.fr/20688512-Une-ethique-du-vetement.html>. Acesso em: 15 jul. 2017.

GRASSI, Giulia. Il Giudizio universale nella Cappella Sistina. Disponível em: < http://www.scudit.net/mddivietiartemichel.htm>. Acesso em: 17 ago. 2017.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. Corpo e alma. In: Dicionário temático do Ocidente Medieval. Tradução de Hilário Franco Júnior. Bauru: Edusc, 2006a. v. 1. p. 253-267.

_____. Pecado. In: Dicionário temático do Ocidente Medieval. Tradução de Hilário Franco Júnior. Bauru: Edusc, 2006b. v. 2. p. 337-351.

LONG, Jean-Etienne. Considérations sur la pudeur. In: CANÉVET, Mariette (entretien). Le vêtement. Lumière & vie. Lyon, n. 292, p. 35-46, 2011. Disponível em: < http://www.lumiere-et-vie.fr/resources/cariboost_files/LV_292_num_C3_A9ro_complet.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2017.

PAIVA, José Pedro. A recepção e aplicação do Concílio de Trento em Portugal: novos problemas, novas perspectivas. In: GOUVEIA, António Camões; BARBOSA, David Sampaio; PAIVA, José Pedro (Org.). O Concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas: olhares novos. Lisboa: Centro de estudos de história religiosa, Universidade católica portuguesa, 2014. p. 13-40.

PALLA, Maria José. Traje e pintura – Grão Vasco e o retábulo da Sé de Viseu. Lisboa: Estampa, 1999.

PEREIRA, Diana Rafaela. Devotional Dressed Sculptures of the Virgin: decorum and intimacy issues. Imago. Revista de emblemática y cultura visual, Valencia, n. 4, p. 335 - 348, 2015.

Disponível em: <http://www.emblematica.es/anejos_imago/anejos-4/pdf/23-Pereira-CC-2015-Final.pdf>. Acesso em: 5 ago. 2017.

QUITES, Maria Regina Emery. Imagem de vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil. 2006. 387

f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

SCHEFFLER, Felix. ¿"Poesía" o "Pecado Mortal"? La pintura de desnudo en la España de Calderón. In: Actas / Duodécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón, 1999, Leipzig. Deseo, sexualidad y afectos en la obra de Calderón. Leipzig: Franz Steiner Verlag Stuttgart, 2001, v. 9, p. 9-40.

SCHMITT, Jean-Claude. O corpo das Imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: Edusc, 2007.

TREXLER, Richard C. Habiller et déshabiller les images: esquisse d'une analyse. In: DUNAND, Françoise; SPIESER, Jean-Michel; WIRTH, Jean (Dir.) L'image et la production du sacré. Actes du Colloque de Strasbourg (20-21 jan. 1988). Paris: Meridiens Klincksieck, 1991, p. 195-231.

Mostrar o que vivi: elaboração dos ex-votos pictóricos de Trindade (Goiás)[1]

Givaldo Ferreira Corcinio Junior, Universidade Federal de Goiás [2]

Ex-votos narram acontecimentos com o quais o fiel deparou-se e que, na sua concepção, transformaram o fluxo do cotidiano em algo para além do ordinário. Nossa motivação para o artigo advém de saber se imagens que servem como testemunhos dos milagres obtidos pelos indivíduos possibilitam um dialogo entre os diversos atores por ela agenciados, pois, no universo de telas expostas na Sala dos Milagres do Santuário do Divino Pai Eterno de Trindade-GO, apenas 1 a cada 8 peças apresentam representações gráficas do Divino, compondo uma configuração singular entre os ex-votos pintados que são entregues em santuários católicos. A ideia de ambiência, ou de habitar o espaço, poderia auxiliar a compreensão do modo como se constroem as imagens e se conjugam os signos sobre a tela para que se crie um objeto devocional especialmente importante dentro da religiosidade popular sertaneja?

Palavras-chave: ex-voto, milagre, signos, narrativa

*

Ex-votos tell us about occurrences which the devout encountered, giving them a perception of transformation from ordinary to extraordinary at your life. Our motivation to this article is the exvotive images that serve as a miracle's witness enable a dialogue among various actors with some relation with her, because only 1/8 painting left on Divine Eternal Father miracle's room at Trindade-GO has a graphical representation of Divine. This is an unusual configuration in catholic ex-voto universe. The idea of ambience can help us to understand how put signs into ex-votos painting makes possible her as a devotional object important at backcountry religiosity?

Keywords: ex-voto, miracle, signs, narrative

[1] O artigo aqui apresentado é um recorte da discussão da tese de doutorado " Os Ex-Votos De Trindade: Peças De Fé, Arte E Identidade"

[2] Doutorando em História pela UFG. Vinculado à ABC (Agência Brasil Central), órgão do governo do Estado de Goiás, desenvolve pesquisa na área de imaginário, religiosidade, festas religiosas e história da arte. Participa como vice-coordenador do GEIPaT, grupo vinculado ao IESA – UFG. Email: givaldo@gmail.com

A construção de uma imagem devota

Os espaços devocionais do catolicismo popular são *locus* onde se materializam vivências e memórias, narrativas e percepções da interação entre o mundo "ordinário" e o "divino". Ali estão peças de toda sorte que tentam narrar ansiedades e conquistas de indivíduos das mais diversas atividades laborais, localidades e idades, mas que se encontram comungando de um mesmo anseio de vida e de conquista, mediado por um ente divino.

Trindade tem desde sua fundação, por volta de 1830, uma intensa ligação com a manifestação religiosa. A narrativa de origem que é propagada e tradicionalmente aceita[3] pelas instituições envolvidas na divulgação da devoção ao Divino Pai Eterno, conforme exposto por Festa religiosa, sujeito e imagem: a construção de um imaginário

> ... [e] reproduzida por PEREGRINOS DO PAI ETERNO: os carreiros de Damolândiana Festa de Trindade – GO, a devoção inicia-se por volta de 1843, quando é construída uma pequena capela de sapé para que a população dos arredores das terras de Constantino Xavier pudesse reunir-se para rezar o terço e praticar outras atividades religiosas, que anteriormente ocorriam na casa do agricultor. A imagem que era apresentada aos fiéis nesse período seria um pequeno medalhão de barro de aproximadamente 10 centímetros, que teria a representação da coroação de Maria, ladeada por Deus Pai e pelo Cristo e com a pomba que representa o Divino Espírito Santo por sobre eles. A capela que foi construída somente poderia ser consagrada se possuísse imagem que atendesse certos padrões (no caso não possuir defeitos e for maior que um palmo, aproximadamente 20 centímetros). Para isso, Constantino teria se deslocado até a cidade de Goiás, onde pediu para o artesão Veiga Vale[4] fazer uma imagem que assim atendesse o que fora estabelecido, vendendo inclusive seu cavalo para reunir o pagamento para o artista. (CORCINIO JR, 2014, p.30)

Os sacrifícios da jornada de retorno ao Barro Preto (Trindade) agregaram à história da imagem uma aura que fez com que o *Divino Pai Eterno* passasse a ser invocado pela população que conhecia aquele ponto de devoção. Agrega-se a esse fato a presença intensa na religiosidade popular da *promessa* ou do *voto* como meio de conexão entre as esferas humanas e sagradas. A entrega de pinturas, esculturas, objetos do cotidiano, fotografias, cartas e diversos outros objetos

[3] Reside alguma controvérsia sobre a origem da primeira imagem de culto, o medalhão de barro, que inspirou a devoção em Trindade e que hoje não é mais exposta. Segundo Deus (2000 apud Aquino,2007) o relato atual, e propagado pela Igreja, de que o medalhão teria sido encontrado durante o preparado da terra de cultivo pelo agricultor Constantino Xavier diverge daquele que é encontrado num dos materiais religiosos mais antigos relativos ao assunto, no qual se afirma que o medalhão teria sido trazido pelo lavrador desde sua região de origem, sendo seu *santo de devoção* desde antes do estabelecimento na região de Trindade.

[4] Esse artesão, tido como autodidata pela falta de dados sobre sua formação, é considerado o principal expoente da arte de esculpir santos em madeira de Goiás no século XIX. Sua obra possui traços barrocos, o que faz alguns estudiosos considerarem que o isolamento da região proporcionou a permanência mais duradoura dessa estética artística em relação aos centros difusores de arte do país.

feitos ou não com a função de comunicar o atendimento de uma demanda direcionada ao ente divino. Cada imagem com a qual nos deparamos nesses espaços dizem muito sobre essa intrincada teia de relações entre fé e cotidiano, pois ela abre canais de comunicação diacrônica entre quem observa as peças votivas e os sujeitos que as executaram. O conjunto de imagens, signos e elementos gráficos que estão expostos nas salas de milagres dos diversos santuários brasileiros apresentam-se para a interpretação dos visitantes através de um denominador comum significativo: a fé na entidade sagrada à qual o espaço é dedicado.

O que fala o ex-voto?

Estar em Trindade no período da festa do Divino Pai Eterno permite observar como a sala dos milagres desempenha um papel importante para os devotos, se impondo como um espaço capital para eles durante a romaria e a festa. Além do aspecto devocional que é já esperado para esse tipo de estrutura vinculada ao Santuário, a sala dos milagres comporta um sentido didático para aqueles cujo esse espaço é destino de toda uma sorte de manifestações devotas, como missas, romarias e novenas nessa época importante para os fiéis.

Ir até "os pés do Divino" é um dos planos primários dos fiéis que se organizam durante os meses precedentes à festa[5] e para tal intento são necessários uma série de preparativos, sejam físicos ou materiais, para aqueles que decidem fazer a romaria em carro de boi, saindo de cidades distantes 80, 100, 200 quilômetros de Trindade ou indo a pé, saindo dos arrabaldes da cidade de Goiânia e caminhando aproximadamente 18-20 quilômetros pela "Rodovia dos Romeiros".[6]

Mas apenas se mostrar diante da imagem do "Pai Eterno" não contempla o anseio de alguns devotos. Comunicar sua gratidão para com o ente divino acaba sendo uma das necessidades que se fazem presentes para esses indivíduos. Nessa busca, as palavras, os objetos e os signos gráficos que são deixados na sala dos milagres são meios especialmente importantes para que a relação estabelecida entre devoto e ente sagrado se materialize e seja perceptível para os indivíduos que rodeiam o espaço santificado.

[5] O período da festa do Divino Pai Eterno é entre a última semana de julho e a primeira de agosto

[6] Alcunha pela qual é conhecido o trecho da rodovia estadual GO-060/Jornalista Jaime Câmara entre Goiânia e Trindade.

Figura 1: Devotos diante de imagem do Divino Pai Eterno durante festa. Foto de Givaldo Corcinio, 2017.

Quando questionados, os devotos trazem a tona aspectos que fazem eles escolherem os diversos suportes para demonstrar sua gratidão ao santo, pagando assim seus *votos*. Alguns locais de peregrinação tem na sua tradição um vínculo mais especifico com um ou outro tipo de objeto ex-votivo, podendo ser desde pequenas tabuletas de pedra com dizeres simples até fotografias e esculturas da "especialidade" do intercessor. Trindade, apesar de hoje ter um grande volume de fotografias, ainda recebe quadros, cartas e mesmo objetos industrializados como demonstração das conquistas mediadas pelo Divino Pai Eterno.

Durante o período da festa do ano de 2017, pudemos observar a entrega de diversos ex-votos. Os visitantes que se encontravam na sala dos milagres percebem as peças votivas deixadas em exposição como as peças são pensadas para comunicar e são apreendidas como exemplos dignos de memória, tomando-as como narrativas exemplares e didáticas de como o divino interfere no cotidiano dos indivíduos em necessidade.

É possível observar que os objetos deixados dizem bastante para o devoto que foi milagrado, sendo em geral elementos que rememoram o fato que suscitou o milagre. Eles não são pensados declaradamente para a exposição, apesar de ser de entendimento geral que as peças – em especial aquelas que parecem mais particularizadas, como quadros e fotos – devam ficar expostas, mesmo que por um período breve de tempo.

A sala dos milagres do Santuário Basílica[7], sendo ponto de destino dos romeiros em algum momento da festa, tem fluxos de ocupação bastante cíclicos entre o começo e o fim das missas. Nesses momentos, as entregas se fazem. Tais ações

[7] Conhecido também como "igreja nova", em oposição a "igreja velha", primeiro centro de peregrinação e em torno do qual a cidade de Trindade se estabeleceu.

podem ser caracterizadas como momentos íntimos dos devotos, quando eles se recolhem diante da imagem do Divino de modo a estabelecer um contato intimo com o ente divino. Tais instantes podem até ser compartilhados com outros romeiros, mas em geral são suficientemente efêmeros e pessoais para que se percebam por outros indivíduos que se encontrem no local.

Se o devoto que foi milagrado comporta-se como se estivesse em um espaço para expor ao santo aquilo que ele agradece ter obtido de modo direto e pessoal, outros fieis se direcionam para apreender as histórias que capitalizam o poder do santo. Desse modo, livramentos, desastres e ocorrências sobrenaturais ou ordinárias do cotidiano rural ou suburbano comparecem diante das pessoas nessas peças religiosas como atestados dessa relação íntima e próxima do Divino Pai Eterno com seus "filhos", modo pelo qual alguns devotos qualificam-se em relação ao santo.

Um olhar sobre ex-votos: reflexão

As peças que são expostas na sala dos milagres de Trindade são relativamente recentes, tendo nos primeiros anos da década de 1910 seus exemplares mais antigos atualmente presentes nesse espaço. Podemos afirmar que as peças trindadenses possuem similitudes com outras mais antigas, como da zona mineradora de Minas Gerais ou os santuários nordestinos, como os baianos Igreja do Senhor do Bonfim (Salvador) e Bom Jesus da Lapa (na cidade homônima). Entre os traços que permitem essa conexão encontra-se o alheiamento dos personagens representados nas peças ex-votivas para com o espectador. Em geral, os personagens ali representados não comunicam com o exterior da peça, não indicam o que olhar, não inserem o espectador na ação. Somos todos "entes" diante daquele evento.

Ao contrário da imaginária religiosa que se fez presente no Brasil durante o período barroco, quando as peças devocionais que criam uma espécie de comunicação entre o espectador e a ação que transcorre na narrativa ali representada, ao confeccionar os ex-votos, os artistas não colocam essa triangulação (milagrado – ente divino – fiel espectador) em caso. Essa condição acaba dialogando com outros suportes de comunicação que se popularizam durante o século XX, como a fotografia e a imprensa, fazendo com que as imagens apresentadas pelos ex-votos comuniquem o milagre de modo distinto das alegorias tradicionais. Entendemos que essa construção, que dá às peças trindadenses um aspecto bastante singular, tem influências das práticas visuais com as quais os devotos tomam contato no seu cotidiano. Além disso, as imagens, assim como outras peças votivas presentes em Trindade, denotam uma intimidade entre os devotos e o ente divino, típica do catolicismo popular descrito por Raízes do Brasil, onde "[...] Nosso velho catolicismo, tão característico, que permite tratar os santos com uma intimidade quase desrespeitosa [...] Todos, fidalgos e plebeus, querem estar em intimidade com as

sagradas criaturas e o próprio Deus é um amigo familiar, doméstico e próximo [...]" (HOLANDA, 1995, p. 149).

A percepção dessa amizade e intimidade se dá na mesma medida que se percebe a presença do ente divino no cotidiano das pessoas. Suas promessas e seus modos de relacionar-se com ele denotam uma proximidade única, de conversas ao pé do ouvido, trocas de favores cartas pessoais.

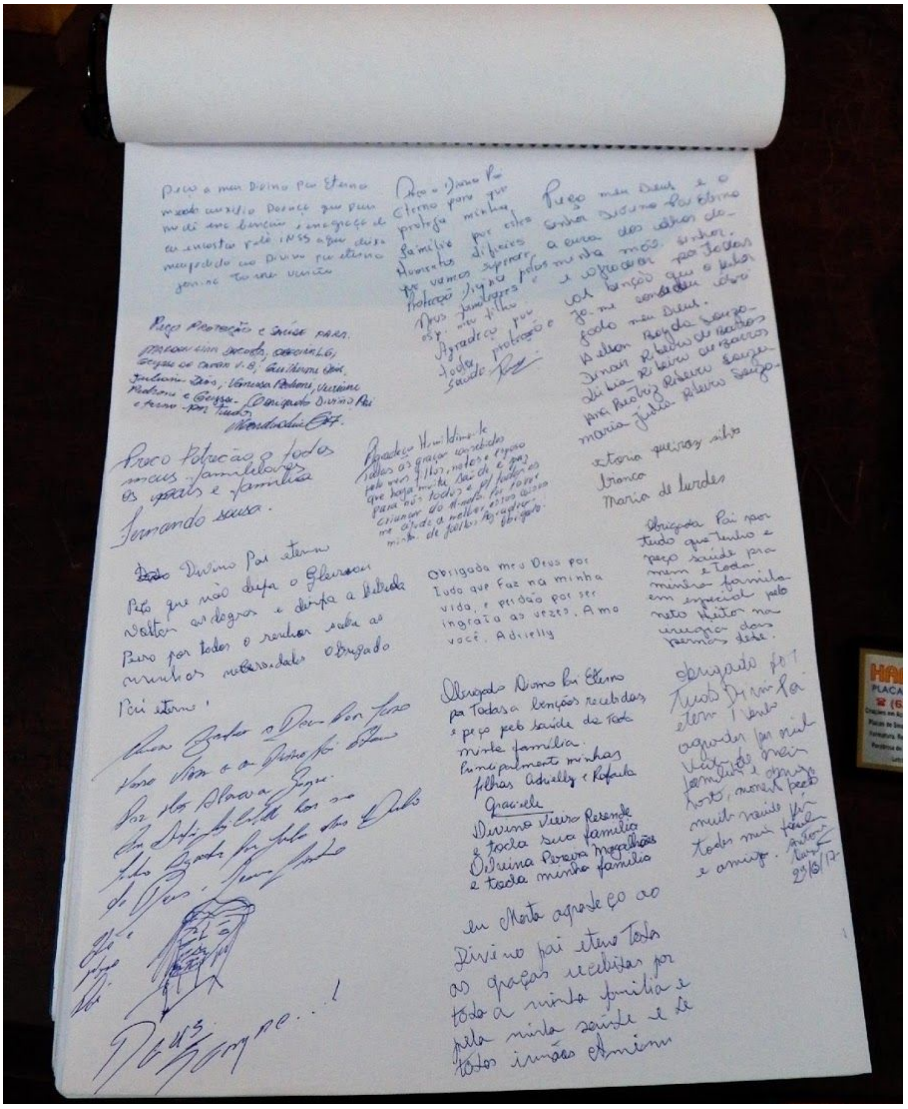


Figura 2: Recados para o Divino. Foto de Givaldo Corcinio, 2017.

Desse modo, não se faria necessário uma aceitação pública para a formalização dessa proximidade e, portanto, as imagens votivas ganham o papel comunicativo, narrativo e não uma função de aceitação. A relação de troca dá-se entre o fiel milagrado e o ente divino, excluindo qualquer terceiro que não se coloque em um desse dois pólos.

Quando o milagre relatado atinge poucas pessoas, ou está no espaço do meio rural, onde as temporalidades se processam de modo distinto do urbano, a nossa

capacidade de percepção é estimulada pelos detalhes que são apresentados na peça. Não só o milagrado está presente com clareza de feições como também o ambiente no qual ele se encontra. O "voo de pássaro" que às vezes é oferecido ao espectador o mantêm afastado dos indivíduos ali representados, mas não evita que ele vislumbre a condição dos que estão representados na imagem e reconheça aquele instante, mas o tempo todo estando para além do espaço representado, sem a interlocução de uma expressão ou olhar direcionado "para fora da tela".

Figura 3: Acidente com carro de boi. Trindade-GO. Sombra, 1969. Foto de G. Corcinio, 2016

O observador percebe a ocorrência e para aqueles que estão envolvidos com o espaço rural compreende imediatamente a gravidade do fato, como no caso da figura Figura. Os personagens estão imersos na correção do problema e essa é a narrativa presente diretamente na peça. Podemos, de modo indiciático, supor que o acidentado sobreviveu, posto em geral o ex-voto é a celebração da superação da morte por meio da intervenção divina, mas em nenhum momento eles olham para além do evento que lhe angustiam.

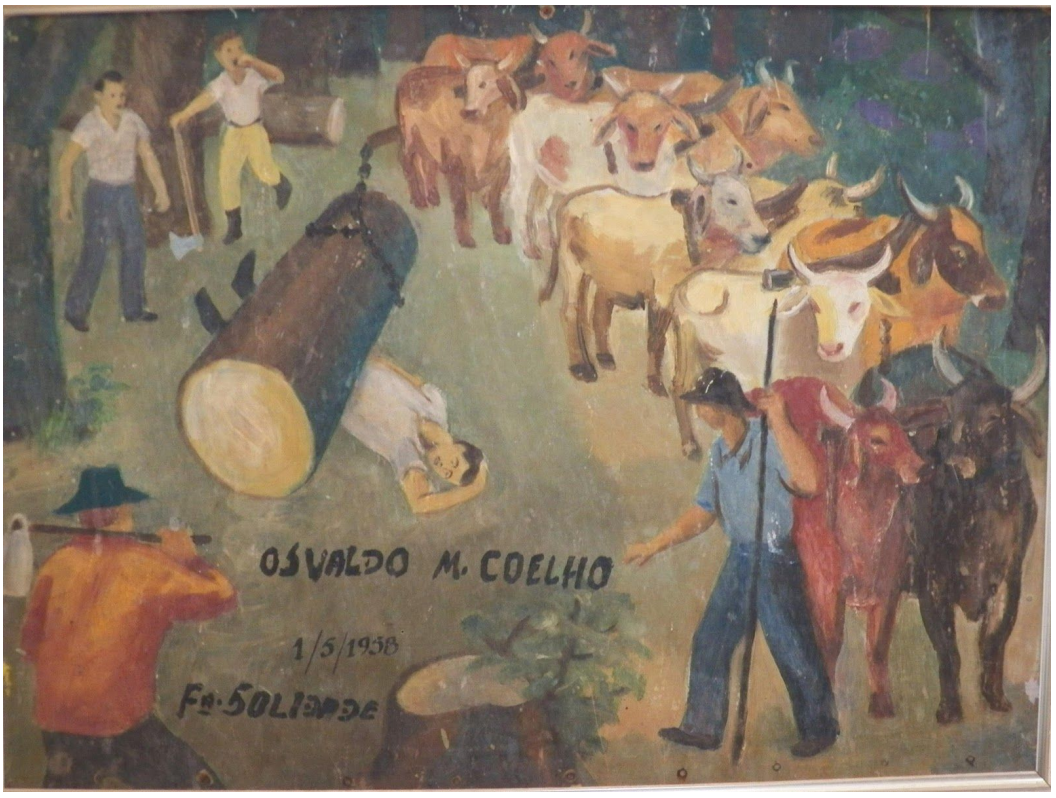


Figura 4: Acidente de trabalho sofrido por Osvaldo M. Coelho. Anônimo, 1958. Foto de Givaldo Corcinio, 2016.

Mas fica latente que não foi um clamor específico ou direcionado que, nesse instante possibilitou ao devoto o seu livramento. Outras imagens ex-votivas refletem essa mesma situação. O devoto e seus companheiros, que por ventura presenciam o milagre, estão focados no fato em si, lidando com o problema e não numa ação que possa conectar-lhes com o transcendente.

Então o Divino Pai Eterno não está lá?

As imagens ex-votivas costumam trazer a figura do santo para o qual se pede a intercessão, mas mesmo esse elemento não se mostra como elemento catalizador do poder de narrativa e comunicação do fato milagroso para aqueles que porventura possa observar a peça em Trindade. Enquanto as peças votivas de outros centros de devoção apresentam, em geral, o momento da intercessão da divindade com a sua aparição diante dos devotos em aflição, lançando raios de luz sobre o milagrado no momento de aflição, construindo toda uma animação da imagem ali representada, as imagens trindadenses são, em geral, desprovidas da presença de uma representação gráfica do Divino e focadas no motivo da aflição – e consequentemente da petição para o ente divino.

O momento de aflição apresentado na figura Figura faz com que todos os envolvidos se direcionam para solucionar o problema, e o espectador posiciona-se diante daquele evento como se estivesse observando um clichê de jornal, ou um

instantâneo apresentado em uma reportagem televisiva, possibilitando a ele a sensação de ubiquidade diante dessas narrativas, dando a elas ainda mais força para a importância da noção de presença do divino, e sua interferência no cotidiano do devoto que, por conta disso, deixa o ex-voto na sala dos milagres.

Figura 5: Acidente de caminhão, Bueno, 1963. Foto Givaldo Corcinio, 2016

Mesmo quando há a presença dessa referencia ao divino, como na figura Figura, ela está inserida num cenário narrativo que bordeja as técnicas comunicacionais que esses atores passam a ter contato com a popularização de meios de comunicação de massa, tecnologias de reprodução fotográfica e outras, mesclando antigas referências com novos fazeres.

Assim como a quase totalidade das figuras apresentadas até esse momento, grande parte dos ex-votos pictóricos que se encontram depositados na sala dos milagres de Trindade não tem entre seus símbolos gráficos qualquer menção à presença do Divino Pai Eterno. Mesmo formas "simplificadas" e que no imaginário popular tem valência semelhante, como a imagem da pomba do Divino ou de Deus Pai Poderoso, aparecem em um número reduzido de peças (numa relação de uma a cada quatro peças deixadas na sala dos milagres). Esse elemento, que comporta em grande parte a singularidade das peças votivas do local permite a complementação da leitura de Riscadores de Milagres: Um estudo sôbre arte genuína, para quem "[...] os ex-votos existem juntos a outros, enchendo as paredes e as quinas, numa arrumação que lhes dá a mão do devoto, sem nenhuma ordem, nem assunto, nem cronologia." (VALLADARES, 1965, p.16). Se para ele as peças ex-votivas (que no caso específico do estudo de

Valladares, eram depositadas na Igreja do Senhor do Bonfim, em Salvador-BA) devem ser compreendidas em conjunto, ao analisar aquelas que se encontram em Trindade, somos instados a compreendê-las como parte de um ambiente completo, onde a imagem do Divino Pai Eterno não aparece na imagem pois ela está no espaço onde a peça ex-votiva é exposta. A ambiência insere a imagem votiva em um cenário de devoção que pode prescindir a representação da imagem do Divino Pai Eterno na tela por ela se encontrar no espaço devocional-expositivo, dialogando diretamente com ela.

DESASTRE NA FRANÇA — Impressionante desastre verificou-se recentemente na França, na região de Colmar, quando um ônibus precipitou-se no canal Rheno-Rodano, matando 20 pessoas e ferindo gravemente 28. No clichê, um aspecto do local quando uma turma de trabalhadores procurava retirar o veículo das águas. (Foto I.N.S., para o JORNAL DE NOTICIAS)

Figura 6: Recorte de jornal com acidente automobilístico na França. Diário de Notícias, São Paulo, 1950

As imagens de Trindade, no entanto, podem ser observadas por um outro prisma, que cria na relação entre o devoto e o ente divino num gradiente maior, onde não é apenas o espaço que significa para a elaboração de uma compreensão daquilo que compõe a imagem votiva. Aprofundando a observação de Riscadores de Milagres: Um estudo sôbre arte genuína, além de precisarem ser compreendidas em conjunto, os ex-votos têm aspectos mais intrigantes, pois comportam milagres que se estabelecem no decorrer do tempo. Segundo ele, “

> O que difere os ex-votos motivados das situações de iminência da morte dêsses [sic] outros que decorrem de graças de longo curso é a ausência da alegoria do ícone que nos primeiros integra a cena como aparição e personagem principal. [...] Entretanto, nas graças de longo curso, por mais expressivo que seja o milagre propriamente dito, a alegoria habitualmente não se representa. (VALLADARES, 1967, p.35)

Então, considerando que entre os ex-votos pictóricos expostos em Trindade, uma pequena parte tem em sua composição gráfica alguma representação ou aparição do ente divino, podemos compreender que os indivíduos que vislumbram a intervenção do Divino Pai Eterno no seu cotidiano acabam por compreender que sua existência é eivada de momentos no qual esse ente divino se faz presente, sendo que toda graça converte-se apenas em um evento pontual dentro desse todo, que na realidade compondo um cenário maior, onde, como Valladares expõe, a graça é algo de "longo termo", não apenas a ocorrência que se faz representada no objeto ex-votivo.

Ainda que se considere as técnicas utilizadas na elaboração dessas imagens, não seria o caso de apontar como justificativa da ausência de aparições divinas nessas obras às pretensas limitações dos artistas, pois em outros centros devocionais o uso de técnicas mistas – como colagens – permitem que a iconografia religiosa se faça presente nas peças pictóricas. Dessa feita, reforçamos a percepção de que as imagens são elaboradas conscientemente sem os ícones divinos, como se o autor estivesse apontando que a própria vida que enfrentou o desafio de morte como um todo, e a superação dessa condição, é a graça em si, e que estando na sala dos milagres no Santuário do Divino Pai Eterno, o ente divino já se encontra na composição, vinculando o devoto a toda comunidade de milagrados.

Qual a função de expor o ex-voto?

Durante a reflexão sobre a presença dos ex-votos no santuário de Trindade é possível perceber que a relação estabelecida pelo fiel que se direciona até a sala dos milagres durante o período da "festa do Divino Pai Eterno" e o ente divino é de troca direta e constante. E tal relação evolui para a manutenção de práticas e acordos cotidianos com o divino de tal feita que o indivíduo se percebe como íntimo do sagrado, podendo lhe direcionar um olhar e estabelecer um diálogo pessoal, quase familiar.

Nesse cenário, caberia então questionar qual o papel da exposição de tal conexão para outros indivíduos. Sendo a relação direta, e o posicionamento para com o divino uma tomada de consciência dessa troca, qual o papel que desempenha os ex-votos pictóricos que são depositados diante das imagens sacras presentes no santuário trindadense?

Compreendê-las como agentes difusores da importância do ente divino para o indivíduo, marcando de modo bastante palpável o sentido dessa devoção para si e consequentemente para os seus, possibilita aproximar-se de um dos sentidos desempenhados por esses objetos, elaborados de modo a narrar as angústias e superações cotidianas de seus "agenciadores".

Mas tal abordagem é apenas uma das diversas que surgem com o aproximar-se desse universo. Os ex-votos pictóricos podem corresponder com a necessidade de registrar narrativas e referências de cada indivíduo sobre o mundo que presencia, captando as mudanças e as permanências das práticas e das dificuldades que os devotos se deparam.

Desse modo, aquele que olha imagens como da figura Figura pode conectá-la a eventos que toma conhecimento por meio de periódicos ou mesmo pelo rádio ou cinema. Mas diferente daquelas produzidas por meios que não se destinam ao espaço sagrado, as narrativas presentes nelas demonstram ao espectador o papel de interferência e potência que o ente divino possui para interceder diante do inesperado. Olhar as imagens, ler suas legendas, refletir sobre cada elemento disposto sobre a tela é, de alguma forma, educar-se e reforçar a crença do papel capital que o Divino Pai Eterno pode ter no cotidiano do devoto, sem ignorar os riscos e as dificuldades ordinárias nas lidas e dos deslocamentos necessários no dia-a-dia.

Para os devotos que deixam essas peças defronte à imagem do santo, sua função também é de testemunhos, sendo elas fiadores dessa capacidade do Divino de transformar o destino de seus "filhos", e nesse sentido, a legenda aposta a figura Figura deixa claro a importância dessa relação: "Aconteceu no dia 8 de julho de 1963 / a 20 quilômetros de Rio Verde. / chocou-se com um jeep. Morreram / 2 pessoas, sendo que havia no caminhão / 45 pessoas sendo 43 Romeiros do Divino / Pai Eterno. / Alaor Cabral de Melo". O ex-voto constitui-se de prova e instrumento de proselitismo, mostrando para o outro que o ente divino tem presença e efetividade nos desafios do cotidiano.

Desta feita, os ex-votos são construídos de modo a impactar o seu observador, possibilitando assim que para ele também a imagem ex-votiva seja um portal para essa relação direta e particular entre ele e o ente divino, servindo então de testemunho, narração e exortação sobre o papel do Divino Pai Eterno para seus devotos, em conjunto com toda sorte de argumentos, histórias e preleções que o fiel presencia sobre o ente representado pela imagem que recepciona-os ao chegarem na "terra santa" depois de sua jornada e para o qual dedicam pinturas, esculturas, músicas, dinheiro e respeito.

Referências bibliográficas

AQUINO, Maurício de. ROMANIZAÇÃO, HISTORIOGRAFIA E TENSÕES SOCIAIS: O Catolicismo Em Botucatu-Sp (1909-1923) . In Revista Fenix.

Uberlândia/MG:, 2011. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF26/Artigo_5_Mauricio_de_Aquino.pdf Acessado em 25 de Abril de 2016

AQUINO, Valéria Leite. PEREGRINOS DO PAI ETERNO:os carreiros de Damolândia na Festa de Trindade – GO. 130 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2007.

BELTRÃO, L.. O ex-voto como veículo jornalístico. Recife/PE:ICINFORM, 1965. pp. 9-15 Disponível em: www.intercom.com.br Acessado em 15 de março de 2014

CORCINIO JR., Givaldo Ferreira, Festa religiosa, sujeito e imagem: a construção de um imaginário, 135 f. - Faculdade de Informação e Comunicação-FIC. Universidade Federal de Goiás. 2014

DUARTE, Valquíria Guimarães. O carreiro, a estrada e o santo:um estudo etnográfico sobre a romaria do Divino Pai Eterno. 237 f. Dissertação (Mestrado profissionalizante em Gestão do Patrimônio Cultural) - Instituto Goiano de pré-história e antropologia. Universidade Católica de Goiás. 2004. http://tede.biblioteca.ucg.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=62 Acessado em 20 de abril de 2013

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. São Paulo/SP: Companhia das Letras, 1995. 220 p

LIMA, E. e FEIJÓ, M.. Ex-votos de Trindade. Goiânia/GO: UFG, 1998. 79 p

VALLADARES, Clarival do Prado. Riscadores de Milagres: Um estudo sôbre arte genuína. Rio de Janeiro/RJ: SDC-Seduc/BA, 1967. 141 p

VOVELLE, M.. Os Ex-votos do Território Marselhês. In: VOVELE, Michel. Imagens e Imaginário na História. São Paulo/SP: 1997. pp. 112-119

Arte e Profecia Divinatória na Reforma Protestante

Jefferson de Albuquerque Mendes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro

As diversas imagens que circulavam pela Europa, em tempos de reforma, que relacionavam a figura de Lutero com o advento de um anticristo eram inúmeras e diversas em seu conteúdo iconográfico. Sua figura era por deveras relacionada como uma espécie de entidade que veio para destruir os alicerces da fé católica, e assim, propagar a fé pagã. Um tipo iconográfico bastante oportuno e que circulava com certa desenvoltura eram as imagens de profecias que tentavam ligar a figura de Lutero ao campo do maligno, por exemplo. Assim, essas imagens estabeleciam uma relação direta com o renascimento da antiguidade demoníaca na era da Reforma alemã. Sempre tendo como escopo as profecias e conjunções astrais possíveis através da leitura e prática da astrologia judiciária.

Palavras-chaves: Arte. Reforma. Astrologia. Lutero.

*

The various images that circulated throughout Europe in times of reformation that related the figure of Luther to the advent of an antichrist were innumerable and diverse in their iconographic content. His figure was by somehow related as a kind of entity that came to destroy the foundations of the Catholic faith, and thus spread the pagan faith. A rather timely iconographic type that circulated with a certain ease was the images of prophecies that tried to connect the figure of Luther to the field of the evil one, for example. Thus, these images established a direct relationship with the revival of demonic antiquity in the era of the German Reformation. Always having as scope the possible astral prophecies and conjunctions through the reading and practice of judicial astrology.

Keywords: Art. Reformation. Astrology. Luther.

Este artigo pretende verificar o impacto da astrologia e suas demais ramificações sobre da figura de Lutero no contexto política-cultural da época. Com isso, a ideia é analisar como os elementos da astrológicos provindos da antiguidade pagã configuraram visões de mundo que criavam um nexo orgânico entre o mundo cosmológico e o mundo político-religioso da Reforma protestante. Dentre essas visões e previsões de mundo a profecia divinatória ganha uma importância única: revivida pela cultura italiana do Renascimento, as profecias baseadas na observação astral já tinham um certo prestígio e peso no cotidiano das pessoas, e até mesmo aquele círculo cultural alemão formado na época, teve de se haver com os preceitos provindos do firmamento. Assim, se produzia dois tipos iconográficos que corroboravam discursos distintos, sempre tendo a figura de Lutero como ponto central: de um lado, a figura de Lutero como uma espécie de prodígio enviado por Deus para reformular a fé cristã; de outro, sua figura sendo relacionada como a encarnação própria do demoníaco. Com isso, diversos eram os mapas astrais[1] feitos tentando traçar, a todo custo, a conjunção cósmica no dia de nascimento de Lutero, tentando relacioná-lo com forças malignas ou não.

A figura de Melâncton torna-se essencial para compreendermos a sistematização dessa conjuntura astro-política. Sua figura é de extrema relevância num contexto de efervescência política e, principalmente, na mediação entre os reformistas e aos seus detratores[2]. Não à toa que Lutero, amigo próximo de Melâncton, relevava – em certa medida – os devaneios astrológicos de seu amigo[3]. A preocupação em amalgamar os eventos cosmológicos com as agitações políticas fizeram que Melâncton enxergasse nessas conjunturas uma possibilidade de orientação cosmológica. Nesse sentido, fazia-se valer das prerrogativas onde o elemento astral, de fato, carregava os elementos necessários para conjugar os acontecimentos terrestres. Ou seja, somente uma leitura e interpretação da conjuntura cosmológica do momento poderia produzir as ferramentas necessárias para a compreensão sociopolítica da época.

Numa carta de 1531 endereçada a Johann Carion[4] (Fig. 1), proeminente astrólogo de Wittenberg que, segundo as conjunturas da época fora um dos primeiros a predizer a chegada de Lutero e a reforma protestante, em 1521[5]. Num trecho da

[1] WARBURG, Aby. Histórias de Fantasma para Gente Grande. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, pp. 129-197.
[2] Melâncton atuara com empenho na mediação política entre a Liga de Esmalcada e Carlos V, tentando, de todas as formas evitar um embate armado direto entre ambos.
[3] De todo modo Melâncton precisou admitir perante Lutero a ineficácia dos agentes astrais no que concerne a suas assertivas e interpretações. Veja ZAMBELLI, Paola (ed.). *Astrologi Hallucinati*: Stars and the End of the World in Luther's Time. Berlin: Walter de Gruyter, 1986.
[4] MORRIS, Jennifer. Art, Astrology and the Apocalypse: visualizing the occult in Post-Reformantion Germany. Princeton: Princeton University, p. 38. "Wittenberg thus became a veritable rallying ground for scholars and theologians who gravitated toward astrological pursuits, applying their astronomical, medical, mathematical, and classical knowledge to astrology as a completely legitimate field of study in its own right. In this way, the intellectual community of Wittenberg, already famous for its starstudded university and pedagogical ingenuity thanks to Melanchthon's pedagogical reforms, flourished as the locus of astrological inquiry for academically-minded Protestants".
[5] Em 1521 Carion lança um prognóstico que se tornou famoso onde, em linhas gerais, prediz a chegada daquele que abalaria a fé católica.

carta Melâncton direciona, em tom de preocupação, seu temor sobre a passagem de um cometa[6]. Para ele, a passagem desse evento cosmológico[7] – se tratava da passagem do cometa Harley – trazia consigo uma espécie de presságio que, de alguma forma, poderia mudar a atual conjunção das relações entre protestantes e a igreja católica. Essa mistura de temor com apreensão revela a necessidade, no discurso de Melâncton, em criar uma visão harmonizadora de mundo, que segundo Warburg, era própria à Antiguidade[8].

No que se refere a Lutero, sua abordagem sobre a condição astrológica sobre a visão cosmológica de mundo sempre foi de repúdio e crítica agressiva sobre o impacto das instâncias cosmológicas no cotidiano do homem. Porém, Lutero aceita – de certa forma – aquele centro astrológico-místico onde era visto como "um prodígio da natureza", enviado soberana e imponderavelmente pela onipotência do Deus cristão como admoestação pressagiadora (...)"[9].

Figura 1. Retrato de Johannes Carion Lucas Cranach, o velho C. 1530 Berlim, Staatliche Musee zu Berlin (Gemäldegalerie)

[6] WARBURG, op. cit, p. 135. "Faz mais de oito dias, vimos um cometa. Qual seu juízo a respeito? Ele parece estar sobre Câncer, já que se põe logo após o sol, e desponta um pouco antes da alvorada. Se tivesse uma cor vermelha, eu ficaria mais assustado. Sem dúvida, significa a morte de príncipes, mas o cometa parece voltar a cauda para a Polônia. Porém fico esperando seu juízo. Agradeceria de todo o coração se me revelasse o que pensa."
[7] Sobre a importância dos eventos meteorológicos e dos cometas veja R. J. M. Olson, J. M.Pasachoff. Comets, meteors, and eclipses: Art and science in early Renaissance Italy. In: Meteoritics & Planetary Science 37, 2002.
[8] WARBURG, op. cit, p. 138
[9] WARBURG, op. cit., p. 139.

O meio astrológico alemão era, de fato, fortemente impactado pelo debate sobre dos ditames astrais ocorrido no Itália renascentista. A conexão entre o norte e o sul europeu, em se tratando da dinâmica das forças e formas cosmológicas, era recorrente no sentido de uma mistura entre o elemento racionalista e a própria mitologia astrológica, por exemplo. De certa forma, a prática da astrologia, mesmo que rechaçada e proibida pela igreja, encontrara um terreno fértil no meio eclesiástico católico, ao ponto de diversos papas terem seu astrólogo particular. Assim, os eruditos e intelectuais da reforma atacavam com veemência esse certo consentimento peculiar da igreja dada a prática astrológica.

Dessa forma, a astrologia se encontrará no meio do debate acirrado sobre os novos caminhos que a fé cristã toma. Os eventos cosmológicos são utilizados como ferramenta política de ambos os lados, a data de nascimento de Lutero, por exemplo, torna-se objeto de análise. Mapas astrais com base na data de nascimento de Lutero são confeccionados na tentativa de construir um arcabouço que ratificasse, para o bem ou para o mal, a figura de Lutero. A própria data de nascimento de Lutero torna-se motivo de debate, pois diversos são os horóscopos que utilizavam datas discordantes, essa prática tinha um intuito: construir, sobre o horóscopo de Lutero uma visão positiva ou negativa de sua pessoa.

Nesse contexto a figura de Lucas Gauricus surge com força no que concerne a penetração da astrologia prática produzida território italiano no mundo material dos intelectuais de Wittenberg. Em 1531, o astrólogo do sul da Itália Lucas Gauricus seria requisitado pelo príncipe eleitor Joachinn I em Berlim, e de lá seguiria para Wittenberg. A passagem de Gauricus em solo alemão fora de extrema relevância no sentido que foi ele que dera base para os astrólogos alemães, como Erasmus Reinhold[10], para a confecção de horóscopos. Outro ponto de importância da presença de Gauricus na Alemanha se dá na utilização da segunda data de nascimento de Lutero: 22 de outubro de 1484. Essa data tida como mítica-astrológica e que difere da real data de nascimento de Lutero, 10 de novembro de 1483, foi amplamente difundida e utilizada na confecção de horóscopos.

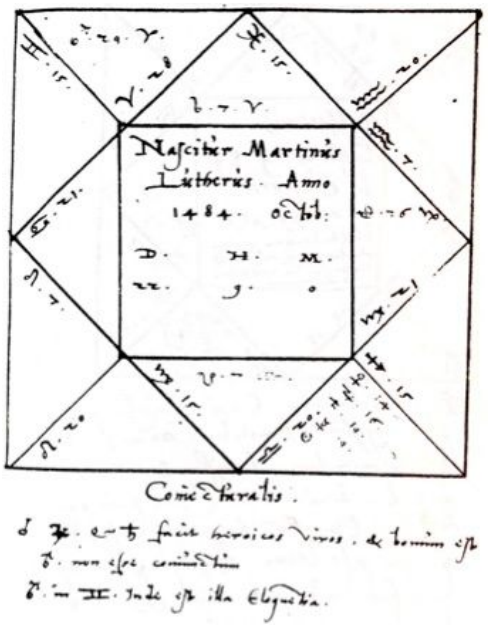
Sobre o mapa astral feito por Gauricus (Fig 3), é inserido no final do fólio um extenso texto em tom contrarreformista e repleto de ódio que foi recebido por Lutero que, em linhas gerais, ignorara por completo os dizeres de Gauricus.

> Martinho foi, primeiramente, monge por muitos anos; por fim, abandonou o hábito monacal e casou-se com a abadessa de alta estatura

[10] Reinhold, como desejara Gauricus, também manteve a data de nascimento de Lutero em 22 de outubro de 1484 na confecção de seu mapa astral (fig 2). Alguns anos mais tarde, Reinhold propora a alteração do ano de nascimento de Lutero, de 1483 para 1484 baseado em Jerome Cardanus. Essa alteração fora influenciada, até certo ponto, pelas considerações de Carion e do médico Johann Pfeyl sobre a provável data de nascimento de Lutero. A diferença em ambos residia somente no que concerne a hora de nascimento: Carion calculava 9 horas, Pfeyl era a favor das 3h22. Gauricus, por exemplo, propõe o horário de 1h10.

> de Wittenberg e teve com ela dois filhos. Essas coisas são espantosas e muito horríveis. A conjunção dos planetas sob o asterismo de Escorpião na nona estação do céu, que os árabes atribuíram à religião, tornou-o herético e sacrílego, o mais acerbo inimigo da religião cristã e profano. Ele, o mais ímpio de todos, dirigiu-se do alinhamento do horóscopo à conjunção de Marte. Sua alma, a mais criminosa, navegou aos Infernos, atormentada perenemente, com flagelos de fogo, por Alecto, Tísifone e Megera.[11]

A conclusão de Gauricus é substanciada por argumentos astrológicos, mas tem que se levar em conta a possibilidade de que seu trabalho fora influenciado por sua própria posição a serviço dos senhores católicos. É possível que Gauricus estivesse fazendo uma declaração pública de oposição a Lutero.



À esquerda: Figura 2 Horóscopo de Lutero Erasmus Reinhold Leipzig, Stadtbibliothek
À direita: Figura 3 Horóscopo de Lutero Tractatus Astrologicus, fólio 6 Lucas Gauricus 1552 Veneza

O astrólogo italiano Girolamo Cardanus usou os mesmos dados que Gauricus, mas criticou sua interpretação, que em sua opinião não possuía o fervor contrarreformador. Ele também mudou o ano de nascimento para 1483 (que foi cada vez mais utilizado como alternativa a 1484) sendo seguido, a posteriori, pelo próprio Melâncton. Cardanus, entretanto, foi desaprovado ainda mais por Lutero do que Gauricus, talvez porque, como Gauricus, ele quis salvaguardar sua posição demonstrando sua lealdade a Roma[12].

Como visto anteriormente, a Reforma coincidiu com a explosão de publicações de almanaques astrológicos e, assim, a astrologia tornou-se um potente meio de propaganda para posições políticas diferentes. Assim, o mapa de nascimento de

[11] WARBURG, op. cit., p. 404.
[12] BARNES, Robin. Astrology and Reformantion. Oxford: Oxford University Press. 2016, p. 146.

Lutero se tornaria um foco de debate entre os astrólogos que desejavam estabelecer se ele era um novo messias ou o próprio anticristo. Assim se abre um precedente para o uso das imagens proféticas no intuito da propagação de ideias de cunho político-religiosas. No final, toda essa estrutura remete a uma necessidade de lutar contra o fatalismo da cosmologia pagã, por parte dos alemães. Porém, por outro lado, se evidencia uma espécie de conflito cosmológico no processo de orientação do próprio homem, pois, no fim, tudo é uma tentativa de orientar-se pelo cosmos.

Figura 4 Horóscopo de Lutero Liber de Iugiciis Genitarum (1543) Girolamo Cardanus Nuremberg

Referências Bibliográficas

BARNES, Robin. Astrology and Reformantion. Oxford: Oxford University Press. 2016.

MORRIS, Jennifer. Art, Astrology and the Apocalypse: visualizing the occult in Post-Reformantion Germany. Princeton: Princeton University.

R. J. M. Olson; J. M.Pasachoff. Comets, meteors, and eclipses: Art and science in early Renaissance Italy. In: *Meteoritics & Planetary Science,* volume 37, 2002.

WARBURG, Aby. Histórias de Fantasma para Gente Grande. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ZAMBELLI, Paola (ed.). Astrologi Hallucinati: Stars and the End of the World in Luther's Time. Berlin: Walter de Gruyter, 1986.

Fontes primárias

CARDANUS, Girolamo. *Liber de Iugiciis Genitarum.* libelli due, geniturae, LXVIII, Nurnberg, 1543.

GAURICUS, Lucas. *Tractatus astrologicus*. Veneza: Bartholomaeus Caesanus, 1552, 122 fls.

O Debate sobre o poder papal e os afrescos quatrocentistas da Capela Sistina

Patricia D. Meneses, Universidade Estadual de Campinas[1]

Apesar da Capela Sistina ser um monumento amplamente estudado, há ainda muitas perguntas sem resposta, em particular no que se refere à sua decoração Quatrocentista. A questão de quem foram os idealizadores intelectuais do ciclo e os personagens participantes da sua gênese ainda está sem solução, assim como o contexto específico da articulação do tema iconográfico. A interpretação tradicional vê o ciclo como uma representação do primatus papae, ou seja, o direito de poder dos sucessores de Pedro. Mas é fundamental ressaltar que, no caso da Sistina, a afirmação do primatus papae é dirigida, sim, às autoridades seculares, mas principalmente aos membros da própria Igreja. Esta comunicação tem como objetivo discutir o papel do Frade Antonio da Pinerolo (1414-1500), na concepção intelectual do ciclo decorativo do século XV, a partir da necessidade de afirmação do poder papal diante da ameaça posta pelo chamado movimento conciliarista.

Palavras-chave: Capela Sistina, Conciliarismo, iconografia

*

Although the Sistine Chapel is a widely studied monument, there are still many unanswered questions, particularly regarding its 15th century decoration. The question of who were the intellectual creators of the cycle and the characters participating in its genesis is still unsolved, as is the specific context of the articulation of the iconographic theme. Traditional interpretation views the cycle as a representation of primatus papae, that is, the right of power of Peter's successors. But it is crucial to point out that, in the case of the Sistine, the affirmation of primatus papae is addressed, yes, to the secular authorities, but mainly to the members of the Church itself. This communication aims to discuss the role of Friar Antonio da Pinerolo (1414-1500).), in the intellectual conception of the decorative cycle of the fifteenth century, based on the need to affirm the papal power in the face of the threat posed by the so-called conciliarist movement.

Keywords: Sistine Chapel, Conciliariam, iconography

[1] Esta comunicação é baseada em um artigo publicado em 2007. Cf. "La Cappela Sistina nel Quattrocento: comittenza, invenzione, artifizio". *Ricerche di Storia dell'Arte*, n. 91/92, 2007pp. 68-72.

O objetivo desta comunicação é analisar a concepção iconográfica do ciclo de afrescos do *Quattrocento* que decoram as paredes da Capela Sistina a partir dos debates e disputas em torno do poder papal durante o século XV.

A Capela Sistina ou Magna, como era originalmente conhecida, foi reconstruída e decorada por Sisto IV della Rovere, papa entre 1471-1483. O edifício era o lugar onde se encontravam os membros da assim chamada Capela Pontifícia, um corpo semelhante a uma corte da qual faziam parte o Colégio Cardinalício, composta na época por cerca de vinte cardinais, os mestres gerais de ordens monásticas e mendicantes, os arcebispos e, às vezes, os bispos visitantes. A capela era também frequentada pelos senadores e conservadores de Roma, príncipes e outras autoridades em visita. Mas apesar da sua heterogeneidade, o público fixo dos eventos realizados na Sistina era composto principalmente pelos dos maiores expoentes da religião católica e do pensamento teológico.

A decoração da capela realizada durante o século XV está dividida em três registos, retomando o exemplo da Basílica de São Francisco em Assis, o principal santuário da ordem franciscana, do qual o papa fora ministro geral. No registo superior estão os retratos dos primeiros trinta papas, todos mártires. Na faixa intermediária as histórias da vida de Cristo e da vida de Moisés, e na parte inferior uma série de tapeçarias falsas, pintadas em trompe-l'oeil (Figura 1).

Fig 1. Gustavo Tognetti, Reconstrução do interno da Capela Sistina antes de Michelangelo, 1899.

O ciclo figurativa começava originalmente a partir da parede do altar e acabava na contra-fachada. Hoje restam apenas as duas paredes laterais: a decoração na parede do altar foi destruída para receber o Juízo Final de Michelangelo,

enquanto a contra-fachada, que contém as cenas da *Ressureição de Cristo* e a *Luta pela alma de Moisés*, preserva a iconografia original, mas foi totalmente refeita no século XVI por Hendrick van den Broek e Matteo d'Alessio, respectivamente, com estilos já muito diferentes.

A ideia do ciclo era mostrar Moisés como uma prefiguração de Cristo, em uma de interpretação tipológica da bíblia, em que o velho testamento dá sinais claros do que ocorreria no novo. As cenas comparam episódios da vida de Cristo e Moisés e mostram este último como uma versão primitiva, imperfeita do novo salvador que virá. Por isso, quem comanda a organização das cenas é o lado cristológico, que mantém sua narrativa cronológica, enquanto a organização do lado de Moisés é adaptada em relação à narrativa de cristo.

O arranjo das cenas e seu conteúdo exato deve ter sido claro desde o início dos trabalhos: os *tituli* (ou legendas) em cada cena comprovam que o ciclo foi organizado com base em uma relação "tipológica", em que Moisés foi representado como *tipus Christi*, de quem que prefigura a vida. Mas é um ciclo tipológico peculiar, sem precedentes na arte monumental italiana: muitas cenas são ainda praticamente inéditas do ponto de vista iconográfico, como, por exemplo, a lamentação sobre o corpo de Moisés (figura 2). Os *tituli*, redescobertos apenas na década de sessenta do século XX[2], durante um trabalho de restauro, têm uma função mais complexa do que simplesmente indicar a cena representada. Eles enfatizam não só a presença de uma relação entre cenas em paredes opostas, mas também as implicações teológicas dessa relação, que vão além das possibilidades das imagens. Note-se a contraposição entre os termos *antigo e novo,* nas cenas da *Circuncisão do Filho de Moisé*s e do *Batismo de Cristo*, respectivamente, bem como das expressões *lei escrita e lei evangélica*, que aparecem em várias cenas. Finalmente é importante ressaltar a contraposição entre *Latoris* (ou mensageiro, no caso de Moisés), e *Legislatoris* (legislador, no caso de Cristo), nos afrescos que representam a *Punição de Corá, Datã e Abirão* e a *Entrega das Chaves* (Figura 3). É este último par que nos interessa aqui, como veremos.

A interpretação tradicional vê o ciclo como uma representação do *primatus papae*, ou seja, a ideia de primazia do poder dos sucessores de Pedro, e consequentemente da Igreja Católica Romana, diante de toda a Cristandade.[3] Tal tema com certeza tinha grande importância, especialmente após a tentativa falida de unir as igrejas do Ocidente e do Oriente no Concílio de 1439. Mas mais

[2] D. Redig de Campos. *I tituli degli affreschi del Quattrocento nella Cappella Sistina* in "Accademia Romana di Archeologia", 42 (1969/1970), pp. 299-314.
[3] Cf. Sauer, J. "Die Sixtinische Kapelle. Rezension zu: Ernst Steinmann, Die Sixtinische Kapelle, Bd. I, Der Bau und Schmuck der Kapelle unter Sixtus IV [München, 1901]", *Wissenschaftliche Beilage zu Germania*, 48 (1901), id. "Die Sixtinische Kapelle. Rezension zu: Ernst Steinmann, Die Sixtinische Kapelle, Bd. II, Die Ausmalung der Altalwand mit dem Jungsten Gericht unter Paul III Bau und Schmuck der Kapelle unter Sixtus IV [München, 1905]", *Deutsche Rundshau* 32 (1906), pp. 27-39; Ettlinger, L. *The Sistine Chapel before Michelangelo*, Oxford: Clarendon Press, 1965; Shaerman, J. "La costruzione della Cappella Sistina e la prima decorazione al tempor di Sisito IV", in *La Cappella Sistina. I primi restauri: la scoperta del colore.* Novara: Istuto Geografico De Agostini, 1986, pp. 22-87.

do que uma afirmação do poder papal diante da Cristandade dividida, proponho que a mensagem era dirigida aos próprios membros da Igreja Católica.

Figura 2. Lamentação sobre o Corpo de Moisés, Capela Sistina.

O século XV foi marcado por disputas dentro do próprio clero sobre a extensão poder papal, em particular o movimento Conciliarista, que defendia a submissão do papa ao concílio eclesiástico composto por patriarcas, Cardeais, bispos abades e os mestres gerais das ordens religiosas. Esse embate acontecia desde o século XIV mas foi agravado com o chamado cisma do ocidente entre 1378 e 1415. Já durante o papado de Sisto IV, especificamente, é fundamental citar o caso de Andreas Zamometic, arcebispo de Krânia, na Grécia, que, em 1482, acusou diretamente o papa de simonia, numa tentativa de convocar novamente o concílio de Basileia, deixado inconcluso em 1447. Este episódio, como veremos, tem uma relação estreita com a decoração da Sistina.

O ciclo dá uma ênfase especial ao tema da revolta e de suas punições. As duas cenas a meu ver mais importantes de todo o ciclo tratam exatamente disto: no afresco da *Entrega das Chaves* (Figura 3), vemos a cena da expulsão do templo, ao fundo. Já numa das cenas pintadas por Sandro Botticelli, vemos a *Punição de Corá, Datã e Abirão* (figura 4) – os quais desrespeitaram o sacerdote escolhido por Deus (chamado Arão) e tentaram apedrejar Moisés, o qual fez com que o chão se abrisse e engolisse os dissidentes. A inscrição no arco do triunfo, citando a bíblia, deixa claro o espírito da mensagem: "Ninguém tome esta honra para si mesmo, senão quando chamado por Deus, como aconteceu com Arão".[4]

[4] No original: NEMO SIBI ASSUMMAT HONOREM NISI VOCATUM ADEO TANQUAM ARON.

Figura 3. Pietro Perugino, Entrega das Chaves, Capela Sistina.

A concepção teológica do ciclo foi muito provavelmente feita por Antonio da Pinerolo, frade franciscano que é citado no documento de louvação de parte das obras, em 1482:

> (...) Mestre Antonio da Pinerolo, mestre das escrituras e membro da ordem dos frades menores, Bartolomeo dei Bolli, canônico da Basílica do príncipe dos Apostólos da Urbe, Lauro di San Giovanni da Padova, Giovanni Aluiggio da Mantova, Ladislao da Padova, pintores e Mestre Giovanni di Pietro de' Dolci da Firenze, habitantes de Roma como árbitros, julgadores e juízes para estimar e julgar a pintura para os ditos Cosimo Alexandre Domenico e Pietro Cristoforo na capela maior do santíssimo, nosso senhor, o Papa, feita sobre as quatro primeiras histórias, completadas com cortinas, molduras e [retratos] pontifícios (...)".[5]

Nascido em 1414 em Pinerolo, Antonio foi nomeado Bispo de Fano em agosto de 1482, poucos meses depois de sua inspeção das obras na capela, e morreu nesta cidade 1500. Pode-se identifica-lo com toda a probabilidade, com um "fratrem Antonio de Passaloto Pynerolio", que é mencionado em um documento de 1455, a partir do qual nós sabemos que, naquela época, ele estava em Bolonha para um

[5] "(...) magistrum Antonium de Pinerolio in sacra pagina ord. fratrum minorum, Batholomeum de Bollis canonicum basilice principis apostolorum de Urbe, Laurum de sancto Johanne de Padua, Johannem Aloysium de Mantua, Ladislaum de Padua depictores et magistrum Johannem Petri de Dulcibus de Florentia Rome habitatorem tamquam arbitros et arbitrators ac judices ad taxandum et judicadum picturam per dictos Cosmam Alexandrum Dominicum et Petrum Christofori in capella maiori sanctissimi domini nostri pape factam in quatuor primis istoriis finitis cum cortinis conicibus et pontificibus (...)". Arquivo Vaticano, Obligationes 79A, fol. 16v.

doutorado em Teologia.[6] Também se sabe que ele foi ministro da Igreja na província de Bolonha até 1474 e ensinou teologia moral na universidade de Bologna.

É muito provável que o frade de Pinerolo tenha conhecido Francesco della Rovere na própria Universidade de Bologna, onde o futuro papa estava ensinando filosofia geral precisamente em 1454-5, ano letivo durante o qual Antonio estava empenhado nos estudos para do seu doutorado em Teologia.[7] Mais tarde, Antonio de Pinerolo foi vigário de San Pietro in Vincoli, sede cardinalícia de Francesco della Rovere.[8] Parece natural, portanto, inferir que entre o papa e Antonio de Pinerolo houve uma relação de respeito e confiança, também com base na formação franciscana comum e no interesse em teologia e filosofia, disciplinas nas quais, na época, ambos estavam entre os mais importantes estudiosos e professores.

Consultando os registros da Biblioteca do Vaticano, nota-se que Antonio de Pinerolo fez muitas vezes uso da coleção da biblioteca, desde 1477 até 1483, quando já era bispo de Fano.[9] Através desta documentação é possível acompanhar os interesses de Pinerolo, inclusive no que diz respeito à sua formulação da iconografia da Capela Sistina. Um texto, em particular, consultado pelo frade em 1479, ou seja, pouco antes do estabelecimento do contrato com os artistas, nos interessa aqui: o *Dialogus* de Guilherme de Ockham.

Esta é a obra política mais ambiciosa, ainda que inacabada, do *magister venerabilis,* um texto que trata precisamente da autoridade papal, que é o tema principal subjacente ao ciclo da Sistina. Guilherme de Ockham, como sabemos, não era favorável ao papado de seu tempo e expressou claramente esta aversão em todos os seus escritos políticos. A exceção é o *Dialogus*, em que o frade inglês deixa de fora o tema da suposta heresia de João XXII, seu principal opositor, e desenvolve um exercício de retórica na forma de um diálogo entre um professor e um discípulo, como um pretexto para expor em toda a sua magnitude o tema da natureza do poder dos sucessores de Pedro.

O aspecto interessante desta leitura é a correlação substancial entre teologia política defendida por Ockham e a iconografia da Sistina. Na Parte III, do Tratado 1, livro 1, por exemplo, o professor explica ao discípulo, a origem do poder papal: "Dizem que Cristo instituiu Pedro como a cabeça, o príncipe e o prelado dos apóstolos e de todos os fiéis."[10]

---

[6] cf. Caffaro. P., *Notizie e Documenti della Chiesa Pinerolese*, Pinerolo, 1899, vol. IV, p. 382.
[7] Dalari, U., *I Rotuli dei lettori legisi e artisti dello studio bolognese dal 1384 al 1799,* 4 voll., Bologna, 1888-1924, vol 1, p. 43.
[8] Cf. Piana, C. *Hartularium Studii Bononiensis S. Francisci*. Firenze: 1970, p. 93.
[9] . cf. Bertola. M., *I due primi registri di prestito della Bibliotreca Apostolica Vaticana. Codici vatiani latini 3964 e 3966*. Città del Vaticano, 1942, p. 11 sgg
[10] "Dicitur quod Christus constituit B. Petrum caput principem et praelatum aliorum Apostolorum et universorum fidelium (...)". Ockham, W., *Dialogus de potestate papae et imperatoris. Compendium errorum Joannis XXII.* Frankfurt, 1614, pars III, liber I, caput XVII.

A interpretação da decoração quatrocentista da Capela proposta por Leopold Ettlinger, no seu tradicional estudo sobre os afrescos, ressalta justamente o tema básico da autoridade de Cristo e Moisés, em sua tripla função de chefe (*leader*), legislador (*lawgiver*) e sacerdote (*priest*).[11] Não citando nunca Ockham, Ettlinger se baseia nos diversos tratados sobre o poder papal difundidos ao longo do século XV,. Dois dos termos, *leader* e *priest*, coincidem claramente com aqueles usados por Ockham: *caput* e *prelatum*. A palavra *Lawgiver* não é, à primeira vista, diretamente comparável com o termo *princeps*. Mas basta olhar para o uso desse termo na Idade Média e as teorias políticas da época sobre o principado para ver o surgimento da relação. A palavra *princeps* era usada para se referir à autoridade que governa uma comunidade. Em seu livro, o próprio Ockham define *princeps* como aquele que mantém a paz, como a autoridade que pune aqueles que perturbam a ordem, como o juiz que julga casos de discórdia e, finalmente, o legislador que adota uma regulamentação e garante sua aplicação. Obviamente Ockham falava do governante secular, mas ao por usar a mesma palavra para definir a posição de São Pedro e seus sucessores, induz à transposição destas funções para a realidade da Igreja e de sua autoridade espiritual.

Me parece claro que Ettlinger não estava pensando especificamente em Ockham, mas nos tratados surgidos no âmbito no movimento conciliarista em geral. Mas estes mesmo tratados derivam da polêmica sobre a extensão do poder do papa durante o século XIV, no qual estava inserido Ockham. Para reforçar a conexão com os afrescos, podemos notar que os termos, mas especificamente os substantivos (*congregatio, promulgatio, replicatio*) usados nos *tituli* de cada cena, remetem exatamente a estes papéis de cabeça ou chefe, legislador e sacerdote. Só que ao contrário de Ockham, defende-se aqui não somente o poder espiritual, mas também o poder temporal.

Um aspecto em particular deste debate sobre o poder papal nos chama a atenção, a definição de cada uma das coroas do Trirregno. A simbologia da tiara papal data exatamente desta época: a primeira menção a uma tiara com três coroas é de 1315; o Diálogo de Ockham é de cerca de 1340. Se retornarmos ao afresco da Punição de Corá Datã, Abirão, vemos que Arão aparece representado justamente como um sacerdote, mas usa o trirregno papal, como se ele próprio fosse o papa Sisto IV, na tripla função de príncipe, prelado e legislador. Trata-se, inclusive, do mesmo modelo da tiara que Sisto IV encomendara alguns anos antes, tornando a citação ainda mais clara.[12]

[11] Ettlinger, *op. cit.*, pp. 111, 115-117.
[12] cf. Howard, P. "Painters and the Visual Art of Preaching: the 'Exemplum' of the Fifteenthe Century Frescoes in the Sistine Chapel", *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, vol. 13 (2010), pp. 33-77, p. 57.

Figura 4. Sandro Botticelli, Punição de Corá, Datã e Abirão, Capela Sisitina.

Este elemento, combinado com um tema iconográfico inédito sobre a rebelião e sua devida punição fazem pensar em uma referência bastante explícita aos desafios do papado à época, e em particular ao conciliarista Andreas Zamometic, cujo posicionamento questionava diretamente a autoridade de Sisto IV como chefe, legislador e prelado de toda a Cristandade. Em 1480, Andreas, que era um antigo amigo do papa, havia visitado Roma e feito uma de suas tentativas de desacreditar a figura do pontífice, acusando-o, não totalmente sem razão, de nepotismo e ganância. Nessa ocasião, foi preso no Castel Sant'Angelo, onde ainda se encontrava durante a decoração da Capela Sistina. Sua tentativa de reavivar o movimento conciliarista estava sendo exemplarmente punida, da mesma maneira que Corá, Datã e Abirão havia sido punidos por sua insubordinação.

A narrativa bíblica do episódio se aproxima muito da visão de Andreas:

> "Eles se ajuntaram contra Moisés e Arão, e lhes disseram: Basta! A assembleia toda é santa, cada um deles é santo e o Senhor está no meio deles. Então por que vocês se colocam acima da assembleia do Senhor?" (Números cap. 16, vers. 3)

O questionamento do arcebispo de Krania era da mesma natureza, e seu crime, aos olhos de Roma, tão grave quanto o dos personagens do antigo testamento pois ele ousou questionar um dos sucessores de Pedro, por sua vez sucessor de Cristo e prefigurado por Moisés. Dessa forma, podemos ver o afresco como uma representação do triunfo do papa Sisto IV (revestido de Araão) sobre os conciliaristas, vingado pela punição exemplar dos dissidentes.

Após este episódio, o movimento conciliarista, que já vinha perdendo força, levou um golpe de misericórdia. Andreas Zamometic, após sua libertação em 1482, fez uma última tentativa ao dirigir-se à Basileia a fim de convocar um concílio. Lá, foi visto como uma figura isolada em uma missão quixotesca e novamente preso, até se suicidar dois anos depois. Os afrescos da Capela Sistina, assim, marcam o movimento de encerramento das principais tensões e dos cismas dos séculos XIV e XV, bem como a consolidação da supremacia papal que seu programa iconográfico pregava.

SESSÃO 3

atravessamentos: a história da arte e seus objetos de desejo

Alexandre Ragazzi, Elisa de Souza Martinez,
Vera Beatriz Siqueira, Fernanda Pequeno

O Melhor Arquiteto do Mundo: Bernini e a Itália como Objetos de Desejo de Luís XIV

Alexandre Ragazzi, Universidade do Estado do Rio de Janeiro

No contexto abordado no presente artigo, considera-se que a apreciação de um objeto artístico é também a apreciação objetivada de si e que a relação estabelecida entre dois indivíduos é regulada por intenções de desejo e conquista. Partindo desses pressupostos, será analisado o encontro ocorrido entre Luís XIV e Gian Lorenzo Bernini no ano de 1665. Do fracassado projeto berniniano para a ampliação do edifício do Louvre ao sucesso alcançado com a realização do busto do rei, serão avaliadas questões pessoais e políticas que aproximaram e também distanciaram comitente e artista.

Palavras-Chave. Mecenato artístico. Escultura. Arquitetura.

*

In the context discussed in this paper, it is considered that the aesthetic evaluation of an artistic object is also the objectified evaluation of the individual and that the relationship established between two people is regulated by intentions of desire and conquest. From these assumptions, I will analyze the meeting of Louis XIV and Gian Lorenzo Bernini occurred in the year 1665. From Bernini's failed project to enlarge the Louvre to the success achieved with the king's bust, I will take into consideration personal and political issues that bring together – but also separate – patron and artist.

Keywords. Artistic patronage. Sculpture. Architecture.

Uma questão de desejo

Estamos na Europa, entre Roma e Paris, em meados do século XVII. Parto da premissa de que, nesse contexto, a apreciação de um objeto artístico é também a apreciação objetivada de si, de modo que o objeto pelo qual se tem interesse corresponde, em última instância, ao desejo pelo próprio eu. Essa ideia, desenvolvida na estética psicológica de Theodor Lipps, será central para Wilhelm Worringer, que em seus estudos sobre uma psicologia do estilo considerou o conceito de "Einfühlung", isto é, a empatia gerada quando o sujeito, ao contemplar um objeto sensível, nele se reconhece[1].

A teoria de Worringer, é claro, apenas se revela em sua plenitude quando complementada por seu polo oposto, a propensão à abstração resultante das angústias humanas diante de uma natureza resistente ao conhecimento. Em todo caso, será a partir da noção de "Einfühlung", em que há necessariamente uma relação de concórdia entre o indivíduo e o mundo que o circunda, que darei início ao tema que aqui interessa.

"Ogni dipintore dipinge se", ou seja, todo pintor pinta a si próprio. Desse modo expressaram-se diversos autores renascentistas ligados ao movimento neoplatônico florentino[2]. Entendiam o mundo como espelho, o qual somente faria sentido se lúcido o bastante para refletir a imagem de quem o contempla. O próprio Leonardo da Vinci, não obstante participar apenas marginalmente da cultura neoplatônica, também se valeu do aforismo, uma vez que alertava o pintor dizendo que este "poderia enganar-se ao escolher rostos parecidos com o seu, pois frequentemente acontece que as semelhanças nos agradam, de modo que se o pintor fosse feio, acabaria escolhendo rostos desprovidos de beleza e os faria feios como [costumam fazer] muitos pintores, cujas figuras frequentemente se parecem consigo"[3]. Para Leonardo, a *auto-mímesis* da aparência física era um defeito gravíssimo do pintor. É extraordinária, de todo modo, a consciência que ele tinha do narcisismo de sua época, a qual era capaz de apreciar apenas o que via refletido no espelho.

Há uma célebre passagem da biografia de Jacopo Pontormo, escrita por Giorgio Vasari, em que o autor distingue a influência de Albrecht Dürer sobre aquele inquietíssimo pintor toscano nas obras da *Certosa del Galluzzo*[4]. Daquele momento em diante, Vasari começa a demonstrar, em ritmo crescente, que as obras de Pontormo passaram a ser-lhe incompreensíveis. Toda a "bella maniera", doce e graciosa, demonstrada por Pontormo nas obras anteriores agora tinha sido corrompida por meditações excessivas sobre a "maniera tedesca" de Dürer[5]. Na

---

1 Cf. WORRINGER, 1986; CROCE, 1912, pp. 473 ss.
2 Cf. CHASTEL, 2012, pp. 164 ss. Cf. ainda KEMP, 1976, pp. 311-323.
3 [...] *Ti potresti ingannare togliendo visi che avessero conformità col tuo; perché spesso pare che simili conformità ci piacciono, e se tu fussi brutto eleggieresti visi non belli, e faresti brutti visi comme molti pittori, ché spesso le figure somigliano al maestro* (VINCI, 1995, p. 203, § 137, *Della elezione de' belli visi*).
4 Cf. FRIEDLAENDER, 1990, p. 3.
5 Cf. VASARI, 1966-1987, V, sobretudo pp. 315-333.

verdade, desde os afrescos da vila *medicea* de Poggio a Caiano o artista já demonstrava ser, para Vasari, inconstante; hesitava tanto que "refazia hoje aquilo que havia feito ontem"; dedicava-se "com tal diligência a estudar que chegava a ser demasiado"; em suma, Pontormo atormentava-se na busca de uma maneira, isto é, de um estilo que convincentemente o pudesse representar.

Já foi notado como as obras de Pontormo condenadas por Vasari são justamente as que mais foram aclamadas pela crítica do século XX[6]. Isso se pode compreender diante do regionalismo incondicional de Vasari e de sua aversão a tudo o que se afastava da maneira italiana. O aretino simplesmente não era capaz de se ver refletido naquelas obras. Portanto, em última instância e de um modo ideal, é possível dizer que o artista naturalista não busca apenas retratar a si próprio; quer ele representar também o observador, sua época e sua região, sob pena de ser rejeitado ao não alcançar esse objetivo.

Consideradas tais premissas, pode-se perguntar se era também nesses termos que se davam as relações entre comitentes e artistas. Na verdade, não haveria porque ser diferente. Assim, passando agora ao tema desta comunicação, quando Luís XIV e Bernini ficaram frente a frente em 1665, certamente reconheceram, ou melhor, comprovaram que tinham muito em comum. O rei ambicionava tornar-se o mais poderoso monarca da Europa. O artista sabia-se o mais extraordinário escultor desde Michelangelo. Diante disso, é natural que Luís XIV desejasse ser retratado por Bernini, que quisesse ter os traços mais marcantes de sua personalidade transferidos por aquele escultor e arquiteto para o novo edifício do Louvre. De fato, esse havia sido o pretexto para a viagem de Bernini à França.

Como se sabe, o projeto fracassou, mas Luís XIV não deixou passar a oportunidade de fazer com que Bernini o retratasse em um busto de mármore. O busto, por sua vez, obra das mais extraordinárias no gênero do retrato ocidental, constitui-se como um duplo retrato, isto é, retrato do retratado e retrato do artista que o executou. Obviamente não porque, como considerou Leonardo da Vinci, o artista tenha impresso suas características físicas na obra, mas porque ali estão registradas suas mais profundas qualidades intelectuais, suas convicções artísticas, sua maneira de se apresentar visualmente perante o mundo.

No dia 4 de junho, quando Luís XIV e Bernini encontraram-se pela primeira vez, o artista foi logo mostrando a que veio. Aparentando uma descomunal segurança, ele assim disse: "Vi, Sire, os palácios dos imperadores e dos papas e aqueles dos príncipes soberanos que se encontram no caminho de Roma a Paris, mas é preciso fazer para um rei da França, um rei moderno, algo maior e mais

[6] Cf. PINELLI, 1981, pp. 91-93.

esplendoroso do que tudo isso". E concluiu, em tom ameaçador, dirigindo-se ao séquito que cercava o rei: "E não me falem de nada que seja pequeno!"[7].

Já em seu quarto encontro com Luís XIV, Bernini, agora na fase de preparação do modelo para o busto, tomando notas e fazendo esboços, pôs-se a desenhar o rei enquanto ele se movimentava e gesticulava, sem o fazer permanecer em uma mesma posição. Quando o rei olhava para ele, Bernini dizia: "sto rubando". O rei respondeu uma única vez, aceitando a brincadeira e dizendo em italiano: "si, ma è per restituire". Mas Bernini, para ter a última palavra, concluiu da seguinte forma: "però per restituir meno del rubato"[8]. Há uma cumplicidade entre os dois. Ambos desejam impressionar o mundo com algo nunca antes visto. De fato, há ocasiões em que Bernini adverte que os franceses, cuja maneira, segundo ele, era "pequena e triste", deviam seguir o exemplo dos lombardos, os quais por natureza tendem, ainda de acordo com Bernini, ao grandioso[9]. Tratava-se de um conselho vazio e redundante, pois Luís XIV já havia amadurecido a ingente ideia de conquistar o poder político sobre toda a Europa, e devorar Bernini e o modelo italiano, comer-lhes a essência, fazia parte desse programa.

Entretanto, é sempre bom lembrar que a conquista do outro nunca é uma via de mão única. Horácio, em conhecidíssimos versos, já dissera: "A Grécia capturada *conquistou* seu feroz vencedor e introduziu as artes no agreste Lácio"[10]. Em certo sentido, conquistar é também ser conquistado, é deixar-se tomar pelo pela força vital do outro em uma espécie de "reencenação" simbólica do ato antropofágico. O conquistado não cessa de existir, ainda que sua presença possa ser sentida com mais ou menos intensidade. O fato é que daquele encontro tanto Bernini quando Luís XIV saíram mais fortes, levando algo do outro consigo. Em uma palavra, conquistaram-se. Em Luís XIV, contudo, o desejo individual pelo outro transbordava e transformava-se em desejo de poder, em desejo político.

Uma questão política

Em 1º de janeiro de 1664, Luís XIV designou Jean-Baptiste Colbert para assumir o cargo de "Superintendente das Construções do Rei". Apesar do crescente interesse de Luís XIV em ampliar o palácio de Versalhes, Colbert tratava de convencer o jovem rei da importância política do Louvre, monumento que poderia servir como exemplo de uma França forte e moderna para toda a Europa. Sem medir esforços ou recursos, Luís XIV e Colbert solicitaram um projeto a Bernini, então ocupadíssimo com a fábrica de São Pedro e várias outras encomendas em Roma. Em duas ocasiões, Bernini enviou-lhes desenhos[11], mas

---

7 Cf. o *Diário* em 4 de junho. Para o *Diário*, cf. FRÉART DE CHANTELOU, 1885 e 2001. Assinalo aqui que tenho trabalhado há alguns anos na tradução desse *Diário*, o qual deverá ser publicado proximamente.

8 Cf. o *Diário* em 27 de junho.

9 Cf. o *Diário* em 6 e 9 de setembro.

10 *Graecia capta ferum victorem cepit et artes intulit agresti Latio*. Horácio, *Epístolas*, II, 1, 156.

11 A partir de maio de 1664, Colbert passou a se corresponder com Bernini e solicitou-lhe um projeto para a fachada do Louvre voltada para a igreja de Saint-Germain-l'Auxerrois. Bernini,

isso não foi o bastante. Era preciso que ele conhecesse o local da construção, os materiais que teria à disposição e, mais importante ainda, que compreendesse profundamente o propósito daquela obra. Assim, com a autorização de papa Alexandre VII, o artista, já com sessenta e seis anos, dirigiu-se à França, onde permaneceu a serviço de Luís XIV entre os meses de junho e outubro de 1665.

Se a arquitetura francesa exibia uma tendência à racionalidade e à praticidade, Bernini talvez tenha sido chamado para apresentar uma alternativa mais fantasiosa e inventiva. Certamente todos estavam cientes de que se tratava de mentalidades opostas, até mesmo contraditórias, mas era justamente a partir do choque entre esses extremos que Luís XIV e Colbert planejavam construir uma nova identidade para a França. A dupla face de Janus devia voltar-se para o passado, para a tradição clássica que tinha na Itália sua mais plena expressão, e ao mesmo tempo apontar para o futuro promissor que já se descortinava. Por outro lado, é bom adiantar, havia um forte componente político nessa relação, e é possível que outros interesses, menos explícitos, tenham sido cogitados quando se escolheu o artista italiano para atuar junto ao Louvre.

Dada a magnitude do projeto, não deve surpreender a constatação de que ele não se resumia a uma simples tratativa entre comitente e artista. Muito mais do que isso, estava em jogo o destino da diplomacia entre Paris e Roma, entre a monarquia francesa e o papado. De fato, essa história remonta ao período em que a França era comandada pelo cardeal Mazarin, época em que Luís XIV ainda não tinha idade para governar. Durante a eleição de Alexandre VII, em 1655, o cardeal Mazarin não compareceu ao conclave, mas fez de tudo para opor-lhe resistência. Isso porque o papa, nascido Fabio Chigi e proveniente de Siena, dava sinal de que as relações com a França não seriam as mais amistosas.

Morto o cardeal Mazarin, em 1661, Luís XIV assumiu o governo, e logo uma série de desentendimentos em Roma envolvendo alguns soldados franceses foi o suficiente para demonstrar que a situação era extremamente delicada. Essa disputa atingiu seu ápice em 20 de agosto de 1662, quando soldados franceses e a guarda corsa do papa, que já vinham se confrontando havia algum tempo, chegaram a uma situação limite. A guarda corsa assediou o palácio Farnese, residência do embaixador francês em Roma, e disparou contra quem lá estava. Entre os mortos, havia um pajem do embaixador, o duque de Créquy, e essa morte foi o pretexto que Luís XIV esperava para impor-se frente ao papa e exigir-lhe uma retratação, sob pena invadir Roma caso isso não ocorresse.

Para evitar o pior, Alexandre VII e Luís XIV entraram em acordo e um tratado, denominado a "paz de Pisa", foi selado em 12 de fevereiro de 1664. O papa atendeu às inúmeras reivindicações do rei, que incluíam uma legação à França encabeçada pelo cardeal Flavio Chigi, sobrinho do papa, o fim da guarda corsa e a construção de uma "pirâmide da vergonha" – conhecida hoje através de

naturalmente, atendeu ao pedido e enviou os desenhos a Colbert em junho de 1664 e janeiro de 1665.

gravuras da época – para recordar a terrível afronta cometida contra a França[12]. É preciso destacar que o acordo foi publicado em Paris, em italiano, sendo que o pedido de desculpas que deveria ser apresentado pessoalmente por Flavio Chigi diante do rei foi reproduzido literalmente[13]. Tratava-se de uma exposição pública para que toda a Europa reconhecesse o poderio de Luís XIV e a submissão do papa.

Em maio desse mesmo ano, Flavio Chigi chegou a Paris, onde permaneceu até o mês de agosto[14]. A missão foi bem-sucedida, mas Flavio Chigi, por mais que tenha tentado, não conseguiu dissuadir Luís XIV de uma cláusula extraoficial estipulada na "paz de Pisa". Segundo Domenico Bernini, filho de Gian Lorenzo e seu biógrafo, o monarca solicitava que o artista ficasse a seu serviço por ao menos três meses[15]. Luís XIV queria privar o papa de seu arquiteto e escultor mais notável. Bernini certamente teria preferido permanecer em Roma, onde estava ocupado com as obras da colunata de São Pedro, da Cátedra de São Pedro, de *Sant'Andrea al Quirinale*, do palácio Chigi na praça dos *Santi Apostoli* (hoje Chigi-Odescalchi), e do palácio Chigi e da *Collegiata di Santa Maria Assunta in Cielo* (ambos em Ariccia). Mas como o papa não tinha escolha, tampouco deixou alternativa ao artista. Em 29 de abril de 1665, Bernini partiu de Roma rumo a Paris. Assim que adentrou em solo francês, foi tratado como um nobre, uma recepção jamais dispensada a um artista, uma clara demonstração da importância que Luís XIV conferia a esse acontecimento. No dia 2 de junho, em Juvisy, ao sul de Paris, Paul Fréart de Chantelou, mordomo (*maître d'hôtel*) do rei, deu as boas-vindas a Bernini, que assim iniciava sua temporada na corte de Luís XIV.

Considerados esses fatos, por se tratar de uma visita diplomática, é natural que todos os detalhes relativos à permanência de Bernini na França tivessem que ser assinalados nos anais oficiais do reino. Luís XIV e Colbert queriam documentar tudo, principalmente porque precisavam justificar os imensos gastos com o artista. Contudo, além dos registros oficiais, a estada de Bernini foi relatada por Paul de Chantelou, que ciceroneou o artista em todos os momentos e redigiu um minucioso diário sobre aqueles acontecimentos. Paul de Chantelou afirma ter escrito o diário para atender a um pedido de seu irmão, Jean Fréart de Chantelou. Efetivamente, recordando os fatos ocorridos no dia 6 de junho, Paul de Chantelou assim diz: "Como o *Cavaliere* Bernini é homem afamado e de grande reputação, julguei, assim como você, caríssimo irmão, que não seria inútil ao nosso estudo em comum e mesmo ao nosso entretenimento recordar algo

---

12 Cf. os termos estabelecidos nos itens III, XII e XIII dos *Articoli accordati nel trattato fatto in Pisa*, in: *TRATTATO di Pisa*, 1664, ff. 4r-v, 5v.

13 *Il Sig. Cardinale Chigi andrà per Legato in Francia, e nella prima audienza che avrà da Sua Maestà dirà le seguenti parole:* [...], e então o texto segue com as palavras que o cardeal deveria pronunciar na presença do rei (*Ibidem*, f. 4r-v).

14 Sobre esses episódios, cf. DEL PESCO, 2011. Ainda sobre a legação de Flavio Chigi, deve-se assinalar que foi Paul Fréart de Chantelou quem escreveu o *Mémoire* a respeito daqueles acontecimentos (cf. o manuscrito, conservado na Biblioteca Nacional da França (ms. fr. 6143), intitulado *Memoire du traitement fait par la Maison du Roy a Monsieur le Cardinal Chigi Legat a Latere en France*).

15 Cf. BERNINI, 1713, pp. 115 e ss.

daquilo que o ouvi dizer"[16]. Seria, portanto, um relato paralelo, destinado a um grupo restrito de conhecedores de arte. Além disso, é conhecido o interesse de Paul de Chantelou em exibir sua competência no domínio das artes, demonstrando estar preparado para assumir um papel de destaque na nova estrutura institucional ambicionada por Colbert[17].

Por conta da riqueza de detalhes presente no diário, o busto de Luís XIV, hoje conservado em Versalhes, resultado mais conhecido dessa notável missão artística e diplomática, talvez seja a obra de arte mais bem documentada de que se tenha notícia. Todo seu processo de feitura foi anotado. Paul de Chantelou relata como se deu a encomenda e a escolha do bloco de mármore; descreve com detalhes os encontros entre o rei e o artista, os pormenores das muitas sessões de pose; revela a cortesia com que se tratavam e até uma certa intimidade que se estabeleceu entre os dois. Em sua companhia, conhecemos uma Paris que se transforma, adentramos por palácios e residências suntuosas, visitamos coleções de arte e antiguidades selecionadas a dedo e ainda diversas igrejas repletas de esculturas e pinturas. Além disso, Paul de Chantelou mostra que toda a aristocracia parisiense fazia questão de visitar o improvisado ateliê de Bernini. Ali, pensamentos incontidos transformavam-se em comentários maravilhados ou mesmo de pretensa indiferença, pois a verdade é que todos estavam atônitos diante do nascimento da imagem do rei, que rapidamente emergia de um mero bloco de pedra.

Ao longo desse diário, várias ocasiões demonstram que Bernini considerava a França como que à margem da cultura dominante de Roma. Era uma relação entre centro e periferia, fato ora negado, ora implícito, ora evidente para as partes envolvidas[18]. Em todo caso, havia uma reciprocidade de olhar que oscilava desde a curiosidade e o desejo de possuir o outro – como considerado mais acima – até o desdém e o mais profundo desprezo. A partir do final de julho, Paul de Chantelou começa a relatar um crescente descontentamento de Bernini em relação aos arquitetos franceses, os quais estariam unidos em um complô para inviabilizar os planos de Bernini para o Louvre[19]. Evidentemente, os arquitetos franceses não queriam que uma obra de significado tão importante para a nação fosse parar nas mãos de um estrangeiro, sobretudo de um italiano. Liderados por Louis Le Vau, criaram várias intrigas envolvendo Bernini, e isso certamente contribuiu para que ele decidisse retornar à França. Entretanto, também é verdade que houve grande insistência por parte de Luís XIV e Colbert para que o artista permanecesse em Paris, fixando ali residência, e note-se que o convite chegou ao ponto de ser estendido à esposa e aos filhos de Bernini. É possível que, com isso, Luís XIV quisesse privar permanentemente Alexandre VII de seu artista mais reputado, o que teria contribuído com a estratégia de humilhação pública do pontífice diante de toda a Europa. Mas como Bernini mostrou-se

16 Cf. o *Diário* em 6 de junho.
17 Cf. DEL PESCO, 2007, p. 11.
18 Cf. CASTELNUOVO-GINZBURG, 1979, pp. 285-352. Cf. também BIALOSTOCKI, 1993, p. 131.
19 Cf., por exemplo, o *Diário* em 28 de julho e 10 de agosto.

irredutível, completamente avesso à ideia de passar em Paris o rigoroso inverno que se aproximava, a alternativa que restou foi a rejeição de seu projeto para o Louvre. Se Bernini não estava disposto a acompanhar a execução da obra, se dava maior importância aos trabalhos que conduzia em Roma, os franceses não tiveram outra opção: foram obrigados a reprovar seu projeto para demonstrar que a França estava acima do gosto barroco comemorado pelo papa, já pronta para assumir o primeiro posto na Europa também no que se referia às artes. Em suma, quer o artista ficasse em Paris, quer retornasse a Roma, Luís XIV daria uma grande lição a Alexandre VII. Paris passaria a ser o centro do mundo, e Roma estava condenada a fazer parte da periferia dessa nova geografia.

Referências Bibliográficas

BERNINI, Domenico. Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino. Roma: Rocco Bernabò, 1713.

BIALOSTOCKI, Jan. "Some values of artistic periphery". In: Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie (Annuaire du Musée National de Varsovie), XXXV, 1991. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1993, pp. 129-136.

CASTELNUOVO, Enrico; GINZBURG, Carlo. "Centro e periferia". In: PREVITALI, Giovanni (ed.). Storia dell'arte italiana. Torino: Einaudi, 1979, v. 1, pp. 285-352.

CHASTEL, André. Arte e humanismo em Florença na época de Lourenço, o Magnífico. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CROCE, Benedetto. Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia. 4ª ed. Bari: Laterza, 1912.

DEL PESCO, Daniela. Bernini in Francia: Paul de Chantelou e il 'Journal de voyage du Cavalier Bernin en France'. Napoli: Electa Napoli, 2007.

_____. "La légation de Flavio Chigi à Paris en 1664: mémoire et documents nouveaux (avec quelques observations sur le *Journal de voyage du cavalier Bernin en France* de Paul de Chantelou)", MEFRIN: Mélanges de l'École Française de Rome – Italie e Méditerranée Modernes et Contemporaines, n. 123, 2, 2011, pp. 475-512.

FRÉART DE CHANTELOU, Paul. Journal du voyage du Cavalier Bernin en France. Manuscrit inédit publié et annoté par Ludovic Lalanne. Paris: Gazette des Beaux-Arts, 1885.

_____. Journal de voyage du Cavalier Bernin en France. Édition de Milovan Stanić. Paris: Macula, L'insulaire, 2001.

FRIEDLAENDER, Walter. Mannerism and anti-mannerism in Italian painting. New York - Oxford: Columbia University Press, 1990.

KEMP, Martin. "*Ogni dipintore dipinge se*: a Neoplatonic echo in Leonardo's art theory?". In: CLOUGH, Cecil H. (edited by). Cultural aspects of the Italian Renaissance – Essays in honour of Paul Oskar Kristeller. Manchester - New York: Manchester University Press / Alfred F. Zambelli, 1976, pp. 311-323.

PINELLI, Antonio. “La maniera: definizione di campo e modelli di lettura”. In: Storia dell’arte italiana. V. 6, I, Torino: Giulio Einaudi, 1981.

TRATTATO di Pisa tra il santissimo nostro padre Alessandro VII per divina providenza sommo pontefice, e l’altissimo, eccellentissimo, e potentissimo prencipe Luigi XIV. Parigi: Per gli Stampatori e Librari Ordinarj del Ré, 1664.

VASARI, Giorgio. Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568. 6 v., Firenze: Sansoni / S.P.E.S., 1966-1987.

VINCI, Leonardo da. Libro di pittura. Edizione in facsimile del Codice Urbinate Lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana. A cura di Carlo Pedretti, trascrizione critica di Carlo Vecce. Firenze: Giunti, 1995.

WORRINGER, Wilhelm. Abstraction et ‘Einfühlung’ – Contribution à la psychologie du style. Paris: Editions Klincksieck, 1986.

Corpos labirínticos: o informe como dilaceramento do corpo na obra de Hans Bellmer[1]

Alexandre Rodrigues da Costa, Universidade do Estado de Minas de Gerais

Neste artigo, analisamos como o informe, na obra de Hans Bellmer, se articula a partir do corpo evocado em sua precariedade, quando este se torna desarticulado, múltiplo, labiríntico, na medida em que seus membros se espelham, anarquicamente, uns nos outros. Se o informe, segundo Georges Bataille, "é o incerto que se espalha por todos os lugares", sua presença na obra de Hans Bellmer pode ser pensada como seu fundamento, já que nos confrontamos com formas sempre transitórias, como se tudo se sustentasse a partir de suas próprias ruínas. Em suas fotografias, desenhos e esculturas, Hans Bellmer faz com que as imagens, paradoxalmente, ultrapassem o visível através da própria figurabilidade, como se seus personagens fossem silenciados pelos cenários que os rodeiam e ambos se tornassem labirintos, estruturas precárias e incompletas, nas quais nunca se encontra a saída.

Palavras-chave: Informe. Fragmento. Labirinto. Anagrama. Não-saber.

*

In this article, we analyze how the formless, in the work of Hans Bellmer, articulates itself from the body evoked in its precariousness, when it becomes disjointed, multiple, labyrinthine, insofar as its members mirror, anarchically, in each other. If the formless, according to Georges Bataille, "is the uncertain which spreads everywhere", its presence in Hans Bellmer's work can be thought of as its foundation, since we are confronted with ever transitional forms, as if everything were sustained by from their own ruins. In his photographs, drawings and sculptures, Hans Bellmer makes the images, paradoxically, go beyond the visible through their own figurability, as if their characters were silenced by the scenarios that surround them and both became labyrinths, precarious and incomplete structures, in which the exit is never found.

Keywords: Formless Fragment. Labyrinth. Anagram. Non-knowing.

[1] Agradecimento à FAPEMIG pelo apoio financeiro.

As fotografias criadas por Hans Bellmer, na Alemanha, na década de 30, oferecem uma perspectiva diferente e inusitada do corpo humano. Nas imagens que compõem o livro *Die Puppe* (A boneca), que Hans Bellmer publicou em 1934, pelo editor Thomas Eckstein, observamos fotografias não verdadeiramente de uma mulher, mas uma boneca cujos traços lembram os do corpo feminino. Aqui, a semelhança, ao mesmo tempo em que é evocada, é destruída por uma espécie de operação de desmantelamento da representação. Embora a graciosidade dos traços e a pose lembrem a de uma figura feminina, é a partir do desmembramento e da rearticulação de algumas partes de seu corpo que essa boneca estabelece a deformação e a mutilação como parâmetros para o erotismo.

O livro *Die Puppe* continha dez fotografias em preto e branco, todas retratando a primeira boneca de Bellmer em uma série de *tableaux vivants*. Ele trazia também uma curta introdução, intitulada "Memórias do tema boneca", na qual Bellmer relatava de onde vieram suas inspirações e fantasias para a elaboração de sua boneca. Mesmo tendo uma tiragem pequena, o livro conseguiu chegar às mãos de Paul Eluard, que providenciou uma tradução para o francês através de Robert Valançay. Em 1936, *Die Puppe* foi traduzido para o francês com o título *La Puppée*. Cem cópias foram publicadas, sendo que cinco eram edições de luxo e traziam na capa uma foto da cabeça da boneca.

Se nos detivermos, com um pouco mais de atenção, sobre as dez fotografias que compõem *Die Puppe*, perceberemos que o livro revela a gênese da boneca de Bellmer, principalmente no que diz respeito às três primeiras fotografias. Nelas, a boneca encontra-se em estado de elaboração, como pode ser visto na primeira imagem, na qual é mostrado o esqueleto de madeira e de metal. Na segunda foto, como se acompanhássemos o decorrer de um processo, a armação é preenchida, na região do troco, com plástico, para aparecer concluída, na terceira foto, junto com o seu criador, que se expõe através de uma imagem transparente de si mesmo, à semelhança de um fantasma.

A partir da quarta foto, o que impera é o desmembramento, a mutilação, o vazio como interlocução e fundamento da forma. Se em boa parte das fotografias, a boneca encontra-se totalmente desmontada, em outras, suas partes chegam a formar um corpo, de tal forma que ele se apresenta quase completo, à imagem de uma menina ou uma adolescente. Mas é esse "quase" que revela a percepção de Bellmer, no momento em que o artista alemão consegue fugir dos lugares e tópicos comuns destinados à figura feminina. Se sua boneca, como podemos observar na sexta fotografia, surge de forma insinuante, encenando gestos típicos de mulheres em poses sensuais, é a partir da mutilação, de uma espécie de ritual, na verdade um ritual cenográfico, que essa boneca é alçada à condição de objeto sagrado. Mas como assim sagrado? Não podemos esquecer que o sagrado reúne, em seu princípio, duas esferas contrárias. De acordo, com Durkheim, "as forças religiosas são de dois tipos. Umas são benéficas, guardiãs da ordem física e moral, dispensadoras da vida, da saúde, de todas as qualidades que os homens estimam. (...) Por outro lado, há as potências más e impuras,

produtoras de desordem, causadoras de morte, de doenças, instigadoras de sacrilégio"[2]. Durkheim, assim, dá ao sacrifício um significado simbólico, já que os ritos sacrificiais constituíram uma espécie de mediação entre o indivíduo e a comunidade. O sacrifício, nessa perspectiva, é aquilo que nutre e sustenta a vida coletiva, no instante em que celebra a renovação que tanto o indivíduo quanto a coletividade comungam. No entanto, para um pensador como Georges Bataille, o sacrifício praticado a partir da auto-mutilação constitui-se não como um ato de união com o coletivo, mas de revolta contra a ordem estabelecida e os valores impostos.

Figura 1 e 2. Hans Bellmer (1902–1975),
Die puppe, 1934, fotografia, (BELLMER, 2005, p. 45-46).

Bataille aborda essa questão do sacrifício em relação à identidade, em um texto ao qual ele dá o título de "Sacrifícios". Ao longo da leitura desse texto, não encontramos nenhuma referência explícita aos rituais de sacrifício. O tema do texto perpassa a noção de identidade, de um *eu* que se debruça sobre o vazio ante a iminência da morte. Na verdade, o que Bataille faz, ao abordar a experiência do *eu* e de sua improbabilidade, é discutir de que forma a morte não se opõe à existência, já que "a aproximação da podridão liga o eu-que-morre à nudez da ausência"[3]. Se o eu se projeta para fora de si, criando, assim, o objeto de sua paixão, o sacrifício seria, portanto, o momento em que para o eu-que-morre é revelada a existência ilusória do eu, já que a existência das coisas, que assumem o valor para ele, se constituem como "os preparativos de uma execução, a existência das coisas que não pode fechar a morte que ela traz, mas

[2] DURKHEIM, 1996, p. 449.
[3] BATAILLE, 1973, p. 87.

que ela mesma se projetou nessa morte que a encerra”[4]. A destruição do eu é o sacrifício que o liberta. Nesse sentido, a irrealidade do mundo deve ser corroída, para que a natureza da existência esteja em concordância com a natureza extática do eu-que-morre.

Figura 3 e 4. Hans Bellmer (1902–1975),
Die puppe, 1934, fotografia, (BELLMER, 2005, p. 47-48).

Figura 5. Hans Bellmer (1902–1975),
Die puppe, 1934, fotografia, (BELLMER, 2005, p. 50).

[4] BATAILE, 1970, p. 96.

Tanto Bataille quanto Bellmer apagam as fronteiras existentes entre o eu-que-mata e o eu-que-morre no momento em que é possível perceber que, na verdade, seja o texto, seja a fotografia, suas obras se revelam como partes, restos, de seus próprios sacrifícios. A identificação, por exemplo, de Bellmer com suas bonecas ao mesmo tempo em que fundamenta o plano conceitual de suas fotografias, marca uma reversibilidade de identidade que só é possível a partir de um eu que imerge em sua obra, de tal forma que o objeto representado e a representação tornam-se indiscerníveis um do outro. Em Bataille, isso ocorre quando o escritor francês se nomeia como Dianus, em *O culpado*: "aquele que se chamava Dianus escreveu estas notas e morreu". Como bem observa Alexander Irwin, Bataille, "ao escrever sua experiência interior, é tanto soberano e assassino, renegado matador de deuses e salvador auto-aniquilante"[5]. Nesse sentido, os textos de Bataille podem ser lidos como a realização de sacrifícios, nos quais os papéis de sacrificador e vítima são unificados a partir de um gesto em que vida e morte não se opõem, mas se complementam: "o sacrifício é a vida com a morte confundida"[6]. A angústia da vítima e a do assassino se tornam a mesma, pois para que haja sacrifício, é necessário antes de tudo que ocorra uma identificação entre eles. Se a vítima é o objeto e o sacrificador, o indivíduo, a destruição do objeto acarreta a desintegração da identidade dos envolvidos. Já que o matar e o morrer são solidários, não há destruição do objeto, se não houver objeto e aquele que exerce o trabalho de destruí-lo: "A morte desorganiza a ordem das coisas e a ordem das coisas nos mantém. O homem tem medo da ordem íntima que não é conciliável com a das coisas"[7]. A arte, tudo aquilo que é engendrado tendo em vista a *poeisis*, é a própria materialização da angústia, no sentido em que compactua com a morte, ao destruir todo e qualquer aspecto de utilidade de sua formação. O eu que participa desse processo é o sacrificador e a vítima, já que o que está em jogo é a dissolução de sua identidade, que se realiza como estado de perda:

> O termo poesia, que se aplica às formas menos degradadas, menos intelectualizadas da expressão de um estado de perda, pode ser considerado como sinônimo de despesa: significa, com efeito, do modo mais preciso, criação por meio da perda. Seu sentido, portanto, é vizinho do de sacrifício.[8]

Para aquele que faz o poema não há nenhum retorno material, uma vez que o risco aí assumido exige que ele empenhe sua própria existência na representação de seus escritos. Isso não quer dizer que o poema seja uma cópia ou reflexo de seu criador, mas um resíduo, matéria destruída, palavras sagradas "limitadas ao nível de beleza impotente, que retiveram o poder de manifestar toda soberania"[9]. O furor de escrever coloca-se assim a serviço do desespero, no sentido de que a

[5] IRWIN, 2002, p. 31.
[6] BATAILLE, 1980, p. 79.
[7] BATAILLE, 1993, p. 43.
[8] BATAILLE, 1975, p. 32.
[9] BATAILLE, 1988, p. 342.

palavra só pode ser utilizada em função de sua própria perda, do abismo que cava. Dessa forma, o sujeito que escreve o poema não apenas destrói o sentido funcional das palavras, mas também se assassina, no instante em que sua ação leva-o à exclusão, a um não-lugar na coletividade. Poderíamos arriscar a dizer, invertendo o postulado de Keats de que o poema é a máscara do poeta, que, na verdade, o poema é onde ele se sacrifica, onde sua identidade não desaparece, mas é despedaçada, para que a partir de suas carnes, seus ossos, suas vísceras, o poema surja.

O resultado disso tudo é que as imagens criadas por Bellmer, em seus desenhos ou nas suas fotografias, assim como os textos de Bataille, podem ser vistos como estruturas orgânicas. Como bem observa Denis Hollier, o próprio dicionário crítico de Bataille se ampara em um discurso analítico e anatômico: "cada artigo, de fato, desloca o corpo, isola o órgão que trata e desconecta-o de seus suportes orgânicos, transformando-o no lugar de uma concentração semântica através da qual a parte ganha o valor que está amarrado ao todo"[10]. O artigo, assim, desarticula o todo, criando insubordinação, ao fazer com que as relações hierárquicas desabem frente à parte isolada. Em vez de se apagar no todo, a parte se torna aquilo que Hollier chama de "obscenidade fragmentária". Verbetes tais como o dedão do pé, o olho, a boca, que Bataille cunhou para o dicionário, são exatamente onde o discurso anatômico ganha forma, já que a parte, agora isolada do corpo, não tem mais o propósito de servi-lo como fundamento de uma imagem única, integral: "O dicionário crítico, em *Documents*, através de concentrações semânticas, produz um tipo de ereção simbólica do órgão descrito, uma ereção da qual, no fim, o órgão, como que se por cissiparidade, se desprende de seu suporte orgânico"[11]. Nas fotografias de Bellmer, esse desprendimento se dá através da mutilação de suas bonecas. Cada fotografia é um espaço de mutilação, onde a figura feminina é destruída, no instante em que suas partes não estão mais integradas a um todo, mas, ao contrário, se erigem, isoladas, ao negativar o lugar de onde vieram. Como organismos que se reproduzem por cissiparidade, as partes isoladas não possuem mais hierarquia uma sobre a outra. É o que acontece na série de fotografias que Hans Bellmer faz de sua segunda boneca, publicada, em 1949, com o título *Les Jeux de la poupée*. Em quase todas essas fotografias, percebemos que o corpo da boneca se torna instável, já que suas partes são intercambiáveis e reversíveis. O resultado é que, em várias imagens, o corpo da boneca se constitui basicamente de tumores. Assim como as fotografias da primeira boneca, não há, aí, um ponto central, pois, nas imagens que compõem esse livro, é como se a própria junção deixasse de ser o ponto de sustentação e ramificasse ao longo de todo corpo.

Se, nas imagens criadas por Bellmer, a multiplicação de membros e partes forma tumores ao longo do corpo de sua boneca, é porque a cissiparidade se dá como o bloqueio do sentido, labirinto onde os corpos se mesclam e se perdem. Quando Bataille escreve, em *A experiência interior*, "o *nonsense* é o resultado de cada

[10] HOLLIER, 1989, p. 78.
[11] HOLLIER, 1989, p. 79.

sentido possível"[12], podemos interpreta essa frase a partir da análise de Hollier, pois o *nonsense*, o sentido bloqueado, é exatamente a obliteração do vestígio, o desabamento da linguagem ou do corpo sobre si mesmo. Apaga-se a identidade, impede-se a transposição. Cego, o corpo abraça o excesso, o equívoco, até se tornar perda. Mas isso não quer dizer que a transposição desapareça, pois, na verdade, ela se abre múltipla, emaranhada em si mesma, como a descrição que Bellmer faz sobre uma fotografia que apresenta um corpo de mulher amarrado:

> De acordo com a memória intacta que guardamos de um certo documento fotográfico, um homem, para transformar sua vítima, tinha firmemente amarrado suas coxas, seus ombros, seu peito, com um arame apertado, entrecruzado aleatoriamente, de maneira que ele produziu acúmulos de carne, triângulos irregulares esféricos, alongando dobras, desfigurando lábios, multiplicando seios nunca vistos em lugares inimagináveis.[13]

Na descrição acima, que Bellmer fez para explicitar as reversibilidades do corpo, no seu texto *Uma breve anatomia do inconsciente físico ou anatomia da imagem*, de 1957, podemos perceber que a integralidade do corpo é rompida pelo desejo de se querê-lo múltiplo, labiríntico, na medida em que suas partes espelham-se umas nas outras. Nas fotos de *Les Jeux de la poupée*, por exemplo, percebemos que as partes do corpo, como é o caso das pernas, se proliferam de tal maneira que chegam a substituir os braços e a cabeça. Como se estivesse diante de um espelho, o corpo se subtrai no instante em que é duplicado. A identidade é apagada em prol de um ser monstruoso, originado de duas margens, uma real e outra virtual unidas no limite daquilo que poderíamos chamar a realidade. Acéfala, a boneca, diferente da primeira, é fotografada ao ar livre, em frente a uma árvore, jogada entre moitas como se tivesse sido violenta. Além disso, a questão do hermafrodita, que estava latente no primeiro livro, torna-se evidente em *Les Jeux de la poupée*, como pode ser percebido em uma foto de 1935, na qual vemos sua parte inferior vestida de calças, enquanto, na superior, ela encontra-se seminua, portando sandálias e meias. Aqui, o espelhamento unifica os gêneros masculino e feminino de forma a romper com os limites que os separam. O duplo não é mais o eu e outro, mas a coexistência de significados e princípios incompatíveis.

Nesse sentido, as identidades se tornam oscilantes, monstruosas, pois o que resta dos corpos repete gestos informes, ao serem levados a um estado crítico, a partir do qual a conjunção e a divergência estabelecem a descontinuidade como um processo de desestruturação da anatomia. Podemos analisar, dessa maneira, a fragmentação e o desdobramento, na obra de Hans Bellmer, à luz do informe, verbete formulado por Georges Bataille, para o dicionário crítico da revista *Documents*, em 1929, como um arranjo complexo de violentas forças irruptivas direcionadas à instabilidade, pois "o informe está sempre na forma, mas nunca é absorvido por essa forma"[14]. Esse paradoxo é a condição da existência do informe

[12] BATAILLE, 1973, p. 119.
[13] BELLMER, 2005, p. 129.
[14] NOYS, 2000, p. 35.

e é, por isso, que ele se deixa revelar como um processo, mas não como um conceito. Como disruptura móvel, imagem subversiva, o informe, segundo Benjamin Noys, "nunca se estabelece dentro de um quadro ou uma imagem, mas sempre emerge de uma imagem, uma palavra ou coisas"[15]. Esse caráter instável do informe se deve ao fato de que ele, na condição de verbete, "serve para desclassificar, exigindo que cada coisa tenha a sua forma"[16], pois o que ele designa "é o incerto que se espalha por todos os lugares, como uma aranha ou um verme"[17]. Nesses trechos, assim como em todo o texto dirigido ao informe, Bataille não oferece uma definição precisa, em um sentido dicionarizado, do que venha a sê-lo. No entanto, ao afirmar que o informe "se espalha por todos os lugares"[18] e "o universo se assemelha a nada"[19], ele conclui que "o somente o informe é relevante para se dizer que o universo é algo como uma aranha ou cuspe". O informe conjugaria, assim, o comportamento desterritorialista da aranha e a configuração abstrata do cuspe, mobilidade e abstração, mas sem se fechar em uma síntese, pois em vez de afirmar a conciliação dos contrários, como ocorre na dialética, ele frustra a reconciliação, ao se sustentar indefinidamente em um movimento de oscilação e divisão assimétrica. Por isso, no instante em que o informe desclassifica as coisas e afirma suas estruturas a partir da incerteza, da indefinição de seus limites em relação ao espaço e ao tempo que ocupam, ele passa a se constituir em um ataque aos sistemas acadêmicos e taxonômicos.

Assim, o informe, como o que excede e não se deixa aprisionar, colapsa não apenas o movimento que o engendra, mas que dele se desdobra. Por isso, na primeira versão da boneca assim como na da década de 1940, é possível perceber a presença do informe, na medida em que a representação que temos do corpo oscila entre o referencial e o não-referencial, a ordem e a desordem, como os anagramas que Bellmer cria para o livro *Anatomia da imagem*. Esses anagramas servem para exemplificar sua proposta de um corpo insubordinado, permutável, pois novos significados podem ser extraídos à semelhança do que ocorre com as palavras de um poema, cuja estrutura torna-se reversível, múltipla e indeterminada, uma vez que as mesmas letras que compõem um verso se convertem nos demais. Os sentidos que surgem do novo texto não se amparam mais na lógica do discurso, do conhecimento, mas na falta de razão, na angústia de não se conseguir criar um eixo hierárquico entre o atual e o anterior, o eu e o outro, como pode ser visto neste poema constituído apenas de anagramas:

ROSES AU COEUR VIOLET

Se vouer à toi, ô cruel
A toi, couleuvre rose
O, vouloir être cause

[15] NOYS, 2000, p. 35.
[16] BATAILLE, 1970, p. 217.
[17] BATAILLE, 1970, p. 217.
[18] BATAILLE, 1970, p. 217.
[19] BATAILLE, 1970, p. 217.

Couvre-toi, la rue ose
Ouvre-toi, ô la sucrée

Va, où surréel côtoie,
O, l'oiseau crêve-tour!
Vil os écoeura route,
Coeur viole osa tuer.

Soeur à voile courte – écolier vous a outré
Curé, ou Eros t'a violé – ou l'écu osera te voir
Où verte coloriée sua – cou ouvert sera loi

O rire sous le couteau
Roses au coeur violet.[20]

No poema acima, as estrofes espelham-se umas nas outras, de maneira que é impossível definir um centro, uma origem. O espelhamento, na condição de anagrama, deforma os sentidos dos versos, levando-os ao limite do incompreensível. O que impera é o *nonsense* como desabamento da linguagem, uma vez que os significados, que as palavras geram, não se sustentam mais na lógica da comunicação, naquilo que pode ser apreendido e compreendido. Se o sentido se torna insuficiente, é porque as palavras foram dilaceradas, expostas a esse espelho que lhes corta as amarras e as deixa tão vulneráveis quanto podem ser em suas origens. O anagrama possibilita assim resgatar a palavra a partir de sua multiplicidade negativa, pois o verso se apaga em sua origem, mesclado aos reflexos que deixa e às sombras que projeta. Por isso, no instante em que o verso se torna múltiplo pelas letras que o compõem, ele se abre ao ilimitado, ao impossível, pois suas palavras se tornam instáveis à medida que, dilaceradas, se multiplicam sempre em outras. Ao contrário dos anagramas pesquisados por Saussure, para quem eles escondiam um anátema, nome divino que corre sob o texto, os escritos por Hans Bellmer e sua companheira Unica Zürn não apontam para um nome, mas para o lugar vazio dos significados, já que o verso é, ao mesmo tempo, alguma coisa e coisa nenhuma, pois, de acordo com Jean Baudrillard, "é a própria linguagem que toma a palavra para nela se perder"[21]. Se não há nome a ser descoberto nos anagramas, a proliferação de palavras ocorre como uma dissecação, a partir da qual as palavras são dilaceradas e desfeitas pelo limite das letras que compõem o verso.

O que impera no anagrama é um processo que tem como base a fragmentação e a repetição, pois são sempre as mesmas letras que se repetem em cada verso, mas que se fragmentam de maneira a termos uma proliferação de versos, a partir da qual um é sempre diferente do outro. Nesse sentido, a fragmentação encontra na repetição, ao mesmo tempo, sua sustentação e sua negação, pois os fragmentos gerados não se retêm, mas se contraem em expansão, desfazendo e se reconstituindo à medida que se repetem:

[20] BELLMER, 2008, p. 47.
[21] BAUDRILLARD, 1996, p. 265.

> Confirma-se, em e por incerteza, que nem todo fragmento está relacionado ao fragmentário. O fragmentário – o "poder" do desastre que ninguém experimentou, e a intensidade desastrosa, incomensurável de prazer, de alegria - é marcado, isto é, todas as suas marcas distintivas são apagadas, e o fragmento seria essa marca, sempre ameaçada por algum sucesso ou outro. Não pode haver um fragmento bem-sucedido, satisfatório ou que indique o fim pelo fim, a cessação do erro, e esse seria o caso se não fosse por outra razão que todo fragmento, embora único, se repete, e é desfeito pela repetição.[22]

É possível perceber que as bonecas e os desenhos de Bellmer se afirmam a partir do fragmento e da repetição, no momento em que se sustentam como desordem, ao se configurarem entre o determinado e o indeterminado, de maneira a negar uma origem, pois, em sua obra, há uma proliferação de corpos que se sobrepõem, se emaranham, de forma que "cada elemento se converte em seu contrário incessantemente"[23]. O corpo, para Bellmer, se torna transitório, pois nada, nele, se dá como definitivo, mas permanece aberto pelo "pensamento [que] vive a aniquilação que o constitui como uma vertiginosa e infinita queda, e assim não tem somente a catástrofe como seu objeto, sua estrutura é a catástrofe, ela se absorve no nada que a suporta e ao mesmo tempo deixa escapar"[24]. Poderíamos, a partir dessa citação de Bataille, ver o corpo, na obra de Bellmer, como uma estrutura que se manifesta sob a catástrofe, uma vez que o excesso é o que possibilita que a imagem entre em colapso, ao colocar em crise o olhar que a sustenta. Esse excesso nos leva a perceber como, em muitos desenhos de Bellmer, por meio da transparência e da sobreposição, os cenários e os corpos se mesclam, pois, sem limites definidos, eles se dilaceram à medida que se proliferam como fragmentos. Mais do que na boneca, os desenhos deram a Bellmer a possibilidade de adicionar à mobilidade a transparência, de maneira que, como Alain Jouffroy pontua: "o desenho permite a Bellmer dotar um ser humano com posturas simultâneas, que sua boneca só poderia assumir sucessivamente. O teatro tornou-se cinema"[25].

Desarticular o corpo como se escrevesse um anagrama é torná-lo labiríntico, no instante em que ele é colocado sob análise, de maneira que o seu dilaceramento, ao misturar o um e o outro, cria "um espaço composto exclusivamente de aberturas, onde nunca se sabe se elas abrem para o interior ou o exterior, se elas são para sair ou entrar"[26]. As imagens, pela fragmentação, tornam-se, assim, obliteradas, rasuradas, impedindo o caminho, o fluir como forma de escapar do emaranhado de sentidos, das múltiplas saídas e entradas que se desdobram dos vazios e das vísceras do corpo. Os sentidos que surgem do corpo fragmentado não se amparam mais na lógica do discurso, do conhecimento, mas na falta de razão, na angústia de não se conseguir criar um eixo hierárquico entre o atual e o

[22] BLANCHOT, 1980, p. 72.
[23] BATAILLE, 1971, p. 219.
[24] BATAILLE, 1970, p. 94.
[25] JOUFFROY, 1960, p. 10.
[26] HOLLIER, 1989, p. 61.

anterior, o eu e o outro. Tanto o corpo quanto o poema se apresentam como fraturas expostas, no momento em que têm suas estruturas dilaceradas, colocadas em descontinuidade com relação às suas origens e à sua história. É a partir dessa perspectiva que tanto os poemas anagramáticos quanto as bonecas e desenhos de Bellmer compartilham com os significados que Georges Bataille dá ao labirinto:

> No que diz respeito aos homens, a sua existência liga-se à linguagem. Cada pessoa imagina, e assim conhece, a sua existência com a ajuda das palavras. As palavras lhe vêm à cabeça, carregadas da multidão de existências humanas – ou não humanas –, em relação às quais existe a sua existência privada. O ser é, em si, mediado pelas palavras, que só podem se dar arbitrariamente como "ser autônomo" e profundamente como "ser em relação". Basta seguir, por pouco tempo, o rastro dos percursos repetidos das palavras para perceber, em uma espécie de visão, a construção labiríntica do ser.[27]

Segundo Bataille, o ser em si é um labirinto do qual é impossível escapar, já que não estamos nele, mas somos ele. Nesse sentido, as palavras que utilizamos não nos orientam, ao contrário, levam-nos a perder em nós mesmos. O próprio texto de Bataille é um labirinto, uma vez que seu terreno é instável, suas paredes constituem passagens onde não existe mais referência. Do mesmo modo que o informe é concebido como uma espécie de sabotagem contra o sistema acadêmico, Bataille, de acordo com Denis Hollier, "inverte o sentido metafórico tradicional do labirinto que geralmente liga-o com o desejo de sair"[28]. Assim, o labirinto é a existência operacional do informe, pois sua estrutura anti-hierárquica opõe-se a concepção geométrica idealizada, para a qual a saída representaria a realização do projeto, da utopia. Ao analisar a questão do labirinto na obra de Bataille, Denis Hollier comenta:

> O labirinto não é o espaço seguro, mas o espaço desorientado de alguém que se perdeu em seu caminho, se ele tivesse a boa fortuna de transformar os passos que dá em dança, ou simplesmente deixasse a intoxicação espacial levá-lo a se perder: o labirinto é o espaço bêbado. Nota: a bebedeira não é sem vertigem; palavras bêbadas tem tanto significado quanto um bêbado tem equilíbrio.[29]

A desorientação que Bellmer promove, nas fotografias de suas bonecas, em seus desenhos, gravuras ou poemas, se constitui em uma espécie de labirinto na medida em que dentro e fora não são mais opções, já que o eu não se refere a si mesmo como uma entidade autônoma, mas como aquilo que pode estar, ao mesmo tempo, próximo e distante de si mesmo: "o fio de Ariadne e o labirinto são idênticos"[30]. As obras elaboradas por Hans Bellmer podem, portanto, ser vistas como labirintos, nos quais a perda de referência nos arremessa não para

[27] BATAILLE, 1992, p. 90.
[28] HOLLIER, 1989, p. 60.
[29] HOLLIER, 1989, p. 58-59.
[30] HOLLIER, 1989, p. 59.

um além do corpo, mas para os seus interstícios, onde, a partir de um processo de divisão e reunião simultâneas, o *nonsense* se faz carne.

Não é à toa que a imagem do corpo informe, de seios múltiplos, se repetirá em outras obras de Bellmer, como é o caso das fotografias em preto e branco, que ele realizou, em 1958, tendo como modelo sua amante, Unica Zürn. Nessas fotografias, ao contrário do acontece nas típicas poses de modelo, o corpo feminino surge amarrado, ausente de uma cabeça, de um rosto, enfim, de uma identidade que o redima. Antes de se configurar como um retrato, o corpo surge imobilizado, informe, cego diante daqueles que o olham. Torturado, o corpo rompe os limites de si mesmo, transbordando, através da linha que o sacrifica, seu excesso de vida. A desordem que daí surge só pode ser a de um lugar inominável, onde o sentido se perde, já que o corpo, ao mesmo tempo em que se torna cego perante aquele que o sacrifica, nos conduz ao desconhecido, à angústia de uma nudez, a partir da qual a morte se abre soberana, imune a qualquer projeto ou plano moral.

Dessa forma, as fotografias de Bellmer geram uma angústia que é, antes de tudo, o não-saber. O não-saber, segundo Bataille, desnuda: "desnuda, então eu vejo o que o conhecimento escondeu até então, mas se eu vejo eu sei. De fato, eu sei, mas o que eu sabia, o não saber, o desnuda ainda. Se nonsense é o sentido, o sentido que é o nonsense se perde, se torna um nonsense (sem uma parada possível)" [31]. Ver através do não-saber é deixar que o nonsense impere. Daí a angústia da falta de explicação, do porquê as coisas se apresentarem como são. Não existe um antes ou depois para as fotografias e desenhos de Bellmer, os corpos, aí, são o ininterrupto, o instante a dilacerar os sentidos a partir do nonsense. O fio de arame, que amarra o corpo prestes a se fundir com ele, nada mais é do que o nonsense articulado na forma de uma violência indistinta, "comunicação dilacerada entre a medida da obra que se faz poder e a desmesura da obra que quer a impossibilidade"[32]. Nesse lugar de indistinção, o corpo amarrado e capturado pela fotografia de Bellmer pode ser comparado à vítima sacrificial, pois "nada no sacrifício é adiado, ele tem o poder de questionar tudo no momento em que acontece, de designar tudo, de tornar tudo presente"[33]. Assim como as bonecas, esse corpo tem sua existência condicionada ao instante fotográfico, já que o lugar onde o sacrifício ocorre se revela como um cenário, sobre o qual o controle exercido aceita a desordem, ao transformá-la em um permanente estado de entrega e perda, de morte e encenação. A obra de Bellmer afirma esse lugar de indistinção, onde as imagens, cegas, se dispersam, ao obliterarem o sentido, ao se tornarem paródias de si mesmas. A paródia, pensada como uma cópula que religa as coisas entre si, ao oferecer a desordem e o nonsense, impede a permanência, oferece o inesperado, a instabilidade de terrenos nunca mapeados, sempre abertos à exigência de um andar sem meta,

[31] BATAILLE, 1973, p. 66.
[32] BLANCHOT, 2003, p. 37.
[33] BATAILLE, 1973, p. 158.

onde o provisório se torna o tempo de uma ameaça desconhecida, labirinto, lugar de extravio, de não-saber.

Referências bibliográficas

BATAILLE, Georges. *Oeuvres Complètes I*. Paris, Gallimard, 1970.

BATAILLE, Georges. *Oeuvres Complètes III*. Paris, Gallimard, 1971.

BATAILLE, Georges. *Oeuvres Complètes V*. Paris, Gallimard, 1973.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de João Bénard da Costa. Lisboa: Antígona, 1980.

BATAILLE, Georges. *Oeuvres Complètes XII*. Paris, Gallimard, 1988.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

BATAILLE, Georges. *Teoria da religião*. Tradução de Sérgio Góes de Paulo e Viviane de Lamare. São Paulo: Editora Ática, 1993.

BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. Tradução de Maria Stela Gonçalves Adail Ubirajara Sobral. São Paulo. Edições Loyola, 1996.

BELLMER, Hans. *Die Puppe*. Berlin: Sammlung Dieter Brusberg, 1934.

BELLMER, Hans. *Les Jeux de la poupée*. Illustrés de textes par Paul Éluard. Paris: Éditions premières, 1949.

BELLMER, Hans. *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*. Paris: Éditions Allia, 2008.

BLANCHOT, Maurice. 1980. *L'écriture du désastre*. Paris: Éditions Gallimard.

BLANCHOT, Maurice. *A besta de Lascaux*. Tradução de Silvina Rodrigues Lopes. Edições Vendaval, 2003.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. Tradução de Paulo Naves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HOLLIER, Denis. *Against architecture: the writings of Georges Bataille*. Translated by Besty Wing. Massachusetts: The MIT Press, 1989.

IRWIN, Alexandre. *Saints of the impossible: Bataille, Weil, and the politics of the sacred*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

JOUFFROY, Alain, *Bellmer*. Chicago: Copley Foundation, 1960.

NOYS, Benjamin. *Georges Bataille: a critical introduction*. London, Sterling: Pluto Press, 2000.

A Coleção de Cartões-Postais de Alair Gomes

Aline Ferreira Gomes, UNICAMP

No extenso acervo de Alair Gomes mantido pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, encontra-se sua coleção de cartões-postais. São 151 postais do corpo masculino, mais dois cartões da série *Corpostal* (1986), com fotografias de Alair, e 5 postais do corpo feminino. A porção de cartões de temática masculina contém fotografias de diversas autorias, sempre figurando o corpo de homens. Este texto apresentará esse conjunto, fruto da experiência e da relação com o corpo masculino que o próprio artista possuía. A coleção reforça a atividade fotográfica, insinua modos de produzir imagens e artistas preferidos pelo fotógrafo. Como um campo suplementar aberto à paixão, seu museu imaginário se apresenta como anotações etnográficas numa pesquisa incessante sobre o desejo corporal masculino.

Palavras-chave: Nu masculino; fotografia; cartões-postais

*

In the extensive collection of Alair Gomes' maintained by the Brazilian National Library, there is a collection of postcards. It is comprised by 151 male body cards, two cards with Gomes' photographs from the *Corpostal* series (1986), and 5 postcards of female bodies. The masculine theme cards are from different authors. All of them contain male bodies. This article will present this collection, which stems from the artist's own experience and relation with the masculine body. The collection focuses on the photographic activity, insinuates ways of producing images and artists that he appreciates. As a supplementary field open to passion, his imaginary museum presents itself as ethnographic notes in an incessant search for corporal male desire.

Keywords: nude; male body; photograph; postcards.

Alair Gomes (1921-1992) engenheiro de formação, mas também filósofo, professor, crítico de arte e fotógrafo, desenvolveu um extenso trabalho sustentado no caráter erótico do corpo masculino. Dedicou-se à fotografia a partir de 1960 e produziu cerca de 16 mil imagens.

No vasto acervo do artista, mantido pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, encontra-se a coleção de cartões-postais do fotógrafo. São 151 postais do corpo masculino, mais dois cartões da série *Corpostal*, com fotografias de Alair, e 5 postais do corpo feminino de outros artistas. A porção de cartões de temática masculina contém fotografias diversas, sempre figurando o corpo de homens. Os motivos são: datas comemorativas, aniversários, dia dos namorados, nus fotográficos, obras de arte, desenhos, cenas de ruas, convite de eventos, monumentos etc. O conjunto é composto por reproduções de fotógrafos renomados como Duane Michals, Fred Holland Day, Herb Ritts, George Platt Lynes, Man Ray; rostos conhecidos como James Dean, Alain Delon, príncipe britânico Edward; obras de Leonardo da Vinci, Edward Hopper; além de obras de autoria menos conhecida.

O postal é um meio de comunicação interpessoal, incorpora diversos discursos e recursos, um instrumento de difusão e de publicidade, objeto de consumo e de coleção. Seu formato simples com uma imagem na face e mensagem afetiva no verso, é aberto e fechado à leitura, público e privado, marginal e popular, ferramenta de diversas indústrias e objeto indissociável das artes visuais.

Susan Stewart em *On Longing* (1984) diz que o cartão-postal miniaturiza o lugar, a experiência ou o objeto transformando os em uma vivência pessoal[1]. A coleção de Alair Gomes é fruto da experiência e da relação com o corpo masculino que o próprio artista possuía. Uma obsessão que se reflete na intensa produção de imagens, como também na retenção dessas imagens:

> A minha obsessão em torno da imagem do corpo masculino deve ser entendida em termos muito diretos, muito literais. Eu tinha uma vontade de produzir uma quantidade cada vez maior de imagens desse gênero. A imagem do corpo masculino, jovem e belo, quase me sufocava. Em princípio, essa tendência quase irresistível a uma produção maciça de imagens estava em contradição com a inclinação a uma produção da imagem fotográfica muito perfeita, muito aperfeiçoada. Isso certamente limitaria a minha abordagem. Eu levei algum tempo – e você sabe que eu trabalhei muito em filosofia, em filosofia da natureza, e me interessava sobretudo por uma espécie de descrição ou de caracterização da realidade natural. Isso foi consciente mesmo em mim. Cheguei a pensar várias vezes que, se insistisse suficientemente na tomada de imagem fotográfica do jovem corpo masculino, simplesmente a abundância dessa imagem pudesse, em última análise, funcionar como uma espécie de equivalência de uma visão do mundo, de uma Weltanschauung, de uma worldview, de

[1] STEWART, Susan. **On Longing**: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection. Baltmore: John Hopkins University Press, 1984, p. 135 -150.

> um ponto de vista quase filosófico. Seria quase como tentar fazer, através simplesmente do acúmulo da imagem do corpo masculino jovem, o equivalente a uma visão do mundo no sentido filosófico. Isso é uma espécie de crença que eu entretive durante longo tempo, sabendo que eu era louco e fantasista, mas era uma espécie de crença que a gente admite, a despeito da consciência do absurdo dela.[2]

Além de o acúmulo de imagens permitir uma visão do mundo, um conjunto de valores, de impressões e sentimentos, esse conjunto iconográfico também insinua uma relação de afetividade com o objeto. Aqui a fascinação pelo corpo masculino atua sobre o caráter passional pelo fato de poder guardar e observar o objeto amado e acessá-lo sempre que desejar: quase o mesmo mecanismo das relações amorosas. O formato portátil do cartão-postal remete as fotografias que se carregam no bolso ou na carteira, suas dimensões menores permitem ao seu proprietário levá-las onde estiver. Como o personagem de Adolfo Caminha em seu romance de 1895, *Bom Crioulo,* que carregava consigo a fotografia de seu amado Aleixo. Amaro a guardava no bolso, e sempre que havia oportunidade recorria ao retrato para observá-lo reativando seu amor pelo rapaz: "Bom crioulo guardava essa miniatura religiosamente, com cautelas de namorado, e à noite, quando se ia deitar, despedia-se dela com um beijo úmido e voluptuoso."[3]

Susan Sontag afirma "Colecionar fotos é colecionar o mundo (...) com fotos, a imagem é também um objeto, leve, de produção barata, fácil de transportar, de acumular, de armazenar."[4] É exatamente desse modo que os personagens de *Les Carabiniers* (1963) se relacionam com as imagens dos cartões-postais. O filme de Jean-Luc Godard conta trajetória de dois camponeses que são recrutados para uma guerra. Antes da partida prometem para as mulheres que ficariam à espera um retorno com presentes e tesouros. Anos depois *Michel-Ange* e *Ullysses* regressam apenas com uma mala recheada de cartões-postais. As centenas de postais continham imagens de monumentos, de animais, meios de transportes, paisagens turísticas, homens, mulheres nuas, obras de arte, qualquer coisa do mundo que fosse possível capturar e emoldurar no formato cartão-postal. A bagagem cheia de cartões é nada mais que a grande possibilidade de reter tudo no formato fotografia. Os dois soldados retornaram enriquecidos de imagens e toda sua fortuna cabia naquela maleta.

Assim como os fazendeiros de Godard, Alair Gomes com sua coleção também armazena um universo: o mundo masculino. Se "fotografar é apropriar-se da coisa fotografada"[5] colecionar imagens também é um modo de possuí-las. Os postais de Gomes catalogam tipos e biótipos masculinos, constroem um aglomerado de imagens e ao mesmo tempo alimentam o fascínio do fotógrafo pelo corpo do homem jovem.

---

[2] GOMES, Alair. Entrevista feita por Joaquim Paiva em 19 de julho de 1983. Disponível em: <http://revistazum.com.br/revista-zum_6/alair-gomes-joaquim-paiva/>. Acesso em: 22 agosto 2014.
[3] CAMINHA, Adolfo. **Bom crioulo**. São Paulo: Hedra, 2009, p. 122 - 123.
[4] SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004, p. 13-14
[5] SONTAG, 2004, p.14.

Jean-Claude Lemagny diz que o colecionador de fotografias continua o trabalho do fotógrafo na medida em que, ao selecionar imagens para a própria coleção, participa de alguma forma do ato fotográfico e compromete-se pela mesma busca de imagens que o fotógrafo.[6]

A coleção de postais de Alair indica algumas verdades sobre sua sensibilidade, suas preferências e gostos sobre a beleza masculina. O conjunto ainda apresenta a diversidade de tipos masculinos: cowboys, punks, halterofilistas, casais masculinos, corpos delgados, homens musculosos, esportistas, esculturas etc.

A variedade de representantes masculinos recorda o trabalho do artista paulistano Hudinilson Urbano Júnior (1957-2013). Nos chamados *Cadernos de Referências* Hudinilson colecionou inúmeras imagens masculinas. As páginas dos cadernos eram preenchidas com recortes e colagens de diversas fotografias, um conjunto de mais de cem peças, unindo imagens e textos retirados da mídia impressa e de livros. O artista cultivou com disciplina o mesmo fascínio que Gomes possuía pelas imagens de rapazes. Hudinilson era lembrado pelos amigos como um acumulador de imagens, tanto que era difícil circular em seu apartamento tomado por montanhas de revistas, jornais e livros.[7]

As imagens do mundo masculino adicionadas aos cadernos do artista paulistano eram editadas e modificadas, na medida em que ele as selecionava, agrupava, recortava e as exibia em justaposição com outras figuras que haviam passado pelo mesmo processo. Cada folha é um pequeno painel com informações visuais segmentadas, reflexo do desejo diletante do artista. As páginas transformam-se em paredes de museu, exibindo cartografias apaixonadas dedicadas ao corpo masculino.

Walter Benjamin ao refletir sobre a figura do colecionador, em seu livro *Passagens* (1982), entende que o colecionador articula sua busca para que o objeto de desejo sempre venha ao seu encontro[8]. Imagens e artistas atraídos como imãs. Assim como Hudinilson Júnior, que buscava rigorosamente cada item de sua coleção em jornais e revistas, parece possível supor que Alair Gomes perseguisse seus cartões-postais com o mesmo afinco.

Benjamin ainda diz que o colecionador tem um olhar especial sobre o objeto: “um olhar que vê mais e enxerga diferentes coisas do que o olhar do proprietário

---

[6] LEMAGNY, Jean-Claude. **La sombra y el tiempo**: la fotografía como arte. Buenos Aires, Argentina: La Marca, 2008, p. 104.

[7] Afirmação feita em depoimento pelo artista Mario Ramiro no vídeo: HUDINILSON Jr.. Direção de Equipe Itaú Cultural. Produção de Ana Paula Fiorotto; Camila Fink. Coordenação de Carlos Costa; Jader Rosa. São Paulo, 2015. (14 min.), son., color. Série Rumos Itaú Cultural 2013-2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=plebQlIoWiQ>. Acesso em: 24 fev. 2016.

[8] “Ora, é exatamente isso que se passa com o grande colecionador em relação às coisas. Elas vão de encontro a ele. Como ele as persegue e as encontra, e que tipo de modificação é provocada no conjunto das peças que se acrescenta, tudo isto lhes mostra suas coisas em fluxo contínuo.” BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: **Passagens**. Belo Horizonte; São Paulo: Editora UFMG; IMESP, 2009, p. 240.

profano, qual deveria ser melhor comparado ao olhar de um grande fisiognomista."[9] Esse olhar é identificado imediatamente nos cadernos de Hudinilson Jr. No caso de Alair Gomes, embora na sua coleção a ausência de registros da relação do artista com os postais seja um hiato, é possível perceber pontos de influências desse conjunto que despontam em algumas de suas fotografias.

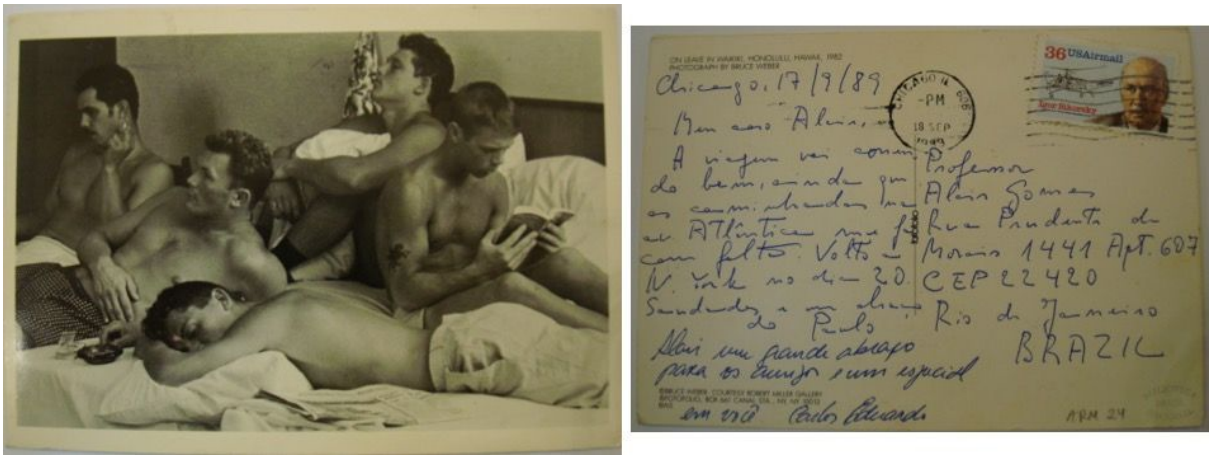


Figura 1: Bruce Weber. *On leave in Waikki*, Honolulu, Hawaii, 1982. Cartão-postal. Frente e Verso com inscrição assinada por Paulo e Carlos Eduardo. Acervo Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Infelizmente não podemos traçar a circunstância da aquisição de cada postal. Resta ao pesquisador apenas possibilidades. Na coleção três postais apresentam mensagens no verso e foram remetidos a Alair. Um dos cartões (figura 1) enviado de Chicago (EUA) no ano de 1989, contém grafias distintas e duas assinaturas. O texto traz um relato sucinto sobre a viagem dos remetentes e enviam saudações ao destinatário. A frente do postal apresenta o tema de toda a coleção: o corpo masculino jovem. A fotografia é do estadunidense Bruce Weber, fotógrafo de moda de grandes marcas e estilistas. Weber captura uma cama com cinco homens de torsos nus. A imagem em preto e branco traz no primeiro plano um jovem em decúbito ventral de olhos fechados. No segundo plano os quatro homens organizam seus corpos no espaço restante da cama. Sentados, imersos em seu próprio instante, evitam olhares para a câmera e para os parceiros de cena. Cada modelo posa de maneira independente: se fossem isolados resultariam em cinco retratos distintos. O postal está em acordo com o tema da coleção e se integra perfeitamente ao conjunto.

Curioso encontrar essa mesma fotografia em um dos trabalhos de Hudinilson Jr. (figura 2). Muitas dessas criações do artista seguiam os mesmos sistemas dos *Cadernos de Referência*: imagens coletadas para compor um mosaico de corpos masculinos diversificados. Como uma espécie de editor de imagens, Hudinilson recorta a fotografia de Weber, selecionando apenas os três homens que ocupam o lado esquerdo da cena. A fotografia exibe a intervenção do artista que deixou a mostra o desgaste do recorte impreciso na borda do lado direito. Mais do que um

[9] Idem, 2009, p. 241.

ponto de semelhança, a escolha de Gomes e Hudinilson Jr. reforça o status da catalogação dos dois artistas em busca de belezas masculinas.

O outro postal enviado a Alair (figura 3) apresenta no verso o relato de uma pessoa que acaba de chegar em Munique, Alemanha e descreve a dificuldade do viajante em se hospedar no apartamento da mãe, o forçando a buscar outro lugar. O cartão não possui assinatura nem selos postais. A imagem reproduzida na fronte do cartão é uma fotografia do *Fauno Barberini*. A escultura do período helenístico encontra-se na Gliptoteca de Munique desde a abertura do museu em 1830. Um homem nu, sentado de pernas abertas e tronco apoiado em uma estrutura rochosa. Uma figura provocante. Adormecido, exposto e vulnerável, exibe o pênis sem nenhum alarde. Uma pose lasciva que remete a série *New Sentimental Journey* de 1983, conjunto fotografias feitas por Alair Gomes durante sua viagem pelo velho continente. A série que se concentra especialmente nas esculturas europeias demonstra a admiração do artista pela beleza masculina presente nas esculturas greco-romanas.

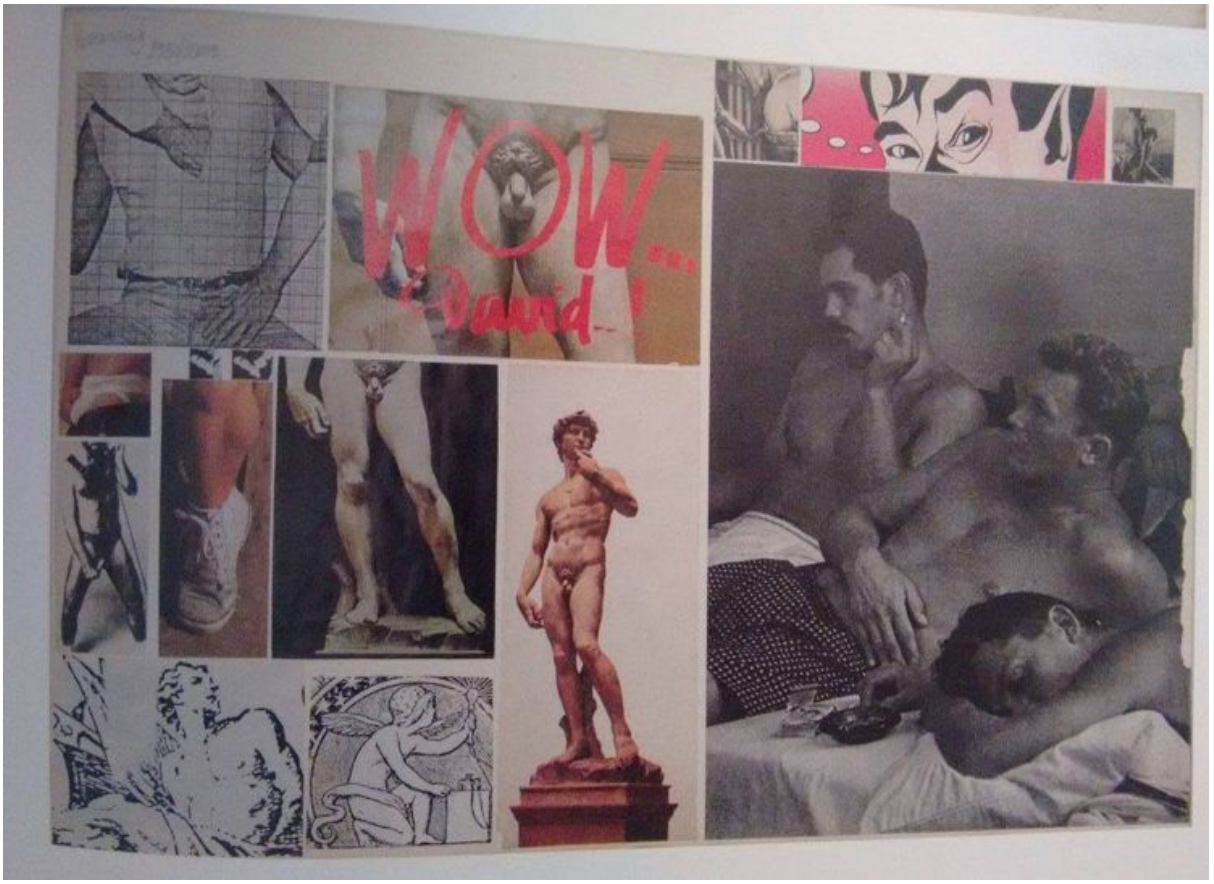


Figura 2: Hudinilson Junior. *Caderno de Referências V*, década de 1980. Fotografia impressa, jornal, recortes de revistas, fotocópias e documentos em papel, 7 x 22 x 33 cm.

O terceiro cartão-postal (figura 4) contendo mensagem no verso: “Um bom natal e um 83 muito torto” e assinado “Mais”. O verso não informa a autoria da foto, nem há espaços para selo postal e local específico para inserir o endereço – o que suscita a dúvida se poderia ser uma fotografia presenteada ao artista e guardada

no conjunto dos postais. A parte dianteira o cartão exibe um nu masculino. O recorte enquadra somente o ventre, o pênis e parte das coxas. Ao fundo uma paisagem composta por folhagens diversas, capturada sem nitidez reforça a impressão de uma mata selvagem. Das mãos que pousam sobre o quadril apenas vemos alguns dedos. A luminosidade que incide de cima atua na pele do modelo formando uma região sombreada abaixo do pênis. O sexo masculino se projeta para baixo e acompanha a curvatura das folhas ao fundo. A nudez explícita, rodeada pelo verde da natureza, ganha o caráter naturista. A imagem, se confirmada como um presente ou lembrança deixada para Alair, concretizaria a ideia de Benjamin: o objeto foi até o colecionador.

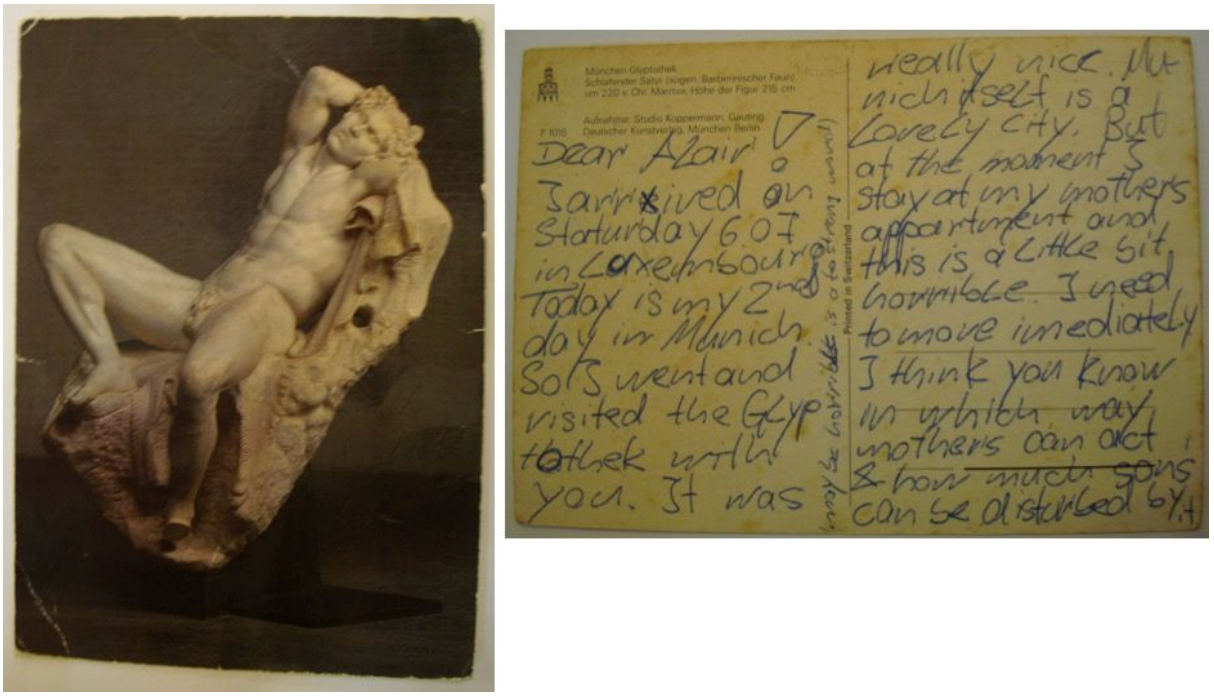


Figura 3: *Fauno Barberini*, Munique, Alemanha. Cartão-postal. Frente e verso com inscrição, sem assinatura. Acervo Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

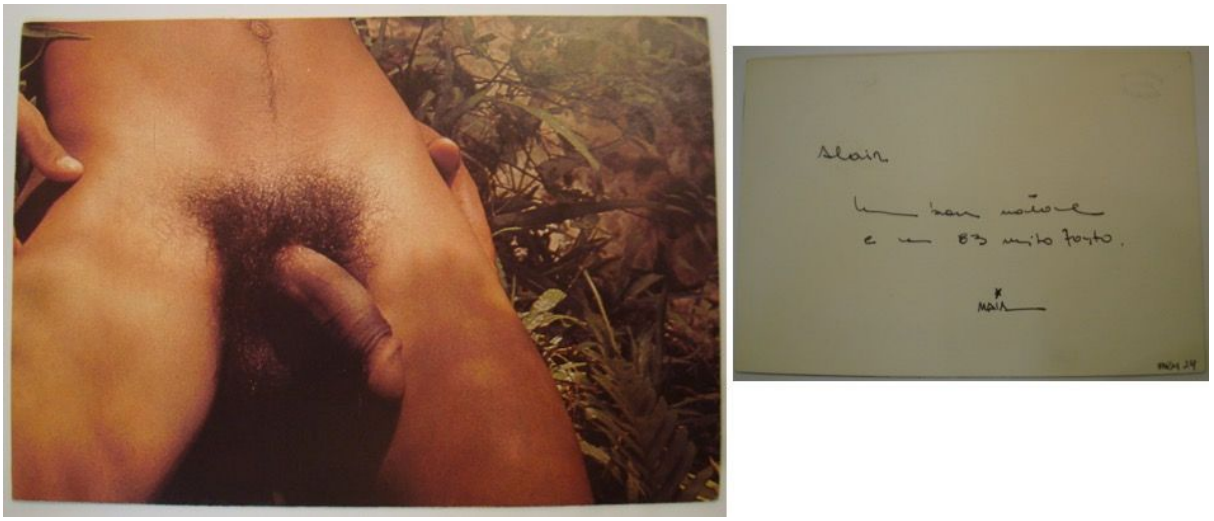


Figura 4: Cartão-postal. Autor desconhecido. Frente e verso com inscrição, s/d. Acervo Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Outros cartões da coleção também exibem imagens fálicas (figura 5). Elas transformam a anatomia do sexo masculino com humor pícaro, subvertem os modos de olhar para a genitália masculina. A base de um braço musculoso torna-se a extremidade de um pênis; um falo ganha na parte superior uma torneira com uma glande que goteja; em outro postal o pênis representado verticalmente, como se fosse um monumento público, se contorce formando um nó que aponta imponentemente para a extremidade superior da imagem.

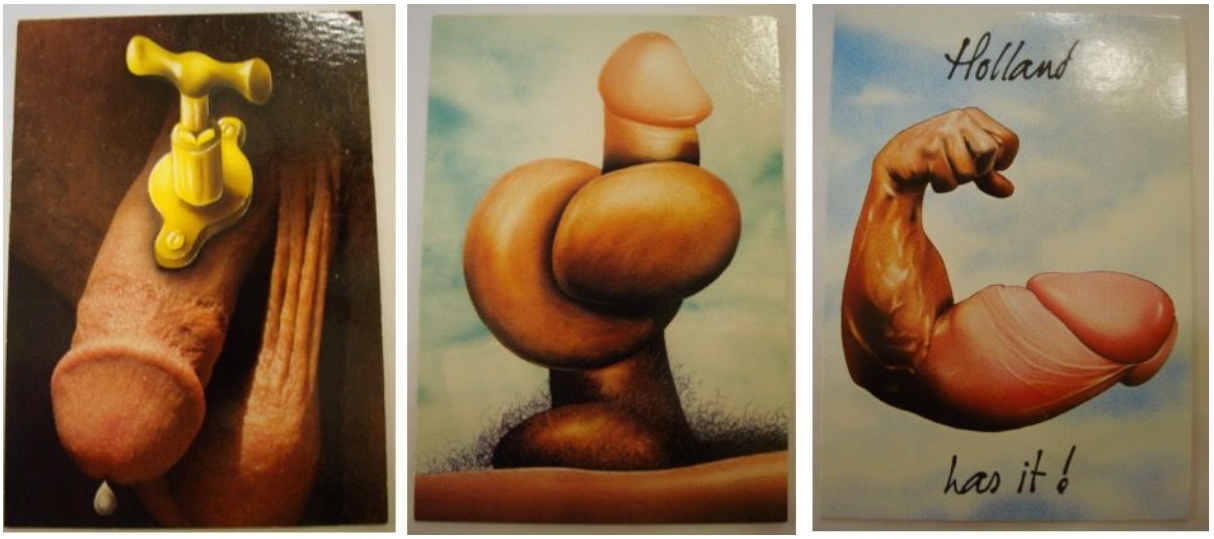


Figura 5: Adrian Loos. *Dealers Requested Beeldrecht*, 1988, Lust-Art, Amsterdam, cartões-postais. Acervo Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

No verso dos cartões a arte é atribuída ao holandês Adrian Loos[10]. Apesar de poucas informações sobre sua biografia, sabe-se que Loos realizou séries de imagens eróticas, utilizando cores e formatos que lembram muito os cartazes publicitários da década de 1980. Em estilo próximo ao hiper-realismo, Adrian Loos transporta o observador para um mundo onde os objetos triviais transformam-se em vulvas e pênis, fundem-se para criar uma espécie de híbrido, que às vezes perturba.

A presença do sexo masculino no trabalho de Gomes não surge apenas nos postais, mas também em sua obra: vide suas fotografias nas séries *Symphony of Erotic Icons* de 1966-1978 e *Adoremus* (*from opus three*) de 1966-1991, por exemplo. A sugestão ao tema também aparece em *Glimpses of America* (1975-76). Na fotografia da subsérie *CA*[11] uma estrutura arquitetônica, que poderia ser a torre de um observatório ou um pequeno farol, se destaca não pela sua função, mas sim pelo seu formato. Seu desenho cilíndrico se eleva verticalmente e a extremidade abaulada que encerra a edificação, inevitavelmente recorda um príapo.

[10] Sobre Adrian Loos apenas encontrei informação de um livro publicado em 1983 intitulado *Graficus*, publicação rara em idioma inglês. E a informação que na exposição *Lick-me!* que ocorreu de julho de 2007 até fevereiro de 2008 no museu alemão de arte moderna de Bremen, o Weserburg, foram expostas obras de Loos como *Miss America*, por exemplo.

[11] GOMES, Alair. *Glimpses of America:* a sentimental journey - CA, 1975-76. Fotografia, p&b. Fragmento. Acervo Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Retornando o olhar para a coleção de cartões-postais de Alair Gomes ressalto a presença dos postais com figuras femininas. As cenas são variadas: uma mulher nua na praia com os braços cruzados se apoia sobre um relevo rochoso; uma bailaria salta usando um tecido transparente no tronco; um nu de costas; e um seio é emoldurado por uma espécie de janela[12].O ponto intrigante, ao se observar esse pequeno conjunto, é ausência dos rostos na maioria dos cartões. Apenas o postal que retrata atriz Sônia Braga exibe o rosto feminino.

Aqui mais um ponto de comparação ao trabalho de Hudinilson. Na produção do artista também há a presença de figuras femininas. Em uma das páginas dos *Cadernos de Referências* os segmentos corporais femininos são apresentados repetidamente: troncos sinuosos com roupas que demarcam formas curvilíneas transformam-se em motivos. O corpo feminino é exibido com recortes que também ocultam o rosto. Tanto no trabalho do artista paulistano como na coleção de Gomes o destaque se confere na composição corporal da mulher. Evidenciado pela nudez, na coleção de Alair, e pela repetição, no caso de Hudinilson, formas e volumes femininos parecem ser elementos de interesse desses artistas, características mais importantes do que a identificação das modelos.

Alair Gomes não foi só um colecionador de cartões-postais, mas também um criador desse objeto. Foi um dos artistas que participou da publicação *Corpostal* (1986), editada por Paulo Klein, com 16 fotografias de caráter sensual tanto feminino quanto masculino. Conforme a nota de 1986 do Jornal do Brasil[13], a fotografia de Alair Gomes era um dos destaques da publicação de Klein[14]. Um jovem nu, de costas, caminha adiante em direção ao fundo do mar. A água espumosa e agitada cobre as coxas deixando exposta as nádegas alvas e de volume perfeito. O mesmo tema aparece na coleção de postais de Gomes, no trabalho de Andrew Kennedy[15]. Ainda que a paisagem da fotografia de Kennedy não seja a marítima e a visível diferença de estrutura corporal entre os dois rapazes, há afinidades visuais entre as duas fotografias. Os dois rapazes estão nus, de costas para o observador, braços flexionados e o efeito da água agitando-se entre glúteos calipígios, nas coxas e quadris, permitem a comparação imediatamente. O efeito erótico presente nas duas imagens é inegável.

A exibição das nádegas reflete a admiração que Alair Gomes cultivava por essa região erógena. No início da década de 1980, o fotógrafo deixa explícito seu olhar

[12] Referências das imagens: Antonio Guerreiro. *Sonia Braga*, 1984; Sergio Duarte. *Meditation/ Meditação*, 1984; Antonio Guerreiro. *Mulher Voadora/Flying Woman*, 1978; Sergio Duarte. I*nnocence/Inocência*, 1984; Sergio Duarte. *Nursing Day/Dia de Lactação*, 1985. Todas as imagens fazem parte da série *Corpostal*. Editada por Paulo Klein, Impressão: Lastri S/A, São Paulo/Brasil, cartão-postal. Acervo Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

[13] Jornal do Brasil. *A sensualidade em Postal*. Fotografia de Alair publicada na nota do Caderno B, 13 de julho, 1986. Rio de Janeiro.

[14] GOMES, Alair. Sem título. Cartão-postal da série *Corpostal*, 1986. Acervo Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

[15] Cf. KENNEDY, Andrew. *The Splash*, s/d. Cartão-postal. Acervo Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

enamorado por essa parte do corpo masculino: "A young man's rump is the most beautiful, single – though bipartite – structure in the whole Creation"[16], o texto segue com mais elogios que lembram o olhar lírico e admirado que o poeta Carlos Drummond de Andrade dedicou ao formato dos glúteos femininos em um de seus poemas eróticos: "Não lhe importa o que vai pela frente do corpo. A bunda basta-se. Existe algo mais?"[17]

É importante recordar que os cartões postais produzidos pelo artista carioca vêm de encontro ao cenário da arte nacional do período. A arte postal foi um dispositivo artístico importante durante a década de 1970 até meados dos anos de 1980. O historiador da arte Walter Zanini (1925-2013) que atuou na direção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) no período de 1963 até 1978, foi importante incentivador dessa manifestação. As exposições *Prospectiva'74* e *Poéticas Visuais* (1977) são exemplos marcantes da promoção de Zanini para esse suporte artístico, tanto que resultou ao MAC USP uma importante coleção pública de arte conceitual internacional.

Ainda a 16ª edição da Bienal de Arte de São Paulo, em 1981, exibiu o primeiro Núcleo de Arte Postal com trabalhos de artistas enviados pelos Correios. A curadoria geral era de Zanini e haviam trabalhos de vários artistas, entre eles Hudinilson Junior. Uma vez que Gomes era um frequentador assíduo das bienais paulistanas, não seria apenas casualidade que também experimentasse esse formato, na mesma década em que o mais importante evento de arte do país garantiu espaço de destaque para esse tipo de trabalho.

Outro tema presente na coleção de postais de Alair Gomes é o esporte. No postal de Barry Mckinley[18] quatro remadores são retratados. Os rapazes de roupa de banho e touca protetora posicionam-se em pé ladeando o barco. Olhares que se desencontram da câmera, parecem à espera de algum detalhe para o embarque, talvez a autorização do treinador ou a chegada do timoneiro. Os corpos musculosos são exibidos entre os remos. A luz natural revela membros superiores, inferiores e troncos. As sungas dos dois atletas de costas cobrem comedidamente suas nádegas. Redondos e volumosos os glúteos são exibidos sem grande esforço pelos modelos, são perfeitamente arredondados e voluptuosos, disponíveis para a contemplação. Novamente essa região do corpo é potencializadora do erotismo na fotografia.

Em 1968 Gomes fotografou atletas de remo na Lagoa de Freitas no Rio de Janeiro. As fotografias[19] capturam o jogo entre as linhas geométricas formadas pelos remos e os corpos dos rapazes. As cenas exibem a preparação dos

[16] GOMES, Alair. *A new sentimental journey*. Rio de Janeiro: Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 1983, p. 510 (texto inédito).
[17] ANDRADE, Carlos Drummond de. *O amor natural.* 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p.
[18] Cf. MCKINLEY, Barry. *Boys of Bondi*, 1983. Black & White Images Ltd. London. Cartão-postal. Acervo Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.
[19] Refiro-me Das fotografias dos remadores. Cf. GOMES, Alair. *Série Esportes*, 1968-1969. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

remadores, instantes de organização da equipe em solo pouco antes de embarcarem. Como se presenciássemos a movimentação de bailarinos nas coxias, momentos que antecedem a entrada no palco.

Aqui, mais um exemplo da correspondência visual entre os postais e a fotografia de Alair Gomes. Embora os remadores de Gomes se apresentem com roupas mais comportadas, se comparadas às dos atletas de Mckinley, Alair não deixa de atribuir sensualidade aos atletas quando escolhe recortes que privilegiam a cintura e as coxas dos rapazes.

A coleção ainda possui duas imagens que chamam atenção e o motivo em especial, é o material de impressão. As imagens (figura 6) não foram impressas em papel cartão como o restante do conjunto, estão reproduzidas em papel fotográfico, o que provoca dúvidas se seriam fotografias alocadas por engano na coleção de postais. Até o momento da minha consulta a catalogação do conjunto ainda não havia sido realizada pela Biblioteca Nacional, o que poderia sugerir que as duas fotografias pudessem ser confundidas com os postais, uma vez que possuem as mesmas dimensões dos cartões.[20]

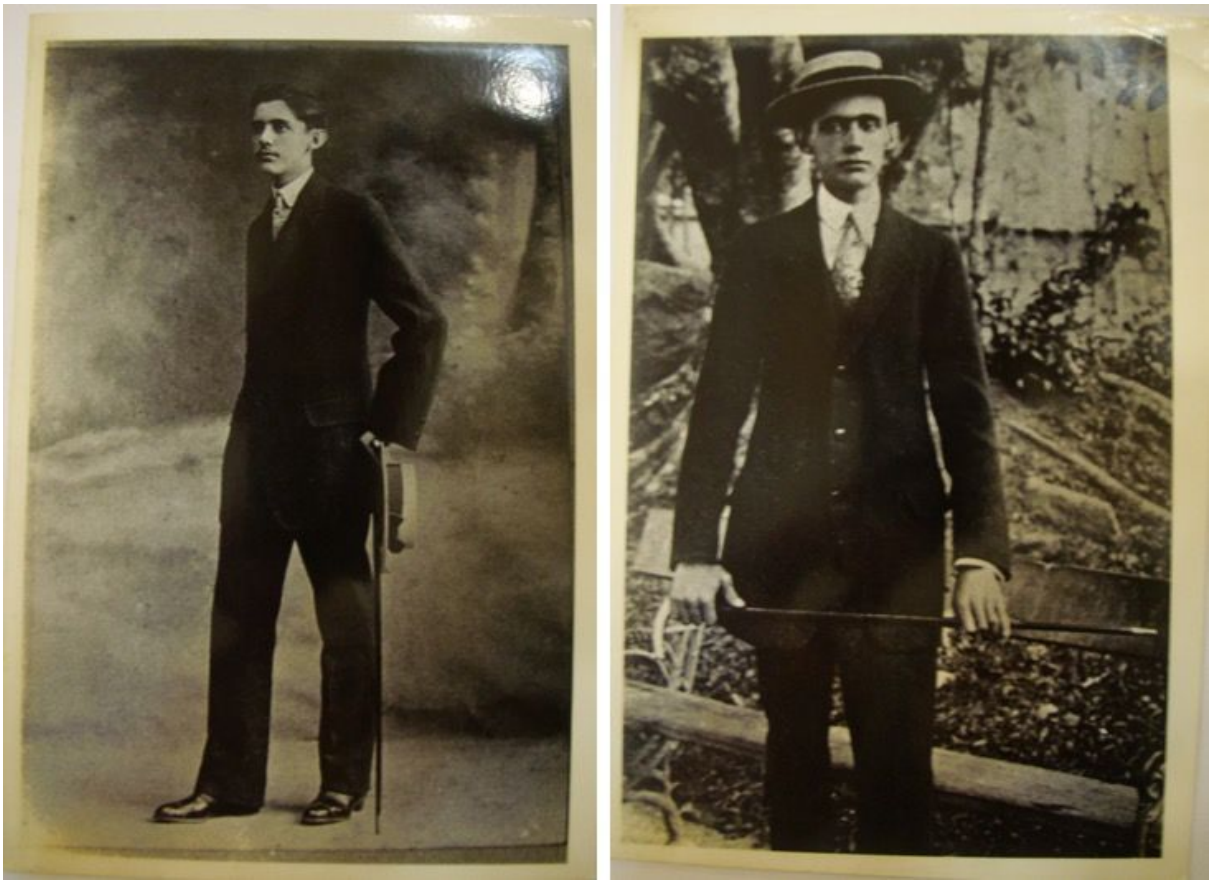


Figura 6: fotografias de autor desconhecido da coleção de cartões-postais de Alair Gomes, s/d. Acervo Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

[20] A possível troca do lugar das fotografias é só uma sugestão, pois o departamento iconográfico da Biblioteca Nacional afirma que teve o cuidado de receber e guardar o acervo do artista do mesmo modo que foi entregue, sem realizar mudanças na organização do conjunto das imagens.

O par de fotografias exibe o mesmo jovem, bem vestido com roupas formais, terno, gravata, chapéu e uma bengala. Remete à elegância dos Dândis. Na primeira cena o fundo uniforme, que se estende até o solo, indica um retrato feito em estúdio, provavelmente por um fotógrafo profissional. O modelo segura na mão esquerda a bengala e um chapéu, posiciona seu corpo na diagonal e mostra-se de perfil. No segundo retrato o rapaz se posiciona frontalmente, porém o olhar não acompanha seu alinhamento corporal e se desvia do encontro com a lente fotográfica, conferindo uma postura fugidia e distante. A bengala divide a composição em duas porções. Sustentado horizontalmente pelas duas mãos, logo abaixo do quadril, o objeto segmenta o corpo do rapaz em duas partes. A reta traçada pela bengala é acompanhada pelas linhas de madeira do banco no segundo plano. Mais ao fundo uma vegetação composta por um tronco de árvore robusto e raízes espessas adornam o cenário.

Quem seria esse jovem elegante? Em um texto de Alair Gomes de 1989 encontra-se a seguinte descrição:

> Afinal, hoje, repentinamente, decidi ampliar fotos do meu pai quando jovem e fixá-las num quadro, no qual, com frequência, penduro retratos de outros jovens e que gosto de deixar na minha mesa de trabalho enquanto escrevo. Agora tenho duas fotos dele ao lado das fotos de três jovens modelos americanos de minha predileção, todos exibindo impressionantes ereções: Eric Manchester[21] numa foto que particularmente aprecio e na qual há tempos notei uma semelhança facial real com o meu pai, Don Bishop e "Shane".
> Meu pai devia ter uns 20 e poucos anos nas fotos e está incrivelmente charmoso em ambas. Que felicidade essa descoberta! É possível que só hoje eu me dê conta que ele foi um jovem muito atraente? Nelas, também reconheço claramente meus próprios traços de juventude, mas imagino que em nenhuma de minhas fotos quando jovem eu apareça tão encantador quanto ele – o tipo de homem por quem eu possivelmente me apaixonaria de imediato se cruzasse na rua, decerto, não apenas pela semelhança comigo mesmo. Ele está muito bem nas duas fotos – ambas mostram um belo rosto e com mais detalhes que nas fotos que eu já havia ampliado e as quais totalmente observei através do autoimposto véu da censura. Prefiro a foto que ele usa um chapéu palheta, possivelmente do tipo que usei quando criança. Que olhos e que lábios! Quão profunda e perfeitamente imbuído de extremo charme e encanto juvenil ele está! Quão absolutamente adorável enquanto jovem! Que novo e imenso tesouro para mim![22]

Poderiam as duas fotografias descritas por Gomes, corresponderem aos dois retratos encontrados na coleção dos postais? A correlação de elementos nas imagens relatadas no texto com as fotografias se dá pela menção ao chapéu de palha. Como o chapéu se configura como único indício que se repete entre texto

[21] Um ensaio fotográfico de nus de Eric Manchester foi publicado na revista *Advocate Men* em agosto de 1987.
[22] GOMES, Alair. **My Young Father**. 17 de julho de 1989. Acervo Biblioteca Nacional RJ.

e imagem, a afirmação, portanto, pode ser questionável.

Mas o relato da atração por um jovem bonito é de um extremo entusiasmo e contamina o leitor. O anseio em comparar texto e imagem cresce com o cotejamento entre a escrita e a fotografia. O jogo entre os dois documentos coloca a figura paterna na coleção de belezas masculinas do fotógrafo. Ao comparar a imagem do jovem pai com o modelo Eric Manchester, de maneira apaixonada, Gomes confere a mesma adoração que cultivava pela beleza dos garotos ao corpo de seu pai jovem.

Considerações Finais

A coleção de postais de Alair Gomes é fruto da experiência e da relação com o corpo masculino que o próprio artista possuía. Sua obsessão pelo tema reflete-se na intensa produção de imagens, como também na sua retenção. A diversidade de tipos masculinos encontrados nesse conjunto iconográfico desvia-se, de alguma maneira, da beleza retratada em muitas das séries fotográficas produzidas pelo artista, onde protagonizam corpos esculpidos pela atividade física, rapazes esbeltos, jovens e saudáveis. Ao contrário, os postais apresentam uma variedade de biótipos, constituem um verdadeiro inventário de belezas masculinas.

Possuir uma coleção de postais é como construir o seu próprio museu, é escolher o próprio acervo e ter o poder de configurá-lo como bem desejar. Sua coleção reforça a atividade fotográfica, insinua modos de produzir suas imagens e artistas valorizados pelo fotógrafo. Como um campo suplementar aberto à paixão, seu museu imaginário se apresenta como anotações etnográficas numa pesquisa incessante pelo desejo corporal masculino.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. O amor natural. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: Passagens. Belo Horizonte; São Paulo: Editora UFMG; IMESP, 2009.

CAMINHA, Adolfo. Bom Crioulo. São Paulo: Hedra, 2009.

GOMES, Alair. Entrevista feita por Joaquim Paiva em 19 de julho de 1983. Disponível em: <http://revistazum.com.br/revista-zum_6/alair-gomes-joaquim-paiva/>. Acesso em: 22 agosto 2014.

_____. My Young Father. 17 de julho de 1989. Acervo Biblioteca Nacional RJ.

_____. A New Sentimental Journey. Rio de Janeiro: Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional, 1983. (Inédito).

LEMAGNY, Jean-Claude. La sombra y el tiempo: la fotografía como arte. Buenos Aires, Argentina: La Marca, 2008.

RESENDE, Ricardo. Posição Amorosa. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.

SONTAG, Susan. Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STEWART, Susan. On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection. Baltmore: John Hopkins University Press, 1984.

O Erotismo na Arte: Enfrentamento e Ironia à Repressão

Almerinda da Silva Lopes, UFES/CNPq

A Igreja Católica e o poder sócio-político foram sempre grandes consumidores de imagens artísticas, mas também instâncias controladoras da produção artística, definindo valores religiosos, morais e éticos, que deveriam ser seguidos pelos artistas, sendo o erotismo um tema tabu e proibido de ser difundido pela arte. O texto analisa algumas obras que confirmam que artistas de todos os tempos, espaços e tendências estéticas procurariam subverter e ironizar tais valores e imposições, produzindo, por encomenda, ou espontaneamente, objetos criativos de teor erótico, para denunciar o falso pudor moral ou a repressão, obras essas que, para não causarem constrangimento, para evitar que fossem destruídas ou a prisão de seus autores, acabariam sendo camufladas ou mantidas por longo tempo fora do alcance do olhar público.

Palavras-chave: Erotismo; Repressão; Imagens Artísticas; Século XX.

*

The Catholic Church and the socio-political power were always large consumers of artistic images, but also controlling instances of artistic production, defining religious, moral and ethical values that artists should follow, eroticism being a taboo subject and forbidden to be diffused by art. The text analyzes some works that confirm, however, that artists of all times, spaces and aesthetic tendencies would seek to subvert and ironize such values and impositions, producing, by order or spontaneously, creative objects of erotic content, denouncing false modesty moral or the repression, works that, in order not to cause embarrassment, to avoid being destroyed or to arrest its perpetrators, had to be camouflaged and remained for a long time out of the reach of the public eye.

Keywords: Erotism; Repression; Artistic Images; 20th century.

Considerações preliminares

A representação da sensualidade ou do erotismo manifestou-se desde tempos imemoriais nos objetos culturais e artísticos, em diferentes processos, linguagens e concepções plásticas. O conceito e a representação do erotismo redimensionam-se e reconfiguram-se de diferentes maneiras, na contemporaneidade, tornando-se também profícuos campos de estudo em diversas áreas do conhecimento.

O cristianismo se apropriou das representações da mitologia greco-romana fazendo das imagens do corpo humano, nu ou vestido, eficiente meio de "propagar, catequisar, impressionar, organizar seu rebanho", considerando "ser a imagem mais contagiosa e mais viral que a escrita", porque a "imagem mais que uma ideia provoca emoção, põe a multidão em movimento" [1]. Todavia, por diferentes razões, os poderes religioso e/ou político, passaram a interferir no processo artístico, opinando, julgando, censurando ou combatendo as imagens artísticas, não coerentes com seus dogmas ou formas de pensamento, em especial quando insinuam alguma referência erótica: exaltação da virilidade masculina, nudez, sensualidade do corpo (exibição de seios e da genitália), relação carnal.

Na representação da mitologia greco-romana, a nudez expressava a revelação da perfeição e da harmonia divina nas proporções idealizadas dos corpos de Vênus ou Afrodite, Eros ou Cupido, deuses que representavam o amor e a beleza, a fertilidade e a renovação da vida. O cristianismo recorreria à representação do corpo nu não para evocar o prazer carnal, o erotismo ou a sexualidade, mas para traduzir e facilitar a compreensão das revelações divinas e "as formas sobrenaturais, garantindo a semelhança ao modelo"[2]. Para Debray, a Igreja percebeu a importância das imagens pelo "seu poder econômico", pois elas possibilitam "encurtar as demonstrações e resumir as explicações"[3], encomendando aos artistas, de modo especial a partir do século XVI uma espécie de "apoteose espiritual" enquanto possibilidade de sintonizar-se com o mundo que passava, então, por grandes transformações, em decorrência de fatores como o desenvolvimento da ciência e do pensamento humanista. A revivescência da cultura pagã greco-romana impulsionaria a representação da nudez, o que significa que quanto mais a "Igreja pactuava com aquele século, mais se comprometeu com a imagem" [4]. Esta, por sua vez, revelava-se tanto um "perigo libidinal, quanto instrumento de expansão", o que levou o clero a aconselhar os artistas a agirem com prudência na representação das imagens sacras, de modo a "despertar os sentidos, sem excitá-los, a propagar a fé sem amenizá-la"[5].

[1] DEBRAY, 1992, p. 126 -127.
[2] Id, p. 135.
[3] Id., p. 130.
[4] DEBRAY, Id, p. 120.
[5] Id, p. 130 e131.

Se por um lado isso ajuda a entender alguma tolerância aos colossais corpos nus, por outro conflitava com importante preceito religioso: a ideia de pecado original. Embora as cenas da expulsão de Adão e Eva do Paraíso, mostrem corpos nus, a genitália antes ocultada por uma folha de parreira, logo seria evitada ou mesmo reprimida nas representações religiosas. Associada ao paganismo, ao castigo e à vergonha, passou a ser entendida, na Europa católica, como depravação, pornografia, afronta ou aviltação à divindade, à moral e aos bons costumes da Igreja.

Muitos artistas encontrariam, porém, meios de subverter tais preceitos e determinações, seja recorrendo a uma articulação simbólica que misturava elementos mitológicos e bíblicos – dificultando sua decodificação pelo clero -, seja por meio de encomendas de temas exaltando o erotismo corporal, para a fruição particular de membros da nobreza, como destaca Calado[6]:

> (Enquanto) a Contra Reforma difundia na Europa católica conceitos cada vez mais exagerados de pecado e condenava o paganismo, nos gabinetes das cortes europeias, mas também em igrejas os artistas representavam temas quer inspirados na mitologia clássica quer em certas passagens da Bíblia, que eram pretexto não só para a exaltação da beleza do corpo feminino, mas também para mostrar determinadas perversões evidentemente condenadas pela Igreja.

A laicização da arte e da cultura, a libertação do artista da imposição do comanditário, a partir do século XIX, e a gradativa conquista da autonomia da arte, não diminuiriam a ofensiva à temática erótica ou à nudez, confundida com pornografia. Se o preconceito e a falsa moral permaneceram vivos, tentando impedir tal temática, isso não impediu que os artistas recorressem ao erotismo, de forma mais ou menos explícita, tanto como crítica à repressão sexual, à privatização e à banalização do corpo feminino pela mídia e pela indústria cultural, quanto como ironia à censura da arte.

Embora sejam conhecidos os embates e afrontas dirigidos a destacadas pinturas da segunda metade do século XIX, nos ateremos a dialogar com a *Origem do mundo,* de autoria de *Courbet* (1866). Por causar constrangimento ao círculo de amizade do comanditário, a tela foi mantida durante muito tempo, fora do alcance dos olhares do público e da crítica.

O apelo à sedução e à imaginação: entre o desejo e o prazer

Na época em que pintou a *Origem do mundo*, Gustave Courbet (1819-1877) era conhecido do público e combatido pela Crítica, pela Igreja e pelo Estado, por sua atuação política e pela polêmica gerada por suas telas realistas, que romperam

[6] CALADO, 2009, p. 92.

com a estética romântica. Simpatizante das ideias liberais e do socialismo, o artista participou do movimento revolucionário francês. Refutou os valores transcendentais defendidos pela Igreja, defendendo a verdade existente na vida cotidiana dos trabalhadores e das pessoas mais humildes. A encomendada da *Criação do Mundo* recebida do diplomata turco-egípcio Khalil-Bey, ocorreu no momento em que Courbet decidiu pintar telas de conteúdo erótico, potencializando assim os ataques e a polêmica contra ele.

Se essa obra é hoje uma das pinturas mais instigantes e célebres do mundo foi, por muito tempo, considerada obscena, por desvelar com absoluta maestria, crueza e realismo, a genitália feminina, representada em uma espécie de close-up, tornou-se um ícone da pintura moderna, e acabaria por influenciar inclusive a produção contemporânea.

A tela mostra apenas um torso feminino, com as vestes erguidas, deixando entrever os seios, pouco abaixo dos quais se destaca a cavidade umbilical, no centro do ventre bem modelado. A figura tem as coxas afastadas, mas o fato de estar desprovida da cabeça acaba por direcionar, numa espécie de compensação, o olhar do espectador para a genitália.

Se essa representação despudorada parece antecipar as futuras manifestações pela libertação da sexualidade feminina, a crítica hostilizou e protestou contra a opção temática do artista. Courbet foi chamado de libertino e rechaçado até por antigos defensores, como o crítico Campfleury, por considerarem que ele reduziu a mulher a mero objeto sexual.

No caso da tela em análise, qual seria o propósito do artista criar um corpo sem cabeça? Freud ajuda a iluminar a questão ao considerar que a parte faltante gera a fetichização da imagem e reforça ainda mais o erotismo, enquanto que para Agamben[7], o foco da polêmica é cultural:

> Na nossa cultura a relação rosto/corpo é marcada por uma assimetria fundamental, que quer que o rosto permaneça sempre mais nu, enquanto o corpo está por norma coberto. A esta assimetria corresponde um primado da cabeça, que se manifesta dos modos mais variados, que permanece mais ou menos uma constante em todos os âmbitos, da política à religião, da arte à vida cotidiana, na qual o rosto é por excelência o lugar da expressão. (...) Talvez seja por essa questão que a reivindicação da nudez parece colocar, antes de tudo, em questão o primado do rosto.

A *Criação do Mundo* permaneceu muito tempo escondida atrás de outro quadro de Courbet, ou foi obstruída por uma cortina, que podia ser aberta por seus potenciais *voyeurs*. Até a metade do século XX, a tela passaria pela mão de inúmeros comerciantes de arte e de colecionadores, mas ser adquirida pelo

[7] AGAMBEN, 2015, p. 126-127,

psiquiatra francês Jacques Lacan (1901-1981), logo após o término da II Guerra, seu último proprietário privado[8].
Se a *Origem do Mundo* revelou acima de tudo uma atitude anticlerical, impondo-se contra a falsa moral burguesa, o tempo se encarregaria de atenuar ou mesmo "neutralizar essas duas instâncias – a moral e a crítica – permitindo o surgimento de um espaço de distanciamento propício à contemplação estética", considerando que quem visita hoje o Museu d´Orsay, onde se encontra a obra, não ousaria insultá-la, como observa Cauquelin[9].

Embora um intervalo de cem anos separe a referida obra de Courbet e *Etant Donnés* (1946-1966), de Duchamp, parece-nos possível estabelecer alguma afinidade entre ela e a *Criação do Mundo,* conexão essa que não se restringe apenas à conotação erótica dos nus femininos representados nas duas obras. Embora Duchamp refutasse qualquer relação entre sua obra e a história da arte, dizendo-se mais interessado na literatura, em *Étant Donnés* se destaca um nu feminino deitado sobre uma cama de gravetos, tendo como cenário de fundo uma paisagem, com uma queda d´água pintada sobre uma fotografia já existente. Esse corpo foi elaborado pelo artista a partir de um molde de gesso revestido de couro de porco, sendo que a figura mantém a perna esquerda fortemente tencionada para trás, o que a deforma e faz parecer que o sexo se encontra fora de prumo, assumindo assim maior destaque. O rosto da figura encontra-se oculto ou parcialmente obstruído, e mantém o braço esquerdo esticado, segurando na mão uma lamparina a gás, cuja chama inflamada sugere um falo. Alguns afirmam, sem comprovação, que o modelo para esse nu teria sido a escultora brasileira Maria Martins - na época namorada de Duchamp -, embora as características da figura feminina lembrem mais um manequim ou boneca inflável.

Étant Donnés é um trabalho enigmático, elaborado em segredo pelo artista, quando se supunha que ele tivesse abandonado a arte, para dedicar-se ao jogo intelectual de xadrez. Entretanto, Duchamp imprimiu à obra a mesma obsessão calculista e reflexiva, que empregara antes na execução do *Grande Vidro* (1915-1923). Se essa derradeira obra duchampiana não escapou das críticas de artistas e críticos, não chegou a escandalizar tanto quanto a citada obra de Courbet. Primeiro porque, na década de 1960, quando *Étant Donnés* foi

[8] Após a morte da viúva do psicanalista, Sylvia Bataille, a obra foi entregue ao governo francês, em pagamento de dívida da família Lacan, que a enviou ao Museu d´Orsay, onde permanece desde 1995 Especula-se que o artista usou como modelo a amante francesa do comanditário, Jeanne de Tourbey; para outros, teria se baseado em uma fotografia não identificada; enquanto outros afirmam tratar-se da modelo irlandesa do próprio Courbet e do americano James Whistler, Joanna Hifferman. Em 2013, Jean-Jacques Fernier, autor do Catalogue Raisonné de Gustave Courbet, em matéria publicada na revista Paris Match (07 février, 2013), *Le Secret du célèbre tableau révélé,* afirmava ter sido encontrado um retrato da modelo de Courbet, que, pelas proporções e posição da cabeça, e expressão do rosto, seria a parte superior da tela *L´Origine du monde,* possivelmente recortada pelo artista, ao concluir a pintura, para preservar a identidade da mulher. Em 2017, novo livro de autoria de Claude Schopp afirmava ser a mulher uma antiga bailarina da Ópera de Paris, chamada Constance Quéniaux. O Museu d´Orsay, proprietário da tela desde 1994, não reconheceu a hipótese, em comunicado enviado à imprensa dizendo que a tela "não perdeu a cabeça". (TELLES, 2013).
[9] CAUQUELIN, 1996, p. 60.

concluída, o nu feminino já havia sido apropriado pelo cinema, banalizado pelos meios de comunicação de massa, e utilizado como obra viva nas performances; segundo porque essa instalação foi logo depois de concluída, enviada ao Museu de Filadélfia e exibida ao público anos mais tarde[10].

Étant Donnés remete ao *voyeurismo,* considerando que o nu feminino encontra-se confinado em uma espécie de jaula de tijolos, podendo ser observado por um espectador de cada vez, que para isso deve espiar por um par de buracos inseridos em uma velha porta de madeira. E ao olhar pelo buraco, o que vê é o que já fora enquadrado pelo artista, tal qual ocorre com o fotógrafo quando olha pelo visor da câmera e tem a ilusão de estar diante da realidade. Em ambos os casos o ato de olhar e a impressão que a experiência provoca, são sempre individuais ou particulares, ou seja, cada fruidor é convocado a "moer o próprio chocolate", como propunha Duchamp.

Como já citado, a figura feminina de Étant Donnés parece manter analogia com as bonecas articuladas, de corpos grotescos, fragmentados e distorcidos, de autoria do escultor e fotógrafo alemão Hans Bellmer (1902-1975). Influenciado por Otto Dix e George Grosz, Bellmer foi incluído na lista dos artistas degenerados, exilando-se em Paris na década de 1930, para fugir do nazismo. A aproximação entre a obra de Bellmer e a de Duchamp torna-se ainda mais convincente se observarmos que algumas esculturas produzidas pelo alemão estão deitadas em uma cama de gravetos. Outras possuem instaladas em seu interior lâmpadas e espelhos, e um dispositivo nos seios, que deve ser acionado pelo espectador. Ao apertar o botão e espiar, simultaneamente, por um olho mágico as lâmpadas acendem e o espectador visualiza, com o auxílio dos espelhos, os elementos viscerais no abdômen da boneca. Estes consistem em pequenas caixas contendo, o que o artista chama de "objetos de mau gosto, os pensamentos das meninas" [11].

A questão erótica em duas obras latino-americanas

Segundo escritores como Alejo Carpentier, Lezama Lima e Severo Sarduy, em razão de nosso substrato mestiço e miscigenação cultural, na arte produzida nas colônias latino-americanas não se expressou o trauma do corpo. É o que atesta a sensualidade e a nudez dos anjos, o movimento dançante das formas que não se

[10] Por vontade expressa pelo artista a obra deveria ser exibida somente após sua morte.
[11] As bonecas/esculturas mostram figuras femininas na puberdade, em posições eróticas. Elaboradas com fibras de linho, cola, gesso, madeira, possuem olhos de vidro e perucas de cabelos desgrenhados. Teriam sido inspiradas na ópera de Jacques Offenbach: *Tales of Hoffmann* (Os contos de Hoffmann). Bellmer teria assistido e lido o livreto da apresentação da peça em Paris, no final do século XIX, cujo enredo gira em torno dos fracassados casos de amor de um jovem universitário, que se apaixona tragicamente por Olympia, Guilletta, Stela e Antônia, até descobrir tratar-se de autômatos ou bonecas mecânicas. Essas esculturas sugerem situações que envolveram a vida pessoal de Bellmer: oposição à autoridade paterna, à sociedade racionalista e conservadora de seu tempo e ao nazismo. E m Paris, onde o escultor alemão se exilou, uniu-se aos surrealistas (RIGUINI, R. e MARCOS, 2017, p. 165 e seguintes).

submetem ao aprisionamento, a vertigem rodopiante das vestes de santos dos retábulos barrocos.

Se até a primeira metade do século XX o corpo humano nu, marcou efetiva presença nos temas da pintura e da escultura produzida por artistas de diferentes gerações e tendências esses corpos não passavam de representações ilusórias e sem vida. A mudança do paradigma artístico no pós-guerra diversificou os suportes, processos, linguagens, os materiais artísticos, intensificando ainda mais as referências ao corpo. O aumento da produção industrial e os avanços da tecnologia contribuíram para que os artistas passassem a recorrer a novos materiais e a produzir um naipe variado de imagens técnicas: fotografia, Super 8, Vídeo, nas quais o corpo torna-se o principal protagonista. O corpo vivo do artista tornava-se também matéria e motor de ações performáticas, que aproximam a arte da vida, clamando por liberdade ou criticando a exploração, a escravidão e a violência. Outras propostas intensificam o caráter erótico causando polêmica, contestação ou proibição de serem expostas, pela censura política ou por parte de grupos religiosos.

Durante os regimes de exceção na América Latina, o controle dos órgãos de repressão, de modo especial na década de 1970, faria com que muitos artistas criassem obras a contrapelo, obstruindo o sexo ou recorrendo a códigos visuais herméticos. Embora o México não passasse, na mesma época, pelo autoritarismo político, confirmando que a manutenção dos tabus sexuais em todo o continente, artistas feministas como Mónica Mayer (1954), embora produzissem na época inúmeras obras de teor erótico, em suportes diversos, tal produção apenas muito recentemente seria exposta e adquirida por instituições culturais, tal como ocorreu com o objeto *Às vezes me espantam mis próprios sentimentos e mis fantasias* (1977).

Mesmo que não se possa afirmar tratar-se de releitura irônica à supracitada pintura *A Criação do Mundo,* salvaguardadas as devidas especificidades entre as obras, não parece ser mera coincidência a existência de certa afinidade entre esse nu erótico feminino, pintado por um homem, e o objeto erótico masculino de autoria da mexicana. Pioneira da arte feminista no seu país, Mónica Mayer recorreu, nesse trabalho, a fragmentos de fotografia de um corpo masculino nu, também destituído da cabeça, cujo foco é o órgão genital. As partes da foto foram coladas sobre suporte de tela, tendo o pênis e os pelos penianos em close-up. Recorre, também, a artifício cênico similar ao usado pelo colecionador Khalil-Bey, comanditário da obra de Courbet: uma cortina de tecido listrado, que desliza sobre um trilho, "abrindo e fechando ao mesmo tempo o quadro (...)" erótico. Se esse artifício transforma o objeto em um tipo de relicário, no movimento de abrir e fechar "o tecido se desdobra e se redobra (...), emprestando seu volume ao quadro" (NANCY, 2015, p. 60). A cortina torna a obra reversível e ambivalente, pois tanto desvela como obstrui, permitindo ao espectador a opção de ver ou não ver, satisfazer a fantasia ou ocultar o desejo, como observa Mondezain:

> (...) o desejo de ver e o de mostrar são habitados pela ambivalência do desejo de estar em busca da satisfação, e de constatar que a satisfação estimula o fim do desejo (...); é assim que a imagem, se situando sobre a trajetória do desejo, oscila entre os dois estatutos que lhe conferem o regime de sujeito e de objeto (2015, p. 45).

Monica Mayer, *Às vezes me espantam mis próprios sentimentos e mis fantasias* (1977)

A instalação de Monica Mayer reúne, ainda, alguns outros objetos: um pequeno saco plástico transparente que pende que envolve as partes fotográficas e lembra um preservativo masculino. O fato de estar levemente inflado, esse saco insere-se como canalizador da libido ou da energia desejante. Na parte inferior da tela a autora colou um autorretrato, tendo a cabeça contornada por uma espécie de coroa ou auréola composta por pequenos falos e vulvas, recobertos por plástico transparente, que remetem às fantasias da autora. Ao lado do autorretrato grafou o título da obra, que possui uma conotação dúbia: tanto aponta para as fantasias e os desejos femininos, como para o tabu sexual e a castração do desejo.

Desde a década de 1970, quando se profissionalizou, a artista aborda por meio de diferentes suportes e materiais em seus trabalhos, questões de gênero: aborto, igualdade, violência, corpo, desejo, memória e faz críticas às políticas sociais do México. Em 1983, constituiu com Maris Bustamante o coletivo *Polvo de Galina Negra,* que além de ações performáticas visando discutir a condição subalterna da mulher, além da violência que ela enfrenta na sociedade contemporânea. Os registros fotográficos, frases, desenhos e outras formas de documentação dessas propostas foram enviados a mulheres de diferentes partes do mundo, pela rede de arte postal.

O brasileiro Maurício Salgueiro (1930), inspirado na funcionalidade das máquinas, criou, nas décadas de 1970 e 1980, esculturas cinéticas que podem ser comparadas a corpos mecânicos. Por meio desses objetos acionados por artifícios eletromecânicos, o autor se refere à violência impingida pelos órgãos de repressão militar às vozes dissidentes e aos presos políticos, como revela em *Vazamento I* ou *A Poça* (1985). Consiste em um cubo construído com compensado naval, contendo um orifício circular na parte superior e uma canaleta de metal, na base inferior da caixa, em cujo interior se aloja um motor hidráulico. Ao ser acionada pelo público, através de um toque em um pequeno interruptor na lateral da caixa, salta lentamente do interior do cubo, através do referido orifício circular, um avantajado falo de resina sintética, impulsionado pela bomba hidráulica. Simulando o funcionamento do corpo humano, durante essa ação, ejacula pelas paredes da caixa um óleo vermelho, que lembra sangue, que cai na canaleta e é novamente ingerido pela máquina, em um processo autofágico. Ao final do tempo programado, a forma fálica volta a se recolher para o interior da caixa, e ao concluir essa ação erótica, lança um grito extenuado, ao mesmo tempo em que o último jato de sangue esguicha borbulhante e escorre pelas laterais do cubo. A obra tem também uma conotação ambivalente, considerando que esse grito tanto pode remeter à dor da tortura quanto ao prazer do gozo.

Maurício Salgueiro, *Vazamento I* ou *A Poça* (1985)

Entretanto, nos anos anteriores o artista já havia construído outros objetos escultóricos que metaforizam, de diferentes maneiras, a tortura e os desmandos da ditadura militar no Brasil, mas que, por temor da censura, acabariam sendo expostos somente após a redemocratização do país. Dotados de som e movimentos mecânicos alguns simulam as marchas militares, outros, corpos se contorcendo e gritando de dor, numa referência à tortura a que eram submetidos os presos políticos, que tinham muitas vezes os órgãos genitais queimados ou prensados violentamente, para forçar a confissão de participação em movimentos e ações contrárias ao poder instituído.

Os exemplos citados confirmam a capacidade de os artistas de diferentes épocas reinventarem e simularem, por meio de diferentes processos, linguagens e materiais a nudez, o erotismo e a sexualidade, como formas de denúncia ou de enfrentamento à violência e à repressão. Por outro lado, os tabus sexuais permanecem em nossa cultura, atravessando ou tentando interferir na expressão artística. É o que atestam as ocorrências recentes emanadas de determinados grupos sociais, que exigiram que obras dessa natureza fossem sumariamente retiradas de exposições institucionais, acusando-as de pornografia e de desrespeito à moral e aos preceitos religiosos. Se para Agamben tais fatos confirmam que "a nudez em nossa cultura, se mantém inseparável de uma assinatura teológica" [12], para Mondzain "o medo das imagens é indissociável do medo das forças libidinais"[13].

[12] AGAMBEN, 2015, p.91.
[13] MONDZAIN, 2015, p. 45.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio (2015). *Nudez.* Trad. Davi Pessoa Carneiro. 1ª ed. Belo Horizonte (MG): Autêntica Editora.

CALADO, Margarida**,** Entre Cristianismo e erotismo, reflexões em torno de um dos paradoxos da cultura artística do século XVI. In: *Arte & Eros*. (2009). Lisboa: Atas das Conferências, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, p. 92-103.

CAUQUELIN, Anne (1996). *Petit Traité d'art Contemporain.* Paris: Seuil.

DEBRAY, Régis (1992). *Vie e Mort de l'image. Une histoire du regard en Occident.* Paris: Gallimard.

HEINICH, Nathalie (2009). *L´Art Contemporain exposé aux rejets* (2009). Paris: Hachette litt*ératures.*

_____. (2015). *L´Élite artiste*. Paris: Gallimard.

KLEINMANN, Alain (2017). *Interrogations sur l'art contemporain*. Paris: Les Éditions de Paris.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem.* Trad. Carla Rodrigues et. al. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015 (Coleção Filô/Estética), p. 39-53.

NANCY, Jean-Luc. Imagem, mímesis & methexis. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem.* Trad. Carla Rodrigues et. al. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015 (Coleção Filô/Estética), p. 55-73.

PAZ, Octavio (s.d.). *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza.* São Paulo: Perspectiva.

RIGNHINI, Renata D. e MARCOS, Cristina M. Hans Bellmer e a invenção da boneca: o empuxo à mulher e a construção de um corpo fora. *Revista de Psicanálise da SPPA*, v. 24, n. 1, p. 135-154, abril de 2017. Disponível em: www1.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20170811835 33, pdf. Acesso e, 30 jul. 2018.

SCHWARZ, Arturo, O Grande Vidro e os Readymades, mesmo. In: *Marcel Duchamp* (1987). São Paulo: Fundação Bienal, p. 11-67.

TELLES, Sérgio A Origem do mundo de Courbet*. O Estado de São Paulo,* 16 fev. 2013.

TOMKINS, Calvin (2004). *Duchamp.* Pref. Paulo Venâncio Filho; Trad. Maria T. R. Costa. São Paulo: Cosacnaify.

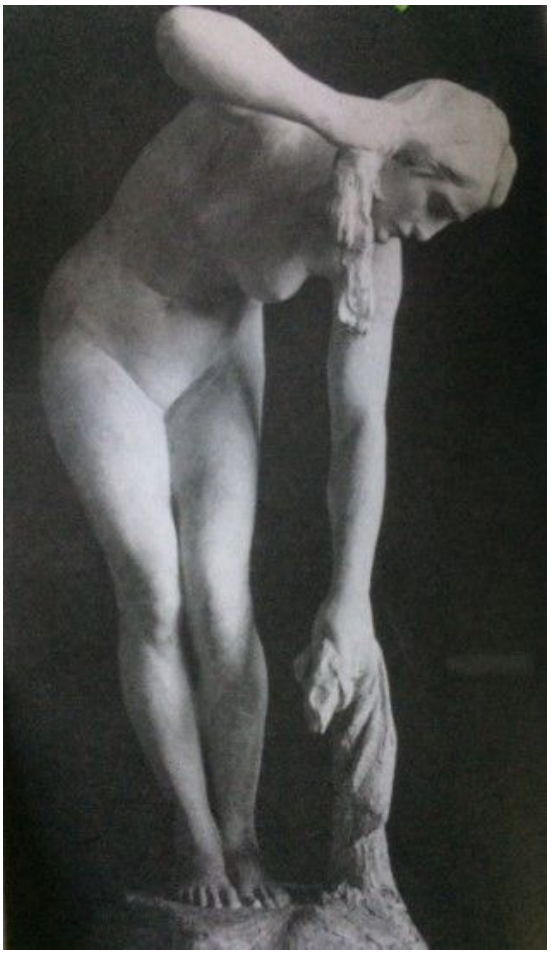
VENÂNCIO FILHO, Paulo (1986). *Duchamp.* São Paulo: Brasiliense, 1986.

Erica Tietze-Conrat (1883-1958) e o Erotismo na História da Arte escrita por mulheres

Daniela Pinheiro-Machado Kern, Univ. Federal do Rio Grande do Sul

Uma das primeiras historiadoras da arte profissionais do século XX, formada pela Universidade de Viena e única aluna mulher de Franz Wickhoff (1853-1909), grande representante da Escola de Viena de História da Arte, Erica Tietze-Conrat surpreende pela amplitude de interesses em suas pesquisas. Além de pesquisar desenhos venezianos do Renascimento e de ser uma especialista na obra de Dürer, Erica Tietze-Conrat escrevia sobre variados assuntos e períodos, inclusive sobre arte moderna. Para as mulheres de sua geração que optam pela carreira em história da arte as opções ainda eram poucas. Além das barreiras institucionais – apenas depois da Segunda Guerra Mundial haverá professora titular de história da arte na Universidade de Viena -, havia as barreiras simbólicas de toda ordem, como falta de estímulo da família, para citar apenas a mais comum. Uma barreira ainda pouco discutida é justamente o conteúdo erótico de grande número de obras de arte. Tendo em vista tal dado, seria essa área adequada para mulheres? Como historiadoras da arte mulheres abordariam essa questão no começo do século XX, quando as portas das instituições ainda estavam fechadas para seu trabalho e havia a necessidade premente de ampliar as áreas de atuação feminina, e ao mesmo tempo de reiterar sua grande capacidade profissional? Para compreender esse cenário e, sobretudo, para investigar como historiadoras da arte desse período poderiam abordar obras eróticas, Erica Tietze-Conrat se apresenta como um exemplo privilegiado, pois atuava em Viena, onde o movimento feminista tinha muita relevância, as artistas mulheres contavam com associação própria e o erotismo na arte se faz sentir com força nas obras dos Secessionistas, e muito especialmente nas de Klimt, Kokoschka e Schiele. Ilse Conrat, irmã de Erica, era conhecida escultora. Além de ser uma das organizadoras da pioneira exposição retrospectiva de 1910, *A arte da mulher,* que ocorreu na Secessão, em Viena, e foi resenhada por Erica, produziu algumas obras de forte teor erótico, como *O cabelo molhado***,** de 1900-1901 (Fig. 1).

Erica também conhecia, muito provavelmente, as obras de outra escultora vienense, Teresa Ries, como *A sonâmbula*, de 1894, em mármore, que retrata uma jovem sonâmbula com os seios parcialmente encobertos. Ries, como ressalta Julie Johnson, tinha interesse pela questão do erotismo na arte, como deixou claro em alguns momentos, a exemplo de sua autobiografia: "Ries ela mesma se interessava no relacionamento entre modelo e artista, e discutia o papel do erotismo e da sublimação em sua autobiografia" (JOHNSON, 2012, p. 221). Outra obra sua com forte conteúdo erótico é a escultura *Penélope*, de cerca de 1912 (Fig. 2). Para Johnson (2012, p. 228), trata-se de uma "representação abertamente sexual".



À esquerda: Fig. 1. Ilse Conrat, *Cabelo Molhado*, 1900-1901 / À direita: Fig. 2. Teresa Ries: Penelope, 1912

Dito de outro modo, Erica Tietze-Conrad atuava em um meio artístico no qual era produzida uma boa quantidade de obras de arte moderna com conotação erótica, e em que esse aspecto das obras era discutido de modo relativamente aberto, mesmo por mulheres. Claro que Viena em 1900 constituía-se, do ponto de vista artístico, ambiente bem mais arejado do que o que encontraremos em boa parte das capitais europeias ao longo de todo o século XIX. Para uma mulher crítica de arte no século XIX, por exemplo, não seria de bom tom tratar desse tipo de tema. Wendelin Guentner, por exemplo, chama a atenção para tal julgamento ao abordar a reação da crítica de arte Claude Vignon a uma escultura *La toilette d'Atalante*, de Pradier, de quem havia sido aluna. A citação é algo longa mas merece leitura:

> "Há tanto em um drapeado! Tantos pensamentos severos ou loucos, castos ou voluptuosos!" [...] Não está claro o quanto sua emotiva evocação do que os drapeados e sua colocação em um nu feminino podem trazer à mente – incluindo prazer voluptuoso – expressava sua própria resposta ou o olhar masculino sobre o nu feminino que ela pode ter aprendido no estúdio de Pradier. Independente disso, tal comentário sem dúvida estaria ausente do ensaio se ela tivesse assinado o seu próprio nome, pois para uma mulher não apenas expressar tais sentimentos de sensualidade em

> público mas fazer isso em um texto público com uma ampla audiência teria sido acusado de imodéstia por muitos e provavelmente pela maioria dos seus leitores (GUENTNER, 2013, p. 145).

Ainda no século XIX é bem sabida, agora por parte das mulheres artistas, a dificuldade que enfrentavam no acesso a modelos nus, como ressalta Filipa Vicente:

> Por detrás destas razões práticas, assim como de motivos mais abstractos, encontra-se a questão do nu, com todas as suas implicações sexuais. Considerava-se que homens e mulheres não podiam estar perante um modelo nu na mesma sala, mas, ao mesmo tempo, também não era considerado apropriado que um grupo de mulheres artistas sozinhas pudesse exercitar a sua técnica perante um corpo desnudo, masculino ou feminino. A presença das mulheres transformava um tema clássico da arte num corpo sexualizado, despido da conotação artística que o protegia de um olhar que não o estético (VICENTE, 2012, p. 141).

Por outro lado, é no século XIX que a sexualidade feminina começa a ser publicamente discutida por mulheres, como reforça Elaine Showalter: "No entanto, um pequeno grupo de novas mulheres também estava começando a defender abertamente a realidade e a importância da sexualidade feminina" (SHOWALTER, 1993, p. 70). Eram mulheres como Elizabeth Cady Stanton, que defendia a "naturalidade do desejo sexual feminino" (SHOWALTER, 1993, p. 70). Ou Eleanor Marx, que conduziu algumas pesquisas sobre sexualidade feminina. Todas elas "lutaram por um futuro de desejo mútuo" (SHOWALTER, 1993, p. 70). Alexandra Kolontai, em *O amor e a nova moral*, de 1921, reivindica que as nuances da atividade sexual da mulher sejam melhor compreendidas pelo homem:

> Acostumado com as carícias submissas e forçadas, nem sequer tenta compreender a múltipla atividade a que se entrega a mulher amada durante o ato sexual. Esse tipo de homem não pode perceber os sentimentos que desperta na alma da mulher. É incapaz de captar seus múltiplos matizes (KOLONTAI, 2011, p. 31-32).

E a artista Paula Modersohn Becker não se furtou mesmo, como nos lembra Germaine Greer (1979, p. 50) a realizar um autorretrato em que aparece nua, e do qual uma leitura com alguma conotação erótica não está descartada. Rilke compôs um *Requiem* para Paula, provavelmente falando desse mesmo autorretrato: "E finalmente você viu a si mesma como fruto, tirou suas roupas, e carregou aquele *self* para diante do espelho, deixou-o diante de seu olhar; que permaneceu amplo, frontal, e não disse: *Essa sou eu*; não, mas *esta é*".

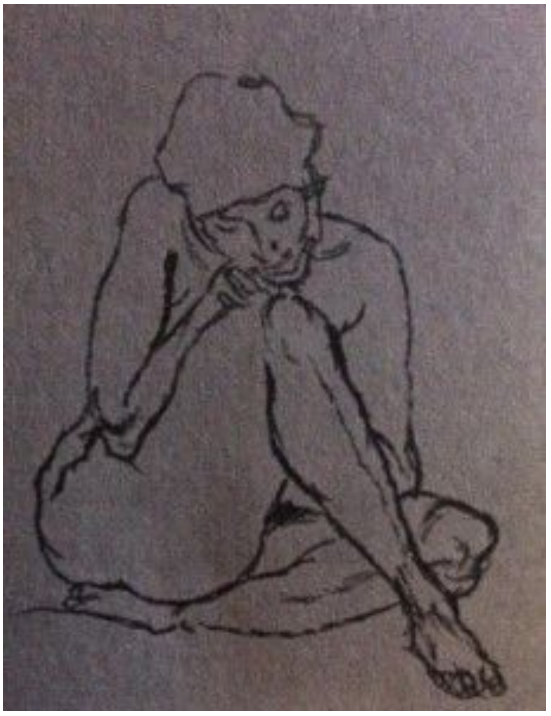
É nesse cenário de ampla conscientização sexual e de interesse por sexo, nudez e erotismo que escreve Erica Tietze-Conrat. Ainda que tenha se especializado em desenhos do Renascimento italiano, escreveu sobre arte de vários períodos, e mesmo sobre arte moderna. Para perceber brevemente de que modo lida com a

questão do erótico, e delinear as estratégias críticas e historiográficas adotadas por ela para tratar desse tema, selecionei sua análise de quatro obras: *A moça e o porco-espinho*; *Tarquínio e Lucrécia*, de Ticiano; estátuas de bronze de Josef Humplik e *O beijo*, de Munch.

Erica Tietze-Conrat não se furta de fazer comentários sobre questões eróticas em seu caudaloso e já publicado diário pessoal:

> 30.IX.1923 No Casino de Paris uma Revista, Rubens, Toilettes, Chapéus - os mais estúpidos costumes sentimentais u. d. apresentação mais fabulosa. Como destaque sempre a mulher nua - que com os seios macios que para mim sempre tem algo de casto, mesmo aqui neste ambiente (CARUSO, 2015, p. 111).

Ao comentar o Cassino de Paris, destaca o ponto alto, a aparição de uma mulher nua, e faz uma observação sobre os seios ("os seios macios que para mim sempre têm algo de casto"). Nos artigos, no entanto, seus comentários sobre nudez e erotismo podem assumir diferentes coloridos. Em *Kupferstiche als Deutungs-behelfe für Skulpturen* (*Gravura como auxílio na interpretação para escultura*), artigo de 1916 sobre um relevo e um vaso, Tietze-Conrat contesta a interpretação que Julius Schlosser faz de um vaso de Christoph Gandtner em que uma mulher nua está sentada sobre um ouriço, por ela assim descrito: "É um recipiente de bebida na forma de uma mulher nua, sentada em um ouriço segurando em uma mão uma cornucópia de frutas (com uma tampa removível), na outra um objeto irreconhecível" (TIETZE-CONRAT, 2007, p. 73). Para Schlosser trata-se da alegoria da paciência. Tietze-Conrat duvida: "Mas como se pode explicar a nudez da Paciência, e essa é uma configuração surpreendente: a maior parte das alegorias está vestida; quando a cobertura cai, deve haver uma razão, como beleza, claridade, verdade. O que tem a nudez a ver com Paciência? É melhor que abandonemos o conceito de alegoria" (TIETZE-CONRAT, 2007, p. 74). A inusitada nudez da mulher que roça a vagina dolorosamente sobre um ouriço (Fig. 3) é uma configuração forte, agressiva demais para ser lida como paciência, e é isso que Tietze-Conrat procura, desabridamente, deixar claro, abrindo a porta para um potencial significado lascivo da obra, como se depreende da imagem gravada: "se os atributos nas mãos da mulher [...] podem ou não reforçar o significado lascivo deve ser deixado em aberto" (TIETZE-CONRAT, 2007, p. 74).



À esquerda: Fig. 3. Gravura Mulher sobre o Ouriço. / À direita: Fig. 4. Josef Humplick, Figura sentada, desenho preparatório.

Em outro texto, sobre as estatuetas de bronze de Josef Humplick, de 1921, Erica Tietze-Conrat lançará um olhar estetizante sobre as estatuetas nuas do artista. Em sua análise predominantemente formal e composicional a nudez não será tematizada, mesmo quando o desenho preparatório de uma das estatuetas que comenta, a *Figura sentada*, deixa à mostra o sexo da modelo (Fig. 5):

> O mesmo se aplica à Figura sentada; está sentada em uma pose a olhar, que, no entanto, permite que o modelo se expanda indefinidamente, sem qualquer aborrecimento. Ela não sente seu corpo, porque abre subitamente uma perna e suporta a outra, cada uma achando apoio confortável e suporte adequado (TIETZE-CONRAT, 2007, p. 196).

Trata-se do olhar não sexualizado para a obra de arte ao qual Vicente (2012) já havia se referido. Já em seu artigo sobre o *Tarquínio e Lucrécia de Ticiano,* de 1920 (Fig. 4), o que Tietze-Conrat destaca é a violência sexual da cena, o momento escolhido pelo pintor, o da resistência de Lucrécia ao iminente estupro:

> Quando Sexto Tarquínio, tentado pela beleza e não menos pela reconhecida castidade de Lucrécia, atacou-a com uma adaga na mão, a nobre mulher não se retirou e desprezou a morte diante da pureza preservada. Somente quando ele a ameaçar, ele colocará uma escrava assassinada nua entre os mortos (TIETZE-CONRAT, 2007, p. 147).

Fig. 5. Ticiano, Tarquínio e Lucrécia, 1570, óleo sobre tela.

Essa violência é também analisada em termos composicionais, como lemos a seguir:

> [...] todo movimento do homem está preso em um contra-movimento da mulher, sua ânsia em sua defesa. Mas já está claro a partir dos meios formais de expressão, pois seu poder quer prevalecer: sua cabeça se projeta sobre o eixo central e agarra sua mão, e como um grito desamparado, o braço dela sobe ao topo (TIETZE-CONRAT, 2007, p. 148).

Tietze-Conrat descreve ainda, em termos de colorido, a aparência tentadora de Lucrécia, em amarelos e brancos, bem como sua roupa de baixo, e o seu rubor diante do ataque que sofre.

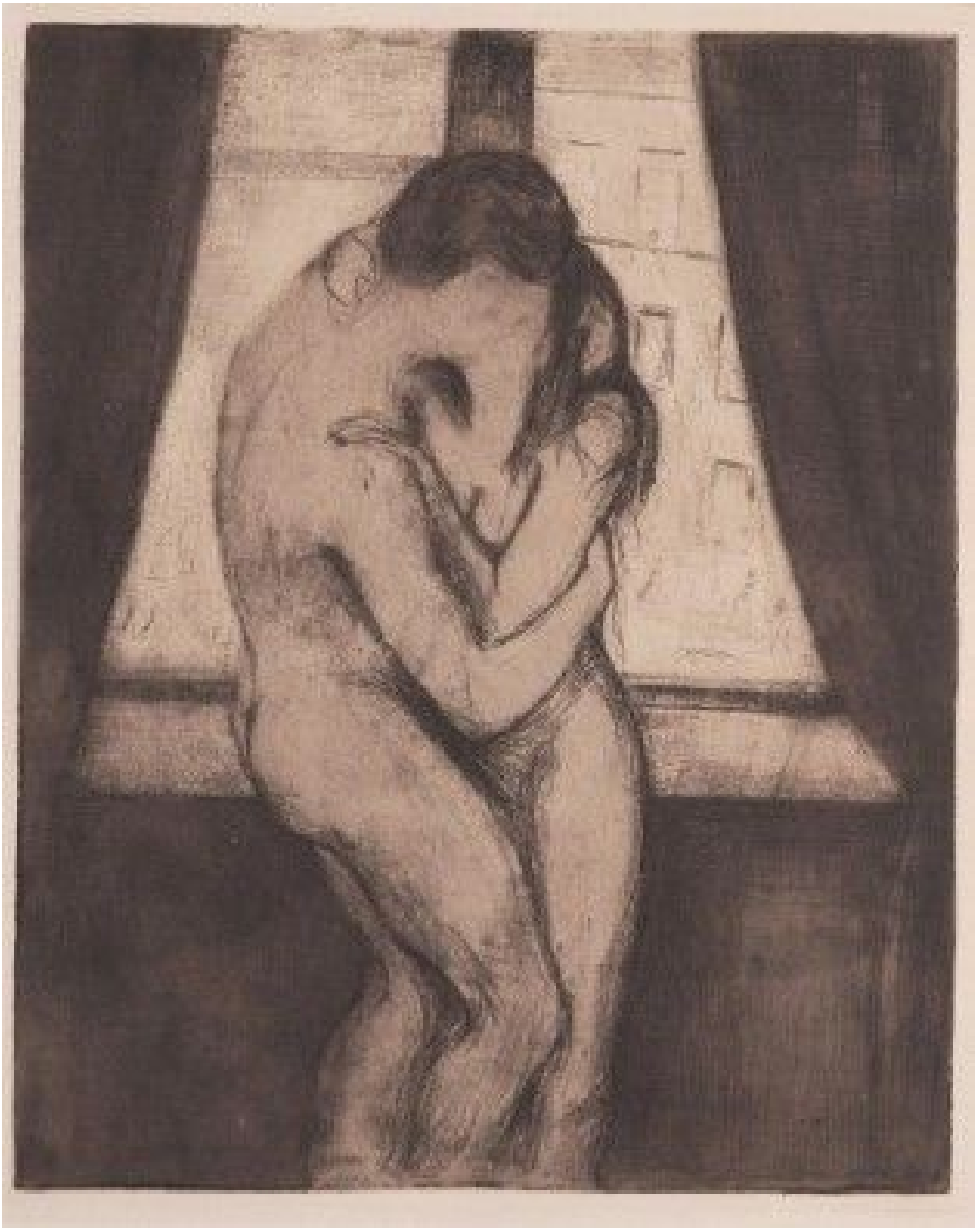


Fig. 6. Munch, O Beijo, gravura em metal, 1895

No último artigo escolhido, sobre Munch, de 1924, Tietze-Conrat faz uma análise simpatética da gravura intitulada *O Beijo*, de 1895 (Fig. 6), tema que já rendera uma pintura do artista em 1892:

> Um homem e uma mulher em abraço próximo em pé na frente da janela fechada, do lado de fora é a rua. O contraste [...] entre o solitário e o aberto, tantas vezes sentido pela entrada lírica de Rembrandt na escuridão da porta da frente e no dia da aldeia, foi trabalhado aqui com todas as poderosas associações de um homem do presente, um homem do

> nosso tempo. A doçura do sigilo, que é um traço fundamental do erotismo, está nele. O constrangimento de ser surpreendido - os amantes não temem, mas o espectador que vê a rua fica mais atraído (TIETZE-CONRAT, 2007, p. 228).

Se com a análise de Tarquínio e Lucrécia Tietze-Conrad destaca características iconológicas e composicionais da cena que antecede o estupro, aqui se trata da iconologia e composição do amor erótico, alimentado pelo ambiente íntimo e recluso e pela postura dos amantes. Mesmo sendo da primeira geração de historiadoras da arte formadas pela Universidade de Viena, procurei evidenciar, através dos variados exemplos escolhidos, tanto o quanto Erica Tietze-Conrad estava conectada com o ambiente de discussões sobre sexo e erotismo em sua época e o quanto não se furtou de tratar desses temas, de modos diversos, sempre que necessário para a compreensão de uma obra de arte.

Referências bibliográficas

CARUSO, Alexandra (Hg.). *Erica Tietze-Conrat Tagebücher*. Mit Geleitworten von Edward Timms und David Rosand. Band I: Der Wiener Vasari (1923–1926). Wien: Böhlau Verlag, 2015.

GREER, Germaine. *The obstacle race: the fortunes of women painters and their work.* New York: Farrar Strauys Giroux, 1979.

GUENTNER, Wendelin. Claude Vignon's Salon de 1850-51: Dialogues of Art and Ideology. In: GUENTNER, Wendelin (org.). *Women Art Critics in Nineteenth-Century France*. Vanishing Acts. Newark: University of Delaware Press, 2013. p. 141-172.

JOHNSON, Julie M. *The Memory Factory: the* forgotten women artists of Vienna 1900. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2012.

KAHR, Madlyn Millner. Erica Tietze-Conrat (1883-1958): productive scholar in Renaissance and Baroque Art. In: SHERMAN, Claire Richter; Adele M. Holcomb (orgs.). *Women as Interpreters of the Visual Arts, 1820–1979*. Westport, CT: Greenwood, 1981. p. 301-326.

KOLONTAI, Alexandra. *A Nova Mulher e a moral sexual.* 2. Ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

SHOWALTER, Elaine. *Anarquia sexual:* sexo e cultura no *fin de siècle.* Rio de Janeiro: Rocco. 1993.

TIETZE-CONRAT, Erica. Bronzestatuetten von Josef Humplik. In: TIETZE-CONRAT, Erica. *Die Frau in der Kunstwissenschaft, Texte 1906-1958.* Wien: Schlebrügge Editor, 2007. p. 194-198.

TIETZE-CONRAT, Erica. Edvard Munch. In: TIETZE-CONRAT, Erica. *Die Frau in der Kunstwissenschaft, Texte 1906-1958.* Wien: Schlebrügge Editor, 2007. p. 224-235.

TIETZE-CONRAT, Erica. Kupferstiche als Deutungs-behelfe für Skulpturen. In: TIETZE-CONRAT, Erica. *Die Frau in der Kunstwissenschaft, Texte 1906-1958.* Wien: Schlebrügge Editor, 2007. p. 68-74.

TIETZE-CONRAT, Erica. Tizians Tarquinius und Lucretia. In: TIETZE-CONRAT, Erica. *Die Frau in der Kunstwissenschaft, Texte 1906-1958.* Wien: Schlebrügge Editor, 2007. p. 146-149.

VICENTE, Filipa L. *A arte sem história: mulheres e cultura artística (séc. XVI-XX).* Lisboa: Babel, 2012.

A noção de ‘primitivo’ em Carl Einstein: dissolução e transformação

Elena O’Neill, PPGARTES/UERJ

Em 1919 Carl Einstein publica um breve texto intitulado “Zur primitiven Kunst” (Sobre arte primitiva); se bem na modernidade a arte primitiva foi objeto de muitos desejos, no artigo ele afirma que a mediação e a tradição europeias devem ser destruídas e defende o fim das ficções formais. Curiosamente, não menciona nenhuma cultura não europeia. Este artigo se propõe analisar sua noção de *primitivo* como recusa à tradição capitalista da arte, como modo de contornar a estandardização e alcançar camadas profundas, coletivas e arcaicas. Paralelamente, analisaremos o conceito de “intervalo alucinatório”, para Einstein uma função bem mais complexa que a dimensão ótica e que diz respeito à restruturação das funções humanas, a partir da qual emergem novas figuras.

Palavras chave: primitivo. primitivismo. visão ativa. intervalo alucinatório

*

In 1919 Carl Einstein published a short text entitled "Zur primitiven Kunst" (On primitive art); if in modernity primitive art was the object of many desires, in the article he argues that European mediation and tradition must be destroyed and defends the end of formal fictions. Curiously, he does not mention any non-European culture. This article proposes to analyse his notion of *primitive* as a rejection of art’s capitalist tradition, as a way of circumventing standardization and reaching deep, collective and archaic layers. At the same time, we will explore the concept of "hallucinatory gap", considered by Einstein as a complex function beyond any optical dimension. According to Einstein, it concerns the restructuring of human functions, from which new figures emerge.

Key-words: primitive. primitivism. active vision. hallucinatory interval

Na Europa, os primeiros anos da virada do século XX se caracterizam pela descoberta e interesse por parte de artistas e escritores da chamada arte 'primitiva'. Termo problemático, a expressão não se refere a uma cultura específica nem a uma civilização antiga, mas fundamentalmente ao encontro entre a arte europeia e a pertencente às culturas não europeias. Junto com essa expressão, muitas vezes surge a de 'primitivismo'. Mais do que um movimento específico ou grupo de artistas, como outros 'ismos' das vanguardas das primeiras décadas do século XX, o termo 'primitivismo' inclui o uso formal de elementos de culturas não europeias por parte dos artistas europeus assim como a rede complexa de abordagens sobre processos, sentidos e funções da arte.[1] Porém, a noção de primitivo surge no auge do colonialismo ocidental, ou seja, está atravessada por problemas e preconceitos políticos, culturais e raciais. Apenas como amostra, o hegelianismo vigente na época ainda qualificava a cultura e a arte da África como pertencendo à infância da humanidade, questão que teve grande impacto sobre o modo em que as produções materiais dessas culturas eram abordadas e no modo em que se escrevia sobre elas.[2]

O distanciamento geográfico entre Europa e as colônias; as exposições universais que expunham a 'barbárie' dos povos colonizados e ao mesmo tempo justificavam as expedições colonizadoras; o uso pejorativo do termo quando utilizado em relação a artistas não-europeus; a problemática de tratar os artefatos dessas culturas como objetos etnográficos, como criações estéticas ou como mercadorias; a quantidade de textos nos primeiros anos do século XX que tratam da arte de outras culturas como sendo primitiva; as expedições que tinham como objetivo a ampliação das coleções dos museus; são apenas alguns dos problemas que revelam as múltiplas camadas de preconceitos incluídas no termo. Paradoxalmente, a falta de conhecimento da história e das transformações da chamada 'arte primitiva' estranhamente fundamentou a crença da universalidade e imutabilidade da arte.

Da parte dos artistas do começo do século XX, a arte primitiva, ainda que desprovida do seu contexto original e dos questionamentos políticos e morais vigentes na atualidade, constituiu o estímulo necessário para formular formas e modos de representação alternativos àqueles baseados no naturalismo e na verossimilhança, sistema vigente desde o Renascimento. Por um lado, o

[1] A noção de primitivo e primitivismo, muitas vezes utilizado na primeira metade do século XX como alternativa frente ao conceito de antigo ou antiguidade, varia segundo autores e artistas. A respeito de alguns autores e artistas que trataram do assunto ver, entre outros, SEVERI, Carlo. "Primitivist Empathy". In: *Art in translation,* Vol. 4, Issue 1, 2012, pp. 99-130. Disponível em: https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.2752/175613112X13244611239917. Último acesso: 23/11/2018.

[2] Segundo Susan Buck-Morss, a revolução haitiana desafiou a muitos intelectuais europeus do século XIX no que respeita à relação amo/escravo, base da dialética hegeliana, o racismo de seus preconceitos assim como a base política e econômica do pensamento do próprio Hegel (BUCK-MORSS, Susan. "Hegel and Haiti". In: *Critical Inquiry*, Vol. 26, No. 4. University of Chicago Press, 2000, pp. 821-865). Ultrapassa os limites deste artigo entrar na influência do pensamento de Hegel na História da arte. Por uma visão da complexidade da questão, ver GOMBRICH, Ernst. Hegel e a História da Arte. In: Revista *Gávea* nº 5. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1988, p. 57-72; GOMBRICH, Ernst. *In Search of Cultural History*. London: Oxford University Press, 1969.

elemento primitivo foi tanto um signo de modernidade entre artistas como da busca de formas plásticas expressivas mais autênticas e radicais. Por outro, o termo 'primitivo', em estreita relação com o "outro", também operou como espelho no qual era possível ver aquilo que faltava na arte – e na cultura – da sociedade que se olhava nesse espelho. Esses seriam alguns aspectos que caracterizam a complexidade, fluxo e dinamismo inerentes à noção.

Entre os teóricos que trataram de um modo original a noção de 'primitivo' nas primeiras décadas do século XX encontra-se Carl Einstein. Se bem na modernidade a arte primitiva foi objeto de muitos desejos, e o interesse pelo exótico e primitivo estava também impregnado por uma forte carga erótica, num breve texto publicado em 1919 e intitulado "Zur primitiven Kunst" (Sobre arte primitiva), Einstein curiosamente não menciona nenhuma cultura não europeia. Crítico da situação da arte naquela época, de saída o texto compara a situação mediada da arte europeia com a quantidade de agentes que exploram a arte, especialmente aqueles que lucram com a tradição; segundo Einstein, a arte europeia está imbricada com os processos do capitalismo e, junto com o declínio da economia, a arte entrou em colapso. Ainda, o teórico alega que a mediação e a tradição europeias devem ser destruídas, defende o fim das ficções formalistas, e assevera que "a obra de arte não é mais do que um snobismo reacionário e pré-histórico se não estiver dirigida à reconstrução social" (EINSTEIN, 1981, p. 20). Publicado logo depois da 1ª Guerra Mundial, no momento em que se afiliou ao movimento revolucionário marxista conhecido como Liga Espartaquista, Einstein se posicionava assim contra o surgimento de um sentimentalismo nostálgico por uma Alemanha Imperial.

O engajamento político do autor – e também de muitos intelectuais e artistas que enfrentaram as consequências da guerra –, a Revolução de Novembro e os acontecimentos que mais tarde culminariam na queda da República de Weimar atravessam o texto.[3] Com uma semântica audaz e ousada, metáforas inesperadas e tom seco, o artigo não é apenas uma crítica às convenções estéticas do passado. É sobretudo uma crítica política e social, articulada com uma visão da arte e do homem em sintonia com sua época, qualidade que se percebe ao longo de toda sua obra. Contudo, seja focalizando na arte ou na situação sociopolítica, Einstein não utiliza os termos 'primitivo' e 'primitivismo' para qualificar ou descrever obras ou artistas não europeus; numa época em que a crítica académica estava disciplinada pelos cânones gregos que regiam a beleza, o termo 'primitivo' não funciona como adjetivo mas sim como verbo. Einstein se vale da expressão como conceito operativo, e como tal, se resiste a ser fixado por uma definição: porque sua escrita está em um espírito de revolta permanente contra estruturas esclerosadas e fixadas no passado, porque rejeita fórmulas fechadas e imutáveis que prendem os conceitos a uma definição; mas sobretudo porque a história da

[3] Além da crise política e económica, a direita burguesa hostilizou à emancipação cultural e social da República de Weimar. Outro texto de Einstein, "Auf der Wallfahrt zum Kaisertum" (Na peregrinação à monarquia, 1919), trata da idealização e mistura entre militarismo e espiritualidade que caracterizava à burguesia em contraponto com o trauma da guerra. Em relação à complexidade económica, social e política da época, ver MOMMSEN, 1996.

arte que ele defende vai na contramão de uma noção de história como ação contínua, desprovida de tensões, contradições e desvios (EINSTEIN [1934], 2003). Einstein aspira a uma abertura para o futuro como alternativa a um passado reconstruído como continuidade, e define a história da arte como "a luta de todas as representações ópticas, dos espaços inventados e das figurações" (EINSTEIN [1929], 1993, p.17). Uma concepção da história da arte que abre possibilidades para a disciplina, se a enxergamos não mais segundo um modelo positivista, evolucionista e teleológico, e sim como conflito entre fatos plásticos.

Porém, em *Negerplastik* ([1915], 2015), obra teórica publicada depois de uma série de exposições de pinturas de Picasso e esculturas africanas na Alemanha e na qual participou, e quatro anos antes da publicação de "Sobre a arte primitiva", Einstein emprega o termo visando outras questões. Em *Negerplastik*, ele questiona preconceitos racistas em relação à África e os artistas africanos, e utiliza o termo 'primitivo' para distinguir a escultura africana de um desenvolvimento progressivo da arte, livrando assim a arte africana da categoria evolucionista e preconceituosa de "arte primitiva". Do ponto de vista conceitual, Einstein formula uma teoria baseada na escultura africana, analisando sua relação com o espaço. Ao mesmo tempo, faz a distinção entre massa e volume, e destaca a semelhança entre a representação do espaço da escultura africana e a representação de espaço concebida pelos cubistas na pintura. Einstein menciona o trabalho de Hildebrand, *O problema da forma na arte* (1893), esclarece a confusão entre as noções de pictórico e plástico na escultura europeia e afirma que esta se esforça por fazer desaparecer a plasticidade. No momento em que a pintura ocupava o lugar principal nas artes visuais, Einstein não só chama a atenção para a predominância da escultura nas artes ditas "primitivas": ele também redefine as categorias da arte ocidental a partir da análise das esculturas das sociedades chamadas de primitivas e introduz as noções de pictórico e escultórico. Assim, ao liberar a escultura de qualquer aspecto pictórico, ele concebe o conceito operatório de 'escultórico' como modo de pensar o espaço. Longe de representar os primórdios da arte e considerada sem outro valor que como relíquia histórica, as esculturas africanas constituíam um exemplo do que o artista europeu não conseguia conceber nem visualizar. Ainda, é a partir delas que Einstein conclui que "a forma significa essa identidade perfeita da visão e da realização particular [...] Está claro que a arte representa um caso particular de intensidade absoluta e que deve engendrar a qualidade em toda a sua integridade" (EINSTEIN, [1915], 2015, p. 51).

Contudo, em *Afrikanische Plastik* (1921) Einstein deixa de lado a potência teórica presente em *Negerplastik* e se apoia na etnografia e no conceito defendido por Bernhard Ankermann[4] de *Kulturkreislehre* (teoria dos âmbitos culturais) para

[4] Bernhard Ankermann (1859-1943), africanista, diretor da seção africana do Museu de Etnologia de Berlim desde 1911. Junto com Leo Frobenius, entre outros, defendeu a noção de *Kulturkreislehre* (teoria dos âmbitos culturais. Foi um dos precursores da abordagem histórico-cultural na etnologia alemã, que considera os povos autóctones como tendo cultura e historia, além de cultura material. Várias vezes no texto Einstein menciona a obra do africanista, citando e tomando emprestadas

criar relações de parentesco plástico entre obras das regiões da África ocidental e central, observando a afinidade e unidade artística produzida por uma afinidade tanto estilística quanto temática. Em *Afrikanische Plastik* (1921) Einstein afirma que a imaginação dos artistas africanos se misturou com a visão importada pelos colonos, e chama a atenção para o erro de atribuir à arte africana as mesmas intenções que interessam ao artista contemporâneo.

> Na mentalidade africana esse acasalamento de coisas espiritualmente alheias resultou numa ambigüidade impenetrável, uma inconstância interna e uma irascibilidade quase infantil. O incerto, o duvidoso neste âmbito da imaginação muito possivelmente tenha aqui sua última aparição histórica. A história africana deve reconstruir-se com cautela; pois é fácil cair na idealização e deixar-se anestesiar pelas ideias de um romanticismo primitivo à moda (EINSTEIN, [1921], 2015, p. 80).

Na contramão do pensamento dominante da época, Einstein novamente se posiciona em relação à noção de 'primitivo', alegando que a arte não se constitui do simples ao complexo e evita generalizações simplórias.

> O primitivo pode designar tanto o começo como o fim de uma arte; o grau de perfeição, tanto técnico como formal, não é só determinado por circunstâncias temporais, inclui o talento pessoal [...] acima de tudo, podemos não querer entender as obras africanas a partir da noção pouco satisfatória de arte primitiva. Uma quantidade significativa das esculturas africanas é tudo menos primitiva, nem em todo o caso construtiva (EINSTEIN, [1921], 2015, p. 81).

Ao qualificar a noção de "arte primitiva" como "pouco satisfatória", Einstein não só entende a noção como resultado do diálogo da arte moderna com as produções artísticas não-ocidentais, mas também questiona o etnocentrismo implícito de avaliar só aqueles aspectos que refletem preocupações semelhantes às consideradas pelos artistas europeus. Ao levantar a questão das tarefas colocadas para o historiador da arte "a partir do desejo de começar uma investigação sobre a escultura e a pintura africanas como história da arte", Einstein apela para uma abordagem transdisciplinar que inclui a etnografia e a etnologia (EINSTEIN, [1921], 2015, p. 79).

Se bem em *Negerplastik* Einstein destaca aqueles aspectos da arte africana que ressoam com as propostas cubistas, em *Afrikanische Plastik* ele ressalta o repertório formal e as soluções plásticas, ornamentais e pictóricas da arte africana que a autorizam a estar lado a lado de qualquer outra arte. Ao realçar a importância da dimensão social da arte através de mitos e lendas, Einstein libera esses artefatos de qualquer análise estético e formal baseados em noções e categorias da arte ocidental. Ele estabelece uma relação entre o rigor formal dos objetos e o conjunto das atividades culturais de modo a apresentar esses objetos

noções. Einstein inclui a obra de Ankermann na bibliografia de *Afrikanische Plastik.* Berlim: Ernst Wasmuth, 1921.

inseridos na cultura à qual pertencem. Essa relação revela uma preocupação que, em vez de destacar apenas o aspecto estético dos objetos, isolado de suas condições de possibilidade, lhes devolve seu poder enquanto expressão do espírito coletivo: uma operação na qual a arte é entendida como função.

Contudo, se bem em *Afrikanische Plastik* Einstein explicita a cooperação interdisciplinar entre etnografia, etnologia e história da arte, não devemos esquecer que a noção de 'primitivo' foi principalmente um juízo de valor utilizado pelos missionários, etnógrafos e etnólogos que colonizaram a África. Paradoxalmente, os objetos que eles levaram de volta 'colonizaram' os museus etnográficos e etnológicos europeus. E em "Sobre arte primitiva", como alternativa ao modelo capitalista das tradições artísticas ocidentais e viagens etnográficas, Einstein afirma "arte primitiva: recusa à tradição artística convertida em capital" (EINSTEIN, [1919], 1981, p. 20). Desde essa perspectiva, *Afrikanische Plastik* também constitui uma crítica às políticas dos museus, já que, ao expor esses artefatos privados de seus contextos, entornos e de suas funções, "a entrada no museu confirma a morte natural da obra de arte e consuma seu acesso a uma imortalidade sombria, muito limitada e, digamos, estética" (EINSTEIN, [1926], 1981, p. 324).[5] Em outras palavras, Einstein aponta para os limites da abordagem estética, e para a relação tensa, na época, entre estética, antropologia, etnografia e etnologia.

Por um lado, como já foi dito acima, *Negerplastik* é uma análise teórica da escultura africana a partir das premissas cubistas, e *Afrikanische Plastik* um estudo sobre o sentido e função dos artefatos na cultura que os produz, no qual Einstein destaca as forças criadoras e arcaicas na arte. Por outro, na entrevista concedida a B.J. Kospoth e publicada no *Chicago Tribune* (17 janeiro, 1931), Einstein declara que, caso se tratasse do surgimento de um "Novo Mundo", de fato também se estaria frente a uma "era primitiva"; por sua vez, Kospoth afirma que, para entender a ideia básica de primitivismo, é necessário compreender os trabalhos de James Joyce, Georges Braque, como também o de Einstein (KOSPOTH, [1931], 1985). Ainda, nessa mesma entrevista o teórico alemão alega que, para criar a arte do futuro, América deve se esforçar por "preservar sua barbárie primitiva da influência perniciosa do esteticismo europeu" (KOSPOTH, [1931], 1985, pp. 569-570). A concepção de Einstein do artista como agente social na medida em que sua visão reconfigura a subjetividade humana, e como visionário de uma mitologia que abarca forças coletivas, explica sua acometida contra o esteticismo, que ele considera como "a exploração do visual em sua forma mais banal, evitando mergulhar nas origens ocultas das forças" (EINSTEIN, [1934], 2003, p. 43).

[5] Essa compreensão foi retomada 30 anos mais tarde no filme de Alain Resnais e Chris Marker, *Les statues meurent aussi* (As estatuas também morrem, 1953). Disponível em https://vimeo.com/192333953. Último acesso: 22/11/2018.

Uns anos depois, em *Georges Braque* (1934), Einstein assegura que, como consequência de considerar a arte como fenómeno independente e autônomo, as obras de arte são apreciadas sobretudo como produtos estéticos, qualifica o esteta como um erótico atrofiado, e rejeita a dicotomia estabelecida entre um sujeito receoso de sua superioridade e um objeto enrijecido pelas convenções. Entretanto, as obras dos artistas incluídos em seu livro *A arte do século XX* (1931) evidenciam uma certa dimensão primitiva; se bem que elas carecem de referências morfológicas explícitas à arte considerada primitiva na época, elas se distinguem pelo equilíbrio calculado entre descarte de convenções e controle dos meios à disposição.

Em momento algum o teórico alemão define os termos *primitivo* e *primitivismo*, embora os empregue, criticamente, no sentido de uma experiência não filtrada e não domesticada por convenções. Para Einstein, a racionalização acabou com a intuição e as forças psíquicas elementares do homem, e o desafio do artista consiste na dissolução da realidade convencional. Descartando a imitação, Einstein concebe a arte como instrumento mágico, uma força transformadora do real; "para nós, uma obra de arte é uma força viva e um utensílio prático, enquanto ela nos parece sem interesse e morta como objeto estético e isolado; nós desprezamos a apreciação das obras de arte como 'bibelots' preciosos ou raros" (EINSTEIN, [1934], 2003, p. 15).

Resumindo, Einstein enxerga a arte que lhe era contemporânea a partir de valores que percebe na arte 'primitiva' não europeia, e sua noção de primitivismo se distingue claramente do primitivismo cronológico e do primitivismo cultural. Sua noção de *primitivo* é uma recusa à tradição capitalista da arte, diz respeito a um modo de contornar a estandardização e alcançar camadas profundas, coletivas e arcaicas. Em suma, Einstein descarta a criação artística como representação de uma realidade externa em prol de um estado interno de transformação. Desconfia da entrega incondicional a uma arte que é bem recebida por visar a auto-complacência e dirigida à simples satisfação dos sentidos, uma vez que trasladar a arte a um território seguro resulta na desaparição de sua capacidade de agir sobre nossa existência.

Na década de 1930, Carl Einstein observa uma mudança na *visão*. Como resultado da atitude primitiva nos quadros de Braque, ele introduz a categoria de "alucinatório", estreitamente ligada à noção de primitivo. Embora possa provocar hesitação e incerteza por escapar de critérios de verificação ou comparação, a nova categoria admite uma maior possibilidade de criação figurativa. Acrescenta-se assim uma nova dimensão à *visão*: a alucinação, função complexa que diz respeito à restruturação das funções humanas e a partir da qual emergem novas figuras.[6] Em Einstein, a *visão* é um combate no qual a obra tenta aniquilar o observador: a obra de arte veicula forças que desenvolvem o vigor do observador.

[6] Por causa do positivismo, qualquer ato de *visão* com caráter alucinatório acabou sendo reduzido à observação de um arranjo ou uma ficção.

Distinguindo entre objeto e figura, ele define uma zona que considera nos seguintes termos:

> É como se entre as camadas instáveis do inconsciente e do consciente agisse uma zona extremamente ativa, a saber, a zona alucinatória. É nela que o inconsciente se condensa numa figura. Porém, a figura olhada não é ainda um sinônimo de uma figura que se tornou realmente consciente. Em vez disso, permanece-se congelado num ato de olhar obsessivo do qual não é possível se desfazer, por via mediúnica, sem ajuda de psicogramas,[7] sem poder, em um primeiro momento, regular aquilo que se apresenta ao olhar ou distanciar-se observando-o. É nesse estado que nasce o que chamamos de figura, e esta se opõe, portanto, profundamente aos objetos (EINSTEIN, [1934], 2003, p. 146).

Ou seja, em Einstein, a alucinação não tem qualquer conotação patológica; pelo contrário, é um território sumamente ativo, de potência afirmativa e vitalidade.

Defensor de uma *visão ativa,* Einstein entende a *percepção* como uma tendência à adequação. Identificar *visão* com *percepção* levou ao desconhecimento de força metamorfótica e produtiva da *visão*. A percepção se opõe à paixão com que os pintores cubistas dissolveram o real convencional e ampliaram a realidade. Os quadros cubistas não se fundam na estabilidade dos conceitos: pelo contrário, revoltam-se contra um real herdado e não questionado; lutam em prol de um real e de uma *visão* a conquistar, porque é vendo que pouco a pouco conquistamos e estimulamos a nossa capacidade de ver. A estrutura convencional do quadro, ligada à crença de um "eu" constante, limitada à superficialidade dos objetos, é apenas um modo de continuar confinados psiquicamente como indivíduos, de continuar presos à descrição superficial dos objetos. O olhar convencional não é mais do que um modo de fugir às experiências vividas; manter vivas petrificações, interpretações e ficções não é outra coisa senão medo de recuperar a liberdade, medo de criar a realidade. A obra de Carl Einstein exige entender a *visão* para além da sucessão de imagens dadas e de qualquer tecnologia. Demanda o exercício da *visão ativa*, uma experiência que determina o real. A arte moderna não existe sem um observador do qual se exige participação; isso requer assumir a relação humana entre o artista e o 'outro' como elemento intrínseco ao processo artístico.

Por último, outra dimensão da obra de Einstein é sua escrita. À busca dos artistas cubistas por uma nova linguagem plástica e novos modos de representar o espaço, Einstein responde com uma linguagem escrita – e um uso da linguagem –

[7] Psicograma: segundo Liliane Meffre, "Carl Einstein atribui, como também para os românticos e os primitivos, um grande valor à predominância de processos interiores, processos psíquicos não controlados pela razão, e aos seus equivalentes transcritos sobre a tela de modo imediato, sem o filtro ou barreira do intelecto. Esse é o motivo pelo qual qualifica os quadros de Masson, Klee e seus colegas, de 'psicogramas', neologismo que apareceu simultaneamente a esses fenômenos pictóricos". (MEFFRE, Liliane. "Surrealismo e pintura: Carl Einstein e a revista *Documents*. In: CAMPOS, M; BERBARA, M; CONDURU, R; SIQUEIRA, V.B. (orgs.). *História da Arte: Escutas,* 2011, pp. 51-52.

que permite outro modo de relacionar-se com o mundo, onde o engajamento exigido ao leitor é análogo ao exigido ao espectador. Einstein nos coloca frente ao sentido das obras e nos desafia com uma realidade inegável: o fato de que a obra existe, está presente e exerce um efeito direto no observador. Essa experiência, ao permanecer intata, deflagra uma etapa posterior de reflexão, na qual tanto as intenções do artista como os fatos de sua vida se tornam irrelevantes e, portanto, são descartados. Sua escrita nos confronta com uma desenvoltura adquirida que tolera tocar superficialmente muitas experiências artísticas sem nos engajar seriamente com nenhuma, e nos lembra do rol ativo do escritor como agente para que a arte permaneça viva, do risco de olhar passivamente e transformar o olhar num hábito que entorpece à visão.

Referências bibliográficas

EINSTEIN, Carl. "Aphorismes méthodiques" (1929). In: *Ethnologie de l'art moderne.* Marseille: André Dimanche, 1993, pp. 17-20.

_____. "Afrikanische Plastik" (1921). In: O'NEILL, E.; CONDURU, R. *Carl Einstein e a arte da África.* Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015, pp. 78-139.

_____. "Das Berliner Völkerkunde-Museum" (O museu etnológico de Berlim, (1926). In: EINSTEIN, Carl. *Werke. Band 2. 1919-1928.* Berlim: Medusa Verlag, 1981, p. 324.

_____. *Georges Braque* (1934), Bruxelas: Éditions La Part de l'Oeil, 2003.

_____. *Negerplastik* (1915). In: O'NEILL, E.; CONDURU, R. *Carl Einstein e a arte da África.* Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015, pp. 26-77.

_____. "Zur primitiven Kunst" (Sobre arte primitiva, 1919). In: EINSTEIN, Carl. *Werke. Band 2. 1919-1928.* Berlim: Medusa Verlag, 1981, p. 20.

KOSPOTH, B.J. "Eine neue Philosophie der Kunst" (Uma nova filosofia da arte, 1931). In: *Werke. Band 3. 1929-1940.* Berlim: Medusa Verlag, 1985, pp. 568-570.

MOMMSEN, Hans. *Rise and fall of Weimar democracy.* Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1996.

Antônio Dias e a análise estratégica do desejo no espaço público da arte

Fernanda Lopes Torres, MultiRio - Empresa Municipal de Mutimeios

O trabalho de Antonio Dias incide sobre o caráter repressivo do sistema de arte ao fazer circular na sala de exposição desejos e pulsões por meio de signos repetidos e intercambiáveis que aludem à vitalidade e organicidade: corações, genitálias e secreções corporais estruturados em desenhos e "quadros-objetos" dos anos sessenta, heterogêneos materiais em instalações e elementos enigmáticos feitos de óxidos e pigmentos concentrados nas pinturas mais recentes. Importa menos os significados desses signos do que o processo de significação, que permanece em aberto, como as formas de objetivação do desejo, as quais sempre se deslocam em relação a uma falta que aparece a cada montagem de significante. Destaca-se um vermelho substantivo capaz de manter no espaço da arte uma relação desejante, um encontro faltoso, em que algo não foi dito, não pode ser simbolizado.

Palavras-chave: Antonio Dias. Desejo. Signo.

*

Antonio Dias' work concerns the repressive character of the art system by making circulate inside the exhibition room desires and pulses in repeated and interchangeable signs that allude to vitality and organicity: hearts, genitalia and corporeal secretions scructured in drawings and "picture-objects" of the sixties, heterogeneous materials in installations and enigmatic elements made of oxides and concentrated pigments in the most recent paintings. It matters least the meaning of theses signs than the process of signification, which remains open, as the objectification forms of desire that always shift to a lack that appears at each assembly of the significant. The substantive red stands out, capable of maintaining in the space of art a desiring relation, a lacking encounter, in which something was not said, that could be symbolized.

Keywords: Antonio Dias. Desire. Sign.

Em minha primeira visita à Pinacoteca de São Paulo, eu senti forte atração por *The American Death: Bamboo!* (1967), de Antonio Dias. Já conhecia alguns trabalhos do artista, mas somente então reconheci a presença assertiva de sua obra junto aos trabalhos de seus pares da chamada Nova Figuração. A produção de Dias nos anos sessenta apresenta certa desenvoltura especial, um domínio da escala diretamente que nos parece relacionado à compreensão do espaço neoconcreto e já afim com o novo revezamento entre público e privado que emerge com a cultura de massas. Consciente da dimensão pública inerente à arte contemporânea, e atento ao descompasso entre economia artística e sociedade, o artista busca articular estrategicamente a raiz erótica da arte no mundo da *Art Business*[1].

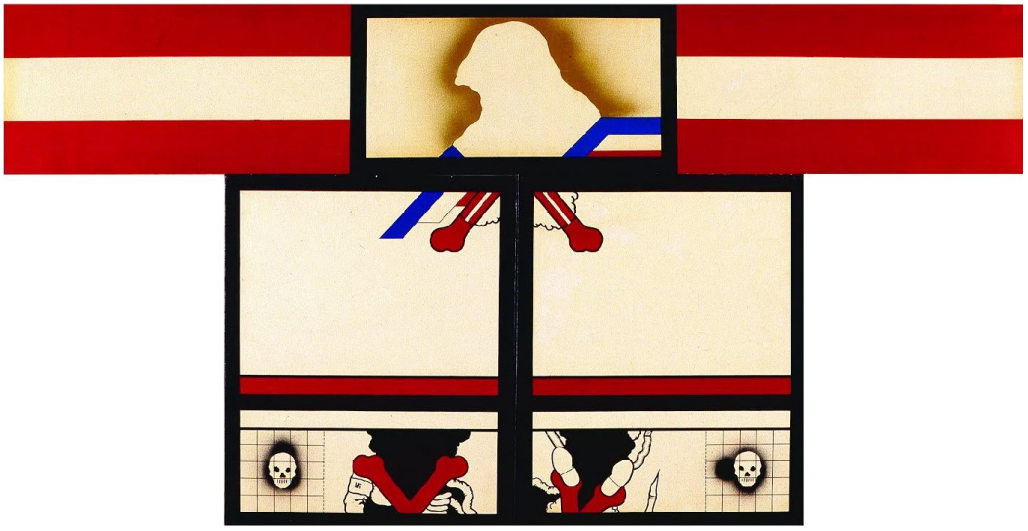


Imagem 1 | Antonio Dias. The American Death: Bamboo!, 1967.
Vinil acrílico sobre tela, 97 X 190 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

"Quando a instituição intervém em cheio no momento mesmo da chamada contemplação e ameaça reduzi-la a um mero lance de expropriação simbólica (...) o trabalho de Antonio Dias postula uma atitude estratégica"[2]: a fim de manter a libido pulsante no espaço da arte, ele elabora simbolização própria de modo a converter as distorções psíquicas que formam a estranheza de nosso mundo numa estranheza que podemos reconhecer porque feita por nós mesmos. Arranja signos que aludem à organicidade na superfície do papel ou no volume de quadros-objetos: dispõe corações e elementos arredondados que sugerem pedaços de corpo, genitálias e secreções orgânicas - evidentes referências ao desejo subjetivo - em grades construtivas. Na passagem dos anos sessenta para os setenta, esses signos dão lugar a palavras em "diagramas conceituais" que exploram a questão da representação com uma singular inteligência gráfica. No

[1] Expressão empregada por Andy Warhol em WARHOL, Andy. *The Philosphy of Andy Warhol: From A to B and Back again*. New York: Harvest Books/Harcourt, 1977.
[2] BRITO, 2005, p. 169.

final dos anos setenta, os papeis do Nepal[3] trazem de volta uma materialidade – lastro vital da produção - que marca presença nos desenhos dos anos oitenta e nas superficies saturadas das pinturas mais recentes.

Desenhos e "quadros-objetos" dos anos sessenta

Elementos domésticos e referências à incipiente cultura de massa se ligam a signos do imaginário do artista numa fluidez capaz de produzir campos visuais oníricos que revelam tensão devido aos significados dos ícones: gato, cachorro, Sagrado Coração - tão comum nos lares brasileiros da época - se mesclam a signos de órgãos e partes do corpo humano, genitálias e ossos, policiais e armas de fogo etc. Signos recorrentes, imediatamente identificados ou meramente sugestivos, por vezes enigmáticos, sempre alusivos a uma organicidade, formam léxico que se refere aos universos público e privado. Alguns desenhos claramente evocam violência, como *Sem título* (1967), no qual um soldado ou policial de uniforme, capacete e cacetete faz gesto pontuado por chama que sai de arma e do próprio coração (ardor de paixão?). Um tom *nonsense* recorrente nesses desenhos é dado aqui pelo soldado-caveira, que simboliza morte. Já no citado *American Death: Bamboo!* parece clara a crítica ao governo estadonidense com seus policiais, caveira com armas ou cogumelo atômico estruturados como em uma bandeira, em vermelho, branco e azul escuro. Violência e paixão permeiam esses desenhos, o que permite a Mário Pedrosa distinguir a atuação de Dias dos artistas da Pop dos EUA: "um pedaço bruto de vida"[4] provoca um riso nervoso, distante do sorriso *cool* suscitado pela Pop. Permeados por signos de uma sensibilidade urbana e emergente cultura de massa no Rio de Janeiro dos anos sessenta, aqueles trabalhos se voltam para o autoritarismo da ditadura e o imperialismo dos EUA. Assim, é possível remeter os fragmentos corporais nesses trabalhos ao dilaceramento corporal provocado pela Guerra e presente na ideia da tortura[5].

O ponto aqui, porém, não é o dos significados desses elementos, mas sim o de sua repetição e intercambialidade. Gato, caveira, pênis, perfil de militar, tanque de guerra, fumaça, gordura se repetem e remetem todos a uma carnalidade que associamos à paixão e ao desejo. Em *Aqui uma mala* (1965), nítidos caveira, coração, meia, mala, pata de animal se juntam a alusões de pedaços do corpo. No canto direito inferior lemos: "autorretrato com mala velha e esperança nova" - declaração de conteúdo existencial que vai ser depurada nos diagramas e instalações posteriores. Presença frequente nos trabalhos dos anos sessenta, o coração vermelho aparece como representação científica do órgão, naipe de copas no baralho ou sinal gráfico de amor.

[3] Segundo Paulo Sérgio Duarte, os papeis do Nepal marcam uma nova fase do trabalho. In DIAS, 2015, p. 177.
[4] PEDROSA, (1967), 1998, p. 370.
[5] E então perceber nos trabalhos certo desencanto diante da modernização conservadora que se instaura no país.

Macio, feito de tecido vermelho, um coração se expande em *Sem título* (1964), integrante da estampa de saia de figura feminina que aparece sangrada na parte superior. Junto a um elemento que parece ter três pênis, cria-se uma atmosfera *nonsense* de paixão e desejo. Importa menos os signos neles mesmos do que a atmosfera criada por sua combinação. Como em *O Sorriso* (1964), superfície na qual são dispostos signos avermelhados e bem definidos graficamente, que se assemelham a (1) ser animalesco com grandes dentes, (2) coração e folhas, (3) pata de animal, (4) figura humana vomitando, (5) coração-gráfico e (6) coração-órgão junto a uma massa indefinida. Dispostos como em uma página de revista em quadrinhos, os elementos têm sua sequência narrativa subvertida[6].

Dias converte as interioridades psicológicas num mesmo fluxo com as exterioridades do imaginário urbano público produzido pela imprensa[7]. Ele intui que toda significação, por mais subjetiva que seja sua origem, funciona somente em uma dimensão pública. Para Hélio Oiticica, *Nota sobre a Morte Imprevista* (1965) representa crítica ácida da violência dentro e fora do país, é um *turning point* decisivo de um processo realista que supera o campo-pictórico-plástico-estrutural para evocar "experiência profunda vivida no plano ético"[8]. Trata-se de atualização espacial e temporal: os traços que limitam os quadrinhos viram faces de caixas pretas, os desenhos ganham corpo no acolchoado literal que se expande para o espaço real, incorporando a compreensão do caráter objetual neoconcreto. Tal como ocorre na versão tátil, macia do coração onipresente nos desenhos, *Coração para amassar* (1966), o qual deixa claro que a operação Dias não se vale da imagem (como as da indústria cultural recicladas na operação pop), mas sim do signo, configuração sensória concebida pelo artista como substituto para um objeto, ideia ou estado de coisas.

Antonio Dias e Claes Oldenburg

Sabemos que o sonho constitui matéria básica dos quadros-objetos e mesmo das telas "conceituais", diagramadas com o que era "estruturalmente significante"[9] pois trazendo conteúdo íntimo à tona da dimensão pública. Sabemos que um novo revezamento entre público e privado perpassa a produção contemporânea como um todo, por exemplo, na conhecida série *Flag* (Bandeira) de Jasper Johns,

[6] Antonio Dias menciona "paixão pela história em quadrinhos", impulsionada por sua compreensão do desenho "como muito linear, esquemático, um problema de 'leitura'". Daí o caráter fundamentalmente gráfico de grande parte de sua obra. CARNEIRO; PRADILLA (org) 1998-99, p. 7. Em mais de um texto, o crítico Paulo Sérgio Duarte se refere a essa subversão da sequência narrativa dos comics, resultando numa livre associação de ideias.

[7] No Brasil dos anos sessenta, junto aos colegas da Nova Figuração, Dias intui nova escala da dimensão pública com a crescente presença de novos meios de comunicação. Ver DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Belo Horizonte, Editora Campos Gerais, 1998.

[8] OITICICA, 1966-7, p. 1.

[9] No início dos anos 70, o artista teria se condicionado para acordar na hora do sonho e fazer anotações sobre ele. "No dia seguinte, verificava essas anotações. Checava cada sonho e até a estrutura dos desenhos, perguntando-me porque apareciam, qual seria sua geometria interna e se esta se adaptaria ao sistema que uso. Limpava o sonho deixando apenas o que era estruturalmente significante. DIAS Apud CARNEIRO, PRADILLA-CÉRON,1998-99, p. 54.

impulsionada por sonho em que o artista pintava a bandeira[10]. Johns concebe *Flag* como uma espécie de autorretrato ao compreender a formação do self por imagens individuais e coletivas, na polaridade entre fantasia subjetiva e realidade histórica pública. Já um pouco depois, um Claes Oldenburg interessado por psicanálise[11] reconhece o inconsciente como uma forma social: "a realidade como eu a vejo é um sonho meu, ou a realidade se mistura com meus sonhos"[12]. O artista busca "tornar [sua fantasia] palpável" ao introduzir "um novo modo de dilatar o espaço em torno de uma escultura ou pintura"[13] fazendo dela um corpo que, situado no mesmo espaço que nós, sofre a ação da gravidade que a escultura tradicional sempre trabalhou para superar. Assim, a escultura de Oldenburg "imbui as coisas de sensação tátil, erótica, que podem transformar qualidades usualmente associadas com a arte, como o ótico e a permanência"[14]. A maciez de muitas de suas esculturas potencializa essa expansão espacial e suscita uma espécie de afeto capaz de reaproximá-las do corpo humano. Nessa direção, Hal Foster reconhece ao longo de sua obra, desde *The Street*, um processo de tornar humanas coisas hostis. Ao reciclar imagens da indústria cultural em imensas esculturas de vinil, o trabalho de Oldenburg solicita nosso corpo. Assim o artista subverte a simbolização realizada pela propaganda, que converte as coisas do mundo na forma do desejo que ela inventa para nós[15], fazendo frente à imagem espetacular e ao sujeito incorpóreo contemporâneo.

Apesar das referências à incipiente cultura de massas nos trabalhos de Dias, o consumo decididamente não constitui para ele questão central como o faz para Claes Oldenburg ou para artistas Pop nos Estados Unidos. Cabe observar, porém, alguns aspectos de sua obra em relação à de Oldenburg a partir do reconhecimento e manifestação por parte de ambos do erótico ou sexual como o primeiro impulso da arte. Vivenciando em distintos ambientes culturais e em diferentes graus a emergência da *Art Business*, Oldenburg e Dias compartilham crítica em relação à sua repressividade, buscando trazer de volta à sala de exposição desejos e pulsões, manter ali uma *relação desejante*, uma relação em que algo não foi dito, a compartilhar com o espectador pergunta pelo conceito da arte. Realizados em momento crítico de sua trajetória artística e da própria arte, certos quadros-objetos de Dias - os quais consideramos autorretratos - marcam explicitamente o desejo subjetivo com o cilindro-pênis vermelho.

---

[10] Ver YAU, John. *A Thing Among Things – The Art of Jasper Johns.* New York: D.A.P.Distrituted Art Papers, 2008.
[11] O envolvimento de Oldenburg com o trabalho de Freud no fim dos anos cinquenta e seu projeto de auto-análise é bem documentado. ROBINSON, (2005), 2012, p. 53.
[12] "Eu vejo a realidade através de um nevoeiro (como a descrição de Mallarmé com fumaça). Eu não vejo nada corretamente e a realidade sempre me surpreende. Eu sou essencialmente um tipo sonhador, a realidade como eu a vejo é um sonho meu, ou a realidade se mistura com meus sonhos". HOCHDORFER, Achim et alli (ed). p. 157. Podemos reconhecer nesse procedimento - recorrente da arte contemporânea - a intuição de Lacan, de que o inconsciente é uma forma social, um efeito das trocas sociais, que são simbólicas.
[13] GLASER, Bruce, 1966, p. 29.
[14] "Em 'I am for an art' e outros textos, ele deixa claro o sensual e o sexual em contraposição à contemplação quieta da estética tradicional, que avança na direção do corpóreo em questões da arte. FOSTER, 2018.
[15] ROBINSON, (2005), 2012, p.54.

Meu retrato (1966) (re)diagrama um indivíduo em índices de pedaços de corpo e superfícies quadradas que se expandem e deslizam em paralelo ao plano da parede. Órgãos e secreções dos desenhos e quadros-objetos concentram-se em elementos básicos do corpo do artista: rosto, braços (ou estômago), pele e pênis feitos de material macio são encaixados em superfície quadrada afixada na parede. Na parte superior, uma grade-rosto formada por três marcas circulares que assinalam olhos e nariz em vermelho. No centro, um cilindro macio e branco amarrado sugere braços cruzados ou nó no estômago. Na parte inferior, uma espécie de gaveta aberta guarda pele de material plástico e arame, de onde se projeta pênis-cilindro macio e vermelho a indiciar o desejo, "qualquer forma de movimento em direção a um objeto, cuja atração espiritual ou sexual é sentida pela alma e pelo corpo"[16].

Imagem 2 | A Antonio Dias. Solitário, 1967.
Plástico laminado sobre madeira, borracha, algodão, vidro, metal; 55,5 X 50 X 50 cm. Daros Latinamerican Collection

[16] ROUDINESCO; PLON, 1998, p 146.

Imagem 3 | Antonio Dias. Coletivo, 1967.
Plástico laminado sobre madeira e grama sintética; 52,1 X 50,8 X 50,8 cm. Daros Latinamerican Collection

A partir da estrutura asséptica do cubo, *Solitário e Coletivo* (1967) destacam esquematicamente a reversão das dimensões pública/externa e privada/interna que constitui a condição antropológica básica: do cubo fechado *Solitário* projeta-se cilindro-pênis do desejo; *Coletivo* revela interior forrado de tecido verde aveludado. Vistos como um par, *Solitário e Coletivo* apontam para a sempre difícil polaridade da existência, e pontualmente para a fragmentação do sujeito-artista contemporâneo, incorporando como fundamental na articulação

do desejo o papel do Outro, o princípio da alteridade radical, o inconsciente do artista mesmo – afinal, fundado numa perda do objeto, o desejo não confirma o sujeito-artista em sua identidade, mas a coloca em questão. Segundo Dias, esses eram "retratos de como" [ele] estava ao sair da França, onde os trabalhos considerados politicamente engajados lhe pareciam cartazes panfletários comparados à experiência de seus amigos brasileiros que viviam na clandestinidade. "Cubos retos, fechados por fora e vazios por dentro (...) pronto para arranjar um conteúdo"[17] – tal como indiciado pelo cilindro-pênis vermelho, presente em trabalhos bem posteriores, como *Todas as cores dos homens* (1995) ou as polaroides digitalizadas *Duetos III* (2003) e *Andando em outra direção* (2004).

Imagem 4 | Claes Oldenburg. "Empire" ("Papa") Ray Gun, 1959.
Caseína sobre papel machê sobre arame; 90.9 x 113.8 x 36.9 cm. MoMA

O pênis ou falo constitui elemento decisivo na obra de Oldenburg, quando surge o *Ray Gun* (pistola de raio)[18], arma paródica de ficção científica que pode ser qualquer objeto formado por um ângulo reto. O maior item de sua coleção é o bizarro *"Empire" ("Papa") Ray Gun* (1959). Segundo Hal Foster, o objeto sugere

[17] DIAS Apud CARNEIRO, PRADILLA-CÉRON,1998-99, p. 15.
[18] Uma gama de varas dobradas, pedaços de metal amassados e manifestações irregulares de matéria da rua, todos de algum modo evocativos de ray guns. Em apropriação bem humorada da frase de Mondrian, Oldenburg mencionou "ângulo universal". Por exemplo, Pernas, Setes, Pistolas, Braços, Phalli seriam Ray Guns simples; Cruz ou Aviões, Ray Guns duplos; Ice Cream Soda, um Ray Gun absurdo; Cadeiras, Camas, Ray Guns complexos". Oldenburg In HOCHDORFER, 2013, p. 161.

"tanto uma arma absurda quanto um falo falso, cujas partes arredondadas oscilam entre testículos e mamas"[19]; para Julia Robinson, *"Empire"* parece uma arma biomórfica, bulbosa (senão testicular), que se completa com gatilho correspondente ao pênis. Para esses estudiosos, *"Empire"* abre caminho para a operação central do artista de reivindicar o desejo subjetivo ao arrancá-lo de sua cooptação e codificação no objeto como mercadoria na cultura de consumo do início dos anos sessenta. Mais que uma regressão cultural aos "primitivos", como a desejada pelos modernos da primeira metade do século XX

> o que deveria ser mobilizado aqui eram as fontes de uma regressão psíquica, o que significa gerar um campo de "símbolos" (...) de modo a enfrentar os fracassos fraudulentos (ou o fetiche da mercadoria) que estavam se inclinando sobre as funções benéficas de fetiche psíquico e parasitando o organismo do desejo subjetivo[20].

O artista se dirige ao mesmo tempo para três condições de simbolização: o trabalho produtivo do inconsciente, o trabalho redutor, repressivo da linguagem e o trabalho da distorção pelo qual a propaganda converte as coisas do mundo sob forma de um desejo fabricado para nós. Assim ele elabora uma poética que poderia ser completamente subjetiva e paradoxalmente universal o suficiente para falar de todos nós como sujeitos ao mesmo tempo em que critica a operação cotidiana das máquinas comerciais de produzir desejo. Estranhas formas de objetivação do desejo que solicitam nosso corpo, suas esculturas subvertem a simbolização realizada pela propaganda, que converte as coisas do mundo na forma do desejo que ela inventa para nós[21].

"*Empire"* desafia aquela repressão do sistema que determina o que entendemos como arte ao não tentar domar sua estranheza manifesta nem tampouco disciplinar sua presença fálica como algo que possa ser tranquilamente contemplado. Para Julia Robinson, ele constitui em sua forma mesma a diferença entre impulso e representação adequada desempenhando a devolução paradoxal daquele processo civilizador que analistas caracterizam como repressão. É um ataque à ordem Simbólica na primeira instância ao ser materializado como o símbolo-ur inserido no real. O esclarecimento do termo "simbólico" trazido pela amplificação de Freud por Lacan orienta a leitura do título mesmo: "*Empire"("Papa") Ray Gun* duplica o extraordinário objeto que ele define ao articular a criança (pa-pa) contra a força totalizadora da repressão (Império ou civilização), convertendo essa potente mistura de desejo e perda numa fonte de ilimitada de produção criativa[22].

---

[19] FOSTER, 2018.
[20] ROBINSON, (2005), 2012, p. 53.
[21] ROBINSON, (2005), 2012, p.54.
[22] ROBINSON, Idem. Segundo Oldenburg, o título faz referência à arrogante decisão do estado de Nova York se autodenominar "Empire State". HOCHDORFER, Achim. "De la calle a la tienda: el Expressionismo Pop de Claes Oldenburg". In HOCHDORFER; SCHRODER, 2012, p.22.

Fluidez dos significantes

Para Hal Foster, Ray Gun funcionaria como um significante para a obra de Oldenburg, assim como para Lacan o falo é um significante, e não um objeto[23]. A fenda na representação, inevitável perda que a atormenta, mais obviamente manifestada na linguagem – naquela relação arbitrária e diferencial entre significante e significado – é um elemento que Lacan tomou da linguística estrutural e de Freud para caracterizar os mecanismos operativos do inconsciente. Em "Significação do Falo" (1958), Lacan explica esse complexo campo nos seguintes termos:

> É a descoberta de Freud que confere à oposição significante e significado o alcance efetivo em que convém entendê-la, ou seja, que o significante tem função ativa na determinação dos efeitos em que o significável aparece como sofrendo sua marca, tornando-se, através dessa paixão, significado.[24]

Significantes podem ter interferência no desvio de regras de construção de significado habituais. Nesse sentido, para Robinson, o significante Ray Gun constitui "um monumento à perda inefável que também era um catalizador para a reconstrução"[25]. Para Hal Foster, Oldenburg coloca seu Ray Gun como significante mestre, como o falo em Lacan é uma cópula que conceitua e transforma uma miríade de coisas"[26]: o artista transforma ray guns em coisas diferentes e nomeia coisas diferentes 'ray guns'. Para Oldenburg todo pedaço de lixo pode se tornar um significante, como os resquícios de suas performances, "exemplos de coisas que não tem forma, coisas que têm forma e coisas que aspiram à forma, mas não conseguem"[27].

Em página de seu caderno de notas, Oldenburg parece esquematizar esse desvio de construção de significados habituais[28], o qual se liga ao desejo. O artista expõe

---

[23] "O falo é o mestre significante que articula diferença sexual que governa todas as outras diferenças na linguagem (...) o falo não é uma fantasia, caso se deva entender por isso um efeito imaginário. Tampouco é, como tal, um objeto (parcial, interno, bom, mau,etc.), na medida em que esse termo tende a prezar a realidade implicada numa relação. E é menos ainda o órgão, pênis ou clitoris, que ele simboliza (...). Pois o falo é im significante, um significante cuja função, na economia intra-subjetiva da análise, levanta, quem sabe, o véu daquela que ele mantinha envolta em mistérios. Pois ele é o significante destinado a designar, em seu conjunto, os efeitos de significado, na medida em que o significante os condiciona por sua presença de significante." LACAN, (1958), 1998, p. 691.

[24] LACAN, (1958), 1998, p. 689.

[25] ROBINSON, (2005), 2012, p. 56. Tal como o falo para Lacan o falo é um significante cuja função, na economia intra-subjetiva da análise, levanta, quem sabe, o véu daquela que ele mantinha envolta em mistérios. POis ele é o significante destinado a designar, em seu conjunto, os efeitos de significado, na medida em que o significante os condiciona por sua presença de significante/"progenitura/descendência bastarda de sua concatenação significante"

[26] FOSTER, 2018. "Também podemos dizer que, por sua turgidez, ele é a imagem do fluxo vital na medida em que ele se transmite na geração". LACAN , (1958), 1998, p. 692.

[27] FOSTER, 2012, p. 217.

[28] Em Oldenburg, o processo de escrever sempre corre em paralelo ao processo de fazer arte, e então sugere a importância das funções da linguagem para o desenvolvimento da 'linguagem' morfológica consumidora que nos confronta em seu trabalho.

uma contradição de significantes em que imagens iguais correspondentes a significados (palavras) muito distintos são tornados equivalentes. Para Lacan, a linguagem desvia as necessidades do homem,

> por mais que suas necessidades estejam sujeitas à demanda, elas lhe retornam alienadas (...) O que é assim alienado das necessidades constitui um recalque [Urverdrangung], por não poder, hipoteticamnete, articular-se na demanda, aparecendo, porém, num rebento, que é aquilo que se apresenta no homem como desejo.[29]

Se já entramos num mundo organizado pela linguagem, aquilo que nós desejamos parece sempre nos escapar. As formas de objetivação do desejo sempre se deslocam em relação a uma falta que aparece a cada montagem de significante. Porque o significante está articulado a um significado, ele se encadeia a outro significante que, por sua vez, tem outro significado. A nota de Oldenburg sintetiza tal raciocínio, que está na base de sua escultura capaz de desmantelar a "solidez" dos objetos de desejo da sociedade de consumo.

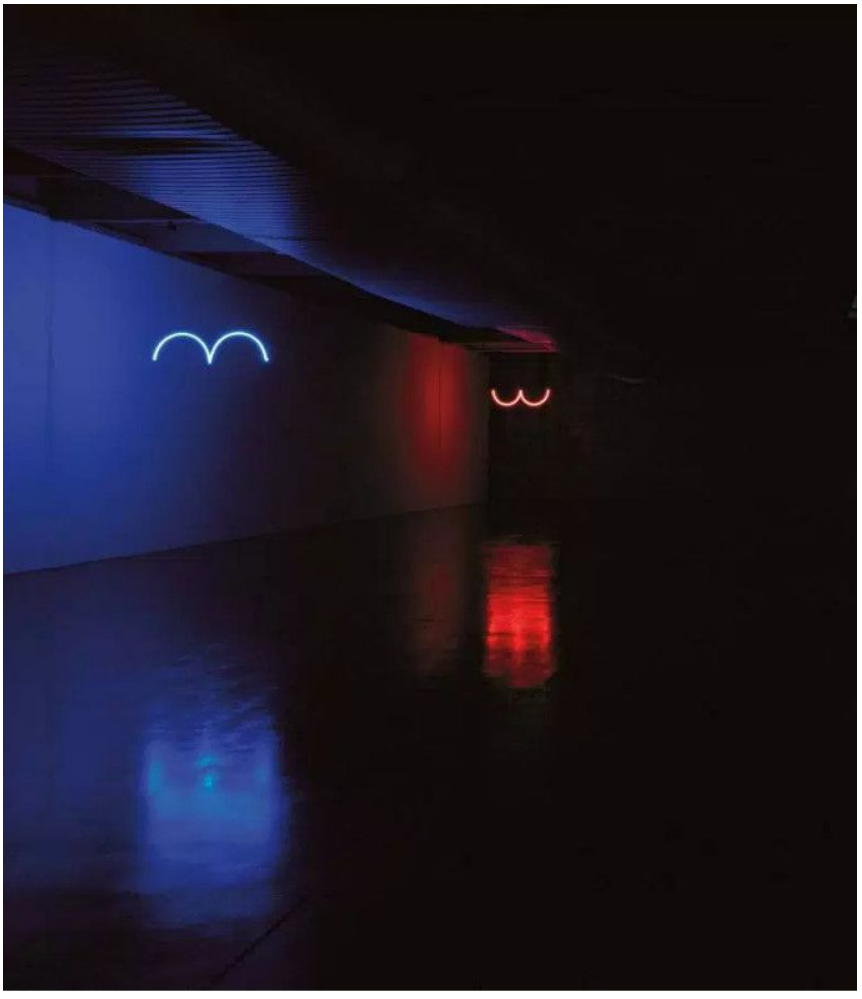


Imagem 5 | Antonio Dias. Poeta / Pornógrafo, 1973.
Neon, 30 x 120 x 1 cm cada parte. Coleção MAM Rio

[29] LACAN, (1958), 1998, p. 697.

Presença gráfica. O vermelho

Em Dias, o processo de significação aberta fica evidente na mostra realizada no MAM-Rio em 1973, *Poeta/Pornógrafo*, formada por duas peças curvas em neon azul e vermelho colocadas uma em frente à outra na sala do museu. Num jogo com o título, elas podem ser tomadas por pássaro em voo e contorno linear de seios e/ou nádegas, sugerindo, respectivamente, o etéreo da poesia e o corpóreo da pornografia - significados praticamente opostos que resultam de mera inversão de posição e alteração de cor. Signos em neon do "poeta" (que trabalha com a sigificação) e do "pornógrafo" (que lida com o corpo) marcam o lugar da arte com "certa ordem gráfica, antipictórica"[30], como observa Ronaldo Brito sobre desenhos dos anos oitenta - o que vale para grande parte da produção do artista que passou por formação em gravura com Goeldi. "Preto no branco"[31], declara Dias sobre seu procedimento - e vermelho, poderíamos acrescentar, explícito em *Meu amor vermelho e preto* (1963). Um vermelho substantivo dá corpo a seus signos e demarca o espaço simbólico da arte.

Dos corações e cilindros-pênis ao pigmento das pinturas recentes, empregado na maior parte das vezes puro, o vermelho perde o caráter de cor adjetiva para adquirir uma materialidade significante que está na base da repetição e intercambialidade de signos nos anos sessenta. E que prossegue nos desenhos dos anos oitenta, nos quais diminui a variedade de configuração dos signos, que ganham corpo com o óxido de ferro e grafite, e valem pelo "próprio peso físico, valem sobretudo pelo ato intenso do artista de aplicá-los ali"[32]. Signos que constituem o que Haroldo de Campos reconhece como

> iconicidade sem referente**...** onde os elementos eventualmente traduzíveis em sugestões referenciais ... se absolutizam: criptogramas matéricos, que não se podem interpretar senão literalmente, como suportes de luz e cor. [33]

Ossos, falos, corpos arredondados seguem numa repetição menos esclarecedora do que enigmática, evidenciam "caráter basicamente fluido dos significantes"[34]. Compatível com a dinâmica do desejo, do deslocamento constante do significado a ser dado ao desejo, essa fluidez equivale a uma relação desejante, em que algo não foi dito, não pode ser simbolizado, o negativo do Simbólico, um encontro faltoso - o Real da arte. Como o retângulo incompleto – e muitas vezes vermelho

[30] BRITO, (1985), 2005, p. 172. Ronaldo Brito menciona uma "fenomenologia do corte e da incisão".
[31] Em conversa com Paulo Sérgio Duarte por ocasião do lançamento da revista Serrote, em 9 de abril de 2016, no Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, quando foram publicados desenhos até então inéditos
[32] "Mais do que a uma polissemia, o trabalho exige do observador a difícil adesão à falta e o excesso de significados". BRITO, (1985), 2005, p. 171.
[33] CAMPOS, 1993.
[34] BRITO, (1985), 2005, p. 171.

- frequente na obra de Dias, que esclarece: o "fragmento retirado é unidade de uma malha de quadrados ou retângulos, procuro sempre manter viva a questão de uma parte que não é visível".[35]

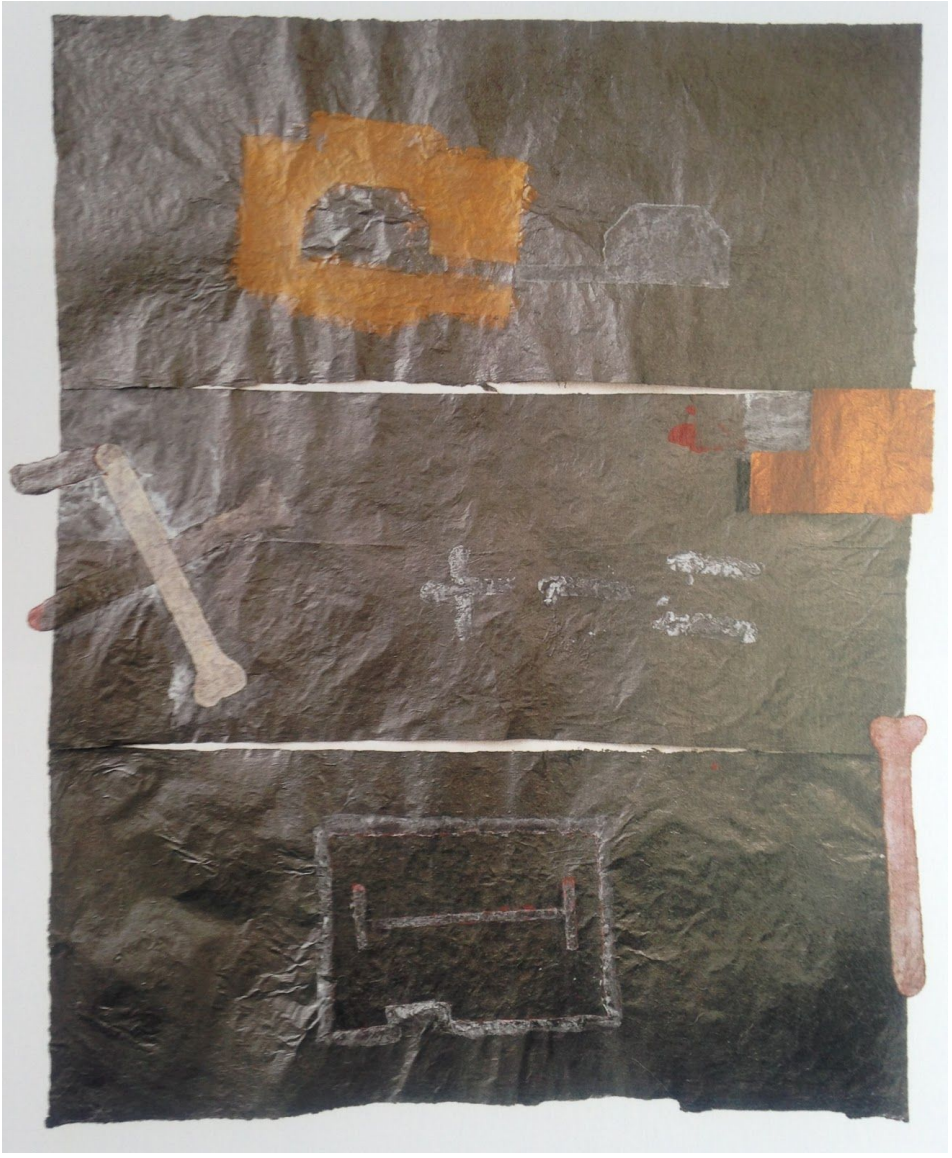


Fig. 6 | Antonio Dias. As Últimas Casas, 1987.
Óxido de ferro e pigmentos metálicos sobre papel nepalês, 180 X 150 cm.

Referências Bibliográficas

BRITO, Ronaldo; LIMA, Sueli de (org). "Símbolos e clichês". In Experiência Crítica – textos selecionados. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CAMPOS. Haroldo de. In "Antonio Dias" (catálogo). Galeria Luisa Strina, São Paulo, 1993.

[35] DIAS Apud CARNEIRO, PRADILLA-CÉRON,1998-99, p. 45.

CARNEIRO, Lucia; PRADILLA-CÉRON, Ileana. Palavra do Artista: Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Antônio Dias. Rio de Janeiro. Lacerda Editores/Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998.

DIAS, Antonio. Antonio Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

DUARTE, Paulo Sérgio. "A Trilha da Trama". In DUARTE, Luiza (org). Arte Brasileira Contemporânea, Ed. Funarte, Rio de Janeiro, 1979.

_____. "Antonio Dias – momentos de um processo poético". In Revista Jacarandá, nº 2, 2015.

FOSTER, Hal. O retorno do real. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. "Claes Oldenburg: The Sixties". Artforum, New York, PP. 214-217, dez. 2012.

_____. "The Sixty-Seventh A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts: Positive Barbarism: Brutal Aesthetics in the Postwar Period, Part 6: Claes Oldenburg and His Ray Guns" Visitada em 15/08/2018 (https://www.nga.gov/audio-video/mellon/mellon-2018-6-video.html)

GLASER, Bruce. "Oldenburg, Lichtenstein, Warhol: A Discussion". Artforum (Los Angeles) 4,no.6 (Feb. 1966), pp.28-32.

HOCHDORFER, Achim et alli (ed). Claes Oldenburg Writing on the Side 1959-1969. New York: The Museum of Modern Art, 2013.

HOCHDORFER, Achim; SCHRODER, Barbara (ed). Claes Oldenburg: los años sesenta. FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, 2012

LACAN, Jacques. A significação do falo. In: Escritos (pp. 692-703). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998 (obra original publicada em 1958).

OITICICA, Hélio. "Vivência do Morro do Quieto". Rio de Janeiro, 1977-1967. In Itaucultural

ROBINSON, Julia. "Fetish or foil: the caprices of Claes Oldenburg". In ROTTNER, Nadja (org). Claes Oldenburg (October Files 13). Cambridge: The MIT Press, 2012.

ROUDINESCO, Elisabeyh; PLON, Michel. Dicionário de Psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

Lygia Pape erótica: *O homem e sua bainha*

Fernanda Pequeno, Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Analisamos *O homem e sua bainha*, de Lygia Pape, à luz dos ensaios *O erotismo* e *Reflexões sobre o problema do amor,* de Lou Andreas-Salomé. Pape salientava que o erotismo estava presente na vida cotidiana. O seu trabalho traz imagens que se relacionam ao desejo, à geração da vida e à relação entre o Homem e a terra. Em seus ensaios, Lou Salomé apontou que o erotismo não pode ser compreendido por nenhuma lógica externa a ele: é uma manifestação da vida que orbita entre as dimensões física e espiritual. Nos dois casos, o erotismo não seria um tema isolado, desconectado das relações fisiológicas, psíquicas e sociais, mas enraizado em toda a existência humana.

Palavras-chave: Lygia Pape. Erotismo. O homem e sua bainha. Lou Andreas-Salomé.

*

The text analyzes *O homem e sua bainha,* by Lygia Pape, in the light of Lou Andreas-Salome's essays: *The Eroticism* and *Reflections on the Problem of Love*. Pape stressed that eroticism would be present in everyday life. Her work brings images that are related to the desire, the generation of life and the relationship between Man and the earth. In her essays, Lou Salomé pointed out that eroticism can not be understood by any logic external to it: it is a manifestation of life that orbits between the physical and spiritual dimensions. In both cases, eroticism would not be an isolated theme, disconnected from physiological, psychic, and social relations, but rooted in all human existence.

Keywords: Lygia Pape. Eroticism. O homem e sua bainha. Lou Andreas-Salomé.

Introdução

No presente texto, analisaremos a obra *O homem e sua bainha*, de Lygia Pape, 1967, à luz dos ensaios de Lou Andreas-Salomé intitulados *O erotismo*, de 1910, e *Reflexões sobre o problema do amor,* de 1900, aproximando as abordagens. Lou Andreas Salomé analisou o erotismo como sendo a "matéria mais material da vida, incluindo a mais corporal"[1], definição que vai de encontro à visão cotidiana que Pape possuía a respeito do mesmo. A artista salientava que o erotismo estaria presente na vida cotidiana, em atos corriqueiros como os de adentrar um túnel, abrir uma gaveta ou colocar as mãos nos bolsos.

Lou Andreas-Salomé

"Reflexões sobre o problema do amor" e "O erotismo" foram escritos pela ensaísta, filósofa, poeta e psicanalista russa Lou Andreas-Salomé — que viveu entre 1861 e 1937 —, a convite do filósofo Martin Buber[2]. Considerados textos complementares, no primeiro a autora delineia alguns pontos que seriam analisados de forma mais detida e sistemática no segundo.

A autora ocupa uma espécie de lugar maldito, sendo os seus textos pouco analisados no que se refere à problemática do erotismo, muito embora sejam anteriores às análises de Georges Bataille, por exemplo. O livro do teórico francês é de 1957, enquanto as discussões travadas por Lou localizam-se na primeira década do século XX, momento crucial de inflexões teóricas e de descobertas científicas e psicanalíticas acerca da sexualidade, do desejo e do funcionamento do corpo humano e dos órgãos reprodutores. *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade* de Sigmund Freud datam de 1905 e sem dúvida foram não somente lidos como influenciaram as abordagens da autora.

Além disso, trata-se de uma mulher pensando o erotismo a partir de sua ótica, levando em consideração também a fidelidade e a maternidade como problemáticas correlatas. Suas perspectivas, portanto, são filosóficas e políticas. As análises de Bataille, por outro lado, estão imbuídas de sua perspectiva de homem católico escrevendo, de modo a associar o erotismo com a religião, a transgressão e a morte.

Da teoria de Lou Salomé, interessa-nos a apreensão correlata entre erotismo e funções vitais, apontando o seu aspecto fisiológico e sócio-histórico. Ao aproximar *corpo* e *alma* — termos por ela empregados -, Salomé aborda as pulsões sexuais ao mesmo tempo em que afirma que o erotismo as extrapola, não se reduzindo a elas. Também a maneira como a autora analisa os problemas estéticos e aqueles referentes à criação artística através das lentes do erotismo são importantes.

---

[1] Lou Andreas-Salomé, *O erotismo*. São Paulo: Landy editora, 2005, p. 54.
[2] O primeiro ensaio foi publicado na revista *Neue Deutsche Rundschau* e o segundo na *Die Gesellschaft*, esse último sob a direção de Buber.

Segundo a autora, as bipartições e ambiguidades do erotismo se afirmariam devido ao seu caráter físico e espiritual, e a sexualidade seria a base do erotismo, de modo que seria necessário pensar nela a partir do ponto de vista fisiológico. A sexualidade é abordada como uma necessidade física que, assim como a fome, a sede, ou outra manifestação de vida de nosso corpo, só se torna acessível à compreensão a partir de tal base[3].

No ensaio *O erotismo*, Lou Salomé apontou que o mesmo não pode ser compreendido por uma lógica externa a ele, já que é uma manifestação da vida que orbita entre as dimensões física e espiritual de maneira ambígua e, cujo conhecimento se dá por experiência que é também individual e subjetiva. Livre de discussões morais ou normativas, suas análises são profícuas pois abordam um tema humano cuja base é a sexualidade, mas não se reduz a ela. Para ela, o erotismo não seria um tema desconectado das relações fisiológicas, psíquicas e sociais, mas enraizado em toda a existência humana. Aproximando as atividades criativas e o erotismo, a autora trata da influência do segundo sobre o primeiro. Em suas palavras:

> É essa a razão pela qual toda a atividade criativa do espírito pode ser fortemente influenciada, por vezes mesmo exaltada pelo erotismo, até em domínios prática ou abstratamente muito distantes de qualquer interesse pessoal; aí podem, de resto, encontrar a sua exaltação todas as atividades favorecidas pela fusão de uma adequada intensidade entre nossas mais diversas pulsões, na maioria das vezes dispersas, porque o erotismo desperta em nós chama e calor. Por isso jorram subitamente certas combinações, esboçam-se e adquirem cor, certas imagens que até aí haviam permanecido mortas, pois todo o poder criador retira suas condições necessárias, não do estado de espírito mais claro, mais evoluído, mas da capacidade de voltar a descer dessa clara atitude de evolução para nos refundirmos constantemente, em apaixonado abraço, com tudo aquilo que em nós é vida, murmúrios e palavras, impulsos e procuras, até a mais secreta e obscura raiz do nosso ser.[4]

Prosseguindo em sua aproximação entre erotismo e pulsões sexuais, por um lado, e ato criador e imaginação, por outro, Salomé elucida que a excitação estética teria raiz em movimentos da imaginação:

> E assim como o ato criador nunca se deve evadir da imaginação, que é o centro de sua fecundidade – por mais abundante que seja a matéria nele integrada, e mesmo que pretenda abraçar o universo inteiro -, também o processo erótico não sai nunca do círculo da sexualidade, por mais numerosas que sejam as faculdades do espírito a que se alarga, e por mais longe que seus efeitos possam chegar. Prejudica-o qualquer tentativa de confiná-lo a um grosseiro efeito da fisiologia, concebido de modo estreito, e a recusa a relacioná-lo com tudo aquilo que se atribui a outras forças da

[3] Lou Andreas-Salomé, op. cit., p. 55.
[4] *Ibidem*, p. 25.

> afetividade; mas o prejudica igualmente a tentativa de falsificar, moral ou esteticamente, sua natureza sexual[5].

Em sua perspectiva, o erotismo resistiria às definições, pois flutuaria entre o físico e o espiritual, sublinhando o elemento físico na espiritualidade e vice-versa. Ele seria, portanto, um caso particular entre as relações fisiológicas, psíquicas e sociais, e não agiria de modo tão independente e isolado. Ao contrário, ele religa essas três espécies de relações entre si, fundindo-se numa só, e delas fazendo o seu problema. A autora discute, assim, o campo de forças em ação no erotismo, apontando a capacidade de entorpecimento deste e das atividades criadoras:

> Tendo voltado a mergulhar em tais profundidades criadoras de vida, nosso espírito desenvolve, então, e muitas vezes em plena fase de entorpecimento erótico, forças que até aí não possuía, percebendo ao mesmo tempo que perdeu outras de que até aí dispunha.[6]

Lygia Pape

Décadas posteriores às quais a análise de Lou frutificou, num Brasil sob ditadura militar, Lygia Pape produziu uma série de obras nas quais colocava o erotismo como uma dimensão recorrente: *O homem e sua bainha*, *Eat me, Objetos da sedução*, *Caixa das formigas,* entre outros trabalhos, evocam essa dimensão ao mesmo tempo cotidiana e extraordinária do erotismo.

O homem e sua bainha é um filme colorido com duração de pouco mais de quatro minutos, realizado em película 8mm, trazendo imagens que se relacionam ao desejo, à geração da vida (com a presença de crianças) e à relação entre o Homem e a terra. No filme, os atos de entrar em túneis ou em buracos suscitaram interpretações sexuais, salientadas pela edição que ora acelera, ora retarda o movimento, explorada em outros de seus filmes.

Pape estava interessada no sentido cíclico do tempo (nascer – fecundar - morrer – renascer), compreendendo o próprio nascimento como um ato poético. Nesse sentido, podemos estabelecer relação entre as cenas de *O homem e sua bainha*, e outros trabalhos da artista como *O ovo* e *O divisor*, produzidos no mesmo período, nos quais os atos de furar a estrutura cúbica e o de passar as cabeças pelas fendas no imenso tecido aludiam à chegada ao mundo.

Abordando o espaço como um contínuo e ambíguo interior-exterior e explorando o movimento entrar-sair, a artista explora imagens de aberturas na terra e na rocha e de túneis, que sugeriam canais circulares corporais, como a boca, o ânus, e a vagina. No filme, os carros e o ator entram e saem desses orifícios.

---

[5] *Ibidem*, pp. 41-42.
[6] *Ibidem,* p. 25.

A palavra bainha vem do latim *vagina* e significa: "**1.** Estojo onde se introduz a lâmina de arma branca. **2.** Dobra cosida na barra de um tecido a fim de que não desfie. **3.** *Anat.* Qualquer formação que circunda órgão ou parte deste: *bainha muscular; bainha nervosa*. **4.** *Bot.* Base da folha, alargada, e que abraça, parcial ou totalmente, o ramo ou o caule. **5.** *Bot.* Em muitas algas, sobretudo cianofíceas, camada de mucilagem que envolve os filamentos", segundo o dicionário *Novo Aurélio: Século XXI.*

O Homem e sua bainha inicia-se com a imagem-textura de um paredão de rocha, tal como no interior de uma caverna. Em seguida, aparecem crianças sentadas, entre elas uma menina, dentro de um buraco no chão, no interior da rocha. Quando a câmera muda de posição e mostra uma vista superior do grupo, a imagem da fenda na terra sugere o formato de uma vulva, complexificando o título, uma vez que uma das definições do vocábulo bainha a enuncia como "tudo o que tem a forma de dobra", ligando do título com a sua etimologia: a palavra vagina.

A seguir, em uma tomada externa, surge um homem dentro de outra cavidade, ao ar livre, formada por uma reentrância da rocha, como se buscasse nela um refúgio. Após alguns segundos de descanso, este homem se levanta e começa a bater com uma pedra na parede do buraco, como se "nascesse", buscando uma saída, numa metáfora de sua localização dentro do útero da "mãe-terra", tentando chegar ao mundo.

Desta descrição inicial que fizemos do filme já poderíamos inferir o significado do título como a relação do homem com a sua dobra, aquilo que ele faz para escondê-la ou mesmo com o que o circunda, como apontam as definições anatômica e botânica de bainha. Por outro lado, se a bainha é onde a arma branca é guardada, ela não deixa de ser um receptáculo, que receberá um objeto pontiagudo (nesse caso, o falo).

Lygia Pape se interessava pelas manifestações do erotismo na vida cotidiana e sua apreensão não se restringia apenas à relação sexual ou genital propriamente dita, já que a artista enxergava o ato de adentrar uma casa, por exemplo, como erótico. Em sua caminhada rumo ao que ela denominou epiderme, podemos perceber o seu interesse por estímulos sensoriais, presentes no erotismo.

Este não é exercido apenas com os órgãos sexuais, nem com os olhos somente, ele envolve todo o corpo em uma espécie de jogo que desierarquiza os sentidos, fazendo a razão também cair por terra, mesmo que momentaneamente. Esse movimento descendente da curva, como apontou Lou Andreas-Salomé, é também o que humaniza o homem. É desse modo que Pape se interessou pela própria vida como um ato erótico por excelência. O artista Antonio Manuel, em entrevista à Revista Concinnitas, publicada no dossiê "Lygia Pape: Arte não se ensina", apontou os *insights* da artista para a produção do trabalho:

> Ela gostava era dessa pesquisa de campo, sair pelo subúrbio. Fiz algumas dessas pesquisas com ela e me lembro que no Sumaré, por exemplo, ela olhou a montanha e visualizou uma espécie de buraco cavado na terra, e começou então a ressoar O Homem e sua bainha. Era uma terra de barro. Paramos o carro, eu fiquei olhando aquele buraco, e ela – já teorizando O Homem e sua bainha – me pediu para raspar aquela terra.[7]

A discussão sobre a relação telúrica entre homem e terra, ou entre o primeiro e as suas origens é, sem dúvida, um dos interesses de Pape, mas apareceu manifestado de forma diversa em *La Nouvelle Création,* também de 1967 – quando nascia um novo homem, que passou a explorar o espaço sideral, experimentando viver "sem a linha da terra ou da gravidade por baixo dos pés".[8]

Se retomarmos a descrição de *O Homem e sua bainha,* perceberemos que, após o corte da imagem do homem adulto entrando e saindo agachado de buracos na rocha, há uma rápida tomada de uma duna com pegadas e marcas de pneus e, no meio do filme, Pape passou a explorar também *takes* de carros entrando e saindo de um túnel no Rio de Janeiro. As imagens dos veículos desaceleram quando os mesmos adentram e saem do túnel e, em alguns casos, a própria câmera acompanha os movimentos, que se aproximam e se distanciam do espectador. Imagem interessante para uma artista que estava interessada nos fluxos urbanos e que se via como uma aranha, tecendo teias na cidade com o seu carro.

Arte, erotismo e feminismo

Em seu livro *Radical Eroticism,* Rachel Middleman apontou que grande parte da produção artística da década de 1960 voltou-se para abordagens eróticas, o que abriu espaço para artistas poderem contestar publicamente e reformular representações da sexualidade com consequências sociais profundas. Segundo a autora, "na década de 1960, as mulheres usaram os modos de produção artística da vanguarda para criar obras sexualmente explícitas que revolucionaram as tradições ocidentais de arte erótica e o nu em antecipação ao movimento de arte feminista dos anos 70"[9].

A artista francesa, filha de pais venezuelanos, Marisol (Maria Sol Escobar), enunciou a respeito de sua participação na exposição *Erotic Art 66* (a única mulher num grupo de vinte e um artistas), realizada na Sidney Janis Gallery, em

---

[7] Antonio Manuel, "A liberdade precisa ser conquistada", 2016, p. 36. In ARAUJO, Inês; FLÓRIDO, Marisa: PEQUENO, Fernanda (orgs.). "Dossiê Lygia Pape: Arte não se ensina". *Concinnitas.* Revista do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Nº 28, 2016. Disponível em: http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/issue/view/1244/showToc Acesso em 2/8/2018.

[8] Mário Pedrosa, *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspetiva, 1986, p. 220.
[9] Rachel Middleman, *Radical Eroticism*. Oakland, California: University of California Press, 2018, p. 8.

Nova York, que "a arte erótica é uma saída da guerra e do bombardeio"[10], referindo-se à Guerra do Vietnã.

A importante exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985,* curada por Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta e originalmente produzida pelo Hammer Museum (Los Angeles), no ano de 2018 foi apresentada na Pinacoteca do Estado de São Paulo. A mostra contou com alguns trabalhos de Lygia Pape, como *O Ovo* e *Eat me,* mas *O homem e sua bainha* não estava presente. Trata-se de um trabalho pouco conhecido da artista, que esteve presente em sua penúltima grande exposição retrospectiva, *Espaço Imantado,* itinerante pela Serpentine Gallery, Londres, Museu Reina Sofia, Madri e Pinacoteca do Estado, São Paulo. O trabalho, no entanto, não participou da exposição *Lygia Pape: a multitude of forms,* última grande retrospectiva da artista, realizada no Met Breuer, em Nova York.

Conclusão

No processo de edição, Lygia Pape utiliza-se do par acelerar-desacelerar para enfatizar os movimentos dos carros na entrada e na saída no túnel, explorando o ritmo e, assim, sublinhando as suas conotações sexuais. Na perspectiva de Lou Andreas-Salomé, o erotismo é um substrato da vida que se faz presente e, mais, torna-se necessidade absoluta de sobrevivência, exercendo influência sobre várias funções vitais. Interessante, nesse caso, é perceber também a metáfora urbana e arquitetônica aplicadas pela autora:

> Enraizado desde sempre no substrato de toda a existência, o erotismo se ergue num solo sempre semelhante a si mesmo, rico e robusto – qualquer que seja a altura até onde cresça, qualquer que seja sua imensidão, o espaço de que se apodera e a maravilhosa árvore em que se desenvolve -, para subsistir, mesmo quando o solo é totalmente invadido por edifícios, abaixo destes em toda a sua força original, obscura e íntegra.
> Seu imenso valor para a vida consiste precisamente em que, por mais capaz que seja de impor largamente sua hegemonia ou de encarar nobres ideais, não tem necessidade de fazê-lo, podendo tirar de todo o húmus um excedente de força e adaptar-se para servir a vida em todas as circunstâncias possíveis. É assim que encontramos o erotismo, já associado às funções quase puramente vegetativas de nossa vida física, aderindo estreitamente a elas; mesmo quando não se torna, como acontece nessas funções, uma necessidade absoluta da existência, nem por isso deixa de exercer sobre elas a maior das influências.[11]

Após o neoconcretismo, Lygia Pape voltou-se para o design e o cinema, inicialmente como montadora e programadora visual: a artista realizou letreiros e cartazes para vários filmes do Cinema Novo. Além disso, durante as décadas de 1960 e 70, o cinema era encarado como lugar de invenção e vários artistas

[10] Marisol apud Middleman, op. cit., p. 2.
[11] Lou Andreas- Salomé, op. cit., pp. 59-60.

visuais passaram a explorá-lo como campo de experimentação de linguagens. Lygia, que já havia trabalhado com luz nas xilogravuras *Tecelares,* estava interessada em explorar luzes e cores em movimento, pensar a materialização da luz, o corte e fragmentação cinematográficos como possibilidades infinitas.

Em 1967 a artista participou da importante exposição coletiva Nova Objetividade Brasileira, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro com suas *Caixa de baratas* e *Caixa de formigas,* ano de que datam também as suas primeiras experiências com o *Ovo* e o *Divisor*. Na *Caixa das formigas* a artista dispôs formigas em seu interior e, no centro da mesma, figuravam um pedaço de carne e a frase "a gula ou a luxúria" escrita. Esse corpo de questões que a artista estava operando em seus trabalhos do período foram explorados em vários suportes, de modo que o cinema entrava como mais uma possibilidade de vocabulário.
A artista havia parado de produzir obras de artes visuais após o neoconcretismo, engajando-se em outros campos, e retomou o problema da imagem nesse filme de 1967, uma de suas primeiras experiências filmando com película. O procedimento utilizado na edição seria enfatizado por ela em *Eat me*, da década seguinte, quando a aceleração do filme leva ao êxtase.

Interessava, portanto, à Pape a problemática da imagem, e também a narrativa entorno do erotismo que ela exploraria também nos *Objetos da sedução,* em *Sedução II,* em *Sedução III*, mas sobretudo uma invenção de linguagem, a experimentação de um novo suporte para lidar com a luz que ela já vinha explorando desde os anos 1950. Interessava-lhe também a estrutura horizontal de produção, envolvendo amigos e outros artistas no processo, assim como a montagem, a apreensão do filme pelo corpo do espectador que experimentaria o cinema de outro modo que não aquele da audiência passiva na sala de projeção.

No caso brasileiro, o erotismo, assim como a abjeção e a escatologia, se tornaram parte integrante do vocabulário plástico de artistas a partir da segunda metade da década de 1960. No caso de Pape, trata-se de um posicionamento político, o erotismo atuando nessa em outras obras como um mecanismo de crítica e resistência à ditadura militar. Inversão inteligente e interessante da artista, nesse caso, que pensou a cidade (pura exterioridade) como lugar/ suporte do erotismo, enquanto na visão de Lou Salomé, o erotismo seria uma experiência subjetiva. Há aí, portanto, um caminho interessante para abordagem da obra de Lygia Pape. Desse modo, a partir de aproximações entre os pensamentos filosóficos e poéticos de Salomé e Pape, trouxemos à análise outros procedimentos da artista de forma a pensarmos as ativações do erotismo presentes em outras obras suas e, assim, historicizá-las.

É desse modo que, à guisa de conclusão, retomamos as análises de Lou Andreas-Salomé que apontam a origem simples e profunda dos êxtases amorosos, sublinhando a satisfação do corpo, da vida e dos instintos como

experiências sempre renovadas, um qualquer coisa de "insalubre alegria como a própria vida em seu sentido primitivo"[12]:

> Do mesmo modo que todo ser saudável desfruta com o despertar o pão cotidiano, ou com um passeio o ar fresco, como um prazer que está sendo sempre renovado, como uma alegria que nasce de novo todos os dias, (...) assim também na existência do erotismo, por trás e sob os outros momentos de felicidade que contém, existe sempre uma felicidade que, por pouco sensacional e impossível de avaliar que seja, é partilhada pelo homem com tudo o que, como ele, respira.[13]

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Inês; FLÓRIDO, Marisa; PEQUENO, Fernanda (orgs.). "Dossiê Lygia Pape: Arte não se ensina". In *Concinnitas.* Revista do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Nº 28, 2016, pp. 5-60. Disponível em: http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/issue/view/1244/showToc

BATAILLE, Georges. *O erotismo.* Lisboa: Antígona, 1988.

Lygia Pape. *O homem e sua bainha*, 1967. Filme colorido, 8 mm, transformado em vídeo, 4:03 minutos. Acervo do Projeto Lygia Pape.

MIDDLEMAN, Rachel. *Radical Eroticism. Women, Art, and Sex in the 1960s.* Oakland, California: University of California Press, 2018.

PAPE, Lygia. *Lygia Pape: Espaço Imantado***.** São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise.* São Paulo: Perspectiva, 1986.

SALOMÉ, Lou Andreas. *Reflexões sobre o problema do amor e O erotismo.* São Paulo: Landy editora, 2005.

[12] *Ibidem*, p. 60.
[13] *Ibidem,* p. 60.

Erotismo na arte medieval: consideração sobre alguns códigos visuais

Flavia Galli Tatsch, Universidade Federal de São Paulo

Refletir sobre o erotismo na arte medieval é uma tarefa bastante complexa. Alguns procuraram pensá-lo a partir da interpretação da linguagem da experiência mística feminina; outros deram ênfase à metáfora ou a própria experiência física. Em sua grande maioria, esses estudos privilegiaram a escopofilia em miniaturas e esculturas. Baseada nas novas abordagens que pensam os diferentes códigos visuais do erotismo, esta comunicação procurará perceber como algumas cenas caras ao universo do amor cortês entalhadas em objetos de uso pessoal poderiam aludir, em termos metafóricos, ao desejo e aos prazeres das mulheres e homens do século XIV.

Palavras-chaves: Arte medieval. Erotismo. Objetos de desejo. Marfim.

*

Reflecting on eroticism in medieval art is a rather complex task. Some have tried to think of it from the interpretation of the language of feminine mystical experience; others have emphasized metaphor or physical experience itself. For the most part, these studies have favored scopophilia in miniatures and sculptures. Based on the new approaches to the different visual codes of eroticism, this communication will seek to understand how some scenes that are dear to the universe of courtly love carved into objects of personal use could allude in metaphorical terms to the desire and pleasures of the women and men of the 14th century.

Key-words: Medieval Art. Eroticism. Objects of desire. Ivory.

O erótico na dimensão do sagrado

Refletir sobre o erotismo na arte medieval é uma tarefa bastante complexa. Tornou-se lugar comum entre o público em geral evocar a ideia de que a moralidade estivesse completamente regulada pela Igreja e que, por isso, o erotismo e a sexualidade fossem considerados pecado e uma ameaça à salvação humana, uma vez que sua irresistível força vinha impulsionada pelo mal. O que levou a uma ideia de obscurantismo. Por um lado, essa visão equivocada está baseada em muitos dos textos e sermões elaborados pela Igreja que carregavam em si uma visão explicitamente negativa de tudo o que perpassava o sexo e a sexualidade. No entanto, se prestarmos atenção a outros escritos medievais "tão diversos como processos judiciais, penitenciais, sermões, tratados médicos, literatura, *fabliaux* e poesia" percebemos que as pessoas do medievo "estavam muito interessadas no tema do sexo"[1].

Por outro lado, essa visão equivocada se baseia em um total desconhecimento da arte do período. A civilização medieval foi extremamente inventiva no que se refere à sexualidade, ao desejo e ao erotismo. Vejamos alguns exemplos. Na Irlanda e na Inglaterra, esculturas em pedra "quase-eróticas" conhecidas como Sheela Na Gigs representavam figuras femininas de cócoras que abriam com as mãos os lábios vaginais mostrando a vulva de forma explícita. Uma das mais conhecidas é a que se encontra ao lado de uma das portas da Igreja de Kilpeck, Herefordshire, Inglaterra, do século XII[2]. Estas pequenas esculturas já foram descritas como tento um caráter sexual e "desajeitado, assustador, divertido, fértil e erótico de uma só vez"[3].

Esculturas de caráter sexual não eram nada incomuns em igrejas medievais. Por exemplo, na Espanha, na Colegiada de San Pedro de Cervatos, Cantábria, há uma verdadeira profusão delas: em um dos capitéis que ladeiam uma janela, uma mulher de pernas completamente abertas oferece a visão plena de sua vagina e, nos cachorros da parede da abside norte, um homem com um imenso falo aparentemente se masturba enquanto um casal está em pleno ato sexual.[4] No Monastério de Santa Maria la Real, Nájera, cenas que podem ser consideradas eróticas eram entalhadas nas misericórdias, sob os assentos do coro: sereias de seios nus, homens exibindo as nádegas ou genitais, amantes durante o banho e mulheres nuas montando tipos diversos de animais.

A partir do século XIV, o elemento erótico estava presente em diversas imagens inseridas na dimensão do sagrado. É importante ter em mente sua complexidade

---

[1] EASTON, Martha. "Was It Good For You, too?". Medieval Erotic Art and Its Audiences. **Different Visions: A Journal of New Perspectives on Medieval Art**. Issue 1, September 2008, p. 2.
[2] Ver *The Sheela Na Gig Project*. Disponível em: <http://www.sheelanagig.org/wordpress/>. Acesso em 22 de agosto de 2018.
[3] OLSEN, Glenn. On the Frontiers of Eroticism: The Romanesque Monastery of San Pedro de Cervatos. **Mediterranean Studies**, Vol. 8 (1999), p. 92.. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41166896?read-now=1&loggedin=true&seq=4#page_scan_tab_contents>. Acesso em 22 de julho de 2018.
[4] OLSEN, op.cit.

e reconhecer que as pessoas que viviam na Idade Média podiam atribuir-lhes distintos significados. É o caso das virgens mártires, representadas totalmente despidas ou parcialmente nuas, cujas histórias de rejeição sexual a um homem pagão, mais do que sua fé cristã, levou-as ao martírio, como se vê nas ilustrações das hagiografias de Santa Ágata e Santa Bárbara. O indício erótico se fazia "presente em suas histórias de uma forma que é quase inédita para os mártires masculinos"[5].

A compreensão do que poderia se configurar como erótico nessas cenas não se dá só na diferenciação entre os observadores medievais e nós, mas também entre os próprios coetâneos. Sobre a imagem de Santa Ágata no Breviário de Filipe, o Belo, Madeline Caviness pergunta se, para além das atitudes aprendidas em relação ao martírio cristão e à carne, Felipe teria vislumbrado a cena como um espetáculo erótico: "teria ele fantasiado em particular sobre (...) reivindicar seu corpo para si?"[6]. Entre os estudiosos contemporâneos, Caviness chamou a estas imagens de sado-eróticas e Robert Mills argumentou que "o que rotulamos como pornografia é uma invenção predominantemente pós-medieval, ligada à criação de padrões burgueses de privacidade e ao surgimento da cultura impressa"[7].

Iluminuras de mulheres nuas cobertas somente com suas vastas cabeleiras, como Maria Madalena e Maria Egipcíaca, ou completamente despidas durante o banho, como nas histórias de Betsabá e de Susana eram muito comuns. O fato de terem sido registradas nas Sagradas Escrituras ou em livros apócrifos pode ter ajudado na representação de cenas eróticas em contextos sagrados. Como argumentou Diane Wolfthal: "os artistas poderiam intensificar o impacto de sua imagem aumentando seu conteúdo erótico, criando o que pode parecer hoje como um casamento desconfortável entre o devocional e o erótico"[8].

As cenas mais explícitas são encontradas em manuscritos de caráter religioso, podendo estar ou não ligadas ao texto[9]. Nelas, casais homo ou heterossexuais protagonizam o ato sexual. Citamos como exemplo: a Bíblia Moralizada em Viena (Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2554, fol. 2), o Livro de Horas francês (The Morgan Library and Museum, Nova Iorque MS M. 754 fol. 16v) e a figura no *bas-de-page* do Livro de Horas flamengo (Bodleian Library, Londres. MS. Douce 6 fol. 160v), ambos do século XIV. Como explica Sherry Lindquist, é preciso ter em mente que

[5] EASTON, 2008, p. 10.
[6] CAVINESS, Madeline Harrison. Sado-Erotic Spetacles, Breast Envy, and the Bodies of Martyrs. In: _____. **Visualizing Women in the Middle Ages: Sight, Spectacle, and Scopic Economy.** Filadelfia: **University of Pennsylvania, 2001**, p. 84-85.
[7] Robert Mills apud KARRAS, Ruth Mazo.**Sexuality in Medieval Europe**. Doing unto Others. Second Edition. London and New York: Routledge,2012, p. 69.
[8] WOLFTHAL, Diane. Sin or Sexual Pleasure? A Little-Known Nude Bather in a Flemish Book of Hours. In: LINDQUIST, Sherry C.M.(ed.) **The Meanings of Nudity in Medieval Art.** United Kingdom: Ashgate Publishing, 2012, p. 285.
[9] CAMILLE, Michael. **Image on the Edge. The Margins of Medieval Art**. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

> fosse o que fosse, é claro que a nudez e/ou as imagens eróticas no final da Idade Média era ao mesmo tempo uma categoria de representação comum e consagrada pelo tempo, que os espectadores estavam acostumados a ver nos contextos mais sagrados[10].

O erótico na dimensão secular dos objetos do cotidiano

Se, na arte religiosa dos séculos XIV e XV, essas imagens traziam um elemento erótico bastante explícito, o mesmo não acontecia na arte secular. Refiro-me às imagens associadas ao amor cortês que nunca apresentavam a nudez explícita ou os corpos seminus, mas valiam-se de metáforas para aludir às experiências físicas ou eróticas. O que fazia com que essas imagens assim fossem consideradas? Estou interessada em compreender os códigos visuais do erotismo em objetos de luxo para uso pessoal, como bolsas, pentes, caixas de espelho e pequenos cofres. Esses artefatos eram ofertados, em sua maioria, pelos homens às suas damas.

A cultura medieval pode ser entendida como uma sociedade da dádiva, muito similar àquelas estudadas pelo antropólogo Marcel Mauss, em que o presente sugere três ações: dar, receber e retribuir. A troca cerimonial une não só as comunidades como também as pessoas e, no caso daquelas destinadas a se casar, os presentes eram não só fundamentais para o processo de corte como um prelúdio para o que viria acontecer. Para nós, historiadores da arte, esses presentes nos ajudam a pensar não só a relação entre os objetos e as pessoas, como também "entre os agentes de troca – doadores e receptores – e a agência do objeto e da imagem"[11]. Mais do que apresentar o status social dos envolvidos, assegurar os favores da dama ainda solteira[12], legitimar o acordo de um casamento ou servir como a continuidade dos dons trocados ao longo do relacionamento[13], esses artefatos podem ser vislumbrados como "provedores de elaboradas fantasias de controle sexual, submissão e desejo"[14]. Para Michael Camille, as imagens entalhadas respondiam a um código de desejo compartilhado: "representando o corpo e suas partes, os objetos eram mais do que fetiches, no sentido moderno: eles serviam tanto como conduta de desejo social como sexual" [15]. O que se vê são algumas cenas caras ao universo do amor cortês que aludiam em termos metafóricos ao desejo e aos prazeres.

---

[10] LINDQUIST, Sherry C.M.. The Meanings of Nudity in Medieval Art: an Introduction. In: LINDQUIST, Sherry C.M. (ed.). **The Meanings of Nudity in Medieval Art**. Farnham: Ashgate, 2012, p. 22

[11] HILSDALE, Cecily J. Gift. **Studies in Iconography** 33 (2012), p. 178.

[12] TATSCH, Flavia Galli. Cenas de Amor Cortês entalhadas em marfim: caixas, pentes e caixas de espelho no medievo. **Signum – Revista da Abrem**. V. 15, n.1, pp. 66-83.

[13] DESCHAMPS, Eustache. *Oeuvres completes de Eustache Deschamps*. Publiées d'aprés le manuscrit de la Bibliothèque National par Gaston Raynaud. Paris : Libreirie de Firmin didto & cie, 1878, p. 45.Disponível em : < https://archive.org/details/uvrescompltesde17descgoog>. Acesso em: 22 de janeiro de 2018.

[14] CAMILLE, Michael. **The Medieval Art of Love.** Objects and Subjects of Desire. Londres: Lawrence King, 1998, p. 7.

[15] Ibid., p. 51-52.

A temática surgiu com os trovadores das cortes feudais da Provença no século XII. Trovadores na França, *trovatori* na Itália, *Minnesänger* na Alemanha, poetas em Portugal, Hungria e Sicília e outras regiões da Europa trataram de espalhar o *fin'amor*, como era conhecido, em língua vulgar. A novidade do amor cortês era a "exigência progressiva de uma reciprocidade de sentimento e do desejo entre os amantes"[16]. Os trovadores e poetas cantavam a alegria do amor, palavra chave que resume a flor do prazer[17].

No século XIII, a circulação das obras *De Amore*, de André Capelão[18], do *Romance da Rosa*, de Guillaume de Lorris e Jean de Meun, e do *Ars amatoria*, do poeta romano Ovídio contribuíram para a cultura do amor cortês[19]. No *Codex Manesse* (*Grosse Heidelberger Liederhandschrift*. Zurique, ca. 1300-1340. Universitätsbibliothek Heildelberg, Heidelberg, Cod. Pal. Germ. 848), que reúne canções de amor medievais, o assunto principal da miniatura no fólio 67r é como conquistar o amor da dama, não através do "serviço cavalheiresco ou das façanhas de bravura, mas da ostensiva exibição de coisas"[20]. Nela, o *Minnesänger* Dietman Von Aist disfarçado de mascate chega ao castelo da dama a fim de mostrar as mercadorias à venda, mais precisamente, objetos associados aos corpos das mulheres, como cintos, bolsas e um espelho. Camille explica que ao representar "o corpo e suas partes, os objetos eram mais do que fetiches no sentido moderno: serviam como canais sociais e sexuais de desejo"[21].

Entre os presentes ofertados entre os noivos, o cinto estava entre aqueles cujo significado era o mais erótico de todos, já que, no caso da mulher, moldava-lhe os seios. A miniatura do início do século XIV do *De donationibus inter virum et uxorem* (Universitätsbibliothek, Tübingen. Ms. 293, fol. 315r) mostra a troca de presentes: a mulher recebe um cinto e uma bolsa e ele um anel. Os cintos evocavam o corpo humano dividido, ou seja, a noção de que acima da cintura estava o humano racional enquanto que, abaixo dela, encontrava-se a luxúria animal. Enfim, se o cinto dividia o corpo da mulher, era nele que as damas penduravam suas pequenas bolsas e espelhos.

Os temas caros ao amor cortês encontraram espaço na tessitura das *aumonières*, pequenas bolsas bordadas com fios de seda e ouro[22]. Entre eles, o da caça ao falcão que remetia à caçada do amor. No exemplar que se encontra no Musée Municipal Alfred-Bonno, em Seine-et-Marne, bordada entre 1170-1190, há um

[16] DE LA CROIX, Arnaud. **L'érotisme au Moyen Age.** Le corps, le désir, l'amour. Paris : Paris: Éditions Tallandier, 1999, p. 22.
[17] IBIDEM, p. 45.
[18] Em Capelão, lemos que o amante não receberia nada de sua amada que ela não quisesse dar, e que a entrega aos prazeres do amor obrigava ambos a obedecer aos desejos mútuos CAPELLANUS, Andreas. **The Art of Courtly Love**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1960.
[19] Especialmente para as etapas de progressão dos gestos e da intimidade entre os casais (os cinco passos seriam a visão, conversa, toque, beijo e a ação em si, o coito).
[20] CAMILLE, 1998, p. 51.
[21] IBIDEM, p. 52.
[22] GORETTI, Paola. Pellegrini, gentiluomini, mercanti: le origini della borsa. In: DAL PRÀ, Laura e PERI, Paolo. **Dalla testa ai piedi. Costume e moda in età gotica.** Atti del Convegno di Studi. Trento: Soprintendenza per i Beni Storico-Artistici, 2006, pp.577-603.

casal sobre o fundo vermelho. O falcão está pousado sobre o pulso direito do homem, um signo que remetia tanto à sua nobreza quando ao seu papel como o caçador no encontro. A mulher está acompanhada por um cachorro preso a uma longa coleira e que se aproxima saltitante do homem, talvez um indício de sua capacidade de controlar as paixões animais do amante[23]. Em outra *aumonière* (Museum für Kinst und Gewerbe, Hamburgo), elaborada em Paris ca. 1340, os amantes estão em meio a um pequeno bosque, aludindo ao convite amoroso[24]. Com a mão direita, ela puxa uma parte da roupa dele[25] e, com a esquerda, segura uma guirlanda, o presente a dar ao rapaz[26].

Fig. 1. Caixa de espelho. França (Paris), ca. 1310-1320. Marfim, 113 mm x diâmetro 10.5 mm X 96 mm. Museu do Louvre, Paris

Esse mesmo gesto de puxar o amante para si aparece na caixa de metal ornamentada em esmalte, elaborada em Limoges (British Museum, Londres 1859,0110.1), ca 1180: agora, é ela quem segura o falcão, mostrando que o

[23] CAMILLE, 1998, p. 18
[24] GORETTI, op.cit., p. 592
[25] Para Camille, trata-se de um um capuz; já Goretti aventa ser algum artifício para proteger o braço das garras do falcão. CAMILLE, 1998, p. 64; GORETTI, op.cit., p. 594.
[26] No *Roman de la Rose*, obra que teve um imenso sucesso até o fim do século XVI e de onde se desprende parte do erotismo medieval, há uma passagem em que afirma:"*a woman must be careful, no matter how much she claims a man as her lover, not to give him a gift tha is worth very much. She may indeed give him a pillow, a towel, a kerchief, or a purse {aumon¨ere] as long as they are not too expensive". Apud* CAMILLE, 1998, p. 64.

controle do desejo está em suas mãos. Camille alerta para outro código, configurado a partir do significado de quem segura o falcão: o pássaro pousado no pulso da mulher expressa o seu domínio sobre o homem, mas o mesmo não acontece quando é ele quem está com a ave[27].

Pode parecer um paradoxo que as imagens de pessoas completamente vestidas tivessem um alto teor erótico. Contudo, como explica Lindquist:

> os atos de vestir e despir eram particularmente carregados na representação medieval; além disso, a atenção ao vestuário podia ser usada para evocar o corpo embaixo, embora o decoro exigisse que não pudesse ser mostrado diretamente - isto é especialmente o caso com o corpo aristocrático. É importante lembrar que a insistência em vestir-se como um meio para a distinção entre as classes em uma sociedade hierárquica não é o mesmo que uma rejeição do corpo[28].

Assim, se o erotismo não se configurava a partir da nudez, ele se fazia ver/perceber através de uma linguagem baseada em metáforas, símbolos e gestos[29]. Havia um ritual envolvido que passava por etapas distintas como o encontro, a carícia, a coroa trançada, o amante coroado, a partida para a caça, a declaração, o jogo de xadrez.

Fig. 2. Caixa de espelho. Paris, ca. 1300. Marfim, 11,50cm x 0,90cm (diâmetro). Museu do Louvre, Paris

[27] CAMILLE, 1998, p. 96.
[28] LINDQUIST, op. Cit., p. 23.
[29] RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Amor cortês. In:LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. Vol 1. São Paulo: Editora Unesp, 2017, pp.55-66.

O refinamento do ritual e dos gestos vinha representado não só nas miniaturas dos manuscritos e *aumonières*, como em outros objetos de uso pessoal. Nesta caixa de espelho (Museu do Louvre, MRR 197B), do início do século XIV [Figura 1], quatro casais se tocam em diferentes partes, os corpos se movimentam sinuosamente, alguns pés tocam o outro. As duas mulheres da esquerda seguram uma guirlanda. Para Martha Easton, tratava-se de uma metáfora da vagina para a consumação do namoro na dança[30]. O fato do sexo não ser representado explicitamente abria espaço para outras formas de fantasia, indicadas por tipos de toques que indicavam a proximidade do coito. Aqui vemos os vários estágios relativos ao processo de sedução e o frisson que poderia ser causado pela cena do casal no canto direito superior em que o homem toca o queixo da mulher e esta levanta sua saia; juntos os dois movimentos poderiam implicar na consumação ou ser uma alusão ao estágio final do *gradus amoris* ovidiano.

Em outra caixa de espelho (Museu do Louvre, AO 117) [Figura 2], tal metáfora se encontra também na apresentação da dama, cuja veste está marcada por uma série de dobras góticas em "v" que aludem aos lábios vaginais e, portanto, à sua penetrabilidade. Nesse jogo de xadrez, uma das estratégias para conquistar o corpo da amada, o homem está para dar um xeque mate à sua parceira enquanto segura na haste da tenda, o que poderia aludir a um gesto fálico[31].

Para finalizar, gostaria de abordar o cofre de amor pertencente ao Museo Nazionale del Bargello (Inv. 123 C), pois trata-se de um ótimo exemplo para vislumbrar outras formas do erotismo medieval [Figura 3]. Na tampa [Figura 4], estão jovens casais que se tocam em diferentes partes do corpo ou que trocam presentes; as espadas e coroas de flores que insinuam as genitálias masculina e feminina. Ao centro, a justa, que era uma oportunidade para os homens provarem seu valor e sua masculinidade para as possíveis esposas. Ao contrário do papel que lhe era atribuído nos torneios, ou seja, de meras espectadoras, no O *Ataque ao Castelo do Amor*, à direita da tampa, as mulheres se faziam extremamente ativas. O castelo se configurava como uma metáfora do corpo da mulher; conquistá-lo era uma forma de atingir o objetivo final: o ato sexual em si.

Na parte da frente [Figura 5], nas duas cenas da esquerda, está a lenda de *Filis e Aristóteles*, bastante popular no período, sobre o desejo ardente do filósofo grego pela amante de Alexandre o grande. No *Lais d'Aristotle* ele se deixa humilhar para conseguir os favores sexuais da bela mulher. Para ridicularizá-lo frente a Alexandre e sua corte, Filis cavalga Aristóteles[32]. Susan Smith argumenta que essa representação é uma metáfora para o ato sexual[33]. A imagem de um homem que perdeu a posição vertical (consequentemente, sua posição na dominação do

[30] EASTON, 2008, p. 19.
[31] CAMILLE, 1998, p. 124.
[32] TATSCH, Flavia Galli. Objetos e suas narrativas visuais: algumas considerações sobre o mito de Píramo e Tisbe nos cofres de amor do tardo-medievo. **MODOS revista de história da arte**, volume 2, número 2, maio-agosto de 2018, p. 193-212.
[33] SMITH, Susan. **The Power of Women: a Topos in Medieval Art and Literature**. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1995.

mundo), levaria o observador a imaginar que ele aceitava o freio e cedia ao controle da mulher, o que não deixa de ser uma imagem extremamente transgressora para a época.

Fig. 3. Caixa. França (Paris), ca. 1330-1340. Marfim, 75 x 186 x 112 mm. Museo Nazionale del Bargello, Florença

Fig. 4. Tampa da caixa

Por fim, mas não menos importante, na lateral direita, há a cena da morte do Homem Selvagem [Figura 6]. Muito popular na Idade Média, o Homem Selvagem era um ser mítico destituído das faculdades racionais e dotado de impulsos libidinosos que o dominavam totalmente. Sem freios para os desejos sexuais, sequestrava as donzelas para se satisfazer - nessa imagem, ela se encontra diminuta em seu colo. A morte do silvícola se dá pela lança que o

cavaleiro montado crava em sua boca, lança que podia remeter ao atributo da cavalaria ou ao pênis do cavaleiro.

À esquerda: Fig. 5. Parte frontal da caixa / À direita: Fig. 6. Lateral direita da caixa[34]

Condensadas em um mesmo espaço, as cenas nesse cofre de amor estavam carregadas de erotismo. Destinado ao espaço mais íntimo da mulher, oferecia-lhe a possibilidade de fantasiar sobre o ato sexual.

Referências bibliográficas

CAMILLE, Michael. Image on the Edge. The Margins of Medieval Art. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

____. The Medieval Art of Love. Objects and Subjects of Desire. Londres: Lawrence King, 1998.

CAPELLANUS, Andreas. The Art of Courtly Love. Nova Iorque: Columbia University Press, 1960.

CAVINESS, Madeline Harrison. Sado-Erotic Spetacles, Breast Envy, and the Bodies of Martyrs. In: _____. Visualizing Women in the Middle Ages: Sight, Spectacle, and Scopic Economy. Filadelfia: University of Pennsylvania, 2001, pp. 83-124.

DE LA CROIX, Arnaud. L'érotisme au Moyen Age. Le corps, le désir, l'amour. Paris : Éditions Tallandier, 1999.

DESCHAMPS, Eustache. *Oeuvres completes de Eustache Deschamps*. Publiées d'aprés le manuscrit de la Bibliothèque National par Gaston Raynaud. Paris : Libreirie de Firmin didto & cie, 1878, p. 45.Disponível em : < https://archive.org/details/uvrescompltesde17descgoog>. Acesso em: 22 de janeiro de 2018.

[34] Fonte da imagem: <http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/4784D869_690e803b.html>. Acesso em 25 de março de 2018.

EASTON, Martha. Eroticism in Art. In: SCHAUS, Margaret (ed.). Eroticism in art. Women and Gender in Medieval Europe. An Encyclopedia. London and New York: Routledge, 2006, pp. 259-261.

____. "Was It Good For You, too?". Medieval Erotic Art and Its Audiences. Different Visions: A Journal of New Perspectives on Medieval Art. Issue 1, September 2008.

GORETTI, Paola. Pellegrini, gentiluomini, mercanti: le origini della borsa. In: DAL PRÀ, Laura e PERI, Paolo. Dalla testa ai piedi. Costume e moda in età gotica. Atti del Convegno di Studi. Trento: Soprintendenza per i Beni Storico-Artistici, 2006, pp.577-603.

HILSDALE, Cecily J. Gift. Studies in Iconography 33 (2012), pp. 171-182. Disponível em: https://mcgill.academia.edu/CecilyHilsdale. Acesso em 07 de julho de 2017.

KARRAS, Ruth Mazo.Sexuality in Medieval Europe. Doing unto Others. Second Edition. London and New York: Routledge,2012.

KOECHLIN, Raymond. Les Ivoires Gothiques Français. 3 vols. Paris: Auguste Picard Éditeur, 1924. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&collapsing=disabled&query=dc.relation%20all%20%22cb32315840l%22#resultat-id-2 > . Acesso em 12 de dezembro de 2017.

LINDQUIST, Sherry C.M.. The Meanings of Nudity in Medieval Art: an Introduction. In: ____. (ed.). The Meanings of Nudity in Medieval Art. Farnham: Ashgate, 2012, pp. 1-46.

OLSEN, Glenn. On the Frontiers of Eroticism: The Romanesque Monastery of San Pedro de Cervatos. Mediterranean Studies, Vol. 8 (1999), pp. 89-104. Disponível em:

<https://www.jstor.org/stable/41166896?read-now=1&loggedin=true&seq=4#page_scan_tab_contents >.

Acesso em 22 de julho de 2018.

RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Amor cortês. In:LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean-Claude. Dicionário analítico do Ocidente medieval. Vol 1. São Paulo: Editora Unesp, 2017, pp.55-66.

SMITH, Susan. The Gothic Mirror and the Female Gaze. In: CARROLL, Jane Louise e STEWART, Alison G. Saints, sinners, and sisters: gender and northern art in medieval and early modern Europe. Aldershot: Ashgate, pp. 73-93

SMITH, Susan. The Power of Women: A Topos in Medieval Art and Literature. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1995.

TATSCH, Flavia Galli. Cenas de Amor Cortês entalhadas em marfim: caixas, pentes e caixas de espelho no medievo. Signum – Revista da Abrem. V. 15, n.1, pp. 66-83.

____. Objetos e suas narrativas visuais: algumas considerações sobre o mito de Píramo e Tisbe nos cofres de amor do tardo-medievo. MODOS revista de história da arte, volume 2, número 2, maio-agosto de 2018, p. 193-212.

TEIXEIRA, Luís Manuel. Dicionário Ilustrado de Belas-Artes. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

WOLFTHAL, Diane. Sin or Sexual Pleasure? A Little-Known Nude Bather in a Flemish Book of Hours. In: LINDQUIST, Sherry C.M.(ed.) The Meanings of Nudity in Medieval Art. United Kingdom: Ashgate Publishing, 2012.

The Sheela Na Gig Project. Disponível em: <http://www.sheelanagig.org/wordpress/>. Acesso em 16 de setembro de 2017.

O Informe de Rosalind Krauss: a rejeição do Abjeto

Manoel Silvestre Friques, UNIRIO | UFRJ

Investiga-se as premissas conceituais que governam a apropriação do informe *batailliano* por Rosalind Krauss a partir de sua rejeição da arte abjeta. Serão debatidas as distinções entre o projeto de Krauss-Bois e o conjunto de produções (teóricas e artísticas) que gravitou, especialmente na década de 1990, em torno da expressão arte abjeta. A urgência desta distinção se deveu sobretudo ao compartilhamento de obras entre as exposições respectivas à arte abjeta e à abordagem do informe *batailliano* por Krauss e Bois. A presença de muitos artistas nos dois projetos teóricos justifica o esforço incisivo de Krauss, em "The Destiny of the Informe", em estabelecer as diferenças entre as suas respectivas abordagens associadas à abjeção, de um lado, e ao informe, de outro.

Palavras-Chave: Crítica de Arte. Rosalind Krauss. Arte Abjeta. Informe. Modernismo.

*

This text investigates the conceptual premises that govern Rosalind Krauss' appropriation of Bataille's *informe*, closely related to her rejection of abject art. The distinctions between the Krauss and Bois' project and the group of (theoretical and artistic) productions that gravitated, especially in the 1990s, around the expression abject art will be debated. The urgency of this distinction was mainly due to the sharing of works between the respective exhibitions of abject art and Krauss and Bois' approach on Bataille's *informe*. The presence of many artists in both theoretical projects justifies Krauss' incisive effort in "The Destiny of the *Informe*," to establish the differences between the respective approaches concerning, on the one side, the *abject*, and, on the other side, the *informe*.

Keywords: Art Criticism. Rosalind Krauss. Abject Art. Informe. Modernism.

A Arte Abjeta

Expressão corrente no circuito artístico estadunidense da primeira metade dos anos 1990, a "abject art" resulta de um momento de fértil articulação entre as produções artísticas e teóricas, sobretudo por meio de um mergulho nos achados psicanalíticos registrados no livro *Poderes do Horror um ensaio sobre abjeção*, de Julia Kristeva. Tendo como habitat privilegiado o Whitney Museum, um conjunto de exposições propôs leituras e relações entre obras de arte, teorias psicanalíticas e movimentos político-sociais sob o signo da abjeção. Dentre estas mostras, destacam-se duas, ambas com curadoria de estudantes do *Independent Study Program* (ISP) do Whitney Museum: *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*, com curadoria de Craig Houser, Simon Taylor e Leslie C. Jones, e *Dirt and Domesticity: Constructions of the Feminine*, tendo por curadores Jesus Fuenmayor, Kate Haug e Frazer Ward. Inclui-se também a Bienal do Whitney de 1993, com curadoria de Elizabeth Sussman, Lisa Phillips, John G. Hanhardt e Thelma Golden.[1]

Certamente, a tarefa de esmiuçar detidamente os significados de abjeção mobilizados por cada uma destas exposições é inviável no contexto de uma breve comunicação. Contudo, é possível fornecer algumas informações históricas e conceituais, bem como algumas linhas transversais úteis a este debate. De imediato, é preciso recuperar, mesmo que superficialmente, o contexto histórico deste debate. De fato, não é possível compreender os sentidos e as questões – tanto os que engendraram as exposições quanto aqueles suscitados por elas – se não temos em mente a atmosfera sombria que pairava nos Estados Unidos nesta época, como revelam os problemas referentes ao colapso do estado de bem estar social e às injustiças e violências, sociais, raciais e sexuais de todo tipo (cito três bastante representativos: os distúrbios de Los Angeles ao longo de seis dias entre abril e maio de 1992, quando um júri absolveu quatro oficiais do Departamento de Polícia de Los Angeles, acusados de agressão contra o motorista negro Rodney King; o julgamento de Anita Hill, após ela ter acusado o candidato à Suprema Corte Clarence Thomas de abuso sexual em 1991; e a epidemia da AIDS, que culminou com os maiores índices de mortalidade entre 1991 e 1995). Aqui, já se vislumbra um possível sentido para a noção de abjeto, proveniente sobretudo de crises sociais e políticas rejeitadas, em tese, pelo ambiente asséptico e autônomo da arte. Neste sentido, a noção de abjeção funciona aqui como uma metáfora para minorias sociais e grupos marginalizados, conforme propõe Judith Butler ao afirmar que "o repúdio de corpos em função de seu sexo, sexualidade e/ou cor é uma 'expulsão' seguida por uma 'repulsa' que fundamenta e consolida

[1] *Féminimasculin: Le séxe de l'art*, ocorrida entre outubro de 1995 e fevereiro de 1996 no Centre Georges Pompidou, com curadoria de Marie-Laure Bernadac e Bernard Marcadé e contribuição de Krauss ao catálogo com o texto "Dans cette histoire de point de vue, pouvons-nous compter plus loin que un?" (algo como "Nesta história do ponto de vista, podemos contar com mais do que um?"). Em "The Destiny of the Informe", Krauss ainda menciona o projeto abortado de Claude Gitz para o Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, intitulado *From the Informe to the Abject*, sendo precisamente o finalismo deste título que a ensaísta questiona em seu texto.

identidades culturalmente hegemônicas em eixos de diferenciação de sexo/raça/sexualidade" (BUTLER, 2017, p. 231).

Tome-se o caso da Bienal do Whitney de 1993. É possível, por meio desta bienal, observar com clareza uma mudança de foco compartilhada pelas outras mostras dos anos 1990 aqui mencionadas, mudança esta que também aponta para uma forte tendência expositiva das décadas posteriores (refiro-me aqui ao estreitamento entre práticas artísticas e práticas políticas bastante recorrente em grande parte das grandes exposições atuais). Os registros revelam que, além de intensamente debatida, esta edição da Bienal do Whitney foi composta por trabalhos que não se preocuparam em suprimir as questões sociopolíticas que os engendraram, geralmente associadas às mútuas imbricações interseccionais entre gênero, raça, colonialismo, desigualdade econômica e sexualidade. Invariavelmente, o tom político, contestador e por vezes intimidador das obras reunidas nesta "in-your-face Biennial", como o crítico do *Washington Post* Paul Richard (2013) a batizou, se sobressaía em detrimento das preocupações puramente estéticas e formais. Exemplos não faltam: seja pela exibição do já mencionado espancamento policial de Rodney King registrado por George Holliday, disposto perto da fotografia de Pat Ward Williams exibindo cinco jovens negros, sobre a qual se lia a pichação "What you Lookn at?", ambos logo na entrada da mostra; pelas *tags* do artista Chicano Daniel Martinez, cuja combinação última resulta na frase "I can't imagine ever wanting to be White"; pelo arquivo do *hip-hop* exposto por Renee Green; pelo grid "abstrato" de 204 cores de pele proposto por Byron Kim; pelas pilhas de jornais recriados por Robert Gober, com muitas notícias cobrindo questões econômicos, ambientais e sociais; pelas fotografias de Nan Goldin, Cindy Sherman e de Robert Mapplethorpe e Glenn Ligon; ou em trabalhos de Kiki Smith e David Wojnarowicz, Fred Wilson, Janine Antoni etc.

Estes trabalhos, apesar de apontarem para questões sociopolíticas distintas e complementares, compõem aquilo que a curadora Elisabeth Sussman (1993) chama de "comunidade de comunidades", apontando ela para as políticas de memória e de identidade que geram uma coletividade fragmentada característica dos anos 1990. Em suas palavras, "a produção artística brota de uma relação entre culturas e identidades (no plural). São suas ricas inter-relações que compõem a realidade social que fundamenta a arte desta Bienal" (SUSSMAN, 1993, p. 14). Por mais que as preocupações sociopolíticas de grupos até então marginalizados deem a tônica da exposição, Sussman tanto endossa a presença de critérios e valores estéticos mais tradicionais, quanto se desvia, a partir dos escritos de Homi Bhabha (um dos autores do catálogo) e de Judith Butler, da armadilha dos essencialismos identitários e culturais. Nota-se, portanto, que esta exposição propôs uma fecunda negociação entre as produções teóricas pós-coloniais, queer e feministas e a criação artística, resultando daí, conforme registra a crítica Roberta Smith (2013), em uma "Bienal com consciência social",

ou ainda, em uma "Reading While Standing Up Biennial", referindo-se ela à presença textual maciça em detrimento dos apelos visuais.[2]

De modo mais significativo à presente discussão, Elisabeth Sussman elege o corpo – físico tanto quanto social –, enquanto elemento transversal às poéticas artísticas do início dos anos 1990. É sob esta chave que ela relaciona grande parte das obras expostas, recorrendo ao abjeto de Julia Kristeva para aproximar criticamente as obras de Janine Antoni, Kiki Smith, Cindy Sherman e Mike Kelley.[3] Em suas palavras, "o corpo abjeto é o corpo como substância – bile, tecido, excremento, sangue, vômito" (SUSSMAN, 1993, p. 19). Note-se já aqui uma interpretação do abjeto de Kristeva bastante determinante: o abjeto é uma substância corporal resultante de um impulso repulsivo por parte do sujeito, sendo-lhe expulsa de seu próprio corpo. A externalização das vísceras femininas em esculturas de Kiki Smith (tenha-se em mente o caso de *Intestine*), as fotografias de fragmentos corporais de Cindy Sherman ou os trabalhos de Mike Kelley, com ou sem a parceria de Paul McCarthy atestam, todos, a presença de fluidos corporais significantes da abjeção.

Mas não foi a Bienal do Whitney de 1993 a primeira exposição a, de modo mais sistemático, eleger o abjeto enquanto chave interpretativa da produção artística contemporânea, mas *Dirt and Domesticity: Constructions of the Feminine*, um ano antes. Nesta exposição, orientados por Benjamin Buchloh, os curadores buscaram, por meio de obras de arte modernas e contemporâneas, "examinar as múltiplas formas da expressão patriarcal. Ao olhar para representações de mulheres solteiras, mulheres casadas, mulheres de cor, e mulheres ricas e da classe trabalhadora" (FUENMAYOR *et al*, 1992, p. 7). O vínculo proposto entre sujeira e ambiente doméstico sugere uma divisão do trabalho determinante à existência feminina, qual seja, a limpeza da casa, função esta que produz a mulher enquanto "bela, recatada e do lar". Tendo como ponto de partida as fotografias documentais, o trio de curadores expande então o escopo da mostra, de modo a incluir também um conjunto de obras realizado por artistas contemporâneas – e que estarão presentes também nas exposições da Bienal do Whitney – como Lorna Simpson e Pat Ward Williams.

O esforço por desnudar os processos de construção social e cultural do feminino por meio da sujeira é realizado curatorialmente em três segmentos, dentre os quais destaca-se aquele reservado para as relações entre o feminino e o abjeto a partir dos escritos de Julia Kristeva e Georges Bataille. Tendo como horizonte crítico a pureza tão debatida no circuito artístico modernista estadunidense, a mostra aproxima a sujeira do abjeto, naquilo que este binômio é capaz de

[2] Há que se dizer que a maioria dos comentadores e críticos – a exemplo de Paul Richard, Michael Kimmelman, Peter Plagens, Dan Cameron e Thomas McEvilley – avaliou negativamente a exposição, em especial a sua denúncia direta ao lugar privilegiado do homem branco heterossexual. Dentre as críticas, contudo, aquelas mais generosas foram de McEvilley – que ressentiu a ausência de um debate dialético da diferença – e aquela de Roberta Smith.

[3] Ainda participaram da Bienal: Andrea Fraser, Jimmie Durham, Gary Hill, Allan Sekula, Nancy Spero, Ida Applebroog, Kevin Wolff, Peter Cain, Chris Burden, Charles Ray e Shu Lea Cheang. No total, foram 82 artistas com trabalhos, em sua maioria, em video, performance e instalação.

desnudar os processos simbólicos, sociais e subjetivos de nossa contemporaneidade. Especificamente, a mostra compreende o feminino enquanto abjeto por meio das obras de três artistas contemporâneos: Andrés Serrano (*Red River #3,* 1989), Cindy Sherman (*Untiltled* #237) e Mary Ellen Carroll (*The Hand of Fatima and Keep Me Modest*, 1989). A utilização e a encenação de fluidos corporais (respectivamente, sangue menstrual e vômito) em fotografias de explícito apelo visual por parte de Serrano e Sherman, casadas com a instalação de Carroll focada, por sua vez, na exposição de fragmentos jornalísticos referentes aos efeitos da menopausa, expõem, em conjunto, os mecanismos de construção do feminino como abjeção. Em Serrano, um fluido corporal alheio ao mundo da arte é matéria-prima da obra; em Sherman, o autorretrato da artista enquanto substância nojenta; em Carroll, uma dupla abjeção do feminino disfuncional. Assim, tais obras seriam menos abjetas por si mesmas do que apontariam para os processos sociais, simbólicos e subjetivos da abjeção vinculados à feminilidade.

A relação entre o feminino e o abjeto em *Dirt and Domesticity* tem por base os próprios escritos de Julia Kristeva em que a autora considera o nascimento, isto é a expulsão do corpo materno, como protótipo por excelência da abjeção – em suas palavras, a "repressão originária" – sendo o cadáver o cúmulo da abjeção. Seria o nascimento, esta expulsão para dentro da ordem sócio-simbólica uma ação inaugural da abjeção que, ao longo da vida, experimentaríamos continuamente por meio de outros gestos de repulsa, repugnância, asco, nojo, espasmos, vômito, ânsia. As substâncias daí derivadas não seriam nem sujeitos nem objetos, apesar de sua origem interna fisiológica. Ao invés disso, elas seriam uma fronteira, o próprio limite, pois elas provêm do sujeito, mas são repelidas por ele, sem constituírem, por sua vez, contornos objetivos. "Um 'qualquer coisa' que eu não reconheço como coisa", afirma Kristeva (1982, p. 2). Assim, se há uma espécie de simetria do objeto e do abjeto em relação ao sujeito, seria esta uma simetria inversa ou perversa, pois, enquanto há um desejo de sentido no objeto, no abjeto este sentido desmorona. Daí Kristeva afirmar que o abjeto é "aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. Aquilo que não respeita os limites, os lugares, as regras" (1982, p. 4). Daí também o abjeto instabilizar, por meio de distorções, corrupções e extravios, tanto os contornos subjetivos quanto aqueles sócio-simbólicos.

Outra exposição que explicitamente propõe uma relação próxima entre as construções do feminino e as imagens e os gestos da abjeção é, de fato, *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*. De modo inverso a *Dirt and Domesticity*, que elege o abjeto como eixo de uma discussão sobre as construções do feminino, em *Abject Art*, o feminino desdobra-se significativamente nos três eixos da exposição, quais sejam: "The Maternal Body," "Unmaking Modernist Masculinity," and "Transgressive Femininity." Conforme já se deve supor, esta exposição também reflete sobre o contexto sombrio estadunidense através de uma produção teórica e artística fundamentalmente feminista, sendo inclusive taxada pelo crítico Holland Cotter (1993) "como uma reprise virtual das duas

últimas bienais do Whitney", dada a recorrência de obras de artistas como Robert Gober e Andres Serrano.

Contudo, há um aspecto em *Abject Art* que se distingue bastante das mostras anteriores e que será decisivo para a desconfiança de Rosalind Krauss quanto à apropriação do termo. Antes de se referir unicamente à produção artística contemporânea, como a Bienal do Whitney, e ao invés de partir da fotografia documental, como foi o caso de *Dirt and Domesticity*, esta exposição propõe reler a história da arte moderna sob a chave da abjeção, selecionando obras de artistas como Marcel Duchamp, Willem de Kooning, Louise Bourgeois, Cindy Sherman, Arshile Gorky e Eva Hesse. Nota-se, por esta lista, a presença de nomes fundamentais para o esforço crítico de re-escritura do modernismo realizado por Krauss ao longo de toda sua trajetória intelectual. Mais significativo do que isso é o fato de a terceira seção, "Unmaking Modernist Masculinity," propor um encadeamento historiográfico entre Pollock, Warhol, Twombly e Morris, de modo bastante semelhante, se não idêntico, àquele realizado por Krauss tanto em seus escritos sobre Pollock quanto em "The Optical Unconscious" e "Formless". Mas afinal, qual seria a objeção de Krauss quanto à abjeção?

O informe como abjeção do abjeto

Em *L'Informe: Mode d'emploi*, tanto a iconologia quanto o formalismo são os principais alvos do questionamento de Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois, porque, a partir da dicotomia entre forma e conteúdo, estes dois sistemas interpretativos são definidos de acordo com a ênfase que cada um concede a um determinado polo da oposição. A reconsideração do Modernismo é então uma reavaliação desse pensamento binário compreendido enquanto *forma*, surgindo daí uma abordagem dessa noção que interpreta de modo dinâmico e pós-estrutural os elementos plásticos. O interesse de Krauss e Bois pelo informe pode ser considerado enquanto um esforço por desenvolver uma noção de forma que passe ao largo de suas prerrogativas tradicionais de auto-identificação, unidade e afirmação substancial. O informe não é o oposto simétrico da forma. Enquanto obliteração das categorias conceituais, ele é então definido do seguinte modo por Krauss em *The Optical Unconscious*:

> É muito fácil pensar no informe como o oposto da forma. Pensar em forma *versus* matéria. Porque esse "versus" sempre cumpre os deveres da forma, da criação de binários, da separação do mundo em pares de oposições por meio, como Bataille gostava de dizer, de "sobrecasacas matemáticas". Forma versus matéria. Macho versus fêmea. Vida versus morte. Dentro versus fora. Vertical versus horizontal. Etc. Caos como o oposto da forma é o caos que sempre pode ser formado, por meio da forma que sempre está lá, à espera do caos. Em vez disso, vamos pensar no informe como aquilo que a própria forma cria, como a lógica agindo logicamente para agir contra si mesma dentro de si mesma, forma produzindo a heterológica. Pensemos não como o oposto da forma, mas

> como uma possibilidade trabalhando no seio da forma, corroendo-a de dentro. Trabalhar, isto é, estruturalmente, precisamente, geometricamente [...] com uma estrutura desestabilizando o jogo no próprio ato de seguir as regras (KRAUSS, 1994, p. 166-7).

É a partir da redução estrutural do informe *batailliano* que se evidencia a distinção entre o projeto de Krauss-Bois e o conjunto de exposições que gravitou em torno da arte abjeta. A urgência desta distinção se deve sobretudo ao compartilhamento de obras entre as exposições respectivas à arte abjeta e à abordagem do informe *batailliano* por Krauss e Bois, obrigando Krauss, em "The Destiny of the Informe", a "declarar por que e de que maneira [a abjeção] deve ser diferenciada nos termos mais fortes possíveis do projeto do informe" (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 236).

Este esforço é o tópico principal de discussão dos editores da *October* na mesa-redonda "The Politics of the Signifier II: A Conversation on the 'Informe' and the Abject", publicada na revista em 1994. Nele, Hal Foster introduz o neologismo "Scatterological", enquanto uma combinação entre as duas abordagens, descritas da seguinte maneira por Benjamin Buchloh: "'Scatterological' aponta para uma discrepância com a qual devemos lidar: essas noções são sobre o sujeito ou sobre a estrutura? 'Scatter' sugere estrutura e aponta para o informe. 'Scatological' envolve o sujeito e aponta para o abjeto" (FOSTER *et al.,* 1994, p. 3). Levando em consideração esta dicotomia – esta forma binária, portanto – entre sujeito e estrutura, a diferença central entre o abjeto e o informe reside no que Krauss denomina de servitude semântica (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 252), ou seja, o abjeto estaria ainda preso em definições ontológicas, privilegiando tanto os órgãos sexuais, os orifícios corporais, as excreções e os detritos nojentos associados à anatomia humana quanto as figuras marginalizadas da ordem social. Resulta daí um processo de reificação de produtos corporais anunciado pelas tendências expositivas do circuito artístico estadunidense:

> A noção do informe, tal como enuncia a Bataille, ataca a própria imposição de categorias, visto que elas pressupõem que certas formas de ação estão ligadas a certos tipos de objetos. Mas o projeto de Kristeva é ele todo sobre a recuperação de certos objetos como abjetos – lixo, sujeira, fluidos corporais etc. Esses objetos recebem um poder de encantamento em seu texto. Eu acho que este movimento de recuperação dos objetos é contrário a Bataille. Percebo que minha própria preocupação nesta discussão é mostrar como os modos contemporâneos de anexação de Bataille sob a bandeira da abjeção são um movimento ilegítimo [...] Eu considero o informe como estrutural. Acredito que seja uma maneira encontrada por Bataille para agrupar uma variedade de estratégias que derrubam a forma de seu pedestal. A palavra invoca a noção de um trabalho, um processo; não é apenas uma maneira de caracterizar as substâncias corporais, de modo que os anteriormente desfavorecidos se tornam os privilegiados – como é o caso agora com a arte que invoca a "abjeção". Esse parece ser um movimento infantil, o qual Bataille não

> apoiaria. Mas a permissão para fazer tal movimento está lá, no seio do projeto de Kristeva, porque todo seu esforço parece ser sobre o retorno ao referente [...] Em seu trabalho, totalmente devedor do estruturalismo, há sempre um deslize que nos afasta da significação que surge em torno das oposições à significação compreendida enquanto nomeação. E é isso que eu vejo como subjacente ao uso atual da noção de abjeção – o deslizamento para nomear certas substâncias (FOSTER et al., 1994, p. 3-4).

"O que quer dizer que", declara a ensaísta de outro modo, "'a abjeção', ao produzir uma temática de essências e substâncias, está em contradição absoluta com a ideia do informe" (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 245). Na mesa-redonda, Krauss refere-se mais de uma vez à classificação de Julia Kristeva como resultante de um ato fenomenológico fundado, ao que parece, em uma oposição rígida entre dentro e fora, sujeito e objeto. Aqui, há uma espécie de formação de um dicionário estável que impõe relações fixas entre símbolos e sentidos. Krauss defende a ideia de que a abjeção está estreitamente vinculada a um sistema de significados estável e limitado, semelhante à economia restrita descrita por Bataille. Nesse sentido, os fluidos corporais, quando tratados literal e estavelmente por um conjunto de artistas e teóricos, colocam em funcionamento um processo de fetichização do excremento alheio a Bataille.[4] Como o informe então contornaria esta armadilha?

O interesse de Rosalind Krauss pelo informe *batailliano* precede em alguns anos a exposição *L'Informe: Mode d'emploi*. De fato, desde o início da década de 1980, a ensaísta se esforça por estabelecer relações entre determinadas práticas artísticas – em especial a obra de Alberto Giacometti e a fotografia surrealista – e as operações do informe, surgindo desses empenhos as respectivas contribuições para as exposições *"Primitivism" in 20th Century Art* e *L'Amour Fou.* Em "No More Play", Krauss investiga as obras de Giacometti tendo como mote a aproximação entre os artefatos tribais e as obras de arte modernas proposta pela exposição do MoMA, reconhecendo a importância dos primeiros para o questionamento da tradição escultórica presente na poética do artista suíço. A ensaísta volta-se uma vez mais para *Suspended Ball*, criada exatamente no segundo ano de vida de DOCUMENTS. A conotação sexual dos dois elementos escultóricos – a bola em movimento pendular e sua fatia aumentada estática – associada à sugestão de corte e fragmentação entre eles – um sendo a parte do todo ou ainda cindindo este – reforça a simultaneidade entre amor e violência que está no cerne desta obra, considerada como "um caso emblemático do informe tal como ele foi desenvolvido por Bataille" (KRAUSS, 1994, p. 166).

Duas obras aqui são importantes para a análise de Krauss: *História do olho* e *Cão andaluz*. De fato, é em comparação com a ambiguidade entre sedução e horror em relação ao globo ocular, encontrada tanto no filme de Dalí e Buñuel quanto na novela de Bataille, que Krauss elabora sua interpretação de *Suspended Ball*.

[4] Sendo esta a razão que os leva a não incluir, por exemplo, obras como *Artist's Shit* (1961), de Piero Manzoni

Para isso, a ensaísta recupera o ensaio de Roland Barthes, "A metáfora do olho", onde o autor lê o texto de Bataille como a história de um objeto que passa não "de mão em mão", mas "de imagem em imagem" (BARTHES, 2003, p. 119). Quer dizer ele que tal narrativa não se reduz a uma sequência de situações protagonizadas por um conjunto de personagens, mas à migração imaginária de um objeto (e de seus usos) rumo a outros: do olho ao ovo, ao testículo, ao sol.

A contrapelo da própria desconfiança de Bataille em relação à metáfora enquanto jogo das transposições simbólicas, Barthes elabora uma leitura fundamentalmente semiológica desta novela pornográfica, considerando-a um sistema estruturalmente fechado no qual "uma lógica formal está em ação contra a geografia do corpo, sua ordem, sua forma" (KRAUSS, 1994, p. 167). Pode-se dizer sem exageros que a análise estruturalista de Barthes é fundamental à investigação de Krauss em relação ao informe. Se a novela de Bataille é lida do ponto de vista estrutural, o sistema aí resultante não funciona em proveito da afirmação de um sentido unívoco – a distinção sexual das partes envolvidas –, mas, ao contrário, em seu sacrifício. No verbete "Part Object" – uma das entradas que considero das mais importantes de *Formless* –, os autores sublinham o caráter operacional da análise de Barthes, associando-a ao informe e também a Giacometti:

> A natureza operacional da análise de Barthes é, portanto, clara. Esta máquina para colapsar uma possível identidade sexual distinta é, ao mesmo tempo, um sistema construído no interior da definição do informe: um procedimento para remover categorias e desfazer os próprios termos de significado/ser. A análise de Barthes não é menos pertinente à escultura de Giacometti. [...] Pois a perfeita ambivalência sexual na escultura de Giacometti [...] é feita para adentrar na mesma migração que ocorre na História do Olho, com um elemento enviado transformando-se no próximo (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 155).

Em Bataille, os objetos e as substâncias não estão fixamente ligados a determinadas formas de ação, mas circulam em uma dada estrutura de modo a desempenhar funções específicas em cada caso, configurando o que Bois denomina de "oposição situacional". No abjeto, por outro lado, há dicotomias fixas, estabelecendo rigidamente os pólos da oposição em fronteiras permanentes, em vez de jogar com eles. Sendo assim, para estes autores, o abjeto classifica e reifica; o informe desclassifica. Além disso, este processo de fetichização do excremento reforça a servitude semântica, uma vez que os fluidos corporais e as figuras marginalizadas até então reprimidos retornam ao circuito artístico enquanto enunciadores e mensageiros da verdade, reforçando uma abordagem ontológica e substancial. Pode-se dizer, com isso, que a fobia à servitude semântica traduz-se na aversão de Krauss e Bois pelos métodos iconológicos. Pois as exposições concernentes à arte abjeta indicam, conforme esclarece Hal Foster na mesa-redonda "The Politics of the Signifier: A Conversation on the Whitney Biennial", "um certo desvio das questões da representação para as iconografias de conteúdo; uma certa mudança de uma

política do significante para uma política do significado" (FOSTER *et al.*, 1993, p. 3), isto é, a importância e a urgência de determinadas questões sociopolíticas, apesar de serem fundamentais para as formações das identidades e das comunidades, quando vertidas para as obras, desviam uma observação atenta dos processos formais estruturais de significação, histórica e institucionalmente determinados, postos em funcionamento pela produção artística.

Assim, se os autores rejeitam a servitude semântica associada à política do significado, eles então estão reiterando a importância que concedem ao significante, isto é, à forma. Neste caso, a forma é definida estruturalmente a partir de um par opositivo, permitindo-lhes inclusive ver reflexivamente na dicotomia entre forma e conteúdo uma operação formal. Pode-se dizer então que Krauss e Bois inserem a temporalidade na fotografia estática do par opositivo, sendo precisamente este fator que motiva o sacrifício interno da forma. É o jogo entre as categorias formais que desestabiliza essas mesmas categorias, visto que elas podem ser associadas ora a um elemento, ora a outro. Como fica claro na análise de *Suspended Ball*, de Giacometti, a leitura empreendida por Krauss é fundamentalmente formalista, na exata medida em que propõe um movimento pendular entre as categorias aplicadas aos elementos que compõem esta escultura. Sendo assim, a *forma* é definida aqui enquanto um "grid interpretativo" (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 21), ou seja, como uma estrutura conceitual determinada organizada a partir dos vetores forma e conteúdo na qual as operações do informe *batailliano* "separam-se do modernismo, insultando a própria oposição de forma e conteúdo – que é em si formal, surgindo como de uma lógica binária – declarando-a nula e sem efeito" (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 16).

Referências Bibliográficas

ALTSHULER, Bruce (org.). Biennials and Beyond – Exhibitions that made Art History (1962-2002). Londres: Phaidon Press, 2013.

BARTHES, Roland. A metáfora do olho. In: BATAILLE, Georges. História do Olho. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BUCHLOH, B.; KRAUSS, R.; FOSTER, H.; KOLBOWSKI, S.; KWON, M.; The Politics of the Signifier: A Conversation on the Whitney Biennial. In: October, vol. 66 (Autumn, 1993), pp. 3–27.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

COTTER, Holland. *At the Whitney, Provocation and Theory Meet Head-On*. New York: New York Times, 13 agosto de 1993.

FOSTER, H.; BUCHLOH, B.; KRAUSS, R.; BOIS, Y.; HOLLIER, D.; MOLESWORTH, H. The Politics of the Signifier II: A Conversation on the "Informe" and the Abject. In: October, vol. 67 (Winter, 1994), pp. 3-21.

FUENMAYOR, Jesus; HAUG, Kate; WARD, Frazer (org.). *Dirt and Domesticity: Constructions of the Feminine*. New York : Whitney Museum of American Art,

1992.

KRAUSS, R.; BOIS, Y.; JOSELIT, D.; FOSTER, H.; BUCHLOH, B. Art since 1900: modernism, antimodernistm, postmodernism. New York: Thames & Hudson, 2011.

KRAUSS, Rosalind; BOIS Yve-Alain. Formless – a user's guide. Nova York: Zone Books, 1999.

KRAUSS, Rosalind. The Optical Unconscious. Massachusetts: MIT Press, 1994.

KRISTEVA, Julia. Powers of Horror – An Essay on Abjection. New York: Columbia University Press, 1982.

RICHARD, Paul. Scrawling in the margins, New York's Whitney Biennial spits in the face of convention. In ALTSHULER, Bruce (org.). Biennials and Beyond – Exhibitions that made Art History (1962-2002). Londres: Phaidon Press, 2013.

SMITH, Roberta. At the Whitney, a biennial with a social conscience. In ALTSHULER, Bruce (org.). Biennials and Beyond – Exhibitions that made Art History (1962-2002). Londres: Phaidon Press, 2013.

SUSSMAN, Elisabeth. Coming Together in Parts: positive power in the art of the nineties. In SUSSMAN, Elisabeth (org.) 1993 Biennial Exhibition. New York : Whitney Museum of American Art, Harry N. Abrams, 1993.

Apropriação, Citação, Profanação: A (Des)sacralização da Imagem no Contemporâneo

Maryella Sobrinho, Viviane Baschirotto, Universidade do Estado de Santa Catarina

O objetivo do texto é abordar o procedimento de *profanação* em práticas artísticas contemporâneas. Tal modo operativo, aqui compreendido como um desdobramento da *apropriação* e *citação,* é identificado como parte das pesquisas desenvolvidas por Luiz Henrique Schwanke (Joinville, SC, 1951-1992) e Albano Afonso (São Paulo, SP, 1964). Para fundamentar esta abordagem, nos apoiamos principalmente em Giorgio Agamben, articulando-o com outras referências pontuais. Embora o sentido corriqueiro atribuído ao ato de profanar esteja relacionado à ofender e desrespeitar, ao tratar das imagens apropriadas na contemporaneidade, o texto questiona se este ato não reforçaria a sua sacralidade ou criaria obras a serem sacralizadas novamente pela História da Arte.

Palavras-Chave: Apropriação. Citação. Profanação. Arte Contemporânea.

*

The purpose of the text is to address the profanation procedure in contemporary artistic practices. This operational mode, understood here as an unfolding of appropriation and citation, is identified as part of the research developed by Luiz Henrique Schwanke (Joinville, SC, 1951-1992) and Albano Afonso (São Paulo, SP, 1964). To support this approach, we rely mainly on Giorgio Agamben, articulating it with other specific references. Although the common sense attributed to the act of profaning is related to offending and disrespecting, when dealing with appropriate images in contemporary times, the text questions whether this act would not strengthen its sacredness or create works to be sacralized again through the History of Art.

Key-Words: Apropriation. Citation. Profanation. Contemporary Art.

A História da Arte está repleta de obras que consideradas icônicas pela relevância de sua contribuição. O reconhecimento de sua importância por parte das instituições da arte vem acompanhado da atribuição de um caráter sagrado às imagens. A sacralidade da obra de arte foi, e ainda é problematizada no campo da arte, pois envolve noções de autoria, autenticidade, hierarquia e legitimação.

Tais questões são evidentes se tomarmos como objeto de reflexão alguns procedimentos utilizados por artistas contemporâneos, como a *apropriação* e *citação*. Até o início do século XX, a apropriação era tratada como uma "apreensão culta e consciente de uma arte ou tradição anterior", não devendo ser confundida com influência (PEQUENO, 2011, p. 323). Esta, desconsideraria a autonomia do artista em buscar a assimilação de determinados modos de fazer ou conjunto de valores, e também a capacidade de um público em reconhecer aquilo que foi apropriado[1]. A apropriação deixa de ser apenas uma assimilação de uma tradição e se instala como modo operativo no início do século XX, com as colagens e *assemblages* cubistas e os *ready-mades* de Marcel Duchamp (PEQUENO, 2011, p. 323).

"As coisas tomadas oportunamente para o nosso uso", é um dos procedimentos em arte contemporânea que Michael Archer (2011, p.164) considera recorrente, especialmente com a proliferação de imagens pelos meios de comunicação de massa. Em *Apropriando-se da apropriação*, texto escrito em 1982, Douglas Crimp (2005) distingue dois tipos de apropriação: a modernista e a pós-moderna. A primeira, é caracterizada pela apropriação de um estilo, mantendo ou recuperando uma tradição, não diferindo muito daquela há pouco mencionada, presente no século XX. Já a pós-moderna[2], refere-se à apropriação da matéria e da imagem, método que abrange todas as áreas da cultura contemporânea.

A citação, embora relacionada à atividade descrita anteriormente, dela se diferencia ao apresentar elementos imagéticos de obras consagradas pela História da Arte, sem necessariamente a presença de uma única referência direta, mas múltiplas referências. Tadeu Chiarelli em *Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea* afirma que o citacionismo é uma característica marcante da contemporaneidade e que "não se adaptaria ao cunho evolucionista que caracterizou o período moderno, baseado na busca do novo e do original" (CHIARELLI, 2001, p.257). O citacionismo estaria ligado ao encontro de imagens e procedimentos existentes, onde o retorno ao museu, às imagens de obras de arte e a procedimentos de outros artistas se deu pela "sensação de impossibilidade de prosseguir trilhando os caminhos da arte moderna" (CHIARELLI, 2001, p.264), ligada à questão da originalidade. Ainda

[1] Esta distinção é feita por Fernanda Pequeno (2011) a partir da abordagem de Richard Wollheim, em *Pintura, textualidade, apropriações* (2002).
[2] Crimp (2005) traz esta definição após análise de fotografias de Robert Mapplethorpe (que apropriaria o estilo de Edward Weston) e de Sherrie Levine (que faz a apropriação material dos retratos reais de Edward Weston "simplesmente fotografando-os novamente"). Enquanto Mapplethorpe preserva o estilo da fotografia de estúdio do pré-guerra, Levine apenas fotografa as fotografias já reveladas.

segundo Chiarelli (2001), após a 2ª Guerra Mundial, os artistas vivenciaram uma expansão das tecnologias e meios de comunicação, como a televisão, revistas e cinemas, onde receberam, sem resistência, informações cada vez mais fragmentadas.

Cientes, na contemporaneidade, da inexistência de originalidade no campo artístico, a utilização de uma imagem pré-existente, que poderíamos chamar de segunda mão (salvo seu cunho pejorativo), para compor um novo trabalho dentro do contexto contemporâneo, poderia ser entendido como um gesto de *profanação*, que vai além da apropriação e da citação. Giorgio Agamben (2007) lembra que o ato de profanar está ligado à restituição ao uso e a usar de outra forma, como o gato que substitui o rato pelo novelo. Ele mantém a atividade de caça, mas se liberta da atividade de captura e morte. Este sentido se contrapõe à definição original do ato de profanar: tratar com irreverência, desrespeitar a santidade, tratar desrespeitosamente e usar de maneira inadequada.

A profanação em Luiz Henrique Schwanke

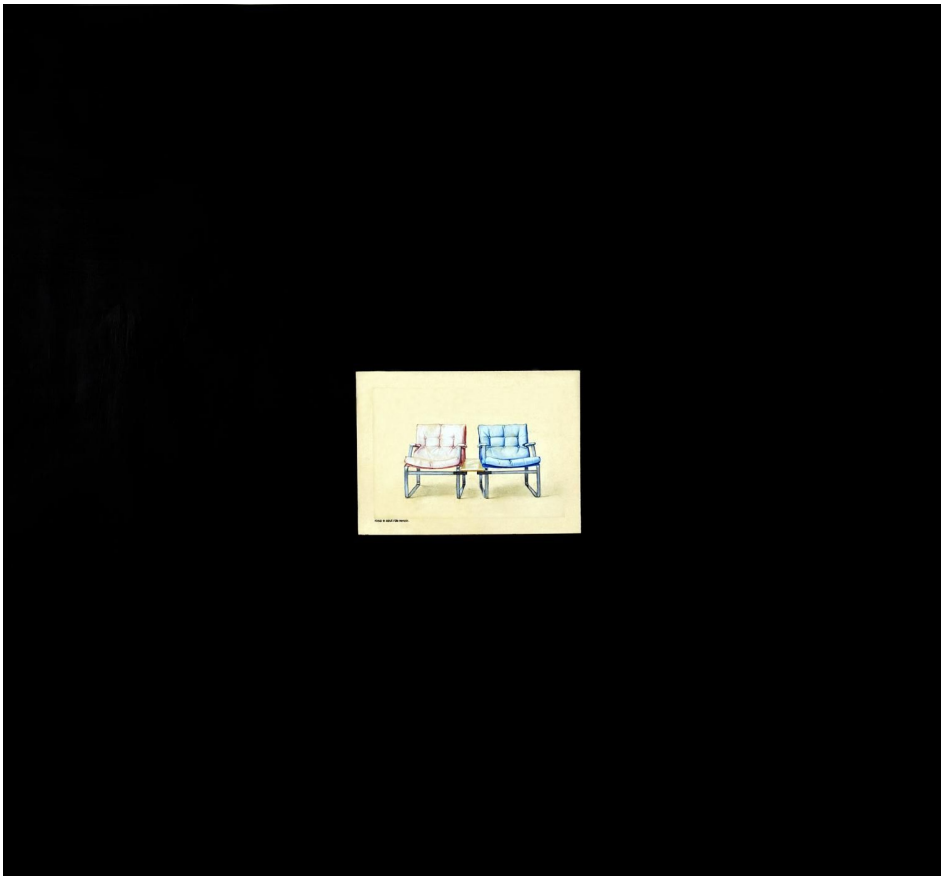


Figura 1. Luiz Henrique Schwanke. Rosa e Azul, de Renoir. Lápis de cor s/ papel, s/ data. Acervo: Família Schwanke.

Luiz Henrique Schwanke (Joinville, SC, 1951-1992) mais conhecido na esfera nacional por seus trabalhos com a série sem título identificada como *Linguarudos*

ou *Carrancas*, participou da 21ª Bienal de São Paulo no ano de 1991 com a obra *Cubo de Luz – Antinomia,* ganhando certa notabilidade para sua produção artística em âmbito nacional. Este trabalho, ocupava os jardins do Parque Ibirapuera e chamava atenção por ser um cubo onde ficavam refletores de luz muito potentes, que causavam interferência até mesmo no espaço aéreo da cidade.

Figura 2. Pierre-Auguste Renoir. Rosa e azul - As meninas Cahen d'Anvers, 1881, Óleo sobre tela, 119x75.5 cm, Créditos da fotografia: João Musa, Acervo MASP (Museu de Arte de São Paulo).

Com formação em Comunicação Social pela Universidade Federal do Paraná, produziu ao longo da carreira mais de 5 mil obras entre desenhos, pinturas e objetos. Em uma época onde as informações chegavam sem a velocidade da internet, o estudo por meio de livros e revistas e a visita a exposições eram suas principais fontes de pesquisa. Schwanke foi um artista que premeditava, projetava suas obras e refletia sobre seu processo de criação e a arte. Em um documento onde entrevista a si mesmo, escreve: "Arte é qualquer coisa, dependendo apenas dos mecanismos do processo mental em processar 'qualquer coisa' no aspecto da sensação. " (SCHWANKE, 2010, p.42).

Uma das persistências e recorrências em sua produção foi a citação de outras obras de arte, como em *Rosa e Azul, de Renoir* (figura 1) onde o artista substitui as duas meninas do pintor francês (figura 2) por duas poltronas com as cores análogas aos seus vestidos. Nesta imagem, as poltronas tem base metálica, apoio para os braços e estofamento aparentemente muito confortável. Com frequência, Schwanke substituiu personagens de pinturas icônicas da História da Arte ora por poltronas e *chaise longue*, ora por maçãs e dedos.

A reflexão sobre o que seria a profanação é desenvolvida por Giorgio Agamben (2009), que coloca que o direito romano afirmava serem sagradas às coisas que pertenciam aos deuses e que era um sacrilégio qualquer ato que transgredisse essa indisponibilidade das coisas, não podendo ser vendidas e usufruídas. "E se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar significava, ao contrário, restituir ao livre uso dos homens." (AGAMBEN, 2009, p.45, grifo do autor). Ao citar Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Schwanke profana a obra do pintor, que se vê ressignificada um século depois pelo artista. O artista comete, em princípio, o sacrilégio, pois toma o nome do artista francês e sua obra para construir algo novo, transgredindo sua indisponibilidade, tornando a pintura desimpedida de nova utilização.

Nadja de Carvalho Lamas cunha o termo "revisitamento" com uma junção de revisitar + deslocamento, "[...] entendido como esse momento de ir ao encontro, do olhar reflexivo sobre a obra objeto de atenção, sobre uma ideia ou conceito. A esse gesto está associado o conceito de profanação [...]" (LAMAS, 2005, p.25). A autora se debruça sobre conceitos como autoria, apropriação, polifonia, paródia e curadoria mas, a despeito da citação acima, não se detém em esclarecer em como esse movimento do artista que chama de "revisitamento" pode ser entendido como um ato de profanar.

Figura 3. Luiz Henrique Schwanke. A Criação, de Michelangelo. Ecoline, lápis de cor e letraset s/ papel encerado, 1978/80. Acervo: Bruno Musatti. Fonte: GUERREIRO, 2011, p.23.

Na figura 3, em *A Criação, de Michelangelo*, Schwanke retorna ainda mais longe na História da Arte quando profana *A Criação do Homem* (figura 4) de Michelangelo Buonarroti (1475-1564). O detalhe do conjunto faz parte da Capela Sistina no Vaticano (Roma), onde a figura divina do Deus-criador, dá a vida à humanidade por meio da figura de Adão. Ao citar a obra do italiano, Schwanke

limita toda a cena repleta de dramaticidade em um dedo que aponta para um fragmento de cadeira. Como se fossem duas fotografias instantâneas jogadas uma sobre a outra, o desenho realista nada tem de improvisado. A cadeira, novamente presente, substitui a figura de Adão, enquanto o dedo é a redução do Deus-criador, evidenciando o maior momento de tensão na obra de Michelangelo, o momento primeiro da criação. Se Michelangelo sacraliza e evidencia esse momento divino da criação, Schwanke o profana, transformando a criação divina em criação humana, onde coloca o homem como o criador de objetos. Como afirma Agamben, o que foi separado pela esfera divina pode ser restituído ao uso dos homens por meio da profanação, "que é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido" (AGAMBEN, 2009, p.45), movimento que Schwanke utiliza em suas obras.

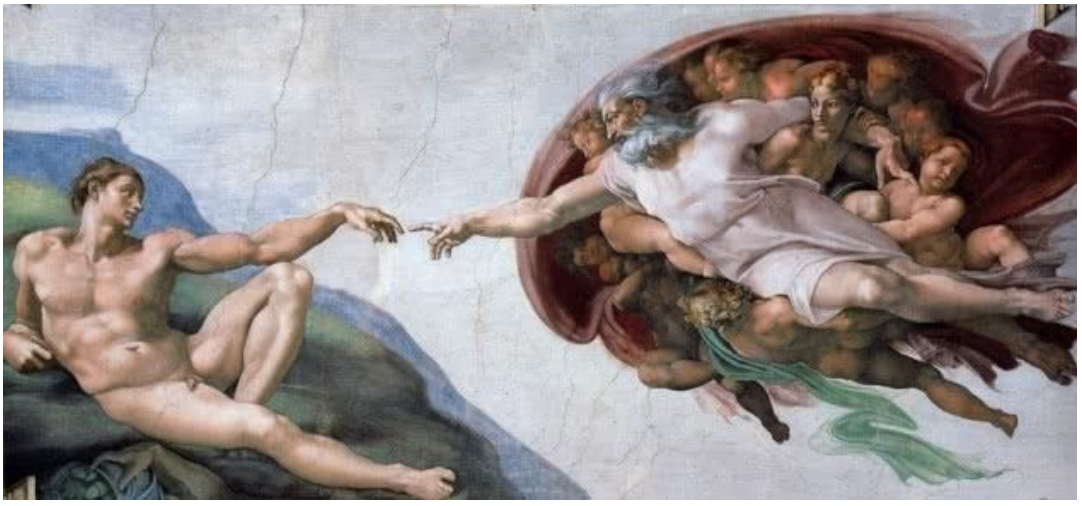


Figura 4. Michelangelo Buonarroti. A Criação do Homem, detalhe do teto da Capela Sistina, 1508-12. Afresco, 13,7x39m, Vaticano. Fonte: GOMBRICH, 2008, p.312.

Outras relações sobre este trabalho são feitas por Walter de Queiroz Guerreiro em *Schwanke: Rastros* de 2011, onde reflete sobre como a substituição de pessoas por cadeiras e poltronas poderia ser uma referência ao artista Joseph Kosuth (1945-) com sua obra *Uma e Três Cadeiras*, de 1965. As possibilidades de leituras sobre esta relação também foram exploradas no livro *Interlocuções Possíveis Kosuth e Schwanke*[3] (2017). Neste livro, Rosângela Miranda Cherem em *(Con-)Siderações em torno de Kosuth e Schwanke* afirma que:

> [...] suas cadeiras estariam nesse lugar paradoxal, entre a reapresentação e a criação de mundos, a história da arte e o design, a pintura e o desenho. Recorrendo ao desenho como cópia, agrega-lhes o título de obras de arte renascentistas e barrocas, engendrando no aparente gesto da repetição sutis diferenças. Sem negar a representação figurativa da realidade, busca subvertê-la, até encontrar um avesso para além da superfície. (CHEREM, 2017, p.16).

[3] O livro é um desdobramento de evento do ano de 2013 realizado na cidade de Joinville (SC) com organização do Instituto Luiz Henrique Schwanke, que contou com a presença do artista Joseph Kosuth, cujo texto também faz parte da publicação.

A substituição da figura humana por objetos da esfera do design como as cadeiras e poltronas, seriam um gesto de profanação, assim como a utilização de obras de arte *consagradas*. A profanação, portanto, não estaria ligada a uma questão evolutiva e cronológica da arte, não se preocupando com uma *descoberta original*, mas ao entendimento de que a História da Arte é feita de rastros e sobrevivências. Agamben (2009) se pergunta o que é ser contemporâneo e de quem somos contemporâneos, ao que em determinado momento de seu texto afirma:

> pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatural; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p.58-59)

A arte poderia ser entendida como a escapatória desse tempo cronológico e linear, e a arte contemporânea, a partir dos movimentos de vanguarda, como essa questão inatural, produzindo profanações da história da arte para poder pertencer à contemporaneidade.

Albano Afonso e a imagem maculada

Podemos identificar os procedimentos de apropriação e seus desdobramentos também na obra de Albano Fernandes Afonso (São Paulo, SP, 1964). Ao desenvolver uma pesquisa que enfatiza a relação entre as imagens e as superfícies que as recebem/abrigam, Afonso traz à tona a questão da profanação, de maneira diversa àquela identificada em Schwanke. O artista se apropria diretamente de imagens da História da Arte, em vez de sugerir e indicar a referência.

Afonso, cuja prática pode ser associada à "apropriação pós-moderna" definida por Crimp (2005), não necessariamente se apropria da materialidade da obra, mas rouba a sua alma (não seria essa uma das funções da fotografia?), para posteriormente infringi-la. Primeiro, elege as imagens com as quais irá trabalhar, para sua posterior reprodução, e faz uma extensa pesquisa antes de produzir suas obras, não havendo espaço para o impensado. O procedimento de colagem também está no trabalho de Afonso, quando usa imagens de obras de arte as quais poderíamos chamar de imagens *ready-made*, como pensou Chiarelli (2001), conforme mencionado no início deste texto. Neste sentido, mais que problematizar a relações construídas entre o espaço plástico e a realidade, estabelece uma relação crítica com a História da Arte.

As imagens materializadas, já consagradas, são perfuradas com o uso de um cortador circular. À primeira vista, parecem queimadas ou corroídas, sugerindo

um desgaste pela ação do tempo. De qualquer maneira, o aspecto é de que a obra foi corrompida. Na figura 5, em um trabalho de sua *Série Paraíso*, o artista se apropria da obra *Almoço sobre a relva* (figura 6) de Edouard Manet (1832-1883). O pintor, por sua vez, também tem seu processo de produção associado à apropriação, mas no sentido de retomada ou continuidade da tradição anterior. Especificamente a respeito de *Almoço sobre a relva*, consta em Giulio Carlo Argan (1992, p.95):

> O tema da 'conversa' de figuras nuas e vestidas numa paisagem se encontra num quadro vêneto do século XVI (...). A composição retoma, a partir de uma gravura de Marcantonio Raimondi, um grupo de divindades fluviais num *Julgamento de Páris,* de Rafael; e não é uma referência casual (...). Manet, portanto, não se preocupa com o objeto enquanto ação ou episódio (isto é, no sentido romântico), mas elabora um material compositivo e temático que pertence à história da pintura.

Figura 5. Albano Fernandes Afonso. Série Paraíso, 2001, perfurador sobre fotografia, 3/3, 180,1 x 226 cm.

A história da pintura é abordada por Afonso de outra maneira. Filho de imigrantes portugueses, afirma que uma das constatações feitas a respeito do próprio trabalho é como sua produção é permeada pela arte européia, resultado de sua formação artística no Brasil (PRIMEIRA PESSOA, 2009). Isto, segundo o próprio artista, se reflete no repertório eleito a ser profanado: a escolha por "grandes obras" de "grandes mestres". O que difere essencialmente os atos

praticados por Manet e por Afonso é que o último toma para si as imagens da História da Arte para profaná-las de duas maneiras. Por um lado, como se percebe na abordagem de Agamben (2009), restitui novos usos à imagem. Por outro, a profanação ocorre no sentido corriqueiro atribuído ao termo: destruição do que é sagrado por uma instituição, ato que remete ao movimento iconoclasta dos séculos VIII ao IX.

Figura 6. Edouard Manet. Almoço sobre a relva. 1863, óleo sobre tela. Musée d'Orsay.

Na série de retratos[4] (figura 7) iniciada em 2000, a profanação é mais incisiva nos trabalhos de Albano Afonso. Após escolher autorretratos de pintores, se coloca na mesma posição e se fotografa. Afonso não apenas elege autorretratos de Peter Paul Rubens (1577-1640), Tintoretto (c.1518-1594), El Greco (1541-1614), Diego Velázquez (1599-1660), Albrecht Dürer (1471-1528), Francisco de Goya (1746-1828), Rembrandt van Rijn (1606-1669), Titian Vecellio (c.1488-1576) e os perfura, mas também anexa em seu verso sua própria imagem reproduzida[5]. A composição cria então, uma terceira imagem. As feridas da superfície anterior deixam entrever o retrato do artista, cuja imagem se funde com a dos pintores

[4] Sobre esta série, em entrevista a Fabiana Queirolo, Afonso afirma: "Este trabalho é muito mais escultórico do que fotográfico. Para fazê-lo eu uso martelo e vazadores, um processo completamente físico, eu ponho no chão e aí eu vou tirando. Eu fico imaginando que eu sou um escultor batendo numa pedra. (...)." (QUEIROLO, 2006, p.93).

[5] Afonso comenta seu processo de produção em vídeo de divulgação de sua exposição no evento *Primeira Pessoa*, realizada pelo Itaú Cultural em 2009. O vídeo está disponível no perfil da instituição no Youtube. (PRIMEIRA PESSOA, 2009).

mencionados, não deixando claras nenhuma das duas partes, formando um autorretrato híbrido, onde é preciso olhar com cuidado para perceber um e outro. Sobre o trabalho, o artista afirma:

> Quando eu separo as imagens dos artistas de que eu gosto, parece uma forma de descobrir a essência da minha formação artística. [...] Eu chamo de auto-retrato porque é o que o pintor faz, mas é quase uma performance quando eu fico tentando imaginar o que é essa pessoa, o que aquela expressão daquela cultura está me dizendo. (AFONSO, 2006, p.96).

A profanação em seus trabalhos, não apenas da imagem e da materialidade da fotografia, mas da própria memória dos artistas. Não seria uma influência, mas a construção de outros autorretratos tendo como base os já existentes. Obras que foram *sacralizadas* pela História da Arte, agora são restituídas ao livre uso pelo artista. Retomando o pensamento de Agamben (2007), o autor afirma que as esferas do sagrado e do jogo estão vinculadas, pois "a maioria dos jogos que conhecemos deriva de antigas cerimônias sacras, de rituais e de práticas divinatórias que outrora pertenciam à esfera religiosa em sentido amplo" (AGAMBEN, 2007, p.66).

Figura 7: Albano Fernandes Afonso. *Autorretrato com Rubens, Tintoretto, El Greco, Velázquez, Dürer, Goya, Rembrandt, Titian*, 2001. Fotografias perfuradas sobre fotografias 100 x 80,5 x 3 cm cada. Casa Triângulo.

Sobre a relação entre jogo e rito, o autor afirma que o jogo faz desaparecer o mito ao mesmo tempo em que conserva o rito. Nesse sentido podemos pensar os trabalhos de Afonso, que ao mesmo tempo em que profanam as obras de arte, as mantém nos novos trabalhos, conservando-as. O artista faz o movimento de

criação de um trabalho, assim como o fizeram Manet, Velázquez e Rembrandt, apresentando o mesmo comportamento, mas desobrigado da originalidade, parte de obras existentes, em um jogo de ressignificação.

Agamben (2007) lembra que as crianças, por meio de sua imaginação, transformam em brinquedo qualquer coisa que estejam em suas mãos, coisas que consideramos sérias, como um contrato jurídico. Profanar então estaria na esfera de novos usos, em usar de outra forma, como o artista que substitui as tintas e os pincéis por imagens de obras existentes. A profanação ignora a separação que se faz de algo divino, neste caso, obras de arte *consagradas*, negligencia essa disjunção e faz um uso particular daquilo que era considerado sacro.

Nos autorretratos, Afonso afirma que ponto comum são os seus olhos, que são sempre colocados sobre os olhos da figura da pintura que está utilizando, como se uma interseção direta fosse necessária e possível através do olhar. Ao fazer essa conjunção, o artista coloca num mesmo patamar passado e presente, maculando os autorretratos de pintores conhecidos, ao mesmo tempo que cria novamente.

Considerações finais

Observamos a profanação como gesto artístico nas obras de Luiz Henrique Schwanke e de Albano Afonso, mas por vias distintas. O primeiro, cita obras conhecidas profanando ao desrespeitar seus personagens e formatos, substituindo o ser humano por uma poltrona, suprimindo um movimento por um dedo. O segundo, ao se apropriar de imagens reconhecidas na história da pintura, as profana por meio da degradação e violação de sua materialidade, maculando-as e fazendo justaposições de imagens.

Ambos vão ao encontro do que Agamben (2007) define como profanação, a restituição de algo ao livre uso dos homens, algo sagrado que é retirado desse patamar. Profanar, para o autor, também estaria ligado à esfera do consumo, pensando o capitalismo como uma forma de religião, que não visa sua transformação, mas sua destruição, tendo ele objetos passageiros e efêmeros. Agamben (2007, p.73) afirma ainda que "a impossibilidade de usar tem o seu lugar tópico no Museu". As obras que Schwanke e Afonso utilizam estão na esfera da sacralidade dos museus, da eternidade, impossibilitadas para o uso e que, ao profanarem as obras, criam outros trabalhos, restituindo-os ao consumo. Todavia, o questionamento que fazemos é se ao profanar *A criação do Homem* ou *Almoço sobre a Relva*, torná-las disponíveis ao próprio uso, esse movimento não as devolveria sua sacralidade. O gesto de consumo de outros trabalhos pode ser entendido como um jogo que brinca com a sua sacralidade. Mas desvela um possível reforço da sacralidade das obras de "grandes mestres" que estaria justamente em sua profanação, quando as obras profanadas são novamente inseridas e consumidas na História da Arte.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. *In:* _____. Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea, uma história concisa.* São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CASA TRIÂNGULO (SÃO PAULO, SP), TREVISAN, Ricardo (coord.). Amanhã, hoje : a Casa Triângulo de 1988 a 1995. Curadoria Maria Izabel Branco Ribeiro; texto Tadeu Chiarelli. São Paulo, 1995. 63 p. :il. p. b. color. Disponível em https://www.casatriangulo.com Acesso em: 08 jul 2018.

CHIARELLI, Tadeu. Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea. *In:* BASBAUM, Ricardo (org.). Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu.* São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHEREM, Rosângela Miranda. (Con-) Siderações em torno de Kosuth e Schwanke. *In:*SCHROEDER, Maria Regina Schwanke; PEDROSO, Néri; CHEREM, Rosângela Miranda. *Interlocuções Possíveis Kosuth e Schwanke*. Joinville: MAC Schwanke, Instituto Luiz Henrique Schwanke, 2017.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Albano Afonso. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Acesso em: 08 jul 2018.

GUERREIRO, Walter de Queiroz. Schwanke: Rastros. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011.

LAMAS, Nadja de Carvalho. *Revisitamento "na" e "da" obra de Schwanke*. 2005. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

MASP. Acervo. Disponível em: <https://masp.org.br>. Acesso em: 08 jul 2018.

MUSEU de Arte Contemporânea Luiz Henrique Schwanke. Revisitamentos. Disponível em: <http://www.schwanke.org.br>. Acesso em: 08 jul 2018.

MUSÉE d'Orsay. Collections. Disponível em: <http://www.musee-orsay.fr>. Acesso em: 08 jul 2018.

PEQUENO, Fernanda. Apropriação. in CAMPOS, Marcelo; BERBARA, Maria; CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera Beatriz. (org) *História da Arte: ensaios contemporâneos.* Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011

SCHWANKE, Luiz Henrique. Enquete/Arte Catarinense. *In:* KLOCK, Kátia; BRASIL, Ivi; SCHULTZ, Vanessa (org.). *Percurso do círculo Schwanke: séries, múltiplos e reflexões*. Florianópolis: Contraponto, 2010.

PRIMEIRA PESSOA. 27 abr 2009. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=6-GeeFiCgXI Acesso em 05 jul 2018.

QUEIROLO, Fabiana. Entrevista com Albano Afonso - 09.06.06. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 4, n. 8, p. 94-103, 2006. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2976/3666>. Acesso em 08 jul 2018.

O nada da pintura e o desejo do historiador: o inominável pictural em Daniel Arasse

Matheus Filipe Alves Madeira Drumond, EBA-UFRJ/ PUC-Rio

A elucubração que aqui se ensaia tem por objetivo especular, a partir da obra de Daniel Arasse, uma modificação sensível na posição do próprio historiador diante de seu objeto. Sujeito não mais alocado na torre de marfim análitica do conhecimento, quando sim desejante, apaixonado (ou mesmo tomado de repulsa) pelo objeto que o toma. A partir da ideia de Arasse da pintura como *res*, esse nada que é a própria picturalidade da pintura, só o desejo do historiador e do vidente, sua vontade de ver ou não, é capaz de completar esse nada que jaz ali. Se a pintura para Arasse é essa proposta, nos resta questionar portanto esse ente desejante que a ela se volve a fim de realizá-la. A partir da ideia de um inominável da pintura, a reflexão é levada a perscrutar o problema da metáfora.

Palavras-chave: Metáfora. Inominável Pictural. Daniel Arasse.

*

The aim of this article is to analyze the work of Daniel Arasse, a sensible modification of the historian's position in relation to his object. Subject no longer allocated in the analytical ivory tower of knowledge, if rather desiring, passionate (or even taken aback) by the object that takes it. From Arasse's idea of painting as res, that nothingness is the very pictoriality of painting, only the desire of the historian and the seer, his will to see or not, is capable of completing the nothing that lies there. If the painting for Arasse is this proposal, it remains for us to question that desiring entity that turns to it in order to realize it. From the idea of an unspeakable painting, reflection is led to peer into the problem of metaphor.

Keywords: Metaphor. Unnameable Pictural. Daniel Arasse.

Em uma coletânea de textos denominada *Histórias de Pintura*, resultado da transcrição de emissões radiofônicas de Daniel Arasse dadas à France Culture em 2003, o historiador elabora com franqueza alguns aspectos de seu projeto intelectual, já há muito em desenvolvimento. Tais textos denotam, sobretudo, a abordagem heterodoxa de um historiador já experiente, assim como figuram suas últimas impressões intelectuais deixadas — visto que viria morrer alguns meses depois. Arasse é categórico ao afirmar a primazia de seu interesse frente ao próprio ofício de uma escrita da história: "Faço uma história da pintura e, mais ainda, de certas pinturas, porque só me interesso pelos quadros que me interessam."[1] Há algo aí que extrapola aquilo que já afirmara Jacob Burckhardt em sua obra *Die Kultur der Renaissance in Italien*: "é mister que juízo subjetivo e sentimento interfiram a todo momento tanto na escrita quanto na leitura desta obra."[2]

No texto que abre a coletânea, intitulado *O quadro preferido*, o autor é claro em externar que o que lhe guia, em alguma instância, é a emoção que o quadro lhe propicia; o importante é ser tocado ou não por ele. Embora haja nessa afirmação certa omissão, pois, é patente que as obras que lhe tocam são em boa parte grandes totens da história da arte do ocidente, das quais o poder de atração não se sabe de onde vem, a afirmação nos parece um tanto quanto curiosa.

A história produz seus monumentos, os elabora para figurarem em planos escalonados de importância que, apesar de não serem estanques, quando sim circunstanciais, realizam de antemão uma seleção prévia que nem a mais arguta sensibilidade crente de sua neutralidade pode negar. Cabe ainda reter deste pequeno texto de abertura uma segunda observação, mais importante e precisa. Arasse pleiteia que na pintura "existe qualquer coisa que pensa, e que pensa sem palavras"[3]. Esse pensamento não-verbal, claudicante e latente, dá a impressão de que tem algo a dizer, que pode comunicar qualquer coisa. Porém, no fundo nada diz, nada pode dizer. O autor elege essa fascinação, essa expectativa, como aquilo que o prende e fixa seu interesse elucubrativo na pintura. Há para ele uma força no silêncio pictural, uma força gerativa de discursos e de significações, pois, a pintura, ela mesma, nada diz. Esse nada é um convite à emulação de sentido. As palavras vêm então como uma tentativa frustrada de atingir a qualidade da emoção diante da pintura; são tentativas do intérprete de dar vazão a sua experiência quando confrontado ao silêncio que da pintura emana.

Esse nada o podemos remontar àquilo colocado por Henri Zerner na seção denominada "*L'art*" do compêndio *Faire de l'histoire: Nouvelles approches*, organizado em 1974 por Pierre Nora e Jacques le Goff, quando assim afirmara: "a crítica choca-se, logo de princípio, contra o fato de que o visível não pode se dizer, não se reduz ao discurso". A ideia de arte como significante excedente,

[1] ARASSE, Daniel. Histórias de pinturas. Lisboa: KKYM, 2016, p. 51.
[2] BURCKHARDT, Jacob. A cultura do renascimento na Itália: um ensaio. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 36.
[3] ARASSE, 2016, p. 38

embora já bem antiga - podemos remontá-la à Kant -, parece novamente se impor no horizonte intelectual de autores como Louis Marin, Hubert Damisch e Daniel Arasse. O historiador em sua posição de sujeito conhecedor e formulador de representações, ao invés de se embrenhar em um síntese harmonizadora, haveria de minimamente se medir com a polivalência significante de seu objeto, neste caso especialmente enfatizadas pela recente *sémiologie picturale*.

Tudo isso deve ser ainda confrontado a um ambiente de extrema disseminação das idéias da fenomenologia, popularizadas no ambiente francês pelo célebre Maurice Merleau-Ponty. A lógica de uma redução fenomenológica, estabelecida desde a filosofia husserliana, especialmente a idéia de um imanente incluso, permitiriam a afirmação de que "O ver não pode demonstrar-se"[4].

É pela via da emoção que a pintura, em seu silêncio, diz ao intérprete aquilo que dela deverá reter. Arasse afirma que tal emoção pode se dar de duas maneiras, em dois movimentos de ritmos e intensidades distintos. O primeiro movimento é brusco, regido pela surpresa, pelo choque que aquilo visto produz em seu intérprete - estaria Arasse se referindo a algo parecido com o sublime kantiano, ainda em que em sua leitura refrescada operada na filosofia da arte de Lyotard (um exemplo!) Em troca, o segundo movimento é alongado, possui espessura de duração, consiste em retornar à pintura, vê-la em profundidade. Tudo isso permite ao historiador-intérprete ouvir a silenciosa força pictural, a qual é única em fornecer um significado, em solucionar o que significa esse nada.

Embora chegue a pleitear, em seu projeto de uma "história da pintura", sistemas de organização da representação do *trecento* italiano à pintura francesa do entresséculos XIX/XX - o intento é por ele mesmo assim descrito -, ou mesmo que chegue a afirmar que são possíveis de se observar na pintura processos semelhantes àqueles observados na história das ciências - a afirmação claramente aponta a obra de Thomas Kuhn, *A estrutura das revoluções científicas* - seus escritos nos interessam em outro ponto. Em particular: naquilo em que se afasta da criação de um sistema, da plena utilização de uma clássica teoria do signo, ou mesmo da pia observância de uma orientação semiológica. Como também o fez Louis Marin ao pensar a representação clássica a partir da *Lógica de Port-Royal*, salvo os limites de seu norte teórico naquela época, Arasse volta seu pensamento a ideia de uma representação que se apresenta representando. Em tal entendimento se acha incluído um conceito de mimese distinto daquele proveniente da leitura escolástica de Aristóteles e obviamente contrário severa condenação platônica.

Não mais entendida como *imitatio*, a mímesis, retoma aí a potência de uma re-apresentação[5]. E ao se apresentar representando, a representação torna-se

[4] HUSSERL, Edmund. A idéia da fenomenologia. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 25.
[5] Os trabalhos de Erich Auerbach, Wolfgang Iser e Luiz Costa Lima, embora instalados no seio de uma indagação sobre literatura, apontam uma via mais frutífera para o entendimento da mímesis. Tal discussão, ainda que lamentavelmente distante dos estudos sobre artes visuais, aparentam ser

opaca, transferindo obrigatoriamente ao intérprete a responsabilidade de ser afetado, de sofrer seus efeitos.

Em um dos últimos textos da coletânea, Arasse irá se deter no problema que aqui tomo como central. De nome *O nada é objeto do desejo*, o escrito em questão é uma reflexão sobre o nada da pintura a partir de *Le Verrou* de Fragonard. Na tela um homem enlaça uma jovem mulher para em seguida tomá-la na cama ao lado. Apesar de seu caráter figurativo, a tela possui a metade esquerda da superfície pictórica ocupada por nada mais que pintura: pinceladas que ensejam criar panejamentos, lençóis e tecidos em pregas, porém apenas pinceladas, matizes tonais e gestos pictóricos. Citando uma especialista de Fragonard: "À direita o casal, e à esquerda nada." Neste espaço onde não há sujeito, onde não há signo, Arasse encontra o nada que é a própria coisa, *res,* a pintura. Esse nada carece da vontade de ver ou não do intérprete; seu desejo é de toda sorte o principal instrumento para que a proposta da pintura, esse nada aberto, se realize. Ela não mostra nada, não oferece qualquer decifração. É ao vidente, ao intérprete, que resta ver ou não. É impossível nomear aquilo que aí se apresenta sem incorrer em uma vulgaridade que a nada ali visto corresponde. *Le Verrou* de Fragonard oferece a Arasse o inominável da pintura: não porque seja indizível, mas inominável porque se acha "aquém do verbal".

Figura 1: *Le Verrou*, Jean-Honoré Fragonard, 1774 (*circa)*, 73 x 93 cm., Musée du Louvre.

um antídoto às deficiências teóricas no tocante a representação e à própria elaboração textual (também uma representação?) que se faz das obras neste campo.

Sua posição subterrânea faz com que o inominável trabalhe a representação e ao mesmo tempo guarde nessa sua natureza a qualidade inominável da própria pintura. Natureza essa que justifica a paixão do historiador-intérprete; homem do desejo que insiste em discursar, em produzir palavras sobre aquilo que escapa a toda narração eficiente. A pintura se esquiva da narrativa assim como do relato que dela é feito. Resta a ela ser apenas um objeto de desejo. Problema ao qual Arasse atribui a sina de quanto mais se falar da pintura, mais ser levado a falar. Pois, como "aquilo que escapa à escrita ou ao discurso"[6], a pintura é o desejo do historiador da arte. Lá mesmo onde não se mede com qualquer discurso, sem o qual não há história.

Como no conceito de desejo, herdado por Lacan de Alexandre Kojève, sua verdade é ser pura negatividade que desconhece qualquer satisfação. Esse vazio reencontrado pelas leituras de Hegel feitas por Kojève, pura manifestação do negativo no sujeito, é descrito por Lacan como "nada de nomeável"[7]. Qualquer semelhança não é mera aparência.

A negatividade do desejo, que em Lacan visa destituir de validade qualquer tentativa de construção normativa de relações de identidade entre o desejo e seus objetos, parece ser revisitada por Arasse - ainda que com certa imprudência. Nesse caso, o desejo é aquilo que faz insistir o intérprete-escrevente em se defrontar com o objeto visual. Mesmo na impossibilidade de interpretá-lo, segue escrevendo, insistindo neste impasse que é o próprio indutor do desejo.

Da explicação oferecida por Roland Barthes para o trabalho da literatura, tomou de assalto a dimensão de que os ensaios de Arasse o afastam da doutrina e do testemunho assim como afastam o literato. O aproximando, portanto, de uma irresolução própria do desejo, onde sobretudo a palavra "não é nem um instrumento, nem um veículo"[8]. Pois , sendo um historiador da pintura, como ele mesmo se denomina, Arasse deseja pleitear que ela, a pintura, "não se contenta em mostrar, ela pensa, não através de conceitos, mas através do que figura"[9].

Creio que esse "pensar" da pintura, ratificado inúmeras vezes por Arasse, podemos tomá-lo como uma inflexão cartesiana. A pintura como *res*, afirmada anteriormente, unida a afirmação de que ela pensa, se tornaria uma coisa que pensa, portanto, *res cogitans*. Dessa maneira, não pode ser um mero corpo, caracterizado por sua extensão, puro corpo. Não se limita a ser abordada por sua quantidade, forma e movimento - atributos característicos da *res extensa*, ou seja, da substância que não pensa. Estaria eu levando as palavras de Arasse às últimas consequências? Ou seja, levando sua escrita frouxa e inexata do fim de sua vida a um entendimento rigoroso demais que a tornaria infundada. Pois,

[6] ARASSE, 2016, p. 38.
[7] C.f. SAFATLE, Vladimir. Introdução a Jacques Lacan. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
[8] BARTHES, Roland. Crítica e verdade. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970, p. 33.
[9] ARASSE, 2016, p. 39.

pensemos, se o sujeito do *cogito* não se acha diante um objeto, o qual pode explicá-lo, concebê-lo pelo pensamento - por essa engenhosa faculdade do entendimento elaborada pela episteme moderna -, a que, portanto, ele se presta? Qual domínio afinal temos dele? Minha hipótese é que , assim como na arquitetura do cogito de Descartes o homem não pode ser uma mera extensão, a pintura para Arasse também não o é. Assim diria Descartes: "Mas, que sou eu então? Coisa pensante. Que é isto? A saber, coisa que duvida, que entende, que afirma, que nega, que quer, que não quer, que imagina também e que sente."[10]

Interrompo por um tempo o caminho junto a Arasse, para aqui me remeter a uma interessante indagação do filósofo alemão Hans Blumenberg, pois creio ser de algum modo proveitosa para aclarar o impasse que então se impôs. Em *A legitimidade dos tempos modernos*, o filósofo pretende oferecer uma crítica à originalidade dos princípios constitutivos do pensamento moderno. Embora não seja nem de longe apto a dar conta do que ali fizera Blumenberg, pinço de seu texto um argumento ínfimo - especialmente a partir da leitura de Luiz Costa Lima. Na elucubração sobre a legitimidade do pensamento moderno, ele procura elaborar uma comparação entre o entendimento de *tékhne* e da metáfora nas concepções grega e moderna de mundo. Mais especificamente tratando da retórica, Blumenberg engendra que seu redescobrimento no renascimento é seguido pelo completo menosprezo dos tempos modernos. A linguagem, portanto, passa a ser encarada como transmissora da verdade, enquanto a retórica é relegada a posição de ornamento supérfluo. De tal modo que seu discurso parece desonesto frente àquilo que se toma por real. Em seu conceito de metáfora absoluta, o que de fato aqui nos interessa, Blumenberg retoma aquela elaboração kantiana de que uma razão pura só era capaz de dar conta de uma parcela do mundo e da experiência humana. Dessa maneira, como o fez Kant na faculdade de julgar (o antídoto de seu sistema), Blumenberg compreende a metáfora como algo que supera uma posição de coadjuvante dos conceitos. Portanto, o conceito fraqueja diante da diante da tarefa de dar conta de cobrir todo nomeável da experiência humana. Conquanto, cito aqui Blumenberg, transcrito em uma reflexão de Luiz Costa Lima

> Serem essas metáforas chamadas absolutas significa apenas que resistem à exigência terminológica, que não possam ser absorvidas pela conceitualidade, que uma metáfora não possa ser substituída por outra, representada ou corrigida por uma mais precisa.[11]

Enfim, o que nisso nos remete ao texto de Arasse? O que pode resolver na questão de um inominável, na coisa pensante que reclama à pintura?

Arriscarei uma resposta, ainda muito provisória e de algum modo resolvida precocemente. Se seu texto, impreciso e por vezes subjetivo, reclama uma opacidade à pintura, um pensamento ali latente e plenamente irrecuperável,

[10] DESCARTES, René. Meditações sobre filosofia primeira. Unicamp: Editora Unicamp, 2004, p. 51.
[11] BLUMENG *apud* COSTA LIMA, Luiz. Introdução. In: BLUMENBERG, Hans. Teoria da não conceitualidade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 34.

assim como realiza seu texto segundo uma forma provisória, transitiva, o faz talvez por meio de uma orientação metafórica. Ademais aos empenhos semiológicos, às conclusões e estruturas, o que devo aqui ressaltar é aquilo que neles reclamam a essa irresolução própria dos objetos estéticos. A essa dimensão que o conceito duro, de uma ciência, não é capaz de dar conta senão pela cristalização, pelo enrijecimento. No caso da escrita sobre a pintura, dessa descrição da imagem ou da história que lhe é respectiva, volto aqui a um escrito de Louis Marin dos anos 70, à problemática da transposição intersemiótica, donde o surgimento de uma teoria própria da imagem visual no decurso da crise da semiótica e da semiologia, não se presta a criar um interdito ao discurso sobre as obras, não pretendem acirrar uma disputa entre imagem visual e linguagem verbal, entre esses significantes e os morfemas de críticos e historiadores. A arbitrariedade entre ambos é resolvida na/pela metáfora. Pois só uma metáfora é capaz de dar conta de outra, sem esperanças de resolvê-la, muito pelo contrário, operando a partir da preservação da sinergia do poético. Creio que essa seja uma leitura possível do inominável pictural, que mantém como significante excedente a tela de Fragonard, especialmente essa massa de tecidos pincelados que na tela se re-apresenta.

Referências bibliográficas

ARASSE, Daniel. *Histórias de pinturas.* Lisboa: KKYM, 2016.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

BLUMENBERG, Hans. *Teoria da não conceitualidade.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do renascimento na Itália: um ensaio.* São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DESCARTES, René. *Meditações sobre filosofia primeira.* Unicamp: Editora Unicamp, 2004.

HUSSERL, Edmund. *A idéia da fenomenologia.* Lisboa: Edições 70, 1989.

SAFATLE, Vladimir. *Introdução a Jacques Lacan.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

GuiAma: Cartas com Desenhos entre o Desejo e a Realidade

Renata Oliveira Caetano, Universidade Federal de Juiz de Fora

A presente proposta de comunicação visa refletir sobre a carta enquanto objeto e lugar de criação artística a partir da observação de um conjunto produzido pelo artista Alberto da Veiga Guignard na década de 1930. A reflexão sobre o gesto de construção desses cartões e cartas com desenhos nos levam a pensar sobre o atravessamento da vida pela arte, na elaboração de outra forma de existir. Ao mesmo tempo, nos oferece elementos para pensarmos essa experiência pela perspectiva do artista que cria e coleciona seu próprio ato.

Palavras-chave: cartas com desenho; ato artístico; arte e vida; desenho e escrita.

*

Cet article a comme objectif de la réflexion sur la lettre comme objet et lieu de création artistique à partir de l'observation d'un ensemble réalisé par l'artiste brésilien Alberto da Veiga Guignard dans les années 1930. La réflexion sur le geste de construction de ces cartes postales et lettres avec des dessins nous amène à penser sur croisement de la vie par l'art, dans l'élaboration d'une autre façon d'exister. Au même temps, cela nous offre les éléments pour réfléchir à cette expérience a partir du point de vue de l'artiste qui crée et collecte son propre acte.

Mots-clés : lettres avec dessin; acte artistique; art et vie; dessin et écriture.

Introdução

Em outros tempos, todo o ritual de recebimento, abertura e leitura de uma carta se configurava como elemento fundamental de comunicação entre duas ou mais pessoas. Atualmente, não se troca mais correspondências com tanta frequência, contudo, os objetos que chegaram aos dias de hoje, não deixam de nos surpreender. De um ontem distante ou não, as cartas podem nos dar outros elementos para pensar não somente as redes de sociabilidade, mas também as práticas artísticas.

Em sua materialidade, não raro, encontramos elementos desenhados em meio à escrita. As características são as mais diversas: imagens que se relacionam com o conteúdo escrito, ou não; que delimitam pequenas ou grandes notas visuais; que concretizam pensamentos inteiros; que subvertem a lógica linear da escrita; que inventam outro tipo de vínculo epistolar, no qual texto e imagem ocupam o mesmo espaço visualmente; dentre tantas outras possibilidades.

Por meio dessa presença do desenho, ativa-se ali uma nova relação com o objeto tanto por parte de quem cria, quanto por parte de quem recebe. Uma relação que faz dialogar as subjetividades e que, nos dias de hoje ecoam um espaço-tempo diferente. Descrito assim, não surpreende que muitos artistas estejam envolvidos com esse fenômeno. Para alguns, tratava-se de uma forma visual de apresentação do pensamento aos seus interlocutores. Para outros, percebemos a instauração de um lugar de criação e proposição distinto daqueles tradicionalmente estabelecidos.

O interesse acerca de uma reflexão contemporânea que confronta desenho e escrita no espaço epistolar surgiu por meio de um estudo sobre as práticas do traço ambivalente de alguns artistas em cartas, gerando a partir dessa ação, objetos híbridos. Tal investigação gerou uma tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro[1]. A partir da observação e análise de algumas missivas com desenho enviadas por artistas modernistas ao escritor Mário de Andrade (1893-1945), percebemos haver algo mais no ato de desenhar no espaço epistolar, entre os diálogos escritos.

É preciso ressaltar que tal fato é percebido em vários acervos espalhados mundo afora. As dicções distintas desse tipo de interferência, para além do estudo de caso da coleção do escritor brasileiro, demarcam também a busca e a necessidade de várias pessoas em expressar questões que ultrapassam os símbolos gráficos decodificáveis de forma funcional. No entanto, na medida em que o acontecimento concomitante da escrita e da imagem no mesmo objeto fica estável em um conjunto, por vezes, deixamos de perceber a potência de sua

[1] CAETANO, Renata Oliveira. **Diálogos traçados: as cartas-desenho na Coleção Mário de Andrade**. 2017. 309f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

materialidade. A partir de um olhar atento para as proposições visuais que ultrapassam as mensagens e os códigos, surgem singularidades importantes que precisam ser reativadas. Cem, duzentos anos, ou mais, depois de terem sido elaboradas, dobradas, enviadas e recebidas pelos seus destinatários, o que esses objetos nos contam sobre práticas artísticas singulares com o desenho?

Cartas de amor

A página de papel encorpado já se encontra um pouco amarelada pelo tempo. As dobras verticais e horizontais se sobrepõem ao conteúdo traçado à bico de pena. Logo no começo da página, dois casais se beijando invadem a escrita, cortando as frases, que começam e terminam nas extremidades da folha. A escrita persiste. Tenta continuar seu raciocínio, contudo, a frase é novamente interrompida. Os casais continuam se beijando em desenhos rápidos, aparentemente apresentando uma sequencia que se esvai, até as linhas se inundarem de vazio.

A breve descrição, versa sobre o início da carta elaborada pelo pintor inglês Benjamin Robert Haydon (1786-1846). O artista consegue prosseguir seu raciocínio escrito-desenhado, em uma missiva de 4 páginas endereçada à sua noiva em 1821[2]. Esse manuscrito faz parte de um conjunto extenso de correspondências trocadas entre eles. Não por acaso, muitas delas apresentam desenhos com diferentes características: paisagens, descrições imagéticas de obras, entre outras. Contudo, aqueles que mais se destacam são os beijos apaixonados que invadem a escrita e tomam de assalto a visualidade do suporte.

Em 1689, Pierre Richelet, escreveria uma "Primeira reflexão sobre as cartas galantes e de amor", demonstrando que a preocupação com o tema vem de longa data. Segundo o gramático e lexicógrafo,

> "[...] nas cartas galantes e de amor, a expressão ocorre de uma forma terna e brilhante. O espírito toma parte nessas cartas tanto quanto o coração, e se busca, **de maneira fina e comovente, persuadir a pessoa de quem se quer ser amado**, **de que se tem verdadeira paixão por ela.** Uma bela senhora não é, quanto a isso, muito fácil de se deixar convencer, e para lhe ampliar mais as ideias que o amor-próprio lhe dá de seus encantos, e o extremo interesse que se tem por ela, deve-se mimá-la com habilidade, isso acaba por fazê-la encantar-se de si mesma, e lhe inspira alguma estima por aquele que a incensou agradavelmente. E se é verdade que o amor está a apenas um passo da estima, a donzela dá o passo com regozijo em favor de seu panegirista galante, e é isso o que se pede[3] [grifo nosso].

[2] Objeto do acervo de Fritz Lugt da *Fondation Custodia*, Paris. Bolsa PDSE/CAPES realizada em 2015.
[3] RICHELET, Pierre. Primeira reflexão sobre as cartas e de amor. In: HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. **Escritas epistolares**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016, pp. 102.

Percebemos no texto do francês todo um procedimento que caracteriza esse tipo de manuscrito. Essas missivas formam, então, uma subcategoria no interior do debate epistolar, pois inúmeros foram aqueles (e entre eles os artistas), que manifestaram suas paixões entre uma ou outra correspondência. A expressão escrita do amor por outra pessoa, característica fundamental dessa subcategoria, forma uma construção melodiosa, que, por vezes, deixa de ser código para ser um ato completamente visual. Algo que também vai além da ilustração: se apresentam enquanto marcos da relação estabelecida entre destinatário e remetente.

Guignard e as cartas não enviadas

Poderíamos citar aqui inúmeros exemplos de como o amor correspondido gerou objetos singelos trocados entre casais, marcando com imagens os momentos importantes vividos à dois. Contudo, nem todos os relacionamentos epistolares se desdobraram em vivências intensas e recíprocas. Um grupo de cartas com desenho pode ser também o local encontrado para viver a paixão em um mundo de fantasia.

Nesse sentido, o conjunto visual composto por 123 objetos criados pelo brasileiro Alberto da Veiga Guignard, chama a atenção pela sua peculiaridade. Concentrados em um álbum, as cartas e pequenos cartões foram elaborados e organizados pelo pintor, que, com esse ato, ao mesmo tempo, fez um registro autobiográfico de sua afetividade e dedicou a curadoria desses objetos à uma jovem, Amalita Fontenelle, que conheceu na década de 1930.

A partir do fac-símile, vemos um caderno brochura, de capa dura, em formato ofício. Em um quadrado afixado na parte superior da capa, observa-se o desenho em preto do perfil da cabeça do artista, envolta por alguns detalhes. A assinatura acompanha discretamente a linha inferior do desenho, próxima do pescoço. De acordo com informações da Superintendência de Museus de Minas Gerais, o caderno original teria 46 páginas sendo apenas 16 utilizadas pelo artista. Repassado oficialmente por familiares de Oswald de Andrade à Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, em 1987, o álbum foi desmontado sob a justificativa de possibilitar uma melhor exposição e conservação dos objetos.

Naquilo que tange ao ato, podemos considerar cada uma dessas pequenas criações como elementos a serem analisados separadamente. Em linhas gerais, observamos o uso de materiais e técnicas muito diversificadas, que vão desde a pintura aquarela, passando por desenho à grafite ou nanquim, além das colagens e incorporação de costuras, dobraduras, fitas e guizos. Nas imagens percebe-se a recorrência de instrumentos musicais, que fazem referência aos interesses da amada; mas também vemos muitos corações, estrelas, velas, pequenas paisagens e naturezas-mortas (algumas relacionadas a obras elaboradas pelo artista), alguns traços soltos, figuras religiosas ou enigmáticas, autorretratos, entre outros. Tudo

isso perpassado por palavras soltas ou textos completos, repletos de elementos de linguagem oral, ou, escritos em outros idiomas.

Esses objetos, portanto, apresentam muitas informações por si só. Contudo, é no conjunto formado por eles, que percebemos uma indicação clara de sua primeira possibilidade de compreensão: aquela tencionada pelo artista. Quando voltamos ao fac-símile, o ato de abrir o álbum, nos faz deparar com a reprodução fotográfica de um autorretrato do artista pintado em 1930. Na parte posterior, ele dedica a imagem à Amalita Fontenelle, com toda "admiração e sympatia" demarcando ser seu "Amigo e Pintor". Na página oposta, vemos a cópia fotográfica de três mulheres caminhando: são as irmãs Amalita, Anita e Lola. Das dedicatórias escritas pelas três na parte posterior da fotografia, destacamos aquela de Amalita que diz "Meu grande amigo | Com todo meu desejo de felicidade, Amalita". À essa altura, já podemos ter uma ideia de que estamos adentrando o terreno da narrativa, construída imageticamente por Guignard e a partir dessa primeira página, podemos inferir também que seu amor foi construído com base em uma certa proximidade. As duas extremidades do diálogo, ali justapostas, se falam silenciosamente em imagens e espaço vazio da página, pois os escritos seguiriam ocultos, enquanto os objetos estivessem afixados no papel.

No alto da terceira página, segue escrito "Hommenagem a minha muito estimada amiga Amalita Fontenelle e suas irmaes Anita e Lola". A data e o local seguem logo abaixo: "Rio de Janeiro 25 de fevereiro de 1937". A assinatura encerra o texto que pode nos servir enquanto indicação da funcionalidade de tal objeto/ato. A partir dali camadas de informações de diferentes ordens se sobrepõem em uma organização que não segue a linearidade temporal do período de elaboração do objeto, algo em torno de cinco anos, entre 1932 e 1937. Apesar disso, podemos perceber uma certa consistência no arranjo dos objetos, que varia, em termos de quantidades e orientações (horizontais e verticais), mas mantém proximidade de técnicas e, por vezes, de assuntos.

Se seguirmos o rastro dos fatos narrados, veremos que a história começa em uma tarde de 28 de junho do ano de 1932, quando o artista compareceu em um concerto no Teatro Municipal e deparou-se com a mulher que paralisou o corpo, fixou os olhos e encantou o coração. O fato ficou registrado em um conjunto com três cartões[4], que, em frente e verso, narram entre escritos em francês e desenhos que invadem o corpo textual, um momento que Guignard não queria que se acabasse. *"Qui seras? comment s'appelle-t-elle? où demeure-t-elle? ah!*

[4] O artista deixaria a seguinte anotação: "A folhinha marcava 28 de junho de 1932, foi uma tarde num concerto do teatro municipal que uma dama desconhecida fixou de repente seus olhos em mim. Forcei-me da melhor maneira a pensar se a conhecia ou não. A partir desse dia, um ânimo novo, desconhecido, atravessa o espírito de minha vida. A força de seus olhos me deixou num estado de grande perturbação. Seria o amor que já me enviava suas flechas venenosas?". FIUZA, Marcelo. Livro reproduz cartões de amor de Guignard para Amalita. *O Tempo*, Belo Horizonte, s.p., 19 set. 2007. Disponível no *site* <http://www.otempo.com.br/diversão/magazine/livro-reproduz-cartões-de-amor-de-guignard-para-amalita-1.309858>. Acesso em: 07 jul. 2015.

mon Dieu! qui est-elle?". Perguntava-se o artista, que sofria ao encontrá-la, sem saber muito bem como se aproximar.

Nas imagens de dois desses três cartões, em frente e verso, vemos os corações sempre presentes, próximos de olhos atentos, flores, objetos que marcam interesses entre as artes visuais e a música. Em uma das imagens, lemos "ART DESSINS MODERNE". Ali, há uma demarcação clara da forma como ele encontrou para, em sua timidez, viver e reviver os lances do amor que lhe causava o *frisson* entre pequenos e grandes abalos. Até esse momento, o nome da amada ainda não era conhecido.

No verso do segundo cartão, apresenta-se um desenho de máscaras cravadas de flechas. Foi no baile de Carnaval de 1933, como ele mesmo escreve em francês, que "começou a felicidade", pois encontrou coragem para abordar a jovem, solicitando-lhe uma dança e descobriu seu nome: Amalita. *"Elle se dit nommer Amalita, Amalita quel doux nom viens de Amar?"* A afeição alimentada pelo artista era, ao mesmo tempo, o motivo de uma grande inquietação. Ele buscou saber dados sobre a moça, descobriu sobrenome, onde morava e como poderia se encontrar com ela e com as irmãs.

Acabou conseguindo proximidade com Amalita Fontenelle, como confirmamos em alguns objetos e dedicatórias anteriormente apresentadas. Ficaram amigos, saíam juntos para irem a concertos e ao cinema, sempre em companhia de uma das irmãs da pianista. Assim, o álbum se configura como um objeto, criado por um artista em torno de uma temática da vida dele. A peculiaridade disso tudo reside no fato de que Guignard dedicou tanto tempo e esforço criativo em torno de uma empreitada epistolar que pode nos soar no mínimo estranha: essas cartas e cartões galantes, desenhados-escritos, jamais foram enviados a Amalita. Não se sabe se ele se declarou ou não, se ela correspondeu ou não ao amor do artista. Temos apenas os marcos em papel de uma paixão que precisava ser vivida, ainda que em um mundo paralelo e fantasioso.

Figuras 01 e 02: Cartões com desenho de Alberto da Veiga Guignard para Amalita Fontenelle, Rio de Janeiro. s.d. Fonte: Museu Casa Guignard (SUMAV-MG).

Sozinho em seu *atelier*, o artista neutraliza os momentos, criando outra relação espaço-tempo para sua narrativa. Isso pode ser confirmado não somente pela falta de linearidade da construção, mas também pela insistência na repetição de algumas datas específicas. Elas são vividas e revividas no espaço plano do papel, que acaba por congregar distintos lugares.

A ação de Guignard aproxima fantasia e realidade, arte e vida de tal forma que ele cria objetos já fadados a não cumprirem a sua função. No entanto, é preciso observar que a carta não enviada, não deixa de ser carta[5]. Mas que ela pode ser objeto do qual o artista se apropria para criar, ainda que essa não fosse uma prática totalmente estabelecida no começo do século XX. Nesse sentido, concordamos com Neves, quando a autora observa que

> O que vemos aqui não é simplesmente um homem apaixonado que se declara em bilhetes e cartões a sua amada. Trata-se, sim, de um artista que desloca, ou melhor, adensa e espicha o sentimento de amor, fazendo-o deslizar continuamente da mulher à arte e da arte à vida[6].

Figuras 03, 04, 05 e 06: Três cartas com desenho de Alberto da Veiga Guignard para Amalita Fontenelle, Rio de Janeiro. 1934. Fonte: Museu Casa Guignard (SUMAV-MG).

[5] Haroche-Bouzinac, destaca que "missivas" são cartas efetivamente enviadas, "porém, outras mensagens, como cartas abertas, merecem o nome de carta e não são enviadas. Logo, o envio não poderia incluir-se entre os critérios normativos que diferenciam a carta de outro tipo de texto" (2016, pp. 11).

[6] NEVES, Marta. Guignard – projeções de arte e amor no tempo. In CARVALHO. Priscila Euler Freire (Org). *Cartões de Guignard para Amalita*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2007. 2007, p. 33

O mundo paralelo de alegria em devaneio se deu entre corações e o nome dela, sempre presentes e envoltos por flores secas, passarinhos que cantam felizes e voam pelos céus. Há também as figuras enigmáticas ou românticas de cupidos que, em colagens, aguardam displicentemente para atirar as suas flechas. Algumas frases em francês como *"!Toujours 2 coeurs une âme qui vivant!", "COMME AMI ET ARTISTE QUE SUIS-JE?"* ou "des lettres des lettres et des lettres toujours des lettres [...]" dão o tom da escrita que é falada, que não tem vírgula e nem ponto final. Escrita que, por vezes, é palavra solta, um "amor" aqui, um "guiama" lá, que se espalham pelo espaço do suporte circundando as imagens. O jogo de cores esmaecidas, as linhas e as formas compõem um amor que precisa ser grito visual no silêncio do *atelier*.

Considerações finais

Adentrar o universo criado por Guignard e dedicado à Amalita Fontenelle significa transitar por camadas de algo que existe enquanto objeto e enquanto ato. Isso lhe serviu como plataforma para expressar visualmente seu sentimento e viver, ainda que em desenho-escrita-sonho, o seu amor pela musicista. Dessa forma, vemos a carta ser o suporte; e a sua visualidade – disposta entre escritas e desenhos – ser o princípio. Mas a multiplicidade de fins nos mostra a potência das inquietações, dos gestos, das posturas, dos corpos, das vozes, dos silêncios, dos rompantes, dos atos repetitivos, dos olhares, dos mundos interiores e dos pensamentos.

Nesse sentido, o termo *écriture*, muito usado por Roland Barthes para designar um novo modo de pensar a literatura[7], poderia se aplicar perfeitamente às novas relações estabelecidas – ou reatadas – entre desenho e escrita no século XX, dentro do contexto aqui apresentado. Nas artes visuais, essa ideia de "escritura" nos possibilitaria "pensa-[la] não como uma função da linguagem, mas como uma desfuncionalização, pois explora [...] pontos de resistência [do texto], forçando-o a significar o que está além de suas funções [...][8]".

O ato de Guignard, juntamente com outros sobre os quais estamos pesquisando, abre margem para que a carta seja percebida como proposição artística, muito antes disso ter sido institucionalizado como tal. A busca por esse diálogo visual e poético faz com que o desenho e a escrita passem a coexistir em um mesmo espaço sem hierarquia, fato que gera profundos pontos de tensão, pois desabilita o olho da ordem natural de leitura. São traçados, portanto, "textos visuais" ou

[7] O conceito, na base da palavra empregada pelo francês, buscava lançar um novo olhar para o objeto literário e, consequentemente, para quem o produzia, deixando claro que o que interessa não é apenas o caráter utilitário da linguagem, mas o novo e crítico uso que se pode fazer dela. Cf.: Roland Barthes, "Variation sur l'écriture", em Éric Marty (org.), ***Œuvres complètes*** : 1972-1976, Paris, Seuil, 2002, pp. 4.

[8] VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e escrituras: diálogos e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012: 16.

"desenhos-escritos"[9] repletos de "textura gráfica" (Barthes, 1990) em uma escrita obviamente não funcional.

São também indícios de vivências e experimentações que em seu conteúdo visual, agem cotejando seus espaços de atuação, diluindo fronteiras, promovendo cruzamentos ou alargamentos de suas compreensões, pensando deslocamentos das funções de seus suportes. Isso confronta diretamente a lateralidade das percepções institucionais aos quais esses itens se submetem silenciosamente. A integridade da carta, da escrita e do desenho são abaladas pela existência material de gestos que continuam ecoando no interior das coleções que catalogam, segmentam e racionalizam uma experiência que, muitas vezes, não cabe nas amarras das categorias.

Nesse sentido, Neves (2007, pp.38) muito bem observa que o "GUIAMA é, assim, a unidade espaço-temporal forjada pelo amor e realizada pela arte, já que é o tema que o artista pinta em seu atelier". Apesar da disfunção estabelecida pela não troca desses objetos entre destinatário e remetente, não podemos deixar de pensar no gesto de construção desses cartões e cartas-desenho como algo que em si são um atravessamento da vida pela arte, na criação de outra forma de existir. São o simulacro de um amor que foi vivido somente no papel. Guignard construiu com essas cartas com desenhos uma experiência enquanto artista e como colecionador de seu próprio ato, formando assim um museu-altar de sua adoração por Amalita.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: Ensaios Críticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1990.

_____, Roland. "Variation sur l'écriture", em Éric Marty (org.), Œuvres complètes: 1972-1976, Paris, Seuil, 2002, pp. 4.

CAETANO, Renata Oliveira. Diálogos traçados: as cartas-desenho na Coleção Mário de Andrade. 2017. 309f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

FIUZA, Marcelo. "Livro reproduz cartões de amor de Guignard para Amalita". O Tempo, Belo Horizonte, s.p., 19 set. 2007. Disponível no *site* <http://www.otempo.com.br/diversão/magazine/livro-reproduz-cartões-de-amor-de-guignard-para-amalita-1.309858>. Acesso em: 07 jul. 2015.

[9] Tomamos aqui como referência a reflexão promovida por Antonin Artaud (1896-1948) em seus questionamentos pessoais sobre a materialização de sua escrita-pensamento. Em seu processo, chegou àquilo que nomeou como desenhos-escritos, criações poético-plásticas que relacionam linha e traço a partir de uma espécie de fratura na linguagem, na qual ele percebe não ser mais possível escrever sem desenhar. Kiefer (2003, p. 22) destaca que "[...] ligadas pelo traço de união escrita e desenho serão pensadas como uma nova prática da linguagem partida". Cf.: KIEFER, Ana. ***Antonin Artaud: uma poética do pensamento***. Coruña: Editora Biblioteca-Arquivo Teatral "Francisco Pillado Mayor", 2003.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. Escritas epistolares. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016, pp. 11.

KIEFER, Ana. Antonin Artaud: uma poética do pensamento. Coruña: Editora Biblioteca-Arquivo Teatral "Francisco Pillado Mayor", 2003.

NEVES, Marta. Guignard – projeções de arte e amor no tempo. In CARVALHO. Priscila Euler Freire (Org). Cartões de Guignard para Amalita. Belo Horizonte: Rona Editora, 2007. pp. 33

RICHELET, Pierre. "Primeira reflexão sobre as cartas e de amor". In: HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. Escritas epistolares. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016, pp. 102.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Caligrafias e escrituras: diálogos e intertexto no processo escritural nas artes no século XX. Belo Horizonte: C/Arte, 2012, pp.16.

Antonio Manuel: percurso no contra-circuito erótico-marginal

Tatiana da Costa Martins, Universidade Federal do Rio de Janeiro

O tema aborda a perspectiva contemporânea dos trabalhos Urnas Quentes e Arma Fálica do artista luso-brasileiro Antonio Manuel. O enquadramento teórico busca adequar-se a chaves de leituras desviantes que cotejam a temática erótico-transgressora de Georges Bataille. Objetiva-se validar, a partir desses trabalhos, o ethos constitutivo do circuito contemporâneo sem abandonar a pulsão erótico-poética do artista.

Palavras-chave: Antonio Manuel. Arte Contemporânea Brasileira. George Bataille. Erotismo

*

The theme addresses the contemporary perspective of work As Urnas Quentes and Arma Fálica of the Brazilian artist Antonio Manuel. The work draws theoretically on deviant readings' erotic theme-transgressive of Georges Bataille. The goal is to validate, from these works, the ethos of constitution of the contemporary circuit regarding the erotic-poetic impulse of the artist.

Keywords: Antonio Manuel. Contemporary Brazilian Art. George Bataille. Erotism

Desconstruir o construtivo

O artista despido desnuda a arte. Questionando os sistemas reguladores da arte, o júri dos salões e a ideologia do mercado, Antonio Manuel inscreve uma óbvia e estranha obra: seu corpo. Os requisitos tradicionais para a inscrição: altura, largura, profundidade; o artista os preenche. Suas medidas são as medidas da obra, suas dimensões, seu peso. A ação de Antonio Manuel inscreve-se na vigência do espaço crítico dos anos 60 e 70 e presumida no campo romântico-fenomenológico que orienta certa leitura historiográfica. Na contemporaneidade, após quase 50 anos, qual o sentido do gesto do artista? Buscando recodificar a lógica daquele circuito, converte-se a ação do artista e seus desdobramentos em outros regimes de visualidades/inteligibilidades. A noção operacional com a qual o corpo do artista inscreve enunciados sensíveis de espectro erótico-marginal se oferece, por assim dizer, à fricção – índice contemporâneo.

Antonio Manuel teve sua produção inicial imersa no experimentalismo das linguagens e do circuito artístico. O enlace entre poética e dimensão pública da obra pode ser lido, inicialmente, na permanência da principal corrente da modernidade brasileira: construção, seguida da experimentação neoconcreta. Naquele momento, busca-se pelo sentido da brasilidade nas produções artísticas significando percorrer pelas tensões/dissensões oriundas da formação artística e do sistema de arte no Brasil. A dificuldade não se encontra somente na consolidação do *topos* da arte brasileira, encontra-se também na confusão e em leituras equivocadas da produção em geral, ou seja, na falta de crítica especializada.

Enfocar as ações do artista pautadas nas questões que subsidiavam a arte brasileira: a saber, passagem da eclosão neoconcreta para uma cultura de massa consiste no primeiro passo para uma chave de leitura que postula o sentido de linearidade. Informado pelos neoconcretos, Antonio Manuel intui as possibilidades decorrentes da percepção do corpo. Corpo que não é nem puramente sensível, nem puramente inteligível, apenas a coincidência dos dois. Como entender uma abordagem tão singular, que não participa mais do ideal da autonomia da modernidade, imiscuída na massificação dos meios? No estranhamento do lugar da arte, nos idos de 1965, emerge uma nova potência que, embora parta do neoconcreto, foge à intelectualidade dessa geração. Antonio Manuel apreende intuitivamente o que a geração anterior formulou. Sua percepção - ingenuamente selvagem e provocadora – permite a associação de sua poética aos indícios contemporâneos da transgressão informe.

Tratemos, pois, de assinalar a descentralização do núcleo produtivo de Antonio Manuel, consensualmente, o *flan*. O *flan* é um papel mais consistente cuja textura aproxima-se da borracha. Nele, eram impressas as fotos e as notícias, servindo de matriz que iria para as rotativas das gráficas. Antonio Manuel explora a pontencialidade do objeto assumindo inúmeras propostas. Primeiro,

apropria-se do seu produto final – o jornal diário; a dobra do gesto consiste no recolhimento dos *flans* impressos na redação de jornais para utilizá-los como suporte. O movimento de redobra é imediato, assim, o artista passa a criar o seu próprio *flan* com poemas-visuais e fotos-poéticas. O objeto-experimento de Antonio Manuel pode ser dissociado da posição central, orientada pela leitura vertical do processo do artista, e recolocado em território indiciário. Em *Notes sur L'index*, Rosalind Krauss desenvolve a noção de *shifter*, cuja pertinência para a interpretação do trabalho de Antonio Manuel deriva de certo sentido arbitrário aplicado aos significados do artista: "O indicador *[embrayeur/shifter]* é um tipo de signo lingüístico participante do símbolo, mesmo que ele partilhe os traços de outra coisa" (KRAUSS, 1993, p.64). Mesmo que Antonio Manuel, intuitivamente, privilegie a dissolução-morte do objeto na experiência, existe quase sempre um controle do processo constitutivo das obras, cultivado pelas propriedades dos trabalhos de arte, isto é, o desdobramento que gera um circuito diagramático. Operando a partir do sentido de *shifter*, a leitura da produção de Antonio Manuel torna-se irremediavelmente, contemporânea.

Por não ser um artista identificado à intelectualidade do fazer arte, Antonio Manuel participa da constelação da arte de modo errático, preocupando-se com as coisas do mundo cotidiano e o aproximando do caráter indiciário da produção conmtemporânea. Sua contribuição atesta a possibilidade de uma nova narrativa para a história da arte se lido pela perspectiva horizontal da contemporaneidade que introduz circularidade irradiadora e que trabalha determinados elementos apreendidos pelo artista e transformados em significantes, para codificar e decodificar sua produção.

No conjunto de sua produção, Antonio Manuel almeja algo próximo à total liberdade do fazer. À primeira vista, é possível destacar o *pathos* erótico da produção do artista nos anos de 1960 e 1970. Trata-se de atitude predominantemente comunicativa, com o uso abundante de imagens e mensagens de contestação contra a situação política específica e contra o sistema de arte.

De um modo geral, uma leitura que tenda ao formalismo identificaria a redução e a elaboração espacial, bem como, a entropia visual norteadora da produção. No entanto, aproximado ao transgressivo agir como modulação da sua poética, Antonio Manuel propõe o processo artístico e o modo de circulação estratégias de definição da própria obra. Há, contudo, certa diferença entre as abordagens: através da imediaticidade – tributária à imagem - ou da intermediação a partir da experiência do objeto proposta pelo artista. Antonio Manuel busca o atrito dos corpos e trabalhos orientado por *pathos* virulento e cuja ação direta é primordial para o desdobramento da obra. Há, talvez, a demanda de uma ação mais sorrateira, de contato mais intelectivo ou a fixação imediata do olhar refletido na superfície da obra.

Antonio Manuel destaca-se vivenciar seu elemento natural: a cidade. Flanar pelas ruas e retirar-lhes o seu mais profundo sentido, o seu superficial significado – coloca-o como participante de uma cultura já numa esfera em ampliação, de massa, e, assim, segue a tarefa deste artista.

O resultado da sua abordagem urbana está na composição de sínteses dos elementos da arte. Sua poética é alimentada pelos circuitos tortuosos de uma cidade crescida sob o signo da desorganização, infinitamente viva, pulsante e desestruturada. Seu esforço se concentra em organizar esse caos, essa entropia visual, sem no entanto, reverter o caos. O artista reconhece a desordem, para, a partir dela, tentar mostrar seu esqueleto, sua estrutura. Antonio Manuel invade o horizonte da arte, seu mundo contemporâneo, para dele e a partir dele descobrir sua estruturação, sua ordem. E a ordem do mundo é a desordem. A ordem/desordem da escrita da história da arte perfaz tal lógica.

Pathos erótico-marginal: eclosão do circuito

Antonio Manuel participa da arte como participa da vida, deixando sua marca, burilando seus marcadores poéticos. O artista não tenta ser didático – considerando o hermetismo da linguagem artística da época -, pelo contrário, suas obras contêm um mistério, um segredo. Ele produz trabalhos que intercalam o par permitido/interdito. Neste sentido, a participação do espectador se torna fundamental, sua vinculação carnal e pulsante incide sobre os processos poéticos do artista. O participante pode desvendar ou não esse mistério, no mínimo ele é convocado para tal. Esse par nada tem de tão profundo ou essencial, faz parte do traço lúdico e irônico do artista. Propõe-se ao espectador um jogo, cabe-lhes revelar os indícios. Em um processo oposto, acentua aquilo que ninguém quer saber ou sentir. O peso existencialista desta operação deve ser suavizado por completo, considerando sua inserção em circuito contemporâneo, através do embate corpóreo lúdico e pelo passeio transgressor pela malha da cidade. Antonio Manuel não busca resolver os problemas para os quais aponta, busca, sim, reordenar poeticamente, no dissenso – próprio do caos vivenciado por sua inserção numa cultura de massa esquizo-periférica – suas proposições.

A experimentação filosófica, iniciada com *Documents* e continuada no Erotismo, do escritor Georges Bataille dialoga com dois objetos de Antonio Manuel (Urnas Quentes e Arma Fálica), dissociados da matriz historiográfica identificada com leituras de acepção moderna. A proposição erótica-filosófica de Bataille - que versa sobre o delimite, caos, dissolução e morte – sustenta a leitura dos trabalhos Urnas Quentes e Arma Fálica de Antonio Manuel. A correlação entre o *corpus delict* (corpo delito) e a verve erótico-marginal do artista dispõe o corpóreo transgressor e transgredido na ubiquidade e reversibilidade contemporânea em arte. Bataille evoca a reversibilidade contínuo/descontínuo ao longo do livro Erotismo, 1957, do qual destacamos a seguinte passagem:

> Com a vida do homem, entramos diretamente na experiência interior. Os elementos exteriores que discernimos se reduzem, enfim, à sua interioridade. A meu ver, o que confere seu caráter às passagens da descontinuidade à continuidade no erotismo se deve ao conhecimento da morte, desde o princípio, associa no espírito do homem a ruptura da descontinuidade – e o deslizamento que segue rumo a uma continuidade possível – à morte. Esses elementos nós os discernimos de fora, mas se não tivéssemos primeiro a experiência de dentro deles, sua significação escaparia (2017, p. 128).

Paradoxalmente, a orientação possível para a leitura contemporânea de trabalhos artísticos perpassa pela transgressão – atemporal – do surrealismo surgido na modernidade: causa e efeito da sua dissolução como movimento artístico-literário. Com Bataille, o invólucro daquilo que seria o surrealismo realiza-se em síntese na experimentação poético-filosófica e, esta, passível de escapar do contínuo e do linear. Walter Benjamin conclama o Surrealismo com o último movimento de inteligência européia. Rosalind Krauss anuncia em *Corpus Delict* a experiência artística descontinuada - por fora - da linha mestra da história da arte decorrente da fotografia surrealista. Todavia, a perturbação na estrutura do discurso crítico moderno é decorrente da tomada de posição frente aos deslocamentos da produção artística indefinida ou orientada por "um termo sintético." (KRAUSS, 1993, p. 87) Certamente, uma transgressão porque a arte não pode conter um centro que agrega o sentido de unidade – reivindica-se, pois, a liberdade enunciativa como poética. Há, sem dúvida, caráter pluralista nas chaves de leitura ou conceitos operativos, já que as pesquisas e especulações passam a incluir a reflexão sobre o que seriam os meios artísticos e quais os fluxos, intermitências, dissensos na e da instituição-arte. A produção artística múltipla e ubíqua transmuta a crítica para transformá-la em clínica. Esta deve então procurar enunciados que englobem essas dicções. Outros parâmetros se colocam a partir do não-consensual meio artístico, distorcendo as flexões e postulando especulações sobre a linguagem – direcionadas pelo estruturalismo, pós-estruturalismo e filosofia da linguagem, poesia e experimentações. O caráter indiciário da arte parte das criações artísticas e ao mesmo tempo passa a pertencer ao universo da crítica.

A partir desse ponto, recorremos ao catálogo da exposição *L'informe* que assume a forma dos textos de George Bataille e outros que formam *Documents* – publicado nos anos 1929 e 1930. A proposição se apresenta pela justaposição de ensaios e fotos sobre diversos assuntos, naturalmente provocativos. A estratégia de Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois parece ser descontinuar a linguagem que acompanha – história, filosofia, crítica – as artes visuais. Krauss e Bois adotam verbetes que friccionam aspectos de trabalhos artísticos visceralmente distintos e sem propósito unitário. Os tópicos apresentados convergem para a tentativa de deflexão para o informe ou anti-formal, por assim dizer, seria nova possibilidade para a dilaceração da forma – carregada de tipologias e impasses em sua lógica

operativa - como a orientação única para discurso da arte. Sobre os critérios da exposição, Yve-Alain Bois esclarece (1993, p. 21):

> Esta divisão em quarto operações (para resumir, serão denominadas 'horizontalidade', 'baixo materialismo', 'pulsação' e 'entropia') pressupõe um tipo de classificação, mas uma classificação porosa (as 'categorias' não são herméticas [...] Além disso, a função dessa classificação é desagregar as grandes unidades materiais da história da arte: estilo, tema, cronologia, e, finalmente, obra como corpus do trabalho de um artista.

Trata-se de construção teórica apoiada na arbitrariedade dos termos que transgride a aparente conformidade lógica e objetiva dos discursos afins à modernidade.

Urnas Quentes

Urnas Quentes são caixas hermeticamente fechadas que contém os objetos do desejo do artista — imagens, desenhos, jornais e poemas. A obra originária tinha que ser violada, o enigma da sua existência devia ser exposto/exibido. O artista não planeja como o código poético deve ser decifrado, tudo depende do *pathos* erótico da supressão dos limites. Os participantes de Apocalipopótese – exposição onde o trabalho acontece pela primeira vez -, artistas e espectadores, contínuos num só corpo, arrombam as caixas, possuindo-as. As Urnas Quentes apresentam o traço erótico-filosófico de Bataille porque sendo lacradas – interditas - elas encerram, no seu interior, resíduos artísticos, bombásticos e quentes, prestes a explodir em gozo, portanto, dissolução e morte. Em *Urnas Quentes*, Antonio Manuel indica vínculo forte com a imagem, primeiro por ser jornalística – numa parábola entre arte e vida – segundo, essa mesma imagem representava sua ligação urbana arraigada e, mais ainda, o seu desdobramento da ação pulsante de dilacerar.

Na horizontalidade reside proposta oposta à dicotomia corpo e idéia e ainda contradiz a junção fenomenológica entre corpo e mundo. De acordo com Krauss, a horizontalidade – fruto da rotação simbólica e literal da tela de Jackson Pollock – consiste na maior potência para a recepção do informe: conceito operativo conduzido por um marcador disruptivo.

Não sem motivo, a forma de circulação das obras perturba a relação de comodidade entre artes visuais e público. Antonio Manuel sugere ou indica participações diferentes para os espectadores. Embora recoloque tendência mais virulenta no início de sua produção, retraça outra estratégia de circuito. As Urnas Quentes, Os Travestis, de 1973, Corpobra, não prescindem da manipulação física. Outras obras mantiveram este caráter, mas a manipulação tornou-se mais sutil, passando da convocação coletiva dos participantes para uma proposta de manipulação individual. Estas duas últimas obras, Travestis e Corpobra não precisavam ser arrombadas para se decifrar seu código poético, porém eram desdobramentos de obras ou atos anteriores - flans e O Corpo é a Obra. O

envolvimento poético-reflexivo desse conjunto não deixa de seguir minimamente a lógica nuclear de origem construtivista. A conjugação entre palavras e imagens no jornal possui um arranjo gráfico que permite inúmeras combinações. Antonio Manuel transpõe a poética dos *flans* e dos seus produtos, tais como Clandestinas, para objetos tridimensionais e portadores de outra escala.

Antonio Manuel atua pulsante no contra-circuito artístico dos anos de 196 e 1970, reformulando, talvez, a relação entre a forma construtiva e a expressão. Seu jogo reside em sintetizar os elementos da arte, colocando-os e retirando-os de sua evidência. Se, em alguns casos, os encobre é para aguçar a curiosidade do olhar o espectador que pára diante de uma superfície velada por tinta – a sensação do encoberto – do escondido. Nesta relação, o interdito atua de diversas maneiras na sua produção. Pode aparecer no movimento decisivo das marretadas nas *Urnas Quentes* – segredo bombástico. De acordo com Helio Oiticica:

> URNA QUENTE:
> calor de antes mesmo q depois
> q depois do martelar-poema sem
> RESULTADO_____
> ato
> fato
> limite escrapeado

As Urnas Quentes deixam transparecer as modulações variáveis entre nome e corpo, permitido e interdito, vida e morte. No caso das Urnas Quentes, seu nome corresponde à própria operação, pois sendo lacradas elas teriam no seu interior imagens e palavras bombásticas, quentes, prestes a explodir. Os *flans* talvez retornem nas Urnas Quentes para potencializar os códigos poéticos da operação artística decifrados somente através dos gestos agressivos dos participantes – corpos transgredidos -, tal como Hélio Oiticica descreve (1984, p.7):

> o flan q era desenho ou gravura-matriz
> torna-se
> elemento-cerne encerrado na caixa
> caixa fechada q é aberta a marteladas:
> pra possuir-se o código poético
> tem-se q violara a integridade do objeto-caixa acabado:
> ACABAR COM O ACABADO

Colocamos em contato, assim, o acabado – a caixa violada – iniciado a partir das locuções e enunciados que acompanham as ações do artista. Não há como não mencionar a presença, ainda que sutil, das Urnas Quentes, com o magma quente prestes a entrar em erupção, com o interior vivo, quente e secreto, esperando muito tempo para irromper.

Arma fálica

Em diálogo com Helio Oiticica, Antonio Manuel produziu uma fotonovela, em 1970, publicada apenas em 1995. Arma Fálica, título da revista, segue uma vertente ácida, com humor corrosivo, na qual se encontram problemas e impasses enfrentados pelos artistas à época daquele hermético contra-circuito artístico. A fusão de imagens e palavras, a exaltação da marginalidade, o apelo popular e a narrativa *non-sense* conjugam elementos da dilaceração da ordem ou dispersam os fios, deixando-os soltos. Hélio Oiticica, personagem principal, encarna o símbolo do amante ultrajado que salva sua honra com o assassinato, bem ao estilo das notícias sensacionalistas, escatológicas, dos tablóides. Arma Fálica é composta de imagens fotográficas e palavras-indiciárias de exaltação à marginalidade. O apelo popular e a narrativa erótica *non-sense* fazem atritar elementos poéticos à incontornável imiscuidade entre arte e vida/morte. A narrativa de Antonio Manuel permite que o corpo atinja o limite da exploração erótico-marginal das fotonovelas, replicando-o com vigor do baixo e da excessiva deformidade do real. A diagramação sugere a separação em quadros, que preenchemos de acordo com a lógica dessa narrativa, mas, no entanto, são corpos entrelaçados e contínuos até a ruptura mortífera da descontinuidade.

> Arma Fálica, nas palavras de Antonio Manuel (1995, p.1):
> Com a fotonovela, pretendi trabalhar um novo meio de expressão, realizando na forma afetiva da parceria e no espírito do pensamento da arte, este trabalho. Havia a idéia e o argumento; a locação, eu já tinha estabelecido: a Praça Mauá e a casa do Oiticica, na rua Engenheiro Alfredo Duarte. Quanto ao cenário, foram utilizados os objetos da casa, com a participação do Hélio e de sua inseparável tevê preto e branco.

Antonio Manuel conserva a temática do corpo, no limite da exploração erótica, reproduzindo a essência apelativa com excessiva dramaticidade das fotonovelas. No fundo, uma grande brincadeira, sem a carga da aura existencial, mas, nem por isso, abandonando certa escatologia da descontinuidade. Para Antonio Manuel, 25 anos após a concepção de Arma Fálica, os aspectos residuais do tempo permanecem expressos violentamente como sugere na passagem (1995, p.1):

> Nada foi mexido para atualizar a fotonovela. O argumento e os diálogos são os originais, como na época, registro do clima experimental vivido no Rio de Janeiro. Apesar de o argumento ser uma ficção, hoje a realidade da vida e os limites da violência foram ultrapassados, e a vida, banalizada nesse espaço insuportável que ocupa hoje.

O artista faz atritar corpos, palavras, ações e imagens, re-potencializando na contemporaneidade o jogo de decifração/violação dos códigos poéticos e reconduzindo leituras críticas a partir de conceitos operativos que escapam às linhas de força da historiografia da arte brasileira. Antonio Manuel, movido por esta sensibilidade enunciativa, coloca os corpos — Urnas Quentes e Arma Fálica

— no lugar-limite de todas as transgressões possíveis: é agente e receptor, é mundo e obra, é contínuo e descontínuo, é eros e thánatos.

Referências bibliográficas

ANTONIO MANUEL. Arma Fálica. Rio de Janeiro : RioArte, 1995.

BATAILLE, Georges. O Erotismo. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2017.

BRITO, Ronaldo, MORAIS, Frederico, OITICICA, Helio, PEDROSA, Mário. Projeto Arte Contemporânea: Antonio Manuel. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

BRITO, Ronaldo. O moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo) IN: BASBAUM, Ricardo (org.). Arte Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001.

BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naivy, 1999.

KRAUSS, Rosalind. Notes sur l'index In:L´originalité de l´avant-garde et outres mythes moderniste. Paris: Macula, 1993.

KRAUSS, Rosalind. Le Photographique. Paris: Macula, 1993.

KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain. Formless: a user's guide. Nova York: Zone Books, 1997.

História da arte como História do Olho: uma investigação sobre o uso da fotografia na historiografia da arte

Tiago Guidi Gentil, Universidade de Brasília.

A presente comunicação busca interrogar a historiografia da arte para além do seu valor de face: isto é, não tomá-la como discurso sobre as imagens, mas sim como discurso das imagens, como uma determinada maneira de usar imagens. Investigaremos o uso da fotografia na constituição da moderna historiografia da arte a partir do conceito de "operação fotográfica do olhar". Partindo de Bataille, iremos perseguir a construção do olho do historiador da arte por meio do uso de fotografias como elemento central da epistemologia da disciplina.

Palavras-chave: reprodução técnica, historiografia da arte, escrita imagética da historia da arte

*

This text interrogates the writing of art history beyond its face value as a discourse about images, in the sense that it proposes to look at art history as an imagetical discourse, as a particular way of using images. The author proposes an investigation of the early uses of photography by modern art historians by using the concept of "photographic operation on the eye". Following Bataille, the central proposal is to investigate how the eye of art historian is built through the usage of photographs, and take it as a central element of its epistemology.

Key words: mechanical reproduction, art historiography, imagetical writing of art history

Num texto intitulado "Reminiscências" (1941), Georges Bataille descreve-nos o fundo autobiográfico por trás das criações ficcionais do seu livro "A História do Olho" (1928), famoso à época de publicação por conta seu conteúdo erótico extremo. Bataille nos diz que por trás da escrita da épica saga de um casal e seus experimentos sexuais haveria uma só imagem a ocupar-lhe a cabeça: aquela do seu próprio pai, cego e paralisado pela sífilis, a revirar o olho enquanto urinava na sua cadeira de rodas.

O que a revelação íntima de Bataille parece nos oferecer é o desacoplamento do olho em relação à imagem, ou melhor, a realocação do olho, desta vez concebido como índice de qualidades não-imagéticas. E aqui se impõe a questão desta a apresentação: pode a História da Arte falar sobre o olho sem recorrer à imagem? Com efeito, a nossa premissa não toma a História da Arte pelo seu valor de face, como sendo um discurso sobre as imagens, mas busca interrogá-la como uma determinada maneira de usar as imagens – uma determinada operação sobre o olhar. O que seria o olho do Historiador da arte, o elemento que desde já permaneceu suprimido para que houvesse a imagem da qual se nutre a história da arte? Seguindo o "baixo materialismo" aventado por Bataille, para quem o olho é destituído de todo vestígio de transcendência e reduzido à violência do seu estado nu, gostaríamos de repetir o gesto no interior da historiografia da arte, e trazer à tona os procedimentos ópticos por trás da confecção do saber da história da arte – a questão é inteiramente ver como a historiografia da arte prepara o seu olho , como ela faz o olho deslizar, sob quais mecanismos o olho está assujeitado, cortado, trabalhado dentro da história da arte? Gostaríamos, assim, de propor uma história da arte como história do trabalho do olho.

Efetivamente, no final século dezenove, parecia que a historiografia da arte e seu conjunto de dispositivos ópticos, aparentemente tão voltados para a fixação da obra de arte como acontecimento único irreprodutível, chegava atrasada às recentes transformações tecnológicas, tão voltadas para a reprodução. Conhecemos bem o argumento de Benjamin de que o advento da reprodução fotográfica não somente criaria um novo meio expositivo para obras de arte, mas alteraria o próprio aparelho óptico, em uma nova reconfiguração da obra de arte e sua história. Em última instância, haveria um descompasso entre o olho do historiador da arte e o novo olho da reprodutibilidade. O que o primeiro via, o segundo negava.

Mas, sob uma segunda inspeção, essa sugestão de atraso da história da arte face à fotografia se desfaz – talvez as relações entre história da arte e fotografia sejam mais profundas. Vejamos o que o historiador da arte estadunidense Donald Preziosi diz-nos:

> A poderosa rede de aparatos constituindo a disciplina moderna da História da Arte pressupõe a existência da fotografia. Em suma, a História da Arte como a conhecemos hoje é filha da fotografia: a partir do seu começo como disciplina acadêmica no último quarto do século dezenove, tecnologias fílmicas exerceram um papel central no estudo analítico, no

> ordenamento taxonômico, e sobretudo na criação de narrativas históricas e genealógicas. (PREZIOSI 1989: 79)

Ora, o que se apresenta aqui? Em que sentido é possível dizer que a moderna historiografia da arte se originou em reciprocidade com a prática fotográfica? Algo dado como fato consumado nas práticas de hoje de historiadores da arte, como o uso justapositivo de imagens fotográficas de obras de arte, seja no gabinete de estudos, seja na própria prática de ensino com o uso de projetores, possuiria uma vida pregressa mais extensa do que se imaginava (ou melhor, a História da Arte possuiria uma vida imaginativa mais rica do que a imaginação moderna poderia imaginar). Seguindo Preziosi, o confronto com uma multiplicidade de imagens fotográficas está, de certa maneira, inscrito desde já na prática moderna da historiografia da arte. Antes de historiadores da arte pensarem a fotografia como problema para a História da arte, eles pensavam através de fotografias de obras de arte. Seguindo Preziosi, caberia aqui interrogar qual seria a extensão do uso de fotografias por historiadores da arte no final do século dezenove e como esse conjunto de dispositivos ópticos foi central para a formalização do seu corpus teórico. Giovanni Morelli[1] (1816-1891) declarava já no último ano do século que:

> Assim como o botânico está cercado por plantas, o minerólogo por pedra, o geólogo por fósseis, assim o conhecedor da arte deve viver entre fotografias, e se suas finanças permitirem viver entre quadros e estátuas (MORELLI 1900: 11)

De fato, a citação de Morelli já indica o que está em jogo – não se trata de falar de uma planta, mas de muitas; tampouco trata-se de falar de uma obra de arte, mas muitas. Daí a necessidade fundamental das fotografias. Parece-nos que a história da arte se delineia aí não como escansão da imagem (no singular), mas como olhar simultâneo entre imagens diferentes, assegurado pela reprodução fotográfica. Há aqui a sustentação de múltiplas imagens a um só tempo em uma mesma análise sincrônica, atenta aos saltos, às passagens, aos limiares, um trabalho fotográfico sobre o olhar. Gostaríamos de argumentar que a condição epistêmica trazida pela fotografia é precisamente aquela de um pensamento da multiplicidade e que sobrevive no interior das conseqüências do múltiplo fotográfico. O que queremos dizer com isso?

A própria historiografia e estilo de escrita de Jakob Burkhardt (1818-1897), tidos por muitos como um dos principais precursores da moderna historiografia da arte, foram profundamente afetados pelo seu uso da fotografia, e particularmente pelo ordenamento e pela seleção dessas imagens:

> Os princípios pelos quais Buckhardt ordenava a sua coleção fotográfica de

[1] Giovanni Morelli fora célebre connaisseur e historiador da arte, responsável por um método, à época, revolucionário de apuração de autoria de obras de arte por meio de uma tipologia de detalhes anatômicos secundários (como mãos, pés, orelhas, etc). Olhar o paradigma indiciário de GINZBURG (1990).

> obras, nominalmente de acordo com parâmetros topográficos, tipológicos, e seriais, também estruturam os seus primeiros escritos, tal como Cicerone: um guia para o deleite da arte italiana (1855). Estes princípios de colecionamento e organização de fotografias configura a sua representação e reconstrução do passado, que como tal vai contra a massa da história da arte tradicional e sua respectiva metodologia à época. (MAURER, 2013: 74)

Há aqui uma plena concordância entre a escrita da história da arte e o confronto do historiador da arte que percorre as imagens fotográficas de um arquivo e cria assim uma constelação de imagens – *a escrita da imagem* não se dissocia da capacidade de usar as imagens de uma determinada forma, de um trabalho fotográfico sobre o olhar. Ou melhor, o historiador da arte, neste primeiro sentido, seria aquele que confronta uma massa de fotografias e realiza constelações. Talvez o exemplo mais marcante se dê no historiador da arte John Charles Robinson (1824-1913), que na introdução do seu catálogo de desenhos de Michelangelo e Rafael, publicado em 1870, escreve:

> Mas a intervenção da fotografia em nosso tempo realizou uma revolução completa: os desenhos dos antigos mestres podem agora ser multiplicados sem limites: e portanto, o que antes era uma impossibilidade prática, isto é, a comparação de numerosos e dispersos desenhos de um mestre, agora tornou-se praticável... (HAMBER, 1995:89)

Ou vejamos essa constatação de Bernard Berenson (1865-1959) em um artigo de 1893:

> Poucas pessoas se dão conta do quanto mudou desde os tempos antes da fotografia e das linhas ferroviárias, quando ainda era uma ciência fajuta... Do escritor de arte hoje espera-se não somente uma íntima familiaridade que os meios modernos de visualização tornaram possível, mas também a paciente comparação de um dado trabalho com todos os outros trabalhos pregressos que a fotografia tornou fácil. Não é nenhum pouco difícil ver nove décimos da obra de um grande mestre (Ticiana ou Tintoretto, por exemplo) em um ritmo tão veloz que a memória deles vai estar fresca o suficiente para autorizar o crítico a determina o lugar e o valor de cada imagem. E quando o contínuo estudo dos originais é suplementado por fotografias isocromáticas, tal comparação ganha a acuidade de ciências físicas. (BERENSON, 1995: 129)

O acúmulo de fotografias será o acúmulo de novas potencialidades de escrita para a história da arte, tanto para prolongar a memória do historiador (era possível agora ver com clareza uma multiplicidade de obras reproduzidas, o que a memória por si mesma não conseguia, e era possível por meios das mesmas reproduções criar novos eixos sincrônicos de comparação). Cumpre salientar que a centralidade dos arquivos e acúmulos de reproduções fotográficas era tal que o tópico foi discutido em 1873 no Primeiro Congresso Internacional de História da Arte em Viena, onde Anton Springer fez a proposta que levou a fundação do

"Kunsthistorisches Gesellschaft für Photographische Publikationen", "Sociedade de Historiadores da Arte por publicações fotográficas", (FAWCETT 1983: 442). O Frogg Art Museum de Harvard já na década de noventa empregava uma política específica de aquisição de imagens fotográficas de obras de arte. A renda do museu era destinada à compra não de obras de arte, mas de reproduções, sobretudo na forma de fotografias e slides, assim como moldes de esculturas. (PREZIOSI, 1989: 73). O confronto fotografias parece, assim, ser central para o ofício do historiador da arte. É possível até mesmo falar em uma foto-mania no interior da História da Arte ao final do século dezenove, e cabe aqui retomar uma citação de 1883, de Eugene Disderi, inventor da "carte de visite" :

> Chegou o momento de reunir essas riquezas desconhecidas que são disseminadas em todos os lugares, e fazer as bases das pesquisas dos historiadores e dos estudos dos artistas. É necessário que sejam acessíveis também ao público que não chegou até aqui no caminho estreito da moda, é necessário que lhe façam sentir que a arte é múltipla, permitindo-lhe estudar essas manifestações as mais diversas, em obras numerosas, alargadas as ideias. Para realizar tal propósito, é necessário formar coleções importantes em proporções monumentais, apresentando uma série completa de obras de arte (...) Uma classificação destes documentos, um catálogo *raisonée* conseguirá fazer desta inovação uma revolução que marcará na História da Arte um renascimento. (DISDÉRI, 2003: 106-107)

Esses exemplos ajudam-nos a entender como cada vez mais o uso de fotografias será central para o aliciamento de uma autonomia das imagens. Isto é, gradualmente, substitui-se um discurso sobre as imagens por um discurso das imagens. As reproduções fotográficas engendram uma nova postura do historiador, que agora recorta, monta, compara imagens ao mesmo tempo que as estuda. A linguagem das imagens parece aí demarcar *o campo da sua autonomia*, pois antes do historiador falar é possível criar a ilusão de que *as imagens falam*. Efetivamente, no último quarto do século dezenove, a fotografia apresentará para a História da Arte tanto um suporte para a sua elaboração teórica, por meio do amplo leque de comparações das pranchas fotográficas, quanto um facilitador para a sua sistematização em uma linguagem acadêmica própria, visto que será essencial para as vastas trocas de imagens entre acadêmicos de diferentes centros culturais, resultando naquilo que André Malraux chamará posteriormente de "intelectualização da arte" pela fotografia (MALRAUX 1978: 7).

De fato, a noção de "estilo", pedra de toque de todo o formalismo de Wölfflin, não é inteligível fora de uma noção de multiplicidade de imagens: considerando "Estilo" como categoria prototípica do historiador da arte, falamos forçosamente em imagens diversas que comunicam um padrão, justapostas de tal modo que se sobressai o efeito de uma relação intrínseca na forma de um "tipo estilístico". Isto é, falamos forçosamente de um historiador que cria a justa justaposição das obras de modo a fazer emergir o "padrão estilístico". Não à toa conhecemos os

três artigos de Wölfflin (1896, 1897, e 1915) dedicados ao correto modo de fotografar esculturas. Há uma cena que nos parece exemplar nesse sentido, descrita por um aluno de Wölfflin, onde causa espécie o acento no dispositivos óticos de reprodução:

> Wölfflin (1864-1945), o mestre da fala extemporânea, posiciona-se no escuro e junto aos seus estudantes. Os seus olhos assim como os deles direcionam-se para a image. Ele une todos os presentes e portanto torna-se o espectador ideal, as suas palavras destilando as experiências comum a todos. Wölfflin considera a imagem em silêncio, aproxima-se dela, seguindo o conselho de Schopenhauer sobre como se deve aproximar-se de um príncipe, esperando que a arte fale com ele. As suas frases são lentas, quase hesitantes. Quando muitos dos seus estudantes emulam essas pausas em seus discursos, eles não imitam somente uma maneirismo externo, porque eles sentem que essas pausas solenes transmitem algo positivo. O discurso de Wölfflin nunca provoca a impressão de que foi preparado, algo já pronto e projetado sobre a obra de arte. Pelo contrário, ele parece ser produzido no local a partir da imagem. A obra de arte, assim, preserva o seu status proeminente por toda a sua fala. As suas palavras não asfixiam a obra, mas a embelezam como pérolas. (LANDSBERGER: 1924: 93-94, tradução nossa.)

Vemos como o uso de arquivos fotográficos por Burckhardt e outros historiadores da arte é incorporado à própria estrutura epistêmica e persuasiva da historiografia da arte, transformando em categorias tal como o "estilo" que não se dissociam de um trabalho fotográfico sobre o olhar na medida em que prezam pela multiplicidade de imagens e pelo dado comparativo.

Sob esse ângulo, que considera a história da arte como conjunto de procedimentos e dispositivos ópticos, no que seria um trabalho constante de modelização e modulação do olho enquanto tal, abre-se a possibilidade de rever a história da arte não como estudo sobre as imagens, mas como uso particular de imagens, de modo a produzir determinados efeitos.

Em 1930, ao lado de Michel Leiris e Carl Einstein, Bataille publicava a primeira edição de uma revista de vanguarda chamada *Documents*, caracterizada pelo uso violento de documentos fotográficos, cuja sutil justaposição era feita de modo a produzir efeitos, a um só tempo, de realismo, fetichismo e choque (HOLLIER 1993). Talvez tenha sido dado aí um passo decisivo para considerar a história da arte como história do olho, algo ainda a ser plenamente investigado.

Referências bibliográficas

BERENSON, Bernard, "Isochromatic photography and Venetian Painters" in Roberts, ed. 1995, p. 129

BOHRER, Frederick N. "Photographic perspectives: Photography and the institutional Formation of Art History". Em Art History and its foundations:

Foundation of a discipline, editado por Elizabeth Mansfield, London:Routledge, 2002

DISDÉRI, *Essai sur l'art de la photographie*, Anglet, Séguier, 2003
GASKELL, Ivan. Vermeer's Wager: Speculations on Art History, Theory and Art museums, London, Reaktion Books, 2000

GOMBRICH, Ernest, Aby Warburg: an intellectual biography, London 1970

HAMBER, Anthony, "The use of photography by nineteenth-century art historians", em H. Roberts, ed, Art History through the camera's lens, Amsterdan, Gordon and Breach, 1995, p.89

HOLLIER, Dennis, *Les Dépossédés: Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre*. Paris: Minuit, 1993.

MAURER, Kathrin, Visualizing the past: The power of image in German historicism, Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston, 2013

Michaud, P. A.*Aby Warburg e a imagem em movimento.* Rio de Janeiro:Contraponto. 2013

NELSON, Robert S. "The slide lecture or The work of Art History in the age of mechanical reproduction", Critical Inquiry 26.3 Primavera 2000.

SESSÃO 4

o desejo pelo outro

Ana Magalhães, Leticia Squeff, Valéria Piccoli

O desejo pelo outro: discussões sobre alteridade na história da arte

Ana Magalhães, MAC-USP
Valéria Piccoli, Pinacoteca de São Paulo
Leticia Squeff, Departamento de História da Arte/EFLCH- UNIFESP

Em setembro de 2017, o movimento de repúdio à exposição *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira,* rapidamente articulado e disseminado nas redes sociais, provocou o fechamento antecipado da mostra organizada no Santander Cultural de Porto Alegre. Sobre a exposição, que reunia trabalhos ligados a questões LGBT, à diversidade sexual e de gênero, pesou a acusação de apresentar conteúdo pornográfico, promovendo a pedofilia e a zoofilia.

Poucas semanas depois, foi a vez de o Museu de Arte Moderna de São Paulo tornar-se alvo da agressão de hordas enfurecidas, que protestavam à sua porta acusando os funcionários da instituição de pedófilos e o museu de promover a corrupção sexual de crianças. O motivo de tal reação foi a difusão de imagens da apresentação da performance *La bête* no *vernissage* do 35º Panorama da Arte Brasileira. Nela, o coreógrafo Wagner Schwarcz propunha que o público pudesse interagir com seu corpo nu da mesma forma que com os *Bichos,* as famosas esculturas de Lygia Clark.

Como ficou claro na medida do desenrolar dos acontecimentos, havia diversas motivações políticas imbricadas nessa reação violenta aos dois eventos. Foram situações extremas em que instituições culturais e o próprio campo da arte foram atacados, acusados de ameaçar uma certa ordem social, assim como o bem estar emocional de crianças. E a ameaça consistia, aparentemente, no fato de que, em ambos os casos, a arte dava visibilidade ao que não deve ser visto: a nudez, encarada exclusivamente em sua conotação sexual e, portanto, obscena; e o desejo do outro, exposto, nesse caso, ao julgamento implacável de uma moral binária do "certo" ou "errado".

Em se tratando da aversão ao corpo nu e da repulsa diante da manifestação do desejo do outro, nos pareceu urgente – e mesmo um ato de resistência – trazer novamente esse debate para o contexto artístico, propondo uma sessão para o 38º Colóquio do CBHA que se empenhasse em reavaliar a noção de alteridade no campo da história da arte. Era importante para nós considerar as relações de força implicadas na construção do outro e na tensão fronteiriça entre o "eu" e o "outro". Daí porque a questão do desejo nos tenha sido tão cara ao pensar no que a sessão deveria abordar. Não é o caso de adentrar numa análise aprofundada da definição de desejo, principalmente a que se empresta do campo da psicanálise, mas ela foi instrumental para tratar dos paradoxos de aproximação e

distanciamento, possessão e repulsa, e ausência e presença, em nossa articulação com o outro. A ideia de que desejamos o que nos falta, ou o que poderia nos completar, é central para concepção do outro através dos nossos próprios filtros, e assim dominá-lo.

Uma abordagem do outro foi proposta pelas teorias de gênero, pelo menos desde a década de 1970, e já é parte inerente de uma reescrita da história da arte. Essa onda de origem anglo-saxã, que tem hoje nos escritos fundamentais de Linda Nochlin, Griselda Pollock e, mais recentemente, Judith Butler, chegou efetivamente entre nós na última década. Começamos, então, a ter contribuições importantes para revermos nossos discursos sobre a arte no Brasil. Isso se reflete com grande peso nas comunicações submetidas à nossa sessão, em que essas teorias para análise da representação da figura feminina e do corpo feminino, bem como da relação artista/modelo, emergiram e ganharam novas leituras.

Às teorias de gênero vêm se somar outras ligadas às narrativas pós-coloniais, bem como à noção de decolonização. São importantes nesse contexto os escritos de Walter Mignolo, que em seu *The idea of Latin America*, conceitua a noção de "regime de colonialidade" para nos lembrar que esta é a face obscura da experiência mesmo de modernidade, na qual a Europa inicia uma operação de hegemonia cultural em todo o mundo, e através da qual tudo o que não é a Europa é o "outro", necessariamente descrito, catalogado, e assim subjugado, e por ela possuído. Isso se reflete em outras tantas comunicações submetidas a essa sessão, na qual a identidade nacional, a ideia de uma cultura brasileira, e de uma arte brasileira são discutidas a partir do elemento indígena e da noção mesma de trópico e de "tropical", como próprios do nosso "outro".

Para além desse universo teórico, foi importante também na estruturação da sessão investigar algumas exposições organizadas nos últimos anos que tinham abordado as maneiras como a arte elabora em imagens discursos de atração/aversão pelo outro. Nesse sentido, duas mostras nos pareceram referenciais: *O desejo na academia. 1847-1916*, organizada por Ivo Mesquita na Pinacoteca de São Paulo em 1991, e *La Seducción Fatal, Imáginarios eróticos del siglo XIX,* curada por Laura Malosetti e apresentada no Museo Nacional de Bellas Artes, em Buenos Aires, em 2014. No caso da exposição de Mesquita, era importante ressaltar a precocidade de uma leitura da arte do século XIX brasileiro a partir do seu componente erótico e, sobretudo, homoerótico. Quanto à mostra de Malosetti, o interesse recaía no modo como pinturas e esculturas se articulavam a fotografias de época, caricaturas e material visual diverso, de modo a reconstituir um universo ideológico e mental em que o nu feminino era o elemento central.

* *

O primeiro dia da sessão "O desejo pelo Outro" foi pautado por temas como o lugar do corpo feminino na construção de discursos sobre a nação e sobre territorialidade, a relação entre pulsão sexual e criação artística, entre

performatividade de gênero e história da arte, entre outros. O erotismo foi outro tema que perpassou as discussões, desde a pulsão erótica presente na criação artística, passando pela arte como transgressão (de valores morais, de gêneros, de limites entre popular e erudito, entre outros) até o erotismo transmutado em narcisismo da cultura dos *selfies* e das *lives* no mundo contemporâneo.

Em sua fala de abertura dos trabalhos, Ana Gonçalves Magalhães tratou de como a questão do "outro", tópico da sessão, tem sido renovada dentro da história da arte, nos estudos pós-coloniais e nas revisões sobre estudos de gênero e *queer*, mencionando autores como Walter Mignolo, Judith Butler, entre outros. A seguir, Magalhães propôs um estudo de caso, discutindo como a obra *Die vier Elemente*, de Adolf Ziegler, estava permeado por alguns dos valores da modernidade artística. Aqui o outro da arte moderna- considerado pela historiografia como obra conservadora e avessa às mudanças trazidas pelas vanguardas-, admite uma outra interpretação. As poses das personagens, por exemplo, permitem sua aproximação com as *pin-ups* norte-americanas, veiculadas em jornais e calendários de época. A seguir, a autora comentou como essas imagens de mulheres estavam vinculadas a uma cultura de objetificação do corpo da mulher, ponto de partida para as conhecidas situações de estupro durante conflitos bélicos e para um quadro mais amplo de violência de gênero.

O corpo feminino como alegoria política foi problematizado por Leticia Squeff e Carlos Rogério Lima Junior. Squeff tratou das alegorias da América e de como elas se concretizaram nas representações do corpo feminino. Desde a chegada dos europeus à América, o corpo da índia torna-se espaço de disputas simbólicas, sendo representado como erótico e assustador, atraente e repulsivo. No contexto do império, a índia morta transforma-se em personagem de livros, poemas e obras de arte. Terminada sua ambiguidade, ela é apenas uma imagem que remete a lendas míticas, pontificando o presente de uma nação construída sobre a submissão de grupos nativos e de africanos. Lima Jr. discutiu as ambivalências da representação da República brasileira. Utilizando-se de textos, imagens de jornal, quadros, entre outros, o autor explorou como as diferentes visões da república foram construídas sobre o corpo feminino, mostrado ora como belo e monumental, ora como débil e feio. Discursos sobre a nação e seus problemas foram concretizados na representação do corpo feminino.

A agenda de gênero na arte contemporânea foi problematizada em duas comunicações. Andreia Paulina Costa discutiu o corpo como agência discursiva em performances de três artistas: Letícia Parente, Liliana Maresca e Dóra Maurer. Ao incluir em seus trabalhos questões como a domesticidade, o erotismo como pulsão do feminino, entre outros, essas artistas tensionavam o lugar social da mulher no imaginário social. Virgínia Gil Araújo pôs em relação fotografias das mexicanas Adriana Calatayud, Paola Dávila, Bela Limenes e Sofía Ayarzagoitia. O corpo feminino aparece como motivo principal de obras em que a subjetividade recupera o controle sobre a imagem. A intimidade do feminino, o corpo como abstração, os ditames do que é belo regulando e inspirando

transformações, entre outros, perpassam as criações daquelas artistas, fortalecendo a discussão sobre gênero e prática artística na contemporaneidade.

A política das artes e seus mecanismos esteve presente em duas apresentações. Fernanda Mendonça Pitta falou da construção da imagem do artista no século XIX. A autora ressaltou nas imagens de ateliê criadas por artistas como Almeida Junior e Rodolfo Amoedo, entre outros, certa pulsão erótica que por vezes se concentra na representação da modelo, e por vezes está na própria descrição física do espaço do ateliê. A pulsão erótica torna-se, assim, vetor da criação artística, perpassando também a relação entre obra e espectador.

Gabriela Rodrigues Pessoa de Oliveira iluminou um personagem que foi excluído da história da pintura brasileira. Retomando textos e imagens, a autora problematizou aspectos da vida e da obra do pintor Virgílio Maurício, levantando a hipótese de que sua "marginalidade" poderia ser associada às suspeitas sobre sua masculinidade. A autora também discutiu o tema do apagamento de sua persona nas narrativas sobre história da arte no brasil. Aqui a pesquisa incidiu sobre os lugares sociais atribuídos ao pintor e seus desdobramentos nas narrativas sobre história da arte.

O erotismo como transgressão perpassou as apresentações de Maria Isabel Meirelles Reis Branco Ribeiro, Fernanda Soares da Rosa, Paula Priscila Braga e Niura A. Legramante Ribeiro. Maria Isabel Ribeiro discutiu o lugar do corpo humano na ampla e diversificada obra de Ubirajara Ribeiro. As imagens do corpo, o uso da palavra, bem como a mescla de procedimentos foram alguns dos atributos das obras do artista. A autora enfatizou como o erotismo e relação das obras com a arte pop e com a cultura popular fizeram com que Ubirajara Ribeiro transgredisse valores da rígida sociedade brasileira durante a ditadura.

Fernanda Soares mostrou como o artista Claudio Goulart usou o seu próprio corpo para tratar do problema da AIDS e tensionar o campo da arte – entendido como lugar de encenação e da mimese. No jogo entre aparência e essência, entre um corpo belo e aparentemente saudável, e a doença que não se percebe, o artista explicitou o erotismo como impossibilidade, e o belo como mascaramento.

Niura Legramante reuniu fotografias eróticas francesas do século XIX, retomando alguns dos procedimentos pelos quais o erotismo se transformou transgressão. A cenografia e repertório de poses de modelos, a luta de fotógrafos contra os sensores, a relação próxima dos fotógrafos com artistas "malditos" como Courbert, foram algumas das questões discutidas.

Paula Braga discutiu com os *selfies* vêm desafiando os vetores de interpretação da fotografia, com destaque para o caso das interpretações de P. Dubois. A autora analisou artistas como Bas Van Ader, Amalia Ulman e Cindy Sherman, entre outros, mostrando como o *selfie* transforma-se em poética que questiona categorias de gênero, suscitando reflexões sobre a auto-objetificação e o

consumismo subjacentes à cultura na contemporaneidade, entre outros. O "auto-erotismo" subjacente ao *selfie* transforma o "eu" no "outro", e todos em mercadoria.

O segundo dia da sessão "O desejo pelo outro" reuniu nove comunicações centradas, grosso modo, em duas figuras: a mulher e o indígena. No caso da primeira, ela foi abordada de vários pontos de vista, refletindo o estado da arte das pesquisas de gênero no Brasil, em duas direções: novas perspectivas de análise de obras e de trajetórias de artistas e resgate de carreiras de artistas mulheres no país. Já a figura do indígena parece ter se desdobrado em pesquisas que tocavam, ainda que tangencialmente, no problema do exotismo e do primitivismo. Outro elemento importante foi o fato das comunicações terem se concentrado essencialmente na arte do século 20.

No que diz respeito à figura da mulher e ao modernismo no Brasil, três comunicações trataram de artistas já bem conhecidos da historiografia, mas que aqui ganharam novas abordagens. Embora muito conhecida, a trajetória da escultora Maria Martins é certamente um campo aberto à pesquisa, principalmente sobre seu lugar na narrativa da arte moderna. A comunicação de Marina Cerchiaro (resultante de parte de sua pesquisa de doutorado, que estuda mulheres escultoras brasileiras premiadas nas edições da Bienal de São Paulo dos anos 1950 e 1960) analisou a produção escultórica da artista, na qual Maria Martins tratou do que ela mesmo chamou de "temas amazônicos". Nela, Cerchiaro sugere que a artista aproxima-se de uma linguagem surrealista, ao mesmo tempo em que parece falar do desejo feminino. Há também para a pesquisadora um forte diálogo entre as poéticas do surrealismo e a sexualidade feminina ou o desejo feminino. Para tanto, a pesquisadora apoiou-se em uma historiografia internacional sobre mulheres no contexto do movimento surrealista. Já a comunicação da professora Raquel Quinet Pífano abordou a figura da prostituta entre palavra e imagem, e na relação entre o poeta Murilo Mendes e o pintor Lasar Segall, em especial seu álbum "Mangue" (1944). Quinet analisou o trato de Mendes com as palavras, sua tentativa de romper as formas métricas do poema, com o desenho das figuras femininas do mundo da prostituição na região do Mangue carioca de Segall. Seu estudo pontuou uma estreita correspondência entre o poeta e o pintor, que fez com que o primeiro tomasse a imagem da prostituta - tal como construída por Segall - como a base mesma de uma métrica moderna na poesia. Por fim, a comunicação da professora Maria Bernardete Flores e sua pós-doutoranda, Michele Petry, propôs uma abordagem da obra de Tarsila do Amaral de uma perspectiva pós-colonial. A tentativa foi de focar o estudo nos desenhos de Tarsila, sugerindo que estes teriam sido um modo da artista modernista aproximar-se de uma linguagem não tocada pelo colonialismo. Já existe uma historiografia que trata dos desenhos de Tarsila, principalmente aqueles que ela realizou nos anos 1920 - em especial durante a viagem pelas cidades coloniais de Minas Gerais com Blaise Cendrars, em 1924 - como produto, por assim dizer, das vogas do primitivismo do ambiente francês do período. Flores e Petry procuraram tratar de outro conjunto de

desenhos, mais amplo, interpretando-o como manifestação, por assim dizer, mais "pura" da obra da artista. De qualquer modo, foi interessante ver esse outro conjunto de desenhos, em que a artista talvez se afaste do desenho "primitivo" e se aproxime do desenho infantil.

Ainda na chave de comunicações voltadas à figura da mulher, a doutora Talita Trizoli apresentou parte de sua pesquisa de doutorado sobre mulheres artistas feministas da década de 1970. Na sessão, ela discorreu sobre a trajetória de três artistas pouco conhecidas da historiografia pertinente, cujas obras, segundo ela, lidaram com o erotismo feminino. São elas Jeannette Priolli, Vilma Pasqualini e Maria Lídia Magliani. Trizoli focou em obras por elas realizadas na década de 1970 e na recepção que tiveram pela crítica do período. Seu estudo parece alinhar-se com pesquisas internacionais, já consolidadas, de resgate e reinscrição de mulheres artistas na história da arte contemporânea.

A temática indígena - ou a figura do indígena - emergiu em quatro das comunicações apresentadas no segundo dia da sessão, em pelo menos três momentos, sobrepondo-se à imagem da região amazônica. Isso aconteceu nas comunicações da professora Claudia Valladão Avolese, e dos doutorandos Gil Vieira Costa e Victor Marcelino da Silva, cobrindo também o arco de um século. A comunicação da professora Claudia Avolese abordou o livro do etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg, "Anfängen der Kunst in Urwald" ["A origem da arte na selva"], de 1905, no qual Koch-Grünberg coletou um conjunto de desenhos de indígenas e os usou para propor uma origem tropical do desenho e da arte. De certo modo, sua comunicação abriu um debate para a problematização do exotismo e do primitivismo, que voltou à tona na apresentação de Gil Vieira Costa. Embora tratando de artistas contemporâneos da região amazônica, que apareceram no cenário das artes visuais na década de 1980, Vieira Costa propôs uma leitura de suas obras a partir de políticas governamentais para a promoção de regionalismos no período, que teria se refletido na produção dos artistas tratados. Ainda que não tocassem diretamente o tema indígena ou a questão indígena, a noção de "regionalismo", aqui, pareceu novamente sugerir possíveis problematizações do exotismo.

A imagem dos povos indígenas da Amazônia foi o tema da comunicação de Victor Marcelino da Silva, que abordou a exposição "Amazônia", de Claudia Andujar e George Love, ocorrida no MASP, no início da década de 1970. Marcelino da Silva fez uma espécie de arqueologia da história da exposição, neste sentido contribuindo para um tipo de pesquisa caro a esta sessão, o da história das exposições - uma vez que o que havia suscitado o tema desta edição do colóquio foi justamente o ataque a duas exposições de artes visuais em 2017. Podemos então dizer que o "outro" nesse contexto era a própria arte e como ela pode ser agenciada em momentos de polarização política num dado contexto social. Também nesse sentido, a comunicação de Ana de Gusmão Manarino, tratando da exposição "Dja Guata Porã", no Museu de Arte do Rio, em 2017, procurou analisar o que pode ter sido das primeiras experiências de curadoria

compartilhada com a comunidade indígena em um museu de arte. Este tipo de prática, que já vem sendo discutida dentro dos museus antropológicos e etnográficos, ainda não é difundido dentro dos museus de arte. A pesquisadora chamava a atenção para o fato das comunidades indígenas convidadas a fazer a curadoria da exposição terem selecionado objetos do presente, e não do passado, para falar de suas práticas culturais e artísticas. É importante assinalar que para essa exposição, a curadoria do museu fez um convite às comunidades indígenas da cidade do Rio de Janeiro, o que também trouxe contrapontos com as apresentações que trataram da figura indígena: não estávamos mais falando da região amazônica, nem do passado ou do legado arqueológico ou antropológico. De certo modo, as quatro apresentações em conjunto sugeriram o quanto o imaginário sobre a cultura indígena brasileira sobrepõe-se à Amazônia, ainda hoje colocada como uma região "subjugada" ao olhar do "outro interno" - o centro-sul do país.

A comunicação da pós-doutoranda Fernanda Marinho fugiu às tendências gerais desse segundo dia de trabalho, porém procurou abordar o conceito de primitivo em outra chave — esta também relevante para o estudo das referências e diálogos da historiografia da arte no Brasil ao longo do século 20. Marinho tratou do conceito de primitivo tal como formulado pelo historiador e crítico de arte italiano Lionello Venturi, e suas possíveis ressonâncias na crítica de arte brasileira.

Dja Guata Porã: O Outro Ocupa o Museu

Ana Mannarino, Escola de Belas Artes / UFRJ

A exposição Dja Guata Porã (Museu de Arte do Rio, 2017) propõe um outro olhar sobre a indígena brasileira, a partir da revisão de categorias já estabelecidas nas narrativas, da história da arte e dos museus, sobre a arte desses povos. A identificação entre estética e política é promovida na mostra, que atribui à arte um sentido de resistência. A dicotomia entre sujeito e objeto é problematizada e a exposição se apresenta como um encontro entre culturas. Contradições e tensões em torno do papel da arte, da instituição e seus agentes na sociedade atual contudo permanecem, levantando o questionamento sobre a possibilidade de uma revisão efetiva das categorias ligadas à arte, história da arte e museus.

Palavras-chave: Dja Guata Porã. Arte e alteridade. Arte indígena brasileira. Decolonização. Exposições.

*

Abstract: The exhibition Dja Guata Porã (Museu de Arte do Rio, 2017) presents a new perception of Brazilian Indigenous Art, proposing the review of categories already established in art history and museum narratives about the art of these peoples. The exhibition promotes the identification between aesthetics and politics, and attributes to art a sense of resistance. The dichotomy between subject and object is problematized, and the exhibition proposes itself as an interface between two cultures. Tensions and contradictions concerning the role of art, institutions and its agents in society still take place, throwing into question the possibilities of an effective review of categories related to art, history of art and museums.

Keywords: Dja Guata Porã. Art and alterity. Indigenous Brazilian Art. Decolonization. Exhibitions.

Esta comunicação irá discutir a exposição Dja Guata Porã (Museu de Arte do Rio, 2017) e o modo como ela apresentou a arte indígena brasileira, com a finalidade de pensarmos as práticas da história da arte e da museologia, de um modo geral, e, sobretudo, no que diz respeito ao caso específico brasileiro. A história da arte é uma disciplina que, tradicionalmente, desde sua consolidação em fins do século XVIII e ao longo do século XIX, se apropria de outras culturas, sejam as de outros grupos étnicos, sejam as culturas populares, marginais. Nessa apropriação, há um desejo de possuir e subjugar, controlar e dominar. Na exposição em questão, uma outra narrativa sobre arte indígena é proposta, e com ela é feita uma revisão de uma série de categorias, entre elas a da própria arte, mas também de práticas museológicas, aspectos históricos, políticos, étnicos e de gênero. Estética e política convergem na leitura que é feita, pois a história de genocídio e resistência subjaz em todos os momentos da exposição. À arte e à cultura é atribuído um sentido de resistência à dominação e ao aniquilamento das sociedades autóctones. Destacamos o esforço da mostra em se problematizar a tradicional dicotomia promovida pela história da arte e pelos museus entre sujeito e objeto. É feita a proposta de um encontro entre culturas, mas que se dá de um modo distinto daquele como tradicionalmente a cultura ocidental objetifica a cultura do Outro. Aos indígenas é concedido lugar ativo, e eles se convertem também em sujeitos da exposição (destacamos aqui a curadora indígena Sandra Benites). Tensões e contradições aparecem nesse exercício: pode o museu apresentar culturas não-ocidentais sem que elas sejam deturpadas? A cultura indígena e seus indivíduos não estão, de todo modo, submetidos aí também ao aval de instâncias dominantes do museu e da cultura ocidental? O termo "arte" é tão elástico a ponto resistir a uma mostra em que predomina a exposição de documentos e documentários? Outras contradições aparecem quando pensamos o museu como instituição de um modo mais amplo, fora do campo da arte, para pensar o seu papel social. A exposição dá ênfase à ocupação indígena Aldeia Maracanã, movimento de destaque nas manifestações populares de 2013, que, dentre as demandas por representatividade e diminuição da exclusão, adquiriram também um sentido crítico com relação aos megaeventos esportivos sediados no Rio de Janeiro. Por outro lado, o museu que abriga a exposição fez parte desse mesmo projeto de gentrificação da cidade em torno dos megaeventos, promovido por grupos de interesses opostos àqueles da ocupação. A exposição nos faz refletir sobre a possibilidade de que haja uma revisão epistemológica da história da arte como disciplina e dos museus, ou se ambos estão mais uma vez provando a sua capacidade de se adaptar, de se apropriar e de subjugar; se ele absorve e neutraliza a crítica ou se é um espaço para que ela aconteça de fato.

Dja Guata Porã ("caminhar bem junto", em Guarani) faz parte de um conjunto de iniciativas mais recentes de instituições culturais e artísticas que promoveram exposições sobre a arte e cultura indígenas brasileiras e que sugerem uma transformação da percepção dessa cultura e seu lugar na história da arte brasileira. Destaco aqui a exposição de longa duração Oreretama ("nossa casa" em Tupi), no Museu Histórico Nacional, desde 2006, e "Adornos do Brasil

Indígena: resistências contemporâneas", que aconteceu no Sesc-São Paulo, em 2016. As três mostras revelam uma transformação em curso na apresentação da cultura artística indígena, como um diálogo que gradativamente conta com uma participação mas ativa das comunidades indígenas em exposições e projetos artísticos. Essa mudança também reflete uma transformação no modo de se compreender a arte indígena, uma vez que esta se converte em um signo de resistência e um modo de tornar as demandas indígenas visíveis, assumindo uma outra significação na esfera sócio-cultural. Outras aproximações metodológicas em relação à arte indígena são assim necessárias, assim como uma revisão das grandes narrativas artísticas, levando a uma nova apreciação não apenas das arte indígena mas também dos museus.

Exposições de arte, ao apresentarem objetos exemplares de uma cultura, constituem modos de representá-la que, necessariamente, constroem sobre essa cultura uma narrativa cujo sentido evoca e contribui para a construção de sentidos narrativos mais amplos. Como observa Donald Preziosi, a museologia e a história da arte são instrumentos ideológicos fundamentais para a fabricação e manutenção do mundo moderno. Nas suas palavras, "Sendo uma entidade imaginária, o estado-nação moderno dependeu de um aparato de poderosas ficções culturais (...) para sua manutenção e existência."[1] A linguagem dos museus e das exposições constituem uma retórica poderosa cuja ficção se apoia em objetos que adquirem o status de provas materiais, mas que carregam, no modo como são dispostos, na lógica que os organiza e na posição que esses objetos adquirem em relação a outros – seja na mesma exposição, no mesmo museu, ou no vasto museu imaginário que constitui a história da arte – um novo sentido e uma posição relativa. Os objetos, mais do que uma realidade em si, são representações que significam realidades sociais, contribuindo para sua constituição e difusão, por meio da seleção dos objetos e também do modo como devem ser lidos. As três exposições em questão produzem, a partir da cultura indígena brasileira, diferentes narrativas, conferindo-lhe um papel e uma posição determinada na história brasileira, e que indicam diferentes versões de uma ideia de presente que se quer construir.

Desde o século XIX, no Brasil, há uma prática de aproximação da cultura indígena cujo propósito extrapola a simples compreensão dessa cultura, e que serve à construção de uma certa identidade nacional. Os interesses que orientaram a valorização e a aproximação da cultura e arte indígenas estiveram desde então ligados a um esforço de se garantir a originalidade da cultura brasileira com relação às culturas de outras nações, sobretudo as europeias, servindo de lastro para assegurar a autonomia da nação recém-independente com relação à antiga metrópole portuguesa, do ponto de vista cultural, mas também político. Após 1822, o Brasil também integra o conjunto de estados-nação cuja identidade se forma em torno, dentre outros instrumentos culturais, da criação de uma arte que a simboliza, assim como de uma história da

[1] PRESIOZI, 2009, p.489. Tradução nossa.

arte, que procura fundar uma tradição própria, original e singular. O movimento indianista oitocentista na literatura e nas artes visuais idealizou a figura do indígena como um herói, conferindo-lhe uma função fundamental no mito das origens nacionais, no qual desempenhou o papel do elemento cujo sacrifício foi necessário para a formação da nação. Ao mesmo tempo, o tipo de leitura que se promoveu do papel da cultura e das sociedades indígenas, sobretudo a partir do século XX, visava construir a autoimagem de um país cujos conflitos sociais e tensões resultantes da invasão e colonização do território fizessem parte de um tempo já superado, sendo a cultura indígena parte de um passado originário compartilhado por todos. Sobretudo a partir da década de 1930, a figura do indígena integra o mito das três raças formadoras da nação brasileira, cujas diferenças e singularidades teriam sido resolvidas em uma espécie de síntese imaginária, livre de tensões sociais, segundo visão explicitada pelo antropólogo Roberto DaMatta[2]. Em ambos os casos há uma apropriação da cultura indígena, suprimindo desses povos seu papel de sujeito e omitindo a sua presença e resistência como cultura e organizações sociais independentes na atualidade. As três exposições, todas recentes, lidam de modos distintos com essa prática historiográfica, que está intrinsicamente ligada à constituição dos museus e da história da arte brasileira, que são também, entre outros, instrumentos de construção dessa mitologia cujo telos é a cultura e a sociedade brasileiras atuais.

A primeira delas, Oreretama, desde 2006, encontra-se no tradicional Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, fundado em 1922 como parte da Exposição Internacional Comemorativa da Independência do Brasil[3]. É um exemplo de museu projetado para a educação social e política da população. Sua exposição permanente atualiza e reforça a narrativa da tríplice constituição étnica da população brasileira, sugerindo assim, ainda, a síntese superadora de conflitos. Embora Oreretama problematize a visão eurocêntrica com que a cultura indígena foi tratada no passado, assim como o aculturamento, a violência e o genocídio que marcam a sua história, e chame atenção em textos para as culturas indígenas como parte do presente do país assim como para a condição social problemática enfrentada por esses grupos, a ênfase da exposição está nos aspectos dessa cultura existentes anteriormente à chegada dos portugueses. Há a tendência, pelo modo como os objetos são dispostos, a se uniformizar em um todo as diversas culturas e etnias que constituem e constituíram a população indígena brasileira, em uma oposição binária entre ocidentais (europeus portugueses) e não-ocidentais (indígenas nativos). A exposição está subdividida em setores temáticos que representam as práticas das sociedades indígenas como um conjunto: arte, guerra, trabalho, rituais. E a representação se dá sobretudo por meio de uma seleção de objetos, entendidos como capazes de evocar o todo de uma cultura e seus integrantes. A mostra é marcada por um esforço de compensar a retirada dos objetos e práticas de seus locais e contextos de origem, contando com informação detalhada sobre cada um dos objetos, procurando

[2] DAMATTA, 2000.

[3] Disponível em: http://mhn.museus.gov.br/index.php/o-museu/. Acesso em: 31 ago. 2018.

evitar o risco da apreciação puramente estética dos mesmos que a falta de referências poderia sugerir.

Figura 1: Vitrine da exposição Oreretama, Museu Histórico Nacional, 2017.

A montagem reforça, ainda que não de modo explícito, a cultura indígena como parte de um passado superado, uma vez que a sala que corresponde a ela é antecedida pela sala dedicada a ocupações pré-históricas do território brasileiro e sucedida por outra que trata da expansão marítima portuguesa, sua chegada à América e o Brasil colonial. A seguir, a exposição se desdobra em uma sequência cronológica, que vai da independência ao final do século XX, com obras de arte, objetos e documentos que retratam o império, a cultura afro-brasileira, a escravização dos negros, a república, a ditadura, a reabertura democrática. Desse modo, à disposição espacial está atrelada a uma narrativa cronológica e teleológica, condizente com a tradição que forjou a mitologia em torno das origens e da identidade da nação brasileira moderna. A arte e cultura indígenas aparecem portanto no museu como parte inicial de uma grande narrativa cujo fim é o momento presente. Tal propósito transparece também no discurso textual que acompanha a exposição Oreretama, que visa:

> transmitir aos diversos segmentos da sociedade, informações que possibilitem uma profunda reflexão sobre as nossas raízes, auxiliem na compreensão de nosso presente e contribuam para a formação de um futuro melhor.
> (...)

> A preservação dos bens culturais indígenas proporciona, assim, uma base física para estudarmos o processo de formação da identidade cultural, aqui concebida como um processo de reconhecimento de nossa própria nacionalidade.[4]

Mais recentemente, porém, os problemas em torno dessas narrativas são a cada vez mais prementes. As populações indígenas que resistiram e até hoje resistem em território brasileiro lutam por direitos básicos de sobrevivência, procurando garantir respeito a sua cultura e território, luta que ganhou destaque com a abertura democrática e a constituição de 1988, mas sem que tenha havido contudo uma diminuição das tensões que põem em risco a sua existência. Especialmente depois de 2013, após as "jornadas de junho", que aglutinaram insatisfações variadas e um clamor por maior participação social, as reivindicações de distintos grupos sociais se tornaram mais visíveis e urgentes, como foi o caso da luta indígena por direitos. As exposições "Adornos do Brasil indígena: resistências contemporâneas", de 2016, e Dja Guata Porã, de 2017, estão em consonância com essas demandas.

Em 2016, no Sesc São Paulo, a exposição temporária "Adornos do Brasil Indígena: resistências contemporâneas", foi uma colaboração entre o crítico de arte contemporânea Moacir dos Anjos e o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Apresentou uma outra abordagem da arte indígena, que foi proposta como um símbolo de resistência desses povos, apesar da violência com que foram por séculos, e ainda são, reprimidos e dizimados. A narrativa que essa mostra constrói diz respeito a uma arte do presente, e não do passado, e que é colocada lado a lado com aquela de artistas contemporâneos brasileiros que dialogam com a cultura indígena, tratando da sua presença na sociedade brasileira, com teor predominantemente político e de resistência. Há assim um esforço de valorização da cultura indígena, equiparando-a à produção cultural de artistas brasileiros de grande projeção, sem hierarquias cronológicas ou um sentido teleológico explícito, embora acabe por sugerir também a uma certa arte contemporânea brasileira um sentido singular ou autêntico, pela aproximação com a arte e temáticas autóctones. Apresentou artefatos os mais variados: arte plumária, máscaras, urnas, tradicionalmente valorizados em exposições etnográficas, mas também desenhos de artistas indígenas. Há destaque para o vídeo do ambientalista e líder indígena Ailton Krenak, em que ele, então membro da Assembléia Nacional Constituinte em 1987, discursa pelos direitos indígenas enquanto aos poucos pinta o rosto de negro, um ritual que para o seu povo expressa o luto. Seu discurso e a performance que acaba por realizar sintetizam o sentido da exposição: a identificação entre estética e política. Assim, objetos ligados aos mais variados usos na cultura indígena adquirem uma nova significação, e uma nova narrativa se constrói sobre essa cultura e a transforma. Os objetos aparecem sem nenhuma informação que os

[4] Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=mhn&pagfis=23519>. Acesso em: 31 ago. 2018.

contextualize, que os situe no tempo ou explique os usos para os quais foram pensados. Embora essas informações apareçam no catálogo – em fotografias dos objetos em seus contextos originais, assim como em textos sobre as diferentes etnias que participam da exposição – a mostra em si favorece uma aproximação estética dos objetos. Eles acabam impregnados por um conceito ocidentalizante de arte, que separa conteúdo e forma, arte e cultura. E o caráter de resistência política se dá de um modo um pouco simplificado, em função da sobrevivência de sua forma e sua beleza até os dias de hoje.

Figura 2: Ailton Krenak na Assembleia Nacional Constituinte, 1987. Vídeo, 3’42’’.

A terceira exposição, Dja Guata Porã, em cartaz no Museu de Arte do Rio, também propõe uma nova representação da cultura indígena, em que predomina também um sentido político. Ela procura no entanto recuperar o propósito da exposição como uma representação mais completa dessa cultura, um espaço de educação social e político da população, extrapolando o sentido estético, embora essa representação difira completamente daquela tradicional. Sua proposta faz parte de um projeto mais amplo do museu de criar uma nova representação para a cultura brasileira, a partir da cidade do Rio de Janeiro. Dja Guata Porã é parte de uma série de exposições de longa duração que têm como objeto a cidade, tratando de temas que vão da cultura afro-brasileira no passado e no presente, o Rio de Janeiro Setecentista e o século XIX a partir da figura histórica feminina da Princesa Leopoldina. Em conjunto, podemos ver essas exposições como uma atualização da proposta do Museu Histórico Nacional, de dar conta da cultura brasileira, embora de modo mais fragmentado e menos explícito, evitando-se a

hierarquização tradicional entre culturas e etnias e questionando as narrativas dominantes.

Figura 3: Exposição Dja Guata Porã, 2017.

A premissa que orienta essa exposição é o de desempenhar o papel de interface, fronteira entre duas culturas. É uma negociação de significados, que tem membros de comunidades indígenas como protagonistas na concepção da mostra, em colaboração com os curadores do museu, aproximando-se de uma autorrepresentação da cultura indígena. Preserva assim o papel de construir uma narrativa, de representar um significado essencialista por meio de imagens e objetos, privilegiando a visão, e o papel de educar, de construir identidades – todas essas, práticas da cultura ocidental. No entanto, usa as estratégias da instituição para transformar o sentido tradicional que se dá à representação das comunidades e identidades indígenas de um modo radical. Em lugar de o museu partir das práticas tradicionais da cultura ocidental que exprimem o desejo de objetificar e assim controlar, dominar o outro, aproxima-se da "abertura ao outro" que, segundo Levi Strauss, é próprio da cultura ameríndia[5]. Em "O mármore e a murta", Viveiros de Castro (2002) trata do tema, de como para as sociedades indígenas, o (in)fundamento é a relação com o outro. E, citando Clifford, diz:

> As narrativas de contato e mudança cultural têm sido estruturadas por uma dicotomia onipresente: absorção pelo outro ou resistência ao outro.

[5] LÉVI-STRAUSS 1988, apud. VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 195.

> [...] Mas, e se a identidade for concebida, não como uma fronteira a ser defendida, e sim como um nexo de relações e transações no qual o sujeito está ativamente comprometido? A narrativa ou narrativas da interação devem, nesse caso, tornar-se mais complexas, menos lineares e teleológicas. O que muda quando o sujeito da "história" não é mais ocidental? Como se apresentam as narrativas de contato, resistência ou assimilação do ponto de vista de grupos para os quais é a troca, não a identidade, o valor fundamental a ser afirmado?[6]

Parece-nos que a estratégia adotada pela mostra parte dos caminhos indicados por essas perguntas, indo ao encontro da ideia de inconstância atribuída ao pensamento e cultura indígenas. Opta por assumir que o que se vê é uma representação, e não uma verdade sobre o outro. Propõe transformar a visão que a história e a história da arte costumam impor às culturas indígenas, usando os próprios meios ocidentais – o museu, a museografia, a expografia, as narrativas teleológicas. Para esse fim, parte de uma estratégia metalinguística. O processo de criação da mostra é apresentado em um vídeo introdutório. Totens e instalações espalhados pela exposição trazem textos e vídeos cujo tema são problemas epistemológicos e sem fácil solução que dizem respeito à interface entre cultura indígena e ocidental, como por exemplo a impossibilidade de tradução, nas diferentes culturas indígenas, para o termo 'arte'.

No vídeo introdutório, a curadora Guarani Sandra Benites explica o significado do nome da exposição – "Dja guata" quer dizer "caminhar junto" em guarani; "porã" quer dizer "bem, bonito": caminhar bem juntos. Aparece a interação entre a equipe curatorial do museu e curadores indígenas, mostrando as trocas entre o museu e uma das aldeias. A fala de uma das curadoras da equipe do museu, Clarissa Diniz, explicita um dos aspectos importantes propostos na mostra: "Vamos pensar a cultura indígena, mas vamos pensar o museu também. Que tipo de objeto ele deve apresentar? Não necessariamente artefatos." Sandra Benites, por sua vez, informa que alguns objetos indígenas ritualísticos que costumam ser apresentados em museus foram excluídos da exposição: "pois entendemos que não faz sentido expô-los". Outros integrantes indígenas da concepção da mostra aparecem no vídeo comentando, em visita prévia que fizeram ao museu: "nossa, mas é muita parede, é muita porta. A gente fica preso aqui!"[7]. Cabe observar que uma parte da exposição ficou destinada à praça externa ao museu, onde foi feita uma horta.

A exposição foi estruturada a partir de quatro núcleos centrais que têm como tema grupos indígenas presentes na atualidade no Rio de Janeiro, (Pataxós, Puris, Guaranis e Indígenas em contexto urbano), intermeados por setores que apresentam temas gerais aos quatro núcleos – o termo arte, a escola indígena, o artesanato indígena como meio de subsistência, e mulheres indígenas. Toda a produção exposta é muito recente, a maioria datada de 2017. É uma premissa

[6] CLIFFORD 1998, apud. VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 195-196.
[7] Falas extraídas do vídeo introdutório da exposição.

fundamental da curadoria tratar da cultura indígena no presente – e assim escapar das armadilhas que sugerem uma produção presa ao passado ou fora do tempo e diluída na cultura brasileira. Cada um desses núcleos apresenta alguns artefatos, objetos para serem vistos, mas dentre o material exposto predominam as fotografias, textos e, principalmente, os vídeos. São os vídeos que retém a maior parte da atenção do visitante, e neles têm destaque os temas centrais da curadoria: cultura, identidade, conflitos, opressão, resistência e luta por direitos. A narrativa não-linear sugerida pelos núcleos é entremeada ainda por uma outra narrativa, esta linear e sucessiva, embora não exatamente cronológica, mas temática, que contorna a exposição. Como uma espécie de linha do tempo, ela trata da história das relações entre povos indígenas e não-indígenas no hoje território brasileiro – a partir de temas como o recrutamento da força de trabalho, os grandes empreendimentos, os casamentos inter-étnicos, a exotização, o apagamento e o silenciamento, a luta pela terra, a retomada de direitos – primeiro com os colonizadores, a coroa portuguesa e os jesuítas, depois com o estado brasileiro, passando pelos primeiros órgãos oficiais de políticas indígenas, a ditadura militar, a constituição de 1988, a luta por direitos e os conflitos e desafios atuais. O que permeia toda a exposição, na forma dessa narrativa circundante, é uma história de conflitos, opressão, dominação, genocídio e resistência. Ela dá o tom político da mostra, reforçado pontualmente nos núcleos, mas sobretudo naquele relativo aos índios em contexto urbano. Todo ele é dedicado à "Aldeia Maracanã", uma ocupação urbana indígena que aconteceu entre 2006 e 2013 no prédio abandonado do antigo museu do índio. O edifício, vizinho do estádio do Maracanã, seria demolido por ocasião das obras do jogos pan-americanos em 2007, mas a ocupação o impediu. Tornou-se um movimento indígena mais amplo, um centro de referência urbana para diversas etnias do país e durou 7 anos, até ser violentamente removida pelo estado, não sem antes resistir e repercutir na opinião pública e nas manifestações populares de 2013, contemporâneas à remoção. O motivo para a expulsão da aldeia era o processo de gentrificação do entorno do estádio do Maracanã, para a construção no terreno de um estacionamento e um shopping center por ocasião da Copa do Mundo de 2014. E, claro, a motivação menos explícita era a de acabar com um movimento de ocupação e resistência popular e indígena. O núcleo "Aldeia Maracanã" da exposição conta a história do desabrochar do movimento, sua luta, resistência, expulsão e conquistas, assim como os planos para o futuro. Embora a aldeia tenha sido temporariamente removida, os indígenas conquistaram a posse do edifício, impediram a sua demolição, e têm o projeto de ali construir "Não um museu, porque não estamos mortos. Mas um centro de referencia e cultura indígena". Recentemente o espaço foi reocupado e agora lutam por recursos para realizar o projeto. Essa parte da exposição não traz nenhum artefato, mas registros fotográficos da ocupação e documentários relatando sua história. Torna-se o clímax da narrativa da mostra, que tem como mote o encontro entre distintas culturas. Tanto pelo espaço que ocupa, mas sobretudo pelo que representa: um momento de enfrentamento entre indígenas e o poder estabelecido, uma interface entre culturas que não é livre de tensões, com muita repressão e resistência. Uma história ainda em curso, cujo desfecho final não

conhecemos, próxima no espaço e no tempo, que se deu em um dos corações da cidade e foi parte de uma série de eventos marcantes para a história social recente da cidade e do país.

Figura 4: Sandra Benites, vídeo introdutório da exposição Dja Guata Porã, 2017.

Figura 5: Núcleo Guarani da exposição Dja Guata Porã, 2017.

Há nessa mostra um evidente esforço de se construírem novas narrativas a partir da arte e de sua história, que produzam uma crítica social, histórica, cultural. Não apenas a arte e cultura indígenas são reelaboradas, mas a própria noção de arte, os espaços do museu, suas possibilidades e limites. Muitos desafios e riscos são inerentes ao movimento de trazer a arte e cultura indígenas para o museu, e eles foram enfrentados e, embora não tenham sido resolvidos – e nem poderia sê-los – eles são explicitados e trazidos para o visitante como ponto de partida para a reflexão. Essa reflexão diz respeito à cultura indígena, mas também ao encontro entre culturas que constitui a nossa sociedade, problematizando o presente mais do que resolvendo-o. As esferas estética e política acabam assim por se fundirem e as ideias tradicionais de arte ligada a forma e beleza e a de museu como uma coleção de objetos que metonimicamente representa a essência de uma cultura são postas em xeque. Museus e a história da arte são historicamente instrumentos de dominação étnica e cultural. O que as mostras acabam por propor é uma possibilidade, uma brecha para que esse instrumento ideológico não seja usado a favor do dominador, propondo reflexões acerca de temas sociais e políticos.

A mostra propõe assim uma série de revisões, cujas possibilidades efetivas de renovar o modo de se pensar a história da arte são ainda uma pergunta. Se evidenciar os conflitos irá a médio ou longo prazo favorecer uma mudança ou transformação, é muito difícil estimar. Há sempre o risco de que a crítica seja assimilada e neutralizada, colaborando para que as instituições e museus oficiais tenham uma imagem progressista, e também mais poderosa, contribuindo assim para o inverso do que é proposto: a manutenção do status quo. É importante ressaltar que o Museu de Arte do Rio foi criado justamente como parte do plano de gentrificação da região portuária do rio de janeiro, nas polêmicas obras para receber os Jogos Olímpicos de 2016 e a Copa do Mundo de 2014 – obras que estiveram no centro dos escândalos envolvendo o governo do Estado do Rio de Janeiro e sua relação promíscua com as grandes empreiteiras, mesmos interesses que se opuseram às comunidades envolvidas com a Aldeia Maracanã. O museu é controlado pela prefeitura da cidade e pela Fundação Roberto Marinho, ligada à Rede Globo de televisão, cuja orientação política é tradicionalmente a favor dos detentores do poder econômico e da ordem vigente. No entanto, o museu tem agido com bastante independência nos temas sociais e políticos e sua relação, por vezes carregada de tensões, com a arte e sua história. É preciso contudo pensar se uma conciliação, se o "caminhar junto" levantado pela mostra, é mesmo possível.

Figura 6: Núcleo Aldeia Maracanã da exposição Dja Guata Porã, 2017.

Uma primeira versão deste texto foi concluído em 31 de agosto de 2018. Dois dias depois, a tragédia do incêndio do Museu Nacional força-nos a uma reflexão mais severa sobre as questões aqui levantadas. Objetos, registros sonoros e fotográficos, documentos, referências de culturas ameríndias do território brasileiro, coletadas desde o século XVI, única documentação de várias culturas já extintas, que compunham o acervo etnológico e arqueológico deste museu – que representava a identidade da nação, a gênese do país, com todos os problemas que tal representação carrega – foram inteiramente consumidas pelo fogo. Repensar tal representação, parece-nos um problema secundário, sobretudo quando lembramos que a tragédia foi causada pela falta de investimentos, que não foram escassos contudo para obras que originaram o próprio Museu de Arte do Rio, museu em que a construção do edifício precedeu existência de um acervo. Ou talvez repensar tal representação seja mais que nunca urgente, para que uma nova nação, em que outras prioridades, dinâmicas e políticas sociais possam ser projetadas no futuro.

Referências bibliográficas

ANJOS, M. Adorno e luta. In: Adornos do Brasil Indígena: resistências contemporâneas. São Paulo: Sesc, 2016.

BRUNO, M. C. O., Sociedades indígenas, museus e adornos: distanciamentos e cumplicidades. In: Adornos do Brasil Indígena: resistências contemporâneas. São Paulo: Sesc, 2016.

DAMATTA, Roberto. O que faz o brasil, Brasil? Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DUNCAN, C. The art museum as ritual. In: PREZIOSI, D. The art of art history. Nova York: Oxford University Press, 2009.

FARAGO, Claire. Silent moves: on excluding the ethnographic subject from the discourse of art history. In: PREZIOSI, D. The art of art history. Nova York: Oxford University Press, 2009.

MARICATO, E. et. al. Cidades rebeldes: Passe livre e as manifestações que tomaram conta do Brasil. São Paulo: Boitempo, 2013.

MITCHELL, T. Orientalism and the exhibitionary order. In: PREZIOSI, D. The art of art history. Nova York: Oxford University Press, 2009.

PREZIOSI, D. The art of art history. Nova York: Oxford University Press, 2009.

VIVEIROS DE CASTRO, E. O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. In: A inconstância da alma selvagem. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Imaginários periféricos: gênero, subjetividade e política na performance

Andréia Paulina Costa, UNICAMP | Bolsista FAPESP

Esse artigo propõe discutir a dimensão do espaço da casa no trabalho de três artistas mulheres em diferentes contextos históricos autoritários e periféricos: Letícia Parente (Brasil), Liliana Maresca (Argentina), Dóra Maurer (Hungria) e com isso perceber as relações de poder que se estruturam e materializam nesse espaço: contenção, fuga, acúmulos, fragmentos, mas também possibilidades de liberdade e ressignificação.

Palavras-chave: Artistas mulheres. Gênero. Performance.

*

This article proposes to discuss the dimension of the home space in the work of three female artists in different authoritarian and peripheral historical contexts: Letícia Parente (Brazil), Liliana Maresca (Argentina), Dóra Maurer (Hungary) and with this to perceive the power relations that are structured and materialized in this space: containment, escape, accumulations, fragments, but also possibilities of freedom and resignification.

Keywords: Women artists. Gender. Performance

*

Cet article propose de discuter de la dimension de l'espace de la maison dans le travail de trois femmes artistes dans différents contextes historiques autoritaires et périphériques: Letícia Parente (Brésil), Liliana Maresca (Argentine), Dora Maurer (Hongrie). Percevoir les relations de pouvoir qui sont structurées et matérialisées dans cet espace: confinement, évasion, accumulations, fragments, mais aussi possibilités de liberté et de resignification.

Mots-clés: Artistes femmes. Genre. Performance

Casca e corpo

Casa-casulo. Corpo metamorfoseado em cômodos e objetos, espaço de habitação de si, de afetos e angústias, de amores e dissabores. Em *Eu armário de mim* (1975) (imagem 1) , nos conta Letícia:

Imagem 1: Letícia Parente: *Eu armario de mim,* 1975, 3min44.

Eu armario de mim
Eu armario de mim
Eu armario de mim
Conta de mim o que contenho. Conta. de mim. O que contenho
Eu armario de mim. armário
Eu armario de mim
Sentar. Sentei. Sozinho. Sentei-me com. Assentos com.
Presilhas no tempo. Sentei. Parei. Sentar-me com.
Eu armario de mim. Armário
Consumo a cor dos frutos. E sabores do tempo.
Com sumo e cor. Os frutos. Com sumo e cor do tempo.
Eu armario de mim. Eu armario de mim.
letras e palavras. trazem o mundo. mundo circulando no sangue
Eu armario de mim. armário
Pasto e repasto. O jornal nosso de cada dia. Pasto e repasto
eu armario de mim armário
Canto. cantado. Som nascido. Som nascente. Tecendo o instante de cada dia
Eu armario de mim
Idas e vindas. Voltas e revoltas. Idas e vindas voltas-revoltas
Eu armario de mim Eu armario de mim. armário. De mim
armário de mim. armário de mim

Mal travestido em doença. Registro de lutas na carne
A condição de ser, é fardo às vezes
nas costas a humanidade. Tão leve e tão pesada.
Cura-me a própria dor da dor. Cura-me a dor da dor.
Eu armario de mim. Eu armario de mim.
Mãos registrando a vida em mim. Mãos narrando a vida no tempo.
Eu armario de mim.
Ferramentas de construir cada dia.
Eu armario de mim
O desgaste das solas registrou os caminhos deles e meus
Eu armario de mim
livrar do pó do sangue e dos detritos. Eis a faina diária
repouso enfim no tempo empresilhado. Tempo amarrado e preso
sem correr. Sol parado. Parado. no repouso no repouso no sono
Eu armario de mim
Eu armario de mim
é preciso cessar aos movimentos
Amor voo livre
É preciso estancar as forças
Amor surpresa e surpreendido
Breve amor longo amor
é preciso conter os passos
Pequeno espaço e tanto amor
amplidão interna, explosão de sóis
é preciso prevenir os riscos
prevenir os riscos
amordaçar a liberdade.
Eu armario de mim
o tempo: hoje é dia de trevas. hoje é dia de perda
o tempo: hoje é dia de festa. Tempo de abrir o tempo
o tempo: hoje é dia de sonho. No ritmo de desejar
Eu armário. no tempo
Eu em fim multiplicado
arborescido. Arborescente.
Eu armario de mim.
O amor tem muitas faces e se põe de joelhos
Eu armario de mim
Eu armario de mim.
(Parente; Maciel, 2011 : 104[1])

Nesse armário encontramos uma atividade constante de ressignificação do corpo por parte da artista, a representação dos acúmulos, dos objetos e afetos do espaço privado depositados no armário podem nos contar sobre o espaço da casa como campo de disputa de poderes e espaços de fala.

Em conjunto à tessitura do poema, há um vídeo que percorre os fotografias que compõe o trabalho, são 3 minutos e 44 segundos, onde se sucedem oito

[1] Transcrição de poema de Letícia Parente, Eu armário de mim, 1975, in: PARENTE, A.; MACIEL, K. [2011] *Letícia Parente arquelogia do cotidiano*: objetos de uso. 1ª edição. Rio de Janeiro, Oi Futuro, p. 104.

fotografias distintas, sete delas referentes aos acúmulos do universo da casa: sapatos, roupas brancas, cadeiras e bancos - um deles com um coração pintado e invertido - comida, raios-x junto com objetos pessoais e de beleza, papéis amassados e roupas pretas, uma fotografia do armário fechado. Essas oito fotografias se desenrolam em quatro partes, se referindo cada uma a um trecho do poema.

Neste trabalho temos o armário como registro, que conta as situações cotidianas do espaço da casa e o estado emocional desse habitar. São "presilhas de tempo, pasto e repasto, a condição de ser é fardo, tão leve e tão pesado, cura-me a própria dor, livrar do pós, do sangue dos detritos, a faina diária, as ferramentas de construir cada dia"; elementos que representam desejos e lutas da realidade diária da maioria das mulheres: "é preciso prevenir os riscos, amordaçar a liberdade. Hoje é dia de trevas, hoje é dia de perda [...] Hoje é dia de sonho, no ritmo de desejar. Eu enfim multiplicado".

O poder do discurso e da ação assim como o do corpo, é capaz de irromper novas configurações do real ao proclamarem liberdades, desejos e espaços. Nos trabalhos de Letícia Parente, ambos, discurso e corpo atuam como potência de desconstrução das normas sociais desse espaço, possibilitando leituras da casa como espaço social e político, onde as disputas de poder são percebidas através de gestos, objetos e situações.

A casa não é somente o espaço construído, mas também o espaço habitado pelas lembranças e histórias. A casa em Letícia Parente é a união das memórias afetivas onde cada elemento é parte de uma cartografia sentimental : "as cartografias vão se desenhando ao mesmo tempo (e indissociavelmente) que os territórios vão tomando corpo: um não existe sem o outro [...] **a produção do desejo, produção de realidade, é ao mesmo tempo (e indissociavelmente)** *material, semiótica e social*" (Rolnik, 1989:44). Presenças e ausências de representações do cotidiano feminino: do esperar, do fazer, dos acúmulos de objetos e das tarefas domésticas. A casa é vista e vivida como um microcosmos social, ao mesmo tempo particular e subjetivo mas também coletivo, aquilo que Guattari (Guattari; Rolnik, 2017 : 39-40) denomina de enunciação de um agenciamento coletivo, onde a subjetividade é "modelada no registro do social", portanto apesar de individual, expressa também uma instância que é sempre coletiva.

Letícia nos fala tanto do universo de subalternidade das mulheres, suas condições de espera e fazeres domésticos quanto da presença de seus desejos, de um corpo que habita e territorializa o espaço da casa através de reapresentações dos objetos e cômodos que lhe compõe. O corpo emerge e se coloca como ação disruptiva, rompendo com as delimitações dos espaços e papéis sociais impostos às mulheres, permitindo que a casa e o corpo - também casa - sejam ressignificados como universos plenos de reinterpretações e subversões de seus usos. Com isso, critica os discursos que colocam os corpos das mulheres e a casa

como objetos destinados à opressão e a repressão. Para Foucault (2013 : 12) o corpo é "fragmento de espaço imaginário", "potência surda do sagrado ou vivacidade do desejo" e em sua materialidade "produto de seus próprios fantasmas" (2013 : 13). Para Letícia, "a casa é o lado de dentro" (Maciel, 2011 : 45) e o corpo é "o corpo da mulher todo escrito com suas fissuras" (Maciel, 2011 : 47).

Para a artista a esfera da casa atua como ambiente de libertação e opressão, de existência e de reexistência, de reencontros consigo mesma e com os outros. Essa dialética do devires e dos afetos, que é intrínseca a seus trabalhos nos ajudam a problematizar o espaço doméstico como aquele que é produto de uma adequação social que contribui para a conservação das relações de opressão, subalternidade e gênero, mas também pode ser o espaço de criação e de conexão trazendo à tona questões de visibilidade, pertencimento e identidade.

Deslocar-se em

> Todas las máscaras que compuse cayeron
> Desnuda
> Como una concha
> Desnuda
> Barrida por el temporal del río[2]

O espaço da casa em Liliana Maresca é espaço de resistência. Sua casa durante o período da ditadura Argentina, cujo golpe data de 24 de Março de 1976, seria espaço de acolhimento e ações artísticas nesse cenário, servindo como refugio e espaço de criação. A fotoperformance registrada por Marcos Lopéz, "intitulada" *Sin Título, Liliana Maresca con su obra* (1983) (imagem 2) mostra a artista interagindo em seu espaço da casa com seus objetos, esculturas e assemblages.

Esse espaço, casa, aparece em processo de ressignificação: não é sinônimo de doméstico, mas de privado. Suas paredes são preenchidas de esculturas e objetos produzidos pela artista, que em sua maioria projetam elementos de contestação à submissão/fetiche/dominação política e cultural nos corpos e nas sexualidades. São quadros de família fragmentados e recolados, recompostos em uma assemblage que nos deixa evidenciar uma crítica à tradição, "torsos" escultóricos que permitem ao corpo uma outra forma (sua ligação exterior – interior, mesmo que simbólica), corpo-máquina, mas também corpo doutrinado; são chapéus, esculturas de arame e ferro velho presas à parede ao lado de onde Liliana Maresca relaxa seu corpo em uma poltrona; há o espaço do colchão, onde descansa. De um corpo nu e mascarado à um corpo liberto. Deslocar-se e

[2] Poema de Liliana Maresca publicado em *El amor - lo sagrado - el arte*, Ed. Leviatán, Colección El viaje, Bs. As., 2006. Disponível em: http://cvaa.com.ar/02dossiers/maresca/03_poemas_05.php. Acessado em: 03/10/2018.

transforma-se e ao espaço em que se habita, é um pouco sobre isso que nos fala esse trabalho.

Imagem 2: Liliana Maresca *Liliana Maresca com su obra,* 1983.
Fonte: Centro Virtual de Arte Argentino.

A relação máscara-nudez, invisibilidade e visibilidade, podem ser vistas por dois pontos, um da objetificação desse corpo e outro, onde a nudez não está para chocar, mas para demarcar um território privado, a casa da artista.

Essa fotoperformance foca no deslocamento e na interação do corpo da artista com os objetos e o espaço da casa. Se inicia com a artista mascarada, parada em frente a um beiral de escada, atrás o quadro de família fragmentado com um *moule* dourado cravado, têm como imagem intermediária, a artista se relacionando com os *corsets*-próteses, e termina com a artista sentada em sua cama, sem máscara e coberta por um lençol. A ação que a artista nos coloca com essa sequência de imagens é da repensar o corpo como espaço de transformação, resistência aos dispositivos normativos, mas também da procura de um outro corpo, liberto. Desse modo podemos pensar que sua ação se pretende passível a atos emancipatórios, no sentido em que "[...] a performance nasce misturada à vida, ela é acontecimento e não narração, ela se põe à nossa frente, nos faz esbarrar ou desviar nosso caminho, pretende transformar o espaço cotidiano" (Rivera, 2013, p. 37).

É nesse processo de transformação do espaço cotidiano que as ações da artista se concentram. Talvez o primeiro espaço de transformação seja a nudez do corpo, a qual Liliana Maresca trata de maneira não objetificada, mas como espaço em branco, indistinto pela máscara, sem identidade no momento inicial, para logo em seguida ser manipulado pelos dispositivos de correção. Leon Ferrari sobre o

trabalho de Liliana Maresca disse: "Y que la obra de Liliana tiene lo que nos regaló Eva: conocimiento y deseo." (Diaz, 2016, p. 1[3]). Com relação a essa comparação podemos retomar àquilo que Agamben dirá sobre a figura de Eva, àquela que provocou "o desnudamento da veste da graça" (Agamben, 2015, p. 94) mas que também é "símbolo extraordinário da feminilidade, que torna a mulher a guardiã tenaz da nudez paradisíaca" (Agamben, 2015, p. 97). A primeira representação da mulher e da figura de feminino na história, Eva, foi subjugada e colocada como pecadora: "[..] tudo que concerne ao corpo – desenho, cor, coroa, tiara, vestimenta, uniforme – tudo isso faz desabrochar, de forma sensível e matizada, as utopias seladas no corpo" (Foucault, 2013, p. 13). Essas utopias são o que regem nossos comportamentos nos espaços públicos e privados. São o que determinam as formas como nos relacionamos com os outro, mas também conosco.

> [...] a experiência da nudez parece referir-se a um inexprimível da superfície, a uma cognição de imanência singular, a um pensamento de *carne* dotado de um atributo relacional ou comunitário, derivado de uma condição de existência compartilhada, como se manifesta na cumplicidade da carícia, no ato de tocar que se trata de agarrar e nunca resulta em apropriação ou identificação: "Existe uma nudez isolada? A nudez não é um ser, nem uma qualidade, é sempre um relacionamento, múltipla escassez simultânea, com os outros, consigo mesmo, com a imagem, com a ausência de uma imagem". (Vozza; Luc-Nancy, 2002, p. 9)[4]

Nesse caso, a nudez é um relacionamento, que junto com o olhar desafiador da artista nas últimas imagens, que nos encarra, propõe uma postura crítica aos comportamentos de castração do corpo, nos mostrando seu contraponto, à libertação. Um corpo liberto no espaço. Os objetos ali presentes se conectam à postura desafiadora da artista que se encontra mascarada, portanto invisibilizada, fabricando uma contra-narrativa dessa mesma invisibilidade. A máscara que deveria ocultar, acaba por se destacar. O olhar ali presente é penetrante e indaga o outro que olha.

> La mirada interpela una vez más al espectador ¿Qué ocurre cuando la mujer mira al espectador? Este es el caso de muchas de las fotoperformance de Liliana Maresca, según Patricia Mayayo (2003, 208: 209) en una sociedad patriarcal que la mujer mire hay algo de transgresor o peligroso. La mujer que mira analiza, y al usurpar la mirada representa una amenaza para todo el sistema de representación. Esta es una mirada que la des-objetualiza, que afirma su subjetividad, una

[3] Disponível em: http://www.marcha.org.ar/liliana-maresca-alquimia-para-el-deseo/. Acessado em: 08/10/2018

[4] [...] l'esperienza della nudità sembra rinviare ad unsapere della superficie, ad una cognizione dell'immanenza singolare, ad un pensiero della carne dotado di un attributo relazionale o comunitario, derivante da una condizione di esistenza condivida, quale si manifesta nella complicità della carezza, nell'ato del toccare che si trattiene dall'afferrare e non sfocia mai nell'apropriazione o nell'identificazione: "Existe una nudità isolata? La nudità non è un essere, né una qualità, é sempre un rapporto, molteplici raporti simultanei, con altri, con sé, con l'immagine, con l'assenza d'imagine". (Vozza; Luc-Nancy, 2002, p. 9) Disponível em: http://www.gianfrancobertagni.it/materiali/corpo/indizi.pdf. Acessado em: 03/10/18

> mirada activa. En las fotoperformance de la artista esta mirada activa es una estrategia de resistencia, ya que interpela al espectador situándolo también en una actitud activa, como sujeto cuestionado y cuestionador. (Lencina; San Juan, s.D, p.6[5])

Essa postura de questionamento, de questionar os próprios estabelecimentos de seu corpo, enquanto mulher, mas também os do outro, fazem com que essa ação de Liliana Maresca nos leve a repensar os moldes de construção histórica da nudez e do corpo da mulher como campo discursivo na medida em que ao questionar os modos de representação a artista se apresenta a nós, apesar de mascarada, real, sem artifícios do fetiche e do desejo. Sem a máscara, Liliana Maresca aparece em sua plena subjetividade.

CoN/Mtensão

Sala, ambiente fechado, contido. Claustro.

Em *Learned Spontaneaus Movements 1 – 4* (imagem 3) Dóra Maurer nos apresenta um enquadramento de uma sala, cujo foco se dá na ação da figura feminina que sentada em uma cadeira em frente a mesa, lê o livro Amor Impiedoso de Solonov. Nota-se, não é uma sala de estar, cuja função é o descanso, mas uma sala de estudos, um espaço que demarca uma disciplina do corpo.

> *Learned Spontaneaus Movements* (1973) implica a narrativa mais coerente [...]. O espectador ouve uma voz do telão lendo a história "The Old Viper" de Sergei Sergejev Tsensky em húngaro, enquanto a protagonista realiza repetidamente uma série específica de movimentos aparentemente aleatórios, por exemplo, brincando com uma mecha de seu cabelo. Em quatro variações, os diferentes registros dessa sequencia de ações automáticas preparadas são combinados entre si de maneiras diferentes, fornecendo uma base para comparação. A variação 1 mostra as sequências individuais da cena uma após a outra e, nesse sentido, ainda é uma série de "gravações documentais". A variação 2 sobrepõe a gravação acusticamente, enquanto a variação 3 super põe visualmente gravações individuais em camadas, combinando assim o filme negativo e positivo. Na variação 4 a imagem é dividida em quatro partes, e o espectador é apresentado com quatro filmes diferentes mostrados simultaneamente. O que inicialmente parece ser material documental é sucessivamente roubado de sua credibilidade e revelado como encenado. (Komary, 2015[6])

---

[5] Liliana Maresca y la dimensión política de su obra desde el regreso de la democracia. Disponível em: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2012/10/6_seminario/mesa_43/ayala_san_juan_mesa_43.pdf. Acessado em: 14/10/2018

[6] Texto de David Komary sobre a produção audiovisual da artista Dóra Maurer para a Galerie Stadtpark, na Alemanha. Disponível em: http://www.galeriestadtpark.at/htms/archiv_manyatime_text_e.htm. Acesso em 03/11/2018.

Nesse trabalho a repetição, os gestos que se modificam nos é apresentado com um peso dramático da lentidão, que contido em um espaço escuro e altamente circunscrito, provoca-nos ao olhar sentimentos de opressão do corpo: a duração da realização de uma tarefa repetitiva e automática que denota formas de condicionamento da linguagem corporal. Seus gestos demonstram fadiga, desinteresse, cansaço, o manter-se remete ao critério da obrigatoriedade. O automatismo e a complexidade dos gestos, tão presentes na poética conceitual de Dóra Maurer nos relata a domesticação do corpo nas tarefas cotidianas.

Imagem 3: Dóra Maurer: *Learned Spontaneaus Movements 1 – 4,* 1973, 10min.
Fonte: C3 video archive and media art collection catalog.

O espaço da casa em *Learned Spontaneous Movements* é espaço da contenção. Marca-se o compasso dos gestos de acordo com o objeto situado ao canto esquerdo da mesa (metrômomo): 112-123-1234: corpo ereto, relaxado, introspectivo, exausto. Há aqui um esgarçamento da própria imagem, que ao se sobrepor ao áudio e a própria imagem se transforma conjuntamente em ruído, diluição. O esgarçamento e a sobreposição desses registros em ruídos espaciais, fragmentos permitem com que essa espaço seja repensado e reinterpretado:

> O espaço necessita de recorte, de cor, de paredes [...]: ele só espaça [...] quando partido. O espaço é partilha: partilha do sensível, como quer

> Rancière, repartição do campo perceptivo entre os sujeitos. Volúpia na qual cada um toma parte. Divisão na qual nasce o sujeito e o mundo, graças ao *compartilhamento* fundamental desses recortes.
> O espaço deve ser seccionado, eventualmente quadriculado como na geometria que a perspectiva artificial dos artistas renascentistas ajudou a forjar. Mas essa grade pode ser rompida. Uma outra grelha pode interceptá-la de modo a criar uma fuga, um outro plano sutilmente perpendicular a ela [...]. Mas a lógica da grade também pode ser rompida por sua transformação em algo maleável, fino e colorido bordado a nos abrigar e suspender. (Rivera, 2013, p. 258)

Nesse sentido, romper o espaço, demarcá-lo com o corpo é evidenciar as relações que ali se instituem e constituem culturalmente, já que espaço é partilha. Envolver o espaço e ressignificá-lo é parte importante da poética de Dóra Maurer, a qual procura trazer à tona o gesto e sua relação com o espaço, como produto das relações.

Seu trabalho *Tracing Space* de 1979 (imagem 4) nos suscita questões acerca da relação entre corpo, espaço e olhar na medida em que é pensando e registrado através do olho mecânico da câmera que "permitiu que o curso dos movimentos fosse mostrado, as formas de ação e a fala do corpo fossem visíveis em sequências[7]" (Gombringer, 2017, p. 9).

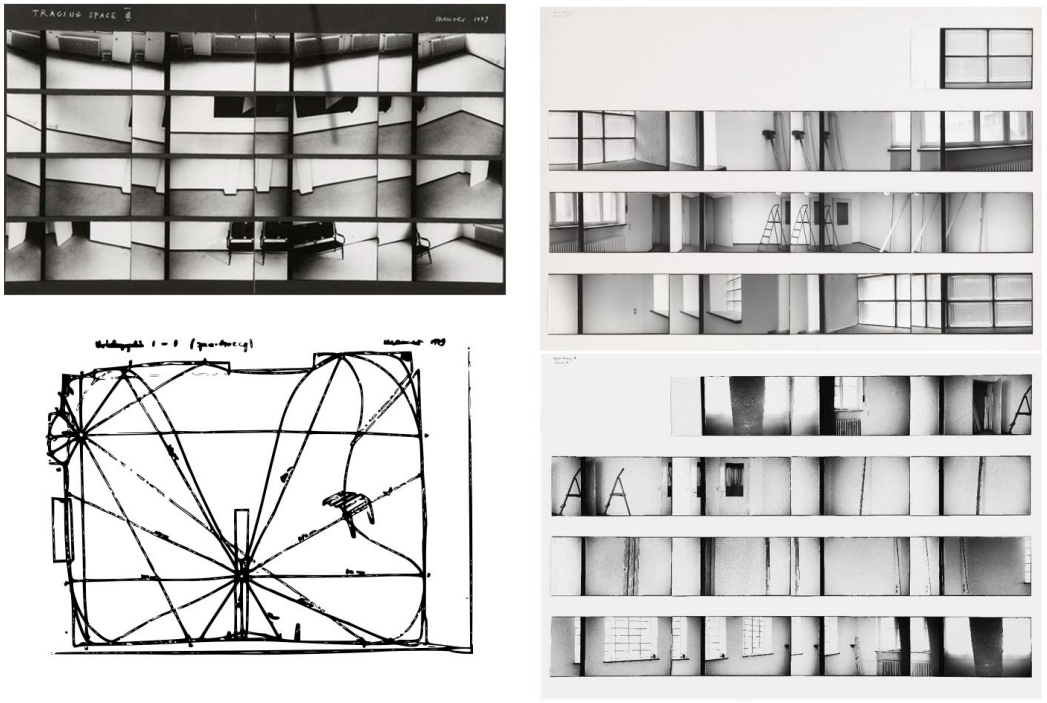


Imagem 4: Tracing Space I, II, III e plano, 1979.
Fonte: Catálogo Dóra Maurer Photoworks; MoMA.

[7] Tradução minha: "The camera allowed the course of movements to be shown, ways of action and body talk to be made visible in sequences" (Gomringer, 2017, p. 9) Catálogo Photoworks, Vintage Galeria, 2017. Disponível em: https://vintage.hu/wp-content/uploads/2015/01/maurer1.pdf. Acessado em: 05/10/2018

Tracing Space mostra os espaços vazios, mobiliados ou não, o espaço de habitar, nesse caso o estúdio da artista aparece como "inabitado", sem corpo ou em construção, reescrita. A janela, a parede, a escada, os vãos e orifícios. Os cantos e o sofá. Dóra Maurer recompõe seu ateliê, espaço de criação, através de longas linhas que se reagrupam reformando a perspectiva do lugar. O que falta nesse espaço são os objetos próprios de um espaço que é habitado, nessas imagens o que se apresenta é a ausência, espaço inerte.

A artista ao pensar o espaço da casa como contenção e depois processo, construção e ausência, demarca um corpo que se coloca em processo de reescrita. A dissolução da imagem em *Learned Sponteneous Movements* ou a ausência do corpo e a atribuição do olhar à câmera em *Tracing Spaces*, nos ajuda a entender o fragmento como parte daquilo que compõe nossa experiência com o corpo.

Corpo e política

A retomada do corpo como algo político e portanto essencial, coloca as produções das artistas mulheres dentro desse contexto da performance, (fotoperformance e videoperformance) mas não só, como produtoras de novos agenciamentos nos imaginários sociais. Ao retificarem, inverterem e ressignificarem modos específicos de olhar e agir sobre o corpo, as artistas desestabilizam as formas convencionadas de submissão, silenciamento e ocultação que perpassam a história social das mulheres, revelando através de seus próprios corpos narrativas reais que desmistificam e desnaturalizam esse discurso hegemônico.

As ações de Letícia Parente, Dóra Maurer e Liliana Maresca (e de outras tantas artistas mulheres) nos permitem analisar a relação entre a produção da performance e possíveis desvios dos modos de representação. Apesar dos diferentes contextos políticos, culturais e sociais em que essas três artistas se encontram, há em comum, entre suas poéticas, questões de visibilidade e fragmentação. Cada uma, com suas particularidades questiona os espaços em que estão inseridas. O contexto político de repressão leva essas artistas a situarem suas poéticas na dinâmica dos espaços privados (e em outros trabalhos também a questão do público), espaços esses fundamentais para a articulação e rearticulação das formas de representação social, política e cultural dos corpos, ativando uma forte articulação de alteridade entre corpo-política-olhar. Essas artistas se apresentam e a seus corpos e vividos em situações, objetos e gestos cotidianos, ressignificando ou denunciando espaços sociais da casa, o armário que se torna espaço de fuga, a sala como espaço de ressignificação e ou de repressão do corpo e o próprio corpo que pode tanto ser lugar de clausura ou de liberdade política.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. Nudez. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BUTLER, Judith. Cuerpos que importan. Buenos Aires: Phaidos, 2002.

FOUCAULT, Michel. O corpo utópico. São Paulo: N-1 edições, 2013.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. Campinas: Cadernos Pagu, n° 14, pp. 45-86, 2000. Disponível em: <www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/%3Fdown%3D51327+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br> acesso em 11/04/2017.

GUATARRI, Félix; Rolnik, Suely. Micropolítica. Cartografias do desejo. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

LAMONI, Giulia. (Domestic) Spaces of Resistance: The Artworks by Anna Maria Maiolino, Letícia Parente and Anna Bella Geiger. Artelogie, volume 5, pp.1-11, 2013. Disponível em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article231> acessado em 04/08/2017.

NANCY, Jean-Luc. Indizi sul corpo. Torino: Ananke, 2009.

MACIEL, Kátia. A medida da casa é o corpo. In: PARENTE, André; MACIEL, Kátia. Letícia Parente arquelogia do cotidiano: objetos de uso. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2011.

PARENTE, André. Alô? É a Letícia? In: PARENTE, André; MACIEL, Kátia. Letícia Parente arquelogia do cotidiano: objetos de uso. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2011.

PHELAN, Peggy. Unmarked: the politics of performance. Londres: Routledge, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. A Partilha do Sensível. Estética e Política. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. O destino das Imagens. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RIVERA, Tânia. O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Editora Liberdade, 1989.

A sedução pela Ordem: ambivalências na figuração alegórica da República Brasileira

Carlos Lima Junior, MAC-USP[1]

Em 1896, Manuel Lopes Rodrigues finalizava em Roma sua "Republica", quadro alegórico realizado sob encomenda de seu estado natal, a Bahia. Para a composição, o artista, pensionista do Governo recém-empossado, retoma elementos vinculados à tradição alegórica da República, da Liberdade. Apesar da certa calmaria que a imagem poderia sugerir aos olhos do observador - de uma Republica sentada, serena e altiva - a realidade brasileira era totalmente diversa do discurso visual que o quadro pressupunha. Isso porque conflitos armados estouravam pelo país, seja no litoral ou no longínquo sertão, desestabilizando o tão almejado lema "ordem e progresso" que a tela de Lopes Rodrigues buscava celebrar.

Palavras-chave: Pintura alegórica. Manuel Lopes Rodrigues. República Brasileira.

*

In 1896, Manuel Lopes Rodrigues finished his "Republica" in Rome, an allegorical painting commissioned by his native state, Bahia. For the composition, the artist, pensioner of the newly inaugurated Government, retakes elements linked to the allegorical tradition of the Republic, of Freedom. In spite of the certain calm that the image might suggest to the observer - of a Republic seated, serene and haughty - the Brazilian reality was totally different from the visual discourse that the painting presupposed. That's why armed conflicts broke out across the country, either on the coast or in the distant backlands, destabilizing the much-desired motto "order and progress" that Lopes Rodrigues' screen sought to celebrate.

Keywords: Allegory painting. Manuel Lopes Rodrigues. Brazilian Republic.

[1] Doutorando em Estética e História da Arte pelo MAC USP, sob orientação da Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni. Bolsista FAPESP. Agradeço as Professoras Ana Gonçalves Magalhães, Letícia Squeff e Valéria Piccoli pela oportunidade de apresentar os resultados da pesquisa na Sessão O Desejo pelo Outro, organizada por elas. Cabe um agradecimento especial a Profa. Laura Malosetti Costa pelas contribuições instigantes no momento do debate. Vale mencionar que esse texto não chegaria a um bom termo sem as generosas reflexões compartilhadas com Fernanda Pitta, Francislei Lima da Silva, João Victor Brancato e Samuel Mendes Vieira. Aos quatro, como sempre, devo tanto. Ressalto que os erros porventura existentes são todos meus.

A edição da revista ilustrada "Vida Fluminense", de 8 de março de 1890[2], celebrava a mais nova peça sob direção de Furtado Coelho que subia ao palco do "Theatro Lucinda", de sua propriedade, no centro do Rio de Janeiro. O espetáculo "De 13 de Maio a 15 de Novembro. Peça patriótica em três actos"[3], composto por um elenco de nomes de relevo do cenário artístico carioca, e inclusive, com a participação de Chiquinha Gonzaga ao piano[4], celebrava o grande feito ocorrido há pouco menos de quatro meses: a queda do Império e a instauração da República, conduzida pelas mãos dos militares.

Protagonizada por Luiza, filha de um velho ex-combatente da Guerra do Paraguai, apenas ali nomeado pelo seu posto de General dentro do Exército, cujo papel foi reservado ao próprio Furtado, o espetáculo girava em torno da filiação dessa jovem pela causa republicana. Em uma das cenas, Luiza se apresenta com seu barrete frígio (símbolo da Liberdade entre os romanos) e vestes brancas; transfigurava-se, portanto, em alegoria da República para o espanto de alguns familiares - remanescentes de uma ordem imperial que se esvaeceria com o "15 de novembro".

Na passagem referente à proximidade do ocaso da monarquia, a protagonista lançava o seu feliz veredito diante das demais personagens (e da plateia) a respeito da República, que acreditava ser "enviada dos ceos". Enquanto seu pai esbravejava, "Ai! Filha... filha! Por que é que a natureza te não fez homem?". Luiza, "rindo", retrucaria:

> "Pelo contrario! Mais do que nunca eu abençõo hoje o destino, que me fez mulher. Agora o *feminino* sobrepuja o *masculino*. A republica: *feminino* – O Imperio: *masculino*. E o império está morto!"[5]

De fato, com a queda do Império, a figura alegórica de uma mulher, em oposição à de um homem associada ao velho imperador, passou a encarnar os novos ideais republicanos que se desejava promover para a nação, como veremos mais adiante. Não parece coincidência a rápida troca da efígie de D. Pedro II, nas

[2] Vida Fluminense. Rio de Janeiro, 8 de março de 1890. Hemeroteca Digital da Fundação da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.
[3] O texto original de Furtado Coelho com as falas dos| das artistas pode ser consultado no Fundo Tommaso Gaudenzio Bezzi do setor de Obras Raras do Museu Paulista da USP. Cf. COELHO, Luiz Candido Furtado. **De 13 de maio a 15 de novembro**. Peça patriótica em três actos. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1890. Conforme esclarecem Martha Campos Abreu e Andrea Barbosa Marzano, Furtado Coelho foi um dos nomes que modificou a cena teatral da cidade do Rio de Janeiro ao introduzir o repertório realista francês, que propunha educar as plateias por meio da encenação de peças de tese. (p. 129). O "peça patriótica" que acompanha o título do espetáculo de Furtado, que assinou também "Morrer pela Pátria. Peça patriótica em um acto", igualmente datada de 1890, parece seguir essa vertente. Cf. desses autores: Entre palcos e músicas: caminhos de cidadania no início da República. In: CARVALHO, José Murilo de; NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das Neves**. Repensando o Brasil do Oitocentos**: cidadania, política e liberdade. Rio de Janeiro: Record, 2009.
[4] A participação da pianista não é mera coincidência, já que declaradamente partidária dos ideais republicanos como demonstram seus biógrafos| biógrafas.
[5] COELHO, Furtado. Op. cit. 1890, p. 100.

cédulas e moedas, pela figura de uma mulher, uma *Marianne*[6], em detrimento da de Deodoro – o "Proclamador". Mas é um tanto sintomático que dentro do mesmo número da revista – que por troça do destino publicada num 8 de março, reconhecido posteriormente como dia internacional da Mulher – que celebrava o espetáculo conduzido por Furtado Coelho, e por consequência, o ocaso do Império, trazia também estampado em uma das páginas a seguinte advertência: "Procura-se a república!".

O texto era encabeçado por uma curiosa alegoria da república que subverteria a imagem ideal que aquela figura imaginada remetia de perto. De cabelos soltos, ao invés do tradicional coque encoberto com o barrete, vestida com uma roupa colada ao corpo, em detrimento das vestes da antiguidade, e com meias presas abaixo do joelho ligadas por espécie de discretos laços, a República, como que desorientada, segura uma placa que dá título ao anúncio:

> "Procura-se a república!
> Há muito ingênuo nesta terra, que julgará um paradoxo procurar a república nos Estados Unidos do Brazil, mas o que é facto é que a república não existe.
> O que tem havido desde o dia 15 de novembro é outra coisa muito differente de republica, da boa e honesta república que ambicionávamos.
> O ideal republicano está falsificado, cruel e atrozmente falsificado, e a republica não existe.
> Por emquanto, o que tem havido são scenas quase burlescas de promoções por acclamação, antecipadamente preparadas com todos os ff e rr.
> [...]
> Eis o que tem sido a republica até hoje.
> Não, senhores, definitivamente não é serio o que se faz, e nós temos o direito de procurar a republica, porque a republica não existe, porque a republica não se fez.
> O que se fez foi um arranjo de família que é preciso acabar, a bem da moralidade administrativa e publica.
> [...]
> O que se tem feito até agora nada mais tem sido que promoções de militares, que foram o braço, mas nunca a cabeça que crearam o movimento do dia 15.
> Procura-se, portanto, a republica, e, para encontral-a, é imprescindível que se continue a fazer a sua propaganda."
> Horacio Silva[7]

A indignação viria, pois, por parte do desconhecido Horacio Silva quem assina a coluna, diante da permanência de favorecimentos, de predileções, que vinham

[6] Cf. CARVALHO, José Murilo de. **A Formação das Almas**: o imaginário da república no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, 17ª reedição (1ª Edição 1990); SIMIER, Amélie. Marianne à Paris: la politique des décors de la Ville de Paris au début de la IIIe République. In: **La muse républicaine**. Artistes et Pouvoir 1870 – 1900. Paris: Snoeck, 2010; AGULHON, Maurice; BONTE, Pierre; CHAGNY, Robert. **Entre Liberté, République et France**. Les représentations de Marianne de 1792 à nos jours. Musée de la Révolution Française, Vizille. Paris, 2003.
[7] Vida Fluminense. Rio de Janeiro, 8 de março de 1890. p. 2.

demarcando as relações políticas do regime recém-empossado, convertendo-se em espécie de "arranjo de família". A República, conforme a imagem caricata buscava sugerir ao leitor, já se apresentava "perdida", quiçá, corrompida, corroborando as críticas de Silva, que não economizou nas tintas para demonstrar sua insatisfação diante das ações do novo poder constituído, que já se afastava dos preceitos que propagava, e tanto prometia. Vale se atentar ao dado que em poucas folhas mais adiante, na mesma revista, constava uma homenagem ao artista Henrique Bernardelli, posando com pincéis e palheta diante de sua "Messalina", exposta na mostra organizada pela Academia daquele ano, e que causaria certo barulho entre os críticos, tamanha ousadia presente na pose insinuante daquela modelo[8]. Coexistia na mesma edição, portanto, figurações distintas de mulheres em tensão, cujo corpo feminino encarnaria os ideais, sejam eles pátrios, no caso de Luiza, indesejados, como no da caricatura, e por fim, o "permitido" nu nas artes[9].

Nas pinturas em que a figura alegórica da República foi retratada, a mesma aparece, na maior parte das vezes, vestida com os seus pesados trajes, sem desvelar parte de seu corpo. Envolta de tecidos, e com o barrete frígio, a República, na pintura, é uma mulher madura, séria, compenetrada e plácida, ainda que a realidade desestabilizasse essa certa calmaria que as imagens buscavam ensejar. Por outro lado, nos jornais e revistas em circulação do mesmo período, a República, quando contestada, aparece com vestes mais ousadas, de maneira sensualizada, associada a uma mulher de vida duvidosa, conforme os padrões de condutada desejados para o momento. Essas contradições suscitadas pelo embate das imagens no que tange a figuração da mulher como símbolo alegórico da nação, - entre a figura desejada pelo discurso oficial (associada à seriedade, mansidão) e aquela que se mostrava "corrompida" já nos primeiros tempos republicanos –, integram as discussões levadas a cabo na tese de doutorado *À construção da Liberdade: imagens da nação na Primeira República Brasileira* em desenvolvimento junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte do Museu de Arte Contemporânea da USP, sob orientação da Profa. Ana Paula Cavalcanti Simioni, e com fomento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

'*Ave Brazil! Eu sou a Republica!*' Sobre um suposto desejo de paz para uma nação em confronto

É consenso entre os estudiosos| estudiosas da Primeira República Brasileira a ausência popular na condução da troca do regime monárquico pelo republicano[10].

[8] Tarantella, de Henrique Bernardelli. In: CARDOSO, Rafael. **A arte brasileira em 25 quadros** (1790 – 1930). Rio de Janeiro: Record, 2008. De acordo com Cardoso, obras como Messalina, Dicteríade, Bacanal, entre outras, foram consideradas pela crítica como "transgressiva e potencialmente escandalosa". p. 95.
[9] Para uma discussão sobre o NASCIMENTO, Ana Paula. **O nu além das academias**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012.
[10] O assunto foi desenvolvido com vagar por CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados**. O Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

As mulheres nem sequer figuram entre o povo nas célebres telas da Proclamação da República, devidas ao pincel de Henrique Bernardelli, de 1890[11], ou mesmo na de Oscar Pereira da Silva, apresentada 15 dias depois do evento que deu cabo ao Império. São os homens, militares e não civis, os protagonistas do movimento, e que por lá estão retratados. Mas é um tanto curioso que a composição de Pereira da Silva tenha servido de modelo para estampar um leque de tamanho significativo preservado no Museu da República, e, neste sim, avistam-se mulheres ali inseridas, bastante discretas e encobertas com curiosos tecidos vermelhos. Talvez uma discreta alusão à cor dos barretes frígios e do símbolo da Liberdade.

Em outras pinturas, como a da assinatura da constituição, de Gustavo Hastoy (1890), a esposa de Deodoro, dona Marianinha, não deixa de figurar com seu sugestivo vestido vermelho, mas de costas, sem desvelar o seu rosto para o espectador. No quadro "Compromisso Constitucional" (1896), de autoria de Aurélio de Figueiredo, enquanto os homens ocupam todo o espaço, para as mulheres fica reservado apenas o balcão disposto ao fundo; são meramente espectadoras. O Ministro das Relações Exteriores, Benjamin Constant, em seus retratos oficiais figura próximo à imagem da esposa Maria Joaquina, emoldurada ao fundo. Trata-se de discretas presenças femininas em composições nas quais os homens são os protagonistas das ações no Governo Republicano.

Mas já na primeira década de vigência do regime, os artistas esforçaram-se em conceber a imagem alegórica da República brasileira pautando-se em uma tradição iconográfica em que certos elementos simbólicos eram selecionados dentro desse repertório imagético associado à República, (re)lidos e adaptados para o contexto local. Pelo levantamento sistemático realizado até o momento, paira uma certa norma no modo de retratar a República: plácida, ao invés de uma mulher combativa; vestida, em detrimento de um corpo despido. Estamos distante, portanto, daquela figura com seios à mostra, que conduz corajosamente o povo armado para a conquista da Liberdade, na exemplar pintura de Delacroix[12]. A sedução da República aos ex-súditos| suditas de "Sua Majestade, O Imperador", se daria por aqui muito mais pela ordem e pelo comedimento, ainda que a realidade tensa do Brasil, marcada por conflitos armados, borrasse esse suposto desejo de calmaria e recato sugerido pelas imagens.

É instigante, nesse sentido, a resposta dada pelo artista Eduardo de Sá quando entrevistado por Angyone Costa: "Não faço nus. Não os pinto porque em pintar a creatura nua não vejo. Não enxergo um ideal de arte[13]." O jogo de palavras entre

[11] Henrique BERNARDELLI (1857 – 1936). **A Proclamação da República**. 1890. Academia Militar de Agulhas Negras.
[12] Sobre a questão, cf. entre outros, CLARK, T. J. Delacroix and Baudelaire. In: **The Absolute Borgeois**. Artists and Politics in France. 1848 – 1851. London: Thames & Hudson, (1973) 1999; COLI, Jorge. O Corpo da Liberdade. In: **O Corpo da Liberdade**. Reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: CosacNaify, 2010.
[13] COSTA, Angyone. **A inquietação das abelhas**. O que pensam e o que dizem os nossos pintores, esculptores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Pimenta de Melo & Cia, 1927. p. 43.

o interdito "ver" e "enxergar" certamente estava atrelada as suas convicções filosóficas filiadas ao Positivismo[14]. Isso porque os seguidores de Augusto Comte não pintavam nus, pelo contrário.[15] Corpos cobertos, como ideal da mãe imaculada, vinculada à ideia de Humanidade, era o que se requeria conforme os ditames da cartilha filosófica. Mulheres em poses lânguidas, oferecidas ao olhar do espectador, iam na contramão do discurso; portanto um tema vetado.

Só de autoria de Décio Villares, outro artista positivista, temos duas "cabeças de república", vistas de perfil, uma pertencente ao Museu Histórico Nacional e outra mais antiga do Clube Militar do Rio de Janeiro. Já a reserva técnica do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro preserva em seu interior aqueles de autoria de Rodolpho Amoedo, cujas motivações de sua produção ainda permanecem desconhecidas. Tanto as de Décio quanto as de Amoedo possuem a tez clara, cabelos escuros e estabelecem diálogos com as *Mariannes* da II e III República Francesa. A de Amoedo, por exemplo, segura a bandeira brasileira com uma das mãos e figura próxima de um leão (símbolo da força), assemelhando-se aquela de autoria de Jules Ziegler, *La République*, de 1848, ou aquela assinada por Colin que aparece inclusive portando a bandeira.

Se essas imagens de República permaneceram na etapa do esboço, já aquela de autoria Manuel Lopes Rodrigues, realizada sob encomenda por parte de seu estado natal, foi finalizada em 1896 e exposta na mostra organizada pela Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro daquele ano, antes de ser alocada de vez no Palácio do Governo.[16] Executada em Roma, enquanto Lopes Rodrigues (um "filho da Bahia", como gostava de se apresentar nos ofícios) era pensionista na Europa, a figura da mulher sentada com uma espada invertida na mão esquerda e a outra depositada sobre o braço da cadeira, espécie de trono disposto num elevado, toma toda a pintura. Um barrete vermelho, envolto de uma coroa de ramos de louros, cobre-lhe a cabeça que está posicionada exatamente a frente da esfera azul circundada com o "Estados Unidos do Brazil", transpassada com a divisa positivista "Ordem e Progresso", em letras desbotadas. Seu olhar lançado ao horizonte, não fita ao do espectador. Escudos com as armas da República ladeiam essa espécie de painel, cujo topo exibe em números romanos os milésimos de "1889" - alusão direta ao ano da Proclamação da República. Trajando um vestido de tecido alvo, cujo esmero do artista concentrou-se no caimento do panejamento e nas dobras feitas na altura do ventre, e próximas aos seios, a vestimenta da mulher é complementada por um manto verde, que não

[14] WINOCK, Michel. O testamento de Auguste Comte. In: **As vozes da Liberdade**. Os escritores engajados do século XIX. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, (2001) 2006.
[15] CARVALHO, José Murilo. Op. cit. 2011.
[16] A feitura do quadro foi paga pela Assembleia Geral da Bahia no valor de 3.000 francos. cf. **O MUSEU DE ARTE DA BAHIA**. São Paulo: Banco Safra, 1997. p. 78. Para uma discussão sobre a trajetória do artista na Europa e a produção desse quadro, bem como sobre as referências visuais mobilizadas para a sua composição, cf. LIMA JUNIOR, Carlos. **Quando "um filho da Bahia" pintou a República**. Texto de comunicação a ser apresentado no XIII Encontro de História da Arte da UNICAMP em setembro de 2018; PINTO JUNIOR, Rafael Alves. Manoel Lopes Rodrigues e a Alegoria da República (1896): do cotidiano da política à imortalidade do Panteão. **19&20**, Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out./dez. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/mlr_rapj.htm>. Acesso em 29 de agosto de 2018.

cobre suas costas, e sim parte esquerda de seu corpo. Podemos arriscar se de Rafael Sanzio, ele não poderia ter se beneficiado das cores da vestimenta da Palas Athena que figura na *Stanza della Segnatura* do Palácio do Vaticano.

A preferência pela figuração da mulher sentada, ao invés de em pé, pode remeter a modelos como a *La République*, do escultor Jean-Baptiste Clésinger, ou mais recuada no tempo, como a elaborada por Joseph Chinard, de 1794, associação já feita por Rafael Alves Junior. Opção igualmente adotada para o pano de boca do Theatro Amazonas, por Crispim do Amaral, como analisado por Denise Avelino em sua dissertação de mestrado. A proposta de Henri Rousseau para o teto do mesmo teatro apresentava a República brasileira sentada, com os dizeres "Deus", "Pátria" e "Humanitas" inscrita na base.

Lopes Rodrigues não deixou de inserir no colo da República uma égide com a cabeça de Medusa, e sua farta cabeleira formada por serpentes. Conta-nos Ovídio no livro IV de Metamorphoses, que tal elemento no peito de Palas Athenas (a deusa da Guerra Justa) tinha por fim "aterrorizar e tolher de medo os seus inimigos". A escolha do artista baiano pelo objeto de proteção, e todo sentido simbólico conferido nos mitos gregos, certamente estava em diálogo com a tradição da iconografia da República, da Liberdade, da qual Lopes Rodrigues apropriou-se sobremaneira.[17]. O detalhe bem poderia ser um aceno para o momento tenso em que o quadro era fabricado do outro lado do Atlântico, e referia-se de perto. Isso porque movimentos contestatórios estouravam no sul do país, com a Revolta Federalista (1893 – 1895), entre os oficiais da Marinha, na Revolta da Armada, e momentos depois, seria a vez do sertão da Bahia se sublevar contra o novo regime, em fins de 1896. A égide sobre o peito com a cabeça da Medusa incrustada servia, pois, de aviso aos supostos inimigos da República: "aterrorizar e tolher de medo", caso preciso fosse, para ficarmos aqui com os termos de Ovídio. Apesar de apoiada em sua espada, a República do artista baiano nada incita às armas. Ela figura ali, mas invertida, como uma alusão diretamente à justiça, conforme a gramática visual estabelecida pela iconografia.

Mas voltemos ao texto da peça de Coelho Furtado para arrematar as ideias sugeridas pelas imagens. Já para o final do espetáculo, quando o General agitado perde o sono diante às incertezas da chegada da República que espreitava cada vez mais por perto, Luiza afirmaria:

> Sinto-o eu! ... aqui.... e aqui (com a mão na fronte e no coração.) Meu pai disse-me que não dormio toda a noite. E eu?... pensa que dormi? ... Não! nem um instante! Mas, acordada como estava, eu sentia-me impaciente, agitada, febril!... e, nas trevas do meu quarto, tive como que uma visão! ... Envolta em uma aureola de luz, eu vi diante de mim a imagem de uma mulher – ideal pela grave altivez do porte! – mais ideal ainda pela fascinação poderosa do olhar! Pela immensa doçura da voz!... E ella

[17] Agradeço ao pesquisador Francislei Lima da Silva por ter me atentado a esse dado diante do quadro quando da visita ao Museu de Arte da Bahia.

> disse-me: 'Ave Brazil! Eu sou a Republica! Venho trazer a luz, a fraternidade e o progresso ao mais formoso dos paizes! A única monarchia que, deste lado do Athlantico, esterilisou durante meio seculo a riqueza inexaurível deste solo predestinado, vai desaparecer de uma vez, para que o Brazil possa tomar o logar que lhe compete entre as suas irmãs americanas, no magno congresso da moderna democracia! Não é com sangue de martyres, mas com hymnos de festa, com acclamações de regojizo que o povo brazileiro vai receber-me! porque eu não lhe trago lagrimas, trago-lhe sorrisos!... Eu não sou o sobresalto, sou a paz!... Não sou o terror de 93, sou a esperança de 89! Não sou a guilhotina que dizima cabeças, nem a tyrannia que abafa intelligencias; sou a escola e o livro que educam os espiritos, o cathecismo que esclarece os cerebros, o novo codigo social que approxima os corações! Ave Brazil!...'.[18]

A visão de Luiza, em um momento de alucinação febril, que mais se assemelha a uma passagem do apocalipse, na qual uma mulher figurara em uma auréola de luz, parece também flertar com outras tradições, uma vez que o "Ave" pode remeter à saudação romana, e toda a sua relação com o berço da República, mas também não deixa de relacionar ao início da oração à Virgem Maria. Neste sentido, na aparição da República para a menina, fundem-se ideais cívicos, republicanos, com uma boa dose de religião. Apesar da etimologia do nome de Luiza referir-se "batalha, guerra", a protagonista era totalmente avessa à violência. Deslumbrava uma República de "1789" em referência às promessas propagadas pela Revolução Francesa, e não a de 1793, marcada pelo "terror" da guilhotina, e a perseguição aos contrários dos ideais da Revolução. Por aqui, em consonância com a fala de Luiza, celebrava-se uma suposta calmaria, uma vez que a troca de regime foi realizada "sem o derramamento de uma gota de sangue", como observavam os jornais que deram conta de informar a queda da monarquia. As nossas *Mariannes* não ostentam piques, não são combativas, não incitam a violência. As alegorias, assim, borravam de certa maneira a realidade. Muitas cabeças, não pela guilhotina, mas pela perversa prática da degola, seriam, sim, dizimadas nos diversos movimentos contestatórios que eclodiriam ainda na década de 1890. É o próprio Euclides da Cunha em Os Sertões que nos recorda que um grito de "Viva a República!" era dado pelo oficial antes de separar a cabeça do pescoço do condenado, cuja prática era tida por ele como um dos maiores exemplos da barbárie presenciada[19]. As promessas da plácida República, assim, não se cumpririam. Perseguições, conflitos armados, mortes a milhares, exclusão social, eram elementos que somavam à desilusão dos contemporâneos que deslumbravam no regime a "esperança de um novo porvir".

Diante de um presente político tão truculento, fica-se a espera, mais uma vez, que a Liberdade estenda, finalmente, "as asas sobre nós", conforme o pedido existente no refrão do hino dedicado à Proclamação da República, e imortalizado em samba enredo cem anos depois do 15 de novembro de 1889. A Igualdade, a

[18] COELHO, Op. cit. 1890.
[19] CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. Edição crítica e organização: Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Ubu Editora/ Edições sesc São Paulo, 2016. p. 507.

Liberdade e a Fraternidade, vocábulos todos femininos, nos seduzem, mas permanecem ainda como que objetos de desejos inalcançáveis nessa República que se mostra cada vez mais, pouco (ou nada) atraente aos olhos de seus cidadãos. Volte e meia, depara-se com a sina de se questionar "Onde está a República", conforme fez Horácio Silva, poucos meses depois dela ser Proclamada entre nós.

Referências bibliográficas

ABREU, Martha Campos; MARZANO, Andrea Barbosa. Entre palcos e músicas: caminhos de cidadania no início da República. In: CARVALHO, José Murilo de; NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das Neves. Repensando o Brasil do Oitocentos: cidadania, política e liberdade. Rio de Janeiro: Record, 2009.

AGULHON, Maurice; BONTE, Pierre; CHAGNY, Robert. Entre Liberté, République et France. Les représentations de Marianne de 1792 à nos jours. Musée de la Révolution Française, Vizille. Paris, 2003.

CARDOSO, Rafael. A arte brasileira em 25 quadros (1790 – 1930). Rio de Janeiro: Record, 2008.

CARVLAHO, José Murilo. Os bestializados. O Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

CARVALHO, José Murilo de. A Formação das Almas: o imaginário da república no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, 17ª reedição (1ª Edição 1990).

CHARLE, Christophe. A gênese da sociedade do espetáculo. Teatro em Paris, Berlim, Londres Viena. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

CLARK, T. J. Delacroix and Baudelaire. In: The Absolute Borgeois. Artists and Politics in France. 1848 – 1851. London: Thames & Hudson, (1973) 1999.

COELHO, Luiz Candido Furtado. De 13 de maio a 15 de novembro. Peça patriótica em três actos. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1890.

COLI, Jorge. O Corpo da Liberdade. In: O Corpo da Liberdade. Reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: CosacNaify, 2010.

COSTA, Angyone. A inquietação das abelhas. O que pensam e o que dizem os nossos pintores, esculptores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Pimenta de Melo & Cia, 1927.

CUNHA, Euclides da. Os Sertões. Edição crítica e organização: Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Ubu Editora/ Edições sesc São Paulo, 2016.

O MUSEU DE ARTE DA BAHIA. São Paulo: Banco Safra, 1997.

LIMA JUNIOR, Carlos. Quando "um filho da Bahia" pintou a República. Texto de comunicação a ser apresentado no XIII Encontro de História da Arte da UNICAMP em setembro de 2018.

NASCIMENTO, Ana Paula. O nu além das academias. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012.

PINTO JUNIOR, Rafael Alves. Manoel Lopes Rodrigues e a Alegoria da República (1896): do cotidiano da política à imortalidade do Panteão. 19&20, Rio de Janeiro,

v. V, n. 4, out./dez. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/mlr_rapj.htm>. Acesso em 29 de agosto de 2018.

SIMIER, Amélie. Marianne à Paris: la politique des décors de la Ville de Paris au début de la IIIe République. In: La muse républicaine. Artistes et Pouvoir 1870 – 1900. Paris: Snoeck, 2010

TAVARES, Luis Henrique Dias. História da Bahia. Salvador: Editora da UFBA, 2008.

YON, Jean-Claude. L'illusion de la vérité: histoire et théâtre au XIX siècle. In: AMALVI, Christian. Les lieux de l'histoire. Paris: Armand Colin, 2005.

WINOCK, Michel. O testamento de Auguste Comte. In: As vozes da Liberdade. Os escritores engajados do século XIX. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, (2001) 2006.

A francofilia da crítica de Lionello Venturi

Fernanda Marinho, Pesquisadora independente

Propõe-se nesta comunicação analisarmos *Il gusto dei primitivi*, de Lionello Venturi (1926). Neste livro o autor defende que a escrita da história da arte se consolida na batalha entre dois pilares principais: a teoria e a prática artística. Nesta dualidade, o primitivismo venturiano corresponderia a uma qualidade formal espontânea abatida pelos ideias clássicos e pela cientifização do conhecimento artístico. Primitivismo esse que remonta à classificação evolutiva vasariana para denunciar os erros da crítica moderna, valendo-se de uma sensibilidade paradigmática que remonta ao Impressionismo francês. Objetiva-se portanto, analisar o caráter francófilo da crítica venturiana que indica a extensão antifascista do pensamento do autor, bem como, o seu projeto de "desfetichizar" a história da arte ocidental, destituindo a "italianidade" das obras dos grandes mestres do Renascimento.

Palavras-chave: Crítica de Arte, Lionello Venturi, Primitivismo, Francofilia

*

I propose in this paper to analyze *Il gusto dei primitivi*, written by Lionello Venturi (1926). In this book the author affirms that the history of art deals with a battle between two main pillars: the art theory and its practice. In this duality, the Venturian primitivism corresponds to a formal quality slaughtered by the classical ideals and by the scientific tendency of the artistic knowledge. This primitivism is a battle against the progressive classification of Giorgio Vasari's theory by proposing a new paradigmatic sensibility related to the French Impressionism. I intend, therefore, to analyze the Francophile of the Venturian critic that is related to his antifascism thinking and is related also to his project of "un-fetishizing" the Western history of art by dismissing the "Italian spirit" of the great masters of the Renaissance.

Key-words: Critic of Art; Lionello Venturi; Primitivism; Francophile

A história da arte enquanto disciplina se estrutura, desde Vasari, a partir de noções como escola, povo ou nação. Extrínseco às definições identitárias de um grupo, o conceito de primitivo consiste mais em uma qualidade atribuída a quem valora, do que intrínseca de quem é valorado: os pintores italianos do século XIII e XIV são considerados primitivos na óptica da teoria artística do século XVI; o primitivismo flamengo do século XIV, na óptica do classicismo renascentista italiano; a arte tribal africana, na óptica do surrealismo francês; e a cultura ameríndia, na óptica do modernismo do século XX. A classificação de primitivo na história da arte se trata, portanto, de um constructo temporal e geográfico que tende a organizar os eventos históricos segundo uma cronologia evolutiva e, principalmente, comparativa.

A perspectiva de Giorgio Vasari que concebeu a história da arte a partir das três idades – infância, juventude e velhice – propunha uma classificação evolutiva das formas artísticas similar à evolução biológica da vida. A noção de primitivo aqui assume inexoravelmente um significado pejorativo, uma vez que sugere a superação de uma forma artística sobre outra. Éric Michaud, em *Les invasions barbares*, destaca a contribuição de Vasari e Winckelmann na consagração de uma história da arte enquanto história de um povo ou nação, acomunando a história da arte à arqueologia enquanto disciplinas racistas:

> Para Vasari, a história das belas artes foi interrompida com a chegada dos bárbaros e só foi retomada com os Medici. Para Winckelmann, a história da grande arte foi definitivamente interrompida com as invasões bárbaras. [...] Essencialmente individual em Vasari, aqui [em Winckelmann] passa a ser coletivo: cada um dos povos da Antiguidade elaborou um estilo próprio que nasceu, cresceu e morreu com ele. [1]

Trataremos aqui de uma vertente historiográfica que, incomodada com a perspectiva clássica da história, propôs uma nova perspectiva a partir do primitivismo. Analisaremos *Il gusto dei primi*tivi, publicado em 1926, no qual o autor Lionello Venturi propunha uma análise dos artistas do *Trecento* e *Quattrocento* italianos menos arraigada às lentes vasarianas e mais sensível às experimentações da arte moderna.

É persistente, em *Il gusto dei primitivi*, a ideia de que a escrita da história da arte se consolida na batalha entre dois pilares principais: a teoria e a prática artística representadas, respectivamente, por uma majoritária tendência historiográfica de caráter classicista, de um lado, e por uma prática artística mais instintiva e natural, de outro. Nesta dualidade, o primitivismo venturiano corresponde a uma qualidade formal espontânea abatida pelos ideais clássicos e pela cientifização do conhecimento artístico. Venturi vislumbrava com o primitivismo estabelecer um

[1] MICHAUD, Éric. *Les invasions barbares: une généalogie de l'histoire de l'art*. Paris: Gallimard, 2015, p. 17. "Pour Vasari, l'histoire des beaux-arts s'était interrompue avec l'arrivée des Barbares et n'avait recommencé que sous les Médicis. Pour Winckelmann, l'histoire du grand art s'était définitivement arrêtée avec les invasions barbares. [...] Essentiellement individuel chez Vasari, il devenait ici [Winckelmann] collectif: chacun des peuples de l'Antiquité élaborait un style propre qui naissait, croissait et mourait avec lui".

paradigma alternativo e anticlássico à história da arte, não restrito aos artistas do *Trecento* e *Quattrocento* italiano, mas extensivo também aos artistas do *Ottocento*, com especial destaque ao Impressionismo francês.

Duas são, portanto, as premissas da proposta de *Il gusto dei primtivi*: a premissa antivasariana, que dita o caráter anticlássico da sua diretriz historiográfica; e a premissa francófila, que conduz a sua análise formal da obra de arte, de inspiração impressionista.

A premissa antivasariana parte da crítica a uma específica conduta dos historiadores em exaltar exacerbadamente o presente em detrimento do passado. Diferentemente de Petrarca, que diferenciou o gosto antigo do gosto moderno e de Alberti, que proclamou a perfeição do gosto moderno, Vasari, segundo Venturi, teria também proclamado tal perfeição, no entanto, acrescenta terem os mestres modernos superado os mestres antigos: "e não tem quem não perceba que neste caso, 'superação' signifique 'servidão'". [2] Ou seja, Vasari não apenas diferenciava o gosto moderno do gosto dos antigos, como indicava a superioridade do primeiro em detrimento aos demais. Tal exacerbado elogio vasariano ao tempo presente culminaria no seu amor por Michelangelo, subordinando a história da arte aos alcances do grande mestre e submetendo, assim, os primitivos às origens de uma presumida evolução formal. Em outras palavras, Venturi posicionava-se contrariamente a uma arrogante concepção da história que tenderia a idealizar os paradigmas contemporâneos em detrimento dos modelos do passado, estabelecendo assim uma perspectiva evolucionista da história da arte, tal como a evolução biológica da vida:

> Como podem ouvir no tom do discurso vasariano, existe a soberba terrena do homem seguro de si, capaz de tudo, oposta à humildade divina de Cennino Cennini. [...] Se eu pedisse à crítica de ser humilde, eu seria talvez pouco ouvido. Mas eu a peço algo mais fácil e, talvez, mais necessário: que considere o valor da humildade como elemento necessário à formação da obra de arte. Servir-lhe-á para entender a arte dos primitivos e não apenas dos primitivos. [3]

Se por um lado o termo primitivo indica a componente antivasariana do pensamento venturiano, por outro, o termo gosto evidencia o seu caráter francófilo. Um conjunto de cartas conservadas no Archivio Venturi, em Roma, a respeito da publicação de 1926, demonstram que o uso do termo gosto foi recebido pela crítica com mais dificuldade do que o uso do termo primitivo. Em 1927 Venturi publicou uma resposta às primeiras críticas ao seu livro, onde se

---

[2] VENTURI, L. *Il gusto dei primitivi*. Bologna: Zanichelli, 1926, p. 113. "e non è chi non veda come in questo caso 'superamento' significa 'servitù'".

[3] Ibid pp. 236-237. *"Come udite, nel tono stesso del discorso vasariano c'è la superbia terrena dell'uomo sicuro di sè, capace di tutto, opposta all'umiltà divina di Cennino Cennini. [...] Se io chiedessi alla critica di essere umile, sarei forse poco ascoltato. Ma io le chiedo qualche cosa di più facile, e forse anche di più necessario: che consideri il valore dell'umiltà come elemento necessario alla formazione dell'opera d'arte. Le servirà per intendere l'arte dei primitivi e non dei primitivi soltanto".*

pergunta: Acredito que o problema tenha sido este: eu criei uma palavra qualquer para expressar ideias correntes, [...] ou eu dei a uma antiga palavra [gosto] um conteúdo de nova extensão?.[4]

Venturi procurou demonstrar que o uso do termo gosto era precedente ao incômodo da crítica, remontando a Baldinucci, a Roger De Piles e a Mengs, na tradição da crítica figurativa, e a Kant e a Croce, na tradição literária. Define o termo enquanto a contingência simbólica de uma obra de arte [5] que compreende além das suas componentes formais e históricas, "la disposizione spirituale" ou "il modo di sentire". [6] Ao alargar o gosto a tais definições Venturi fazia transbordar os limites da crítica e da produção de arte, defendendo a participação ativa do crítico no significado da obra de arte. Mas adverte que a atividade artística e a atividade crítica caminham pela mesma estrada até um determinado ponto: quando a primeira transforma-se em síntese fantástica e a segunda em síntese racional.

Através do conceito de gosto, portanto, Venturi, por um lado, promovia o método da crítica de arte não distante do método artístico. Por outro lado, liberava a história da arte das premissas do pensamento filosófico. Atiçava, assim, a querela das definições do papel do historiador da arte acirrada pela reforma de Gentile que inserira a disciplina da história da arte no âmbito da filosofia.

Na época da publicação de *Il gusto dei primitivi*, Venturi encontrava-se em Turim, atrelado ao *Gruppo Sei Pitt*ori e aos empreendimentos de Riccardo Gualino. Suas aulas ministradas na *Università di Torino* eram populares entre os jovens interessados pela promoção dos Impressionistas franceses, e pela arte moderna e contemporânea, de modo geral. A própria escolha de Venturi pela cátedra em Turim, ao invés de Pisa, onde também obteve oferta em 1914, já demonstrava que a estratégia da sua carreira profissional vislumbrava fronteiras distantes dos grandes centros culturais italianos como Roma e Florença.

Venturi publicou na revista *Nuova Antologia* o artigo "La posizione dell'Italia nelle arti figurative", onde apresenta um mapa das lacunas do conhecimento teórico artístico na Itália cuja remediação ele atrela tanto à promoção da universalidade artística quanto à recusa da perspectiva nacionalista:

---

[4] VENTURI, Lionello. "Il gusto e l'arte. I primitivi e i classici". In: *L'Arte*, 1927, p.65. "Il problema credo sia questo: ho inventato una parola qualsiasi per sprimere idee correnti, [...], oppure ho dato a un'antica parola [gusto] un contenuto di nuova stensione?".

[5] Ibid, p. 67. "[...] un'opera d'arte ha, certamente, valore per se stessa; ma questo suo se stesso non è qualcosa di complesso, di concreto, di vivente, un organismo, un tutto composto di parti. Comprendere un'opera d'arte è comprendere il tutto nelle parti e le parti nel tutto. Ora, se il tutto non si conosce se non attraverso le parti (e qui è la verità della prima proposizione), le parti non si conoscono davvero se non attraverso il tutto (e questa è la verità della seconda proposizione). L'antinomia è di tipo kantiano, la soluzione è di tipo hegeliano".

[6] Ibid.

> Das fantasias lineares e cromáticas da Ásia ou da Europa ocidental, da França, da Espanha, da Holanda, de Flandres, pouco e superficialmente é conhecido na Itália; e, contudo, a cultura artística italiana mesmo que muito melhor que há vinte anos, tem um caráter de provincialismo que a sugere admirar passivamente ou de menosprezar presunçosamente por vezes toda a produção estrangeira. [7]

Tratava-se, deste modo, de "desprovincializar" a cultura artística italiana. [...] "abrir em direção ao Medieval para poder abrir ao extremo oposto, em direção ao moderno" [8] – como bem definiu Argan – significava também abrir em direção ao exterior para poder modernizar o interior, ou melhor, abrir em direção aos horizontes estéticos do Impressionismo para reescrever os alicerces da historiografia artística italiana.

Ao tratar do gosto dos primitivos, e não apenas dos primitivos em si, e expandir a análise dos mestres do *Trecento* e *Quattrocento* italianos para os artistas do *Ottocento*, Venturi indica no conceito de primitivo uma componente artística atrelada à inspiração e ao processo criativo. Tal componente artística apareceria em graus diversos nas obras de arte, como bem interpretou nas comparações-chave que fecham o último capítulo de seu livro: de um lado, a inspiração divina observada nos "modelos enviados por Deus à Terra" [9] na *Anunciação* de Fra Angelico e, de outro, a inspiração mundana pré-rafaelita de *Ecce Ancilla Do*mini, de Rossetti; de um lado, *** a ilusão física de *Touro*, de Paulos Potter, de outro, a "realidade moral" [10] de *Il Riposo*, de Giovanni Fattori.

Nestes pares comparativos constatamos que quanto mais distante do modelo real e de uma precisão técnica, maior seria o gosto primitivo na leitura de Venturi. Ao analisar o artista machiaiollo, por exemplo, Venturi exalta a sua simplicidade compositiva e a sua capacidade em criar volumes. A respeito de *Argia*, escreveu:

> A pintura é brilhantemente executada com efeito escuro ou claro, com dois toques de sombra, capaz de um destaque fantástico, de um volume bem determinado sem chiaroscuro, de uma forma precisa sem contorno. [11]

E conclui: "o seu estilo é mais simples e portanto mais sintético. O aspecto primitivo da arte é jorrado com uma força que surpreende". [12]

---

[7] VENTURI, L. "La posizione dell'Italia nelle arti figurative", In: Nuova Antologia, fasc. 1036, 16 marzo 1915, p. 214. "Delle fantasie lineari e cromatiche dell'Asia o dell'Europa occidentale, di Francia, di Spagna, d'Olanda, delle Fiandre, poco e superficialmente è noto in Italia; e però la cultura artistica italiana sebbene assai migliore che venti anni or sono, ha un carattere di provincialità, che le suggerisce di ammirare supinamente o di spregiare boriosamente, a volta a volta, tutta la produzione straniera".

[8] ARGAN, Op.cit VENTURI, 1972, p. XXV. "aprire verso il Medioevo per potere aprire, allo estremo oposto, verso il moderno"

[9] Op.cit. VENTURI, 1926, p. 304. "modelli mandati da Dio sulla terra"

[10] Ibid, p. 311. "realtà morale".

[11] Ibid, 312. "La pittura è alla brava, buttata giù con effetto scuro o chiaro, con due tocchi di ombra, capace di un risalto fantastico, di un volume ben determinato senza chiaroscuro, di una forma precisa senza contorno".

[12] Ibid, p. 312. "il suo stile è più semplice e quindi più sintetico. L'aspetto primitivo dell'arte ne sgorga con una forza che sbalordisce".

Constatamos, assim, que tal componente primitiva equivale ao comprometimento cromático e à aplicação luminosa, como quando analisa a mudança do método do *chiaroscuro* para o critério colorístico nas representações das divindades fluviais de Marcantonio Raimondi e em *Dejéneur sur l'herbe*, de Manet:

> Desta constatação vocês podem compreender quem dos dois, Marcantonio ou Manet, é o primitivo. O chiaroscuro, a terceira dimensão, o gesto grandioso e clássico; tudo em Marcantonio é produto de um intelectualismo, simpático sob o aspecto cultural, mas mesmo sempre oposto à pura sensibilidade artística. Manet, por outro lado, o deselegante, o plano, o branco e preto Manet, faz aparecer as suas imagens sob a tela com imediatismo e vivacidade, desconhecidos por Marcantonio. [13]

É a cor e a luz, mais do que a linha e o desenho; a simplicidade da forma, mais do que o virtuosismo técnico que constituem o *leitmotiv* do paradigma primitivo do projeto modernista venturiano, e que encontrará no Impressionismo a sua inspiração. O autor encerra o seu livro com o binômio Giotto-Cézanne, indicando uma comum qualidade formal a-histórica:

> E nada melhor que o confronto de uma paisagem de Cézanne com uma paisagem de Giotto possa nos dar a exata impressão da comum tendência em determinar a construção das massas e o seu volume, em procurar o fenômeno sintético sem nenhuma preocupação com a semelhança com a natureza, em obter o efeito tridimensional por pura intuição sem seguir nenhuma regra de perspectiva. [14]

A anacrônica conexão, proposta por Venturi, entre Cézanne e Giotto indica não apenas aproximadas propriedades formais entre ambos os artistas, mas também similares qualidades retóricas capazes de reestruturar os paradigmas da história da arte.

> E assim como "romântico", também "clássico" deve ser retirado do seu altar retórico, de norma de arte absoluta, para assumir novamente o seu significado histórico e o seu lugar próximo a outros nomes de grandes civilizações artísticas.

---

[13] Ibid, pp. 318-319. "Da questa constatazione voi potete comprendere chi dei due, Marcantonio o Manet, sia il primitivo. Il chiaroscuro, la terza dimensione, il gesto grandioso e classico; tutto in Marcantonio è il prodotto di un intellettualismo, simpatico sotto l'aspetto culturale, ma pur sempre avverso alla pura sensibilità artistica. Manet invece, il goffo, lo schiacciato, il bianco e nero Manet, fa apparire le sue immagini sulla tela con immediatezza e brio, ignoti a Marcantonio".

[14] Ibid, p. 323-324. "E nulla di meglio del confronto di un paesaggio di Cézanne con un paesaggio di Giotto può darci la esatta impressione della comune tendenza a determinare la costruzione delle masse e il loro volume, a cercare il fenomeno sintetico senza nessuna preoccupazione della somiglianza con la natura, a ottenere l'effetto tridimensionale per pura intuizione senza seguire alcuna regola prospettica".

Um procedimento diverso é promover um outro nome: "impressionismo". [15]

Ao indicar na qualidade formal e simbólica da arte de Cézanne a continuidade da simplicidade compositiva de Giotto, Venturi destituía do mestre italiano a componente representativa da identidade cultural florentina para compreendê-lo enquanto representante de uma manifestação universal. Ou seja, o primitivismo venturiano tratava-se também de um projeto de emancipação da teoria artística do discurso nacionalista que problematizava o "critério social patriótico de apreciação da arte" de Boccaccio ao se referir a Giotto como a "felicidade florentina".[16] Tratava-se, desta maneira, de uma batalha historiográfica traçada por Venturi que procurava destituir a "italianidade" das obras dos grandes mestres primitivos. Batalha esta que se expandiu para além dos confins historiográficos do seu pensamento, alcançando a sua militância contra o nacionalismo propagado por programas culturais como aquele verificado no grupo *Novecento*, e culminando na recusa à assinatura do juramento de fidelidade ao fascismo em 1931.

Apesar da resistência da crítica italiana, a proposta de Venturi consistia em uma continuidade de uma batalha iniciada fora da própria Itália. No artigo de 1927, Venturi aponta na tradição da crítica literária francesa uma série de usos raros do termo gosto com o mesmo significado utilizado no seu livro de 1926: o gosto como uma ideia natural do pintor, como interpretado por Roger de Piles, em *Cours de Peinture para Principes*, de 1708; e o gosto como faculdade dos pintores de "escolher aquilo que lhes parece ótimo", como interpretado por Mengs nas *Riflessioni sulla bellezza e sul gusto della pittura*, de 1762. A francofilia da crítica de Venturi, deste modo, demonstra-se precedente à sensibilidade formal despertada pelo Impressionismo, e remissiva ao contexto cultural francês do Setecentos e início do Oitocentos que já preparava o terreno para uma batalha anticlássica que resultou em uma nova perspectiva dos primitivos.

Data de 1814 *L'exposition des "écoles primitives" au Louvre* que consistiu na primeira exposição dedicada aos primitivos na França, decorrente da missão de Dominique-Vivant Denon na Itália, em 1811. Apesar da exposição ainda tratar de uma pintura de Cimabue como "os primeiros passos da brilhante carreira na qual tão logo Michelangelo caminhou a passos de gigante" [17], o dito aspecto "austero" dos primitivos já aparecia compreendido como uma componente favorável à batalha anticlássica. Lemos no catálogo da exposição:

---

[15] Ibid, p. XXXX "E cioè come 'romantico', anche 'classico' deve essere tirato giù dal suo altare retorico, di norma di arte assoluta, per assumere di nuovo il suo significato storico e il suo posto vicino agli altri nomi di grandi civiltà artistiche. Un procedimento diverso occorre promuovere per un altro nome: 'impressionismo' ".

[16] Ibid, p. 75. "criterio sociale patriottico di apprezzamento dell'arte". "fiorentina gioia"

[17] BRES, N. In: Nouvelle Exposition, dans le grand Salon du Musée Royal des tableaux des écoles primitives de l'Italie, de l'Allemagne, de l'Espagne, etc. In: *Mercure de France*, 1814, pp. 255-259. "voilà le premier pas dans la brillante carrière où bientôt Michel-Angel doit marcher à pas de géant".

> Uma grande parte das pinturas dessa exposição oferece produções anteriores ao grande século da pintura moderna, levada ao mais alto nível de esplendor por Rafael, Ticiano e Correggio. Acredita-se que a austeridade das pinturas primitivas não atrairá aqueles que, tendo prescrito um tipo particular de perfeição, estão acostumados a admitir para sua admiração apenas os objetos que se apresentam sob o aspecto de uma arte agradável [...]. [18]

Percebemos assim que o primitivo do qual a exposição do Louvre tratava não consistia apenas em uma noção cronológica, de classificação evolutiva, mas já indicava também uma nova sensibilidade artística diversa ao "aspecto de uma arte agradável". A oposição a "um tipo particular de perfeição" é aqui compreendido como uma das primeiras elaborações de um primitivismo crítico e antiacadêmico, como verificado posteriormente no Impressionismo. Tanto a abordagem venturiana do primitivo quanto essa acenada no catálogo da exposição do Louvre sugerem mais um antagonismo à ideia de perfeição do que uma afirmação da ordem evolucionista da história da arte, registrando uma perspectiva historiográfica ainda inédita na Itália do início do século XX, no entanto, mais familiar às atuais reflexões relativas a abordagem global da crítica e história da arte.

Referências bibliográficas

PRETI-HAMARD Monica, *L'exposition des "écoles primitives" au Louvre : "la partie historique qui manquait au Musée"*, in ROSENBERG Pierre, DUPUY, Marie-Anne, dir., *Dominique Vivant Denon, l'œil de Napoléon*. [catalogue de l'exposition]. Paris, musée du Louvre, 20 octobre 1999-17 janvier 2000. Paris: Réunion des musées nationaux, 1999, pp. 226-243.

ROSENBERG Pierre, DUPUY, Marie-Anne, (dir.). *Dominique Vivant Denon, l'œil de Napoléon*. [catalogue de l'exposition]. Paris, musée du Louvre, 20 octobre 1999-17 janvier 2000. Paris: Réunion des musées nationaux, 1999.

MONFERINI, Augusta. "*Il gusto dei primitivi* di Lionello Venturi". In: *Storia dell'arte*. Roma: CAM Editrice, 2002.

MONTOR, Artaud. *Considérations sur l'état de la peinture en Italie dans les quatre siècle, qui ont précédé celui de Raphael*, 1808.

Notice des tableaux des écoles primitives de lItalie, de lAlemagne, et de plusieurs autres tableaux de diferentes écoles, exposés... ouvert le 25 juillet 1814. Salon du Musée Royal. Imrimerie de L.-P. Dubray, 1814.

PREVITALI, Giovanni. *La Fortuna dei Primitivi*. Torino: Einaudi, 1989.

[18] *Notice des tableaux des écoles, expos és dans le grand Salon du Musée Royal, ouvert le 25 juillet 1814,* Paris, Imprimerie de L.P. Dubray, 1814. "Une grande partie des Tableaux de cette exposition offre des productions antérieures au beau siècle de la peinture moderne, portée au plus haut point de splendeur par Raphaël, Titien et le Corrège. Il est à croire que l'austérité des peintures primitives attirera peu les regards de ceux qui, s'étant prescrit un type particulier de perfection, n'ont coutume d'admettre à leur admiration que les objets qui se présentent sous l'aspect d'un art agréable".

VALERI, Stefano. “Alle origini de Il gusto dei Primitivi. Lionello Venturi docente a Torino. In: *Enrico Mauceri (1869-1966)*, 2009.

VARALLO, Franca (a cura di). *Dal nazionalismo all’esilio. Gli anni torinesi di Lionello Venturi (1914- 1932).* Torino: Nino Aragno editore, 2015.

VENTURI, Lionello. *Il gusto dei primitivi*. Bologna: Zanichelli, 1926.

VENTURI, Lionello. *Storia della critica d’arte*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1964.

VENTURI, Lionello. *La posizione dell’Italia nelle arti figurative*, “Nuova antologia”, fasc. 1036, 16 marzo 1915.

VITRI, Paul. “The exhibition of French primitives at Paris”. In: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1903.

Retrato Interior: o corpo e a Aids na obra de Claudio Goulart

Fernanda Soares da Rosa, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

O presente artigo aborda as relações entre o corpo, a aids e as artes visuais a partir da obra *Portrait Intérieur* (1995), do artista Claudio Goulart (Porto Alegre, 1954 – Amsterdã, 2005). O artista brasileiro, gay e soropositivo, viveu o contexto da epidemia da aids, cujo tema pode ser problematizado através de sua produção, principalmente, em algumas de suas instalações, da década de 1990 até os anos 2000. Goulart participou da mostra *Les Mondes du Sida* (1998), em Genebra, na Suíça, exposição que fez parte da programação do *12º Congresso Internacional de Aids* e que propunha uma discussão sobre a epidemia da aids no mundo. A forma como a sociedade via e tratava o assunto podem ser percebidos em *Portrait Intérieur* e, através dela, levantam-se questões que envolvem a fotografia como meio de registro e de memória, assim como o corpo enquanto protagonista e índice.

Palavras-chave: Claudio Goulart; Arte contemporânea; Corpo; Aids; *Les Mondes du Sida*

*

This article deals with the relations between the body, aids and the visual arts from the *Portrait Intérieur* (1995), by the artist Claudio Goulart (Porto Alegre, 1954 - Amsterdam, 2005). Gay and seropositive, the Brazilian artist lived the context of the aids epidemic, and the theme can be problematized through his production, mainly in some of his installations from the 1990s until the 2000s. Goulart participated in the art exhibition *Les Mondes du Sida* (1998), in Geneva, Switzerland, which was part of the program of the *12th International Aids Congress* and proposed a discussion on the aids epidemic in the world. The way society viewed and treated the subject can be perceived in *Portrait Intérieur*, and through it, questions arise that involve photography as a medium of recording and memory, as well as body as protagonist and index.

Keywords: Claudio Goulart; Contemporary art; Body; Sida; *Les Mondes du Sida*

Recentemente, concluí, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV-UFRGS), a pesquisa de mestrado intitulada *Claudio Goulart: o arquivo como memória.* O projeto, sob orientação da Profa. Dra. Mônica Zielinsky, aborda questões referentes a registros, a arquivos e à memória, a partir da obra do artista brasileiro Claudio Goulart (Porto Alegre, 1954 - Amsterdã, 2005).

Nascido em Porto Alegre em 1954, Goulart partiu ainda na década de 1970 para a Europa, mais especificamente em 1976. O então jovem artista gaúcho, na época com 22 anos de idade, estabeleceu-se na Holanda. Em um primeiro momento, o estudante de arquitetura da Universidade do Vale dos Sinos (UNISINOS) e de artes na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) mirava a Espanha para aperfeiçoar seus estudos em artes, mas uma estadia em Amsterdã, onde já vivia o amigo e também artista Flavio Pons (Dom Pedrito, 1947), o fez mudar de trajeto. Lá fixou residência até seu falecimento, em decorrência da aids, em 2005. Durante os quase 30 anos que viveu em Amsterdã, Goulart participou de diversas exposições e projetos artísticos em vários países, como Portugal, Espanha, Alemanha, Suíça, Inglaterra, Cuba, México, Japão, entre outros. Voltou ao Brasil apenas ao final da década de 1970, temporariamente, para realizar alguns projetos e para visitar a família.

Em meio às significativas coleções de arte contemporânea presentes na Fundação Vera Chaves Barcellos (FVCB) – instituição privada e sem fins lucrativos, criada, em 2004, pela artista Vera Chaves Barcellos, com sedes em Viamão e em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul – está um acervo que reúne obras de arte e um arquivo documental e fotográfico de Claudio Goulart. Em 2015, a FVCB recebeu a doação de quase a totalidade das obras do artista, anteriormente, sob guarda da Fundação *Art Zone*, criada ainda em vida por Goulart, com sede em Amsterdã, na Holanda. Desde a efetivação dessa doação estou responsável pela organização, pela catalogação e pela pesquisa dessas obras e desses documentos, que foi possível, primeiramente, através do *Projeto Revelando Acervos*, contemplado pelo edital *Rumos Itaú Cultural 2013-2014*, e que segue no acervo artístico da FVCB.

Nessa coleção, que registra boa parte da trajetória de Goulart, emergem temas ligados às sociedades contemporâneas, entre questões sociais, políticas, econômicas e relacionadas à história da arte. Em minha pesquisa de mestrado, me interesso em perceber, a partir da produção do artista, as relações acerca de sua obsessão pelo arquivamento e pela sua própria memória. Dentre as questões principais da investigação, problematizo a ausência de Goulart e de sua significativa produção artística entre as linhas escritas sobre a arte contemporânea brasileira.

Porém, para este artigo, trago algumas considerações levantadas a partir de uma obra específica, *Portrait Intérieur* (1995), e de sua participação em uma exposição em Genebra, cujo tema discutiu a epidemia da aids no mundo. Apesar de não ser

o enfoque principal de minha pesquisa de mestrado, considerei importante não invisibilizar o tema, que ganha presença na produção do artista. A enfermidade que acometeu Goulart e outras tantas pessoas teve como auge os anos entre 1982 e 1992, considerada pelo historiador da arte Christopher Reed (2011) como a década da aids, o período foi de epidemia em vários países. Muitos artistas abordaram o tema em suas produções e, consequentemente, a doença aparece "retratada" de diversas formas, principalmente, em produções artísticas do referido período.

Na obra de Goulart, percebo a externalização de sua experiência com a aids através de alguns trabalhos, sobretudo, os que evidenciam o corpo, como em *A man can hide another* (1994) (Fig. 1) e em *Portrait Intérieur* (1995) (Fig. 2). Na série fotográfica *A man can hide another* (Fig. 1), na ação de cegar seu próprio olhar, Goulart convida o espectador a enxergar para além da imagem retratada, buscando significados implícitos em seu ato. O artista apresenta retratos seus, que o trazem ora vestido com um elegante terno escuro, ora com o peito nu, alternadas por fotografias em que usa uma espécie de uniforme, que lembra as vestes militares por estar repleto de medalhas no peito.

Fig. 1. Claudio Goulart. *A man can hide another*, 1994. Instalação, fotocópia de registro fotográfico da obra em exibição na *V Bienal de Havana*, em Cuba. Fonte: Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos

Em um fundo branco, sua cabeça alterna movimentos, levemente inclinada para os lados, ou para cima ou para baixo. Seu rosto sempre aparece de frente nas imagens em que seu peito está nu. Em todos os retratos, o artista carrega um semblante sério, configuram-se como fotografias para documentos, com o rosto

no centro da imagem. Seus olhos são escondidos por vendas que mudam de cor, em vermelho, branco e preto, convocando-nos a desvendar sua subjetividade. Com sua própria face retratada, o artista reflete sobre os inúmeros papéis que um homem pode jogar de acordo com as circunstâncias.[1] Com a percepção de que um homem pode ser vários, a série de retratos, sutilmente, aborda as formas com que o homem vive em sociedade, tendendo a transformar-se em muitos para viver na contemporaneidade.

Da mesma maneira, em *Portrait Intérieur* (Fig. 2), o corpo ganha destaque, aparecendo em dois momentos. No díptico, duas fotografias em tamanho natural, representam o corpo do artista. Na primeira, Goulart está vestido com um elegante terno preto, leva os braços cruzados em frente ao peito e tem os olhos vendados por uma fita preta; na segunda fotografia, o artista está nu e segura seu pênis com a mão esquerda enquanto esconde os olhos com o braço direito. Mantém, igualmente, um semblante sério nas duas imagens. Acompanha a instalação ainda uma espécie de tapete com reproduções de cadernos escolares marroquinos, que são postos em frente às fotografias.

Ao primeiro contato com a obra, a imagem do artista nu toma a atenção, em seu *retrato interior*, seu corpo totalmente exposto. Nele, Goulart exibe sua forma física impecável, um corpo altivo e forte, aparentemente saudável. Não se vê marcas nem sinais de doença alguma. Estando como parte de uma exposição que teve como foco discutir o tema da aids, *Les mondes du Sida: entre resignation et espoir* (1998), Goulart desafia o espectador com sua compleição física à mostra, como se indagasse a quem o visse: em que sua imagem o diferencia de quem o vê? Dessa forma, pergunto-me: é possível perceber, na poética do Goulart, a forma como o artista relacionou-se e experienciou a enfermidade, tendo em vista sua produção artística e seu arquivo documental?

Les mondes du Sida: entre resignation et espoir, no Centro de Arte Contemporânea de Genebra, na Suíça, aconteceu dentro da programação da *12ª Conferência Internacional de Aids*.[2] O evento reuniu, aproximadamente, 10 mil pessoas de vários países e teve como intuito discutir a epidemia em uma série de conferências sobre as formas de prevenção e sobre as especificidades de tratamento da doença, entre estudos que levantaram os avanços para diminuição das cargas virais e para redução a transmissão do vírus HIV até então disponíveis.[3]

---

[1] Trecho retirado de parte da documentação do artista sobre a obra, livremente traduzido do inglês. No original: *"A serie of portraits represent the various roles that one man play according to circumstance".*

[2] Em exibição de 9 a 15 de outubro no *Centre d'Art Contemporain Genève* e na sede do *Dialogai Association*, em Genebra, até 31 de agosto de 1998. Após, de 15 de novembro de 1998 a 31 de janeiro de 1999, foi para exposição no *Centro d'Arte Contemporanea Ticino*, em Bellinzona, na Suíça.

[3] Apesar das discussões e do intuito do encontro, os problemas da epidemia da aids não estariam perto de ser superados, segundo o relato de Richard Horton, médico e editor da revista científica inglesa *The Lancet*, em artigo publicado no periódico em 11 de julho de 1998, revelou a invisibilidade de ativistas e de membros de países em desenvolvimento, como África, Índia e Tailândia. Quando esses estavam em posição de fala, os assentos do público eram esvaziados, onde,

Fig. 2. Claudio Goulart. Portrait Intérieur, 1995. Instalação, fotocópia de registro fotográfico da instalação. Fonte: Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos

Nesse contexto, a mostra apresentou produções de cerca de 40 artistas soropositivos, entre eles, o grupo canadense General Idea, com *Fin du Siècle* (1994) e a serigrafia *SIDA* (1988), na última o grupo apropriou-se da tipografia de *LOVE* (1964), de Robert Indiana, ressignificando-a. O grupo completaria 30 anos na ocasião, não fosse pelo falecimento de dois de seus membros em decorrência da aids em 1994.[4]

A curadoria de *Les monde du Sida*, de Frank Wagner, dedicou três andares do Centro de Arte Contemporânea de Genebra para mostra. No primeiro andar, uma sessão chamada *Persona* trouxe produções que abordaram a identidade através de corpos, os dos próprios artistas muitas vezes, como em *Portrait Intérieur*. Um artigo do jornal *Les Temps,* de autoria de Elisabeth Chardon**,** originalmente publicado no caderno S*pectacles* com o título *Artistas e Aids: preciosos testemunhos,* destaca as fotografias de Goulart em um trecho.

mesmo ganhando voz nas conferências, não tinham plateia. O artigo completo pode ser acessado em: http://www.thelancet.com/pdfs/journals/lancet/PIIS0140-6736(98)85034-4.pdf . Uma cobertura da edição do evento pode ser acessada através do site *The Body*: http://www.thebody.com/content/art14699.html.

[4] Recentemente o museu argentino MALBA organizou a mostra *Broken Time*, a primeira retrospectiva do General Idea na América Latina, apresentada em 2017. Mais informações sobre a mostra em: http://www.malba.org.ar/en/evento/general-idea.

> As obras apresentadas falam muito de identidade. Os artistas utilizando corpos – frequentemente os seus – a pessoa como mediadora de uma mensagem. Eles convocam para um reconhecimento. Assim, no retrato *Portrait Intérieur* (1995), Claudio Goulart se apresenta em duas fotografias em tamanho real. Na primeira, ele está de terno, com uma venda sobre os olhos. Na segunda, ele está nu, um braço ocultando seu rosto, uma mão segurando orgulhosamente seu sexo. Como se está em uma exposição sobre a aids, esse corpo se torna suspeito. No entanto, ele está saudável, forte. Quem reconheceria um soropositivo? (CHARDON, 1998).

O corpo de Goulart, não é fragilizado ao aparecer na obra. Ao retratar-se e ao expor sua enfermidade, o artista a revela de forma metafórica através de sua experiência física da doença. Cabe lembrar o trecho do escritor francês Hervé Guibert, em seu livro autobiográfico *Para o amigo que não me salvou a vida*, no qual relata suas dolorosas experiências em formato de diário de seus dias de soropositivo:

> Muito antes que minha doença fosse confirmada pelos exames, senti meu sangue de repente descoberto, posto a nu, como se uma roupa ou um capuz sempre o tivessem protegido, sem que eu desse por isso, pois era natural, e que alguma coisa, eu não sabia o que podia ser, os tivesse retirado. Precisava viver, doravante, com aquele sangue desnudado e exposto, como o corpo sem roupa que tem de atravessar o pesadelo (GIUBERT, 1995, p. 11).

No período em que a aids se instaura e apresenta dados alarmantes, desde o seu surgimento no final dos anos 1970 e início da década de 1980, os portadores da doença tinham seus corpos ampla e moralmente criticados. O desconhecimento, nos primeiros anos da epidemia, evocava a vergonha de seu estado, quando a doença era, exclusivamente, relacionada a homens gays e a viciados em drogas, por ser transmitida sexualmente e pelo compartilhamento de seringas.

A obscenidade em que era percebido o comportamento gay e o julgamento moral feito pelo meio social colocavam os enfermos, muitas vezes, como responsáveis pela condição soropositiva. Condenação essa que também foi marcada pela transgressão e pela resistência de quem expunha sua orientação sexual e colocava-se, levados pelos ecos de movimentos de liberdade social e sexual do contexto muitas vezes. Nas artes visuais, através da fotografia, o "corpo enfermo também foi um corpo de luta, trazendo em suas marcas e na sua fragilidade, o potencial de intervir nos discursos hegemônicos, produzindo fissuras [...] através de produção de imagens" (AYRES, 2015, p. 34).

Sobre o tema, é referência à investigação na área da História, Teoria e Crítica de Arte do pesquisador, professor e artista Ricardo Ayres, intitulada *Tanatografias da aids nas artes visuais: o corpo enfermo diante da morte e da fotografia* (2015). O estudo discute as relações presentes entre as artes visuais e a aids, por meio de obras fotográficas de Nicholas Nixon (Detroit, EUA, 1947), Willian Yang (Mareeba, Austrália, 1943) e Mark Morrisroe (Boston, EUA, 1959 – Jersey, EUA,

1989). Ayres elenca algumas importantes exposições que aconteceram no final de 1980 e durante a década de 1990 tendo a aids como tema principal. Nelas, o assunto ganhou abordagens diversas, tendo como foco artistas que procuraram mostrar e refletir sobre os corpos enfermos. Como exemplo, a exposição coletiva *Witnesses: Against Our Vanishing* (*Testemunhos: Contra Nosso Desaparecimento*), organizada pela fotógrafa Nan Goldin, que reuniu a produção de artistas que abordavam aids por um viés de luta, mostrando, através da expressão artística, as formas como se lidava com as adversidades e com as dificuldades ocasionadas pela enfermidade.[5]

Fig. 3. Nicolas Nixon. Tom Moran, 1988. Fotografia. 19.6 x 24.5 cm.

Outra exposição emblemática do período foi a individual do fotógrafo Nicholas Nixon, *Portraits of People*, em 1988.[6] Nessa, a leitura da enfermidade é feita de forma mais dura, trazendo séries e relatos de portadores do vírus HIV em estado terminal. Nas fotografias em P&B, os corpos são expostos em sua fragilidade, mostrado a relação entre a aids e a morte. Nixon já expressava seu interesse pela morte e pelo envelhecimento através do corpo com outras séries emblemáticas, como seus retratos de pessoas idosas e a série com 40 fotografias feitas

[5] A mostra aconteceu na *Artists Space*, em Nova York, entre 16 de novembro de 1989 e 6 de janeiro de 1990. Participaram da exposição os artistas: David Armstrong, Tom Chesley, Dorit Cypris, Philip-Lorca DiCorcia, Jane Dickson, Darrel Ellis, Allen Frame, Peter Hujar, Greer Lankton, Siobhan Liddel, James Nares, Perico Pastor, Margo Pelletier, Clarence Elie Rivera, Vittorio Scarpati, Jo Shane , Kiki Smith, Janet Stein, Stephen Tashjian, Shellburne Thurber, Ken Tisa, David Wojnarowicz. Vale ressaltar que a *Artists Space* foi um local de discussão e de experimentação no debate artístico contemporâneo do período, levantando debates como o da imagem pós-moderna (fotografias de Douglas Crimp, 1977), política de identidade (Adrian Piper's, *It's Just Art* , 1981) e à crítica institucional (Michael Asher, *Untitled* , 1988).

[6] *Portraits of People* aconteceu no Museum of Modern Art (MoMA), de 15 de setembro a 13 de novembro de 1988.

anualmente das irmãs Brown (1975-2014). Talvez esse interesse pela passagem do tempo demonstre suas escolhas na série exposta em *Portraits of People*. Porém, o fato é que, em seus retratos de soropositivos, o artista optou por enfocar apenas a debilidade, a resignação e a solidão que habitavam os últimos dias desses corpos enfermos. Criando, assim, por meio das produções, imagens de dor, de horror e, até mesmo, de repulsa ao público que entrava em contato com essas imagens (Fig. 3 e 4).

Fig. 4. Nicolas Nixon. Donald Perham, 1988. Fotografia. 19.6 x 24.5 cm.

A mostra de Nixon foi, inclusive, duramente criticada por grupos de ativistas, como o coletivo *ACT UP*,[7] os quais acreditavam que as fotografias deveriam trazer os indivíduos retratados para além de imagens de decadência e sofrimento. Sobre o caso, Ayres pontua as ausências presentes na narrativa de Nixon, principalmente nas 15 fotografias que retratam Tom Moran. Nelas fica explícito o apagamento do indivíduo, em uma narrativa descolada da realidade do retratado. Há, nessas fotos, apenas a (re)produção de imagens em moldes e padrões muito utilizados pela mídia para retratar a aids. Na série, há uma abordagem iconográfica e clichê do enfermo desolado e fragilizado, que

[7] A recente produção francesa *120 battements par minute* (120 batimentos por minuto) (2018) traz à tona a atuação da organização não governamental, ACT UP, uma das mais importantes na luta pela prevenção e tratamento da aids nos anos 1990. O longa, dirigido por Robin Campillo, retrata o dia-a-dia dos ativistas gays na luta pela conscientização da doença, fazendo ações educativas em escolas, praças e ruas, cobrando de diversas formas várias instâncias governamentais por soluções e políticas públicas para barrar a epidemia, além de pressionar a indústria farmacêutica por tratamentos efetivos. No filme, percebemos o imaginário social que se criou no período em relação aos portadores da doença. Sem avanços nas pesquisas, a população ainda desinformada, relacionava a doença unicamente a homens gays, esses, duplamente discriminados.

corrobora para um distanciamento da sociedade em relação à doença, ao invés de provocar a empatia no público (AYRES, 2015, p. 108).

Goulart evidencia seu protagonismo nas fotografias de *Portrait Intérieur*, como sujeito, coloca-se, retratando-se em sua enfermidade, quase como um plasmar de seu estado físico no momento do registro, mesmo que não visivelmente prejudicado pela doença em seus possíveis efeitos no corpo. Ali, a própria fotografia como eternização do momento, como um instante de morte daquela fração de segundo e como a impossibilidade de permanência daquele corpo. O que nos faz lembrar a relação histórica entre fotografia e morte – a memorialização da morte diante de uma doença que, até meados da década de 1990, possuía caráter fulminante e que mudou a forma social de experienciar a perda.

Fig. 5. Leonilson. O perigoso, 1992.

Naturalmente, cada artista teve sua forma de expor e de tratar do tema em suas produções. O artista brasileiro Leonilson (Fortaleza, 1957 – São Paulo, 1993), por exemplo, articulou aspectos de sua biografia com metáforas da doença através de seus bordados, desenhos e escritos, onde, sem trazer imagens de seu corpo, destaca sua experiência com a enfermidade por meio de signos e de códigos, tornando sua poética íntima e delicada. Ao pingar uma gota de seu sangue sobre uma folha de papel branca, desenho da série *O perigoso* (1992) (Fig. 5), chama a atenção para a forma como seu corpo é visto socialmente, onde seu sangue, mesmo em uma pequena amostra, é descrito como altamente prejudicial e perigoso à sociedade. "Eu tenho uma coisa dentro de mim que me torna perigoso. Não preciso de uma arma" (LEONILSON, 1998, p. 123).

Em comparação às imagens de Nixon, apresentadas na exposição citada, as fotografias da instalação de Goulart não trazem o apagamento do corpo, ao contrário, coloca-o em seu protagonismo, não negligenciando a presença do sexo e do ato sexual, tão repudiado quando o assunto é aids, por ser visto como perigo de contágio. Esse apagamento, presente na série de Nixon, corroborou para o distanciamento e para a invisibilidade do desejo entre os corpos contaminados e sadios. O corpo, em Goulart, é um mecanismo de demonstrar e de abordar a eroticidade, mesmo que esses corpos, muitas vezes interditados, sejam dessexualizados por estarem enfermos. Uma dupla interdição, sendo o indivíduo portador do vírus HIV relacionado à anulação do estado de direito de exercer sua sexualidade. Colocado em uma espécie de culpa, o corpo soropositivo não poderia ser erótico, nem relacionado às práticas sexuais, sendo designado à repulsa.

Goulart evidencia "sua arma", ao segurar seu pênis em uma das mãos, abordando, da mesma forma que Leonilson como seu sexo era visto numa sociedade que repelia os portadores da aids. O artista, em seu retrato interior, representa o risco de contágio da doença através do sexo, metaforicamente. Como se questionasse e jogasse com os olhos do espectador, propõe o questionamento: como um corpo tão desejante e aparentemente saudável coexiste com o corpo enfermo, soropositivo e, assim, estigmatizado pela espera de sua finitude? Em suas imagens, há a tensão entre falar sobre sexualidade, tratar do corpo soropositivo e do desejo. Aponta, assim, também uma forma de resistir.

Por mais que Goulart não tenha sido um ativista engajado nas instâncias sobre a enfermidade, como foram alguns outros artistas, como exemplo, o estadunidense David Wojnarowicz (Nova Jersey, 1954 – Nova Iorque, 1992), acredito que alguns de seus trabalhos possuem relação direta ou indireta com o tema. Sua experiência como soropositivo, dentro do contexto epidêmico no qual viveu, sobretudo visível em seus trabalhos que trazem o corpo, remete à sexualidade, mesmo que indiretamente. Dependendo do olhar que se lançar sobre sua obra, percebe-se que há participação sua na criação de uma perspectiva visual e social da aids.

Referências bibliográficas

ALVES, Ricardo Henrique Ayres. *Tanatografias da aids nas artes visuais*: o corpo enfermo diante da morte e da fotografia. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

ART ZONE FOUNDATION. *About*. Disponível em: <http://www.artzone.nl/pages/aboutartzone.html>. Acesso em: 26 nov. 2018.

BARCELLOS, Vera Chaves; CARVALHO, Ana Maria Albani de; ROSA, Fernanda Soares da. *Claudio Goulart*: some pieces of myself. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2017.

CHARDON, Elisabeth. Artists et sida: de précieux témoins. Spectacles, *Le Temps*. 6 jun. 1998, Genebra, Suíça.

GOLDIN, Nan. *Witnesses*: against our vanishing. Catálogo da exposição. Disponível em:<https://issuu.com/artistsspace/docs/witnesses_catalog_full-singlefront_/5?e=0/599254>Acesso em: 11 ago. 2018.

GOULART, Claudio. *Claudio Goulart*: selected works a documentation. Documentação do artista, acervo da Fundação Vera Chaves Barcellos, não datado.

GIUBERT, Hervé*. Para o amigo que não me salvou a vida.* Rio de Janeiro: José Olympo, 2 ed., 1995.

HERNÁNDEZ, Ibis; SÁNCHEZ PRIETO, Margarita. Apropriaciones y entrecruzamientos. In: *BIENAL de La Habana para leer:* compilación de textos. Valencia: Universitat de Valencia, 2009, p. 174-180.

HORTON, Richard. The 12th World AIDS Conference: a cautionary tale. *The Lancet,* vol. 352, ISSUE 9122, p.122, Jul 11, 1998. Disponível em: <http://www.thelancet.com/pdfs/journals/lancet/PIIS0140-6736(98)85034-4.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2018.

LEONILSON. Entrevista com Leonilson. *In*: LAGNADO, Lissete. *São tantas as verdades:* so many are the truths. São Paulo: Fiesp, 1998.

Les mondes du sida: entre résignation et espoir. *Catálogo da exposição*. Berne: Sida Info Doc Suisse, 1998.

NICHOLAS Nixon*: Pictures of People*. Disponível em <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2144>. Acesso em: 11 ago. 2018.

REED, Christopher. *Art and Homossexuality*: A history of ideas. New York: Oxford, 2011.

ROOIJEN, Willy van. Het land dat n mij woont Goulart en Stitou: twee mannen. *Onze Wereld*, n. 7/8, p. 14-15, jun/ago, 1995, Rotterdam, Holland.

THE XII International AIDS Conference. Disponível em:<http://www.thebody.com/content/art14699.html>. Acesso em: 11 ago. 2018.

Um artista interdito: narrativas de desejo e exclusão acerca de Virgílio Maurício

Gabriela Rodrigues Pessoa de Oliveira, Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Pinacoteca do Estado de São Paulo

A história do artista alagoano Virgílio Maurício (Lagoa da Canoa, Alagoas, 1892 – Belo Horizonte, Minas Gerais, 1937), poderia ser considerada um caso de esquecimento, perceptível na narrativa da história da arte brasileira. Entretanto, uma vez afastada a cortina de silêncios que envolvem seu nome, surge uma trajetória intensa, cuja atuação no meio artístico brasileiro produziu discursos paradoxais. Acusado por artistas contemporâneos que proclamavam que Maurício não era autor de seus quadros, sofreu diversas tentativas de exclusão no cenário artístico brasileiro. O autor também foi alvo de questionamentos sobre a sua masculinidade. A recuperação de seu nome e sua atuação podem ampliar a compreensão sobre os debates presentes nos cenários artístico e social do início do século XX.

Palavras-chave: Maurício, Virgílio. Século XX. Artes. Pintores. Homossexualidade.

*

The story of the artist Virgílio Maurício (Lagoa da Canoa, Alagoas, 1892 - Belo Horizonte, Minas Gerais, 1937), could be considered a case of forgetfulness, perceptible in the narrative of Brazilian art history. However, once the curtain of silence surrounding his name has been removed, an intense trajectory emerges, whose performance in the Brazilian artistic milieu has produced paradoxical discourses. Accused by contemporary artists who proclaimed that Maurício was not the author of his paintings, he underwent several attempts at exclusion in the Brazilian artistic scene. The author has also been questioned about his masculinity. The recovery of his name and his performance can broaden the understanding of the debates present in the artistic and social scenes of the early twentieth century.

Keywords: Maurício, Virgílio. XX century. Arts. Painters. Homosexuality.

A história do artista alagoano Virgílio Maurício (Lagoa da Canoa, Alagoas, 1892 – Belo Horizonte, Minas Gerais, 1937), poderia ser considerada mais um caso de esquecimento, perceptível tanto entre os seus pares artistas como na narrativa da história da arte brasileira. Entretanto, uma vez afastada a cortina de silêncios que envolvem seu nome, surge uma trajetória[1] intensa, empreendida por um personagem ambivalente, cuja atuação no meio artístico brasileiro produziu discursos paradoxais, que versavam entre a "genialidade" e a "farsa", e, consequentemente, entre o desejo e exclusão.

Ainda em Alagoas, Maurício tomou aulas de pintura com o também artista alagoano Rosalvo Ribeiro[2], deixando seu estado natal com aproximadamente 18 anos. Após uma turnê empreendida por alguns estados brasileiros, para apresentar o seu trabalho como artista parte para Paris, com recursos próprios, em 1912. Dedicado à pintura, produziu obras de destaque, sobretudo, vigorosos nus femininos exibidos no *Salon des Artistes Français* nas edições de 1913 e 1914[3] , chegando, inclusive, a ser premiado com uma medalha de bronze por uma delas, como veremos a frente. As obras em questão abriram amplos debates sobre a moralidade de seu autor, entretanto, não tanto pelos temas apresentados. De volta ao Brasil, Maurício foi sistematicamente acusado por seus pares de não ser o autor das telas que apresentava. A desconfiança pairava sobre o inesperado sucesso obtido por Virgílio, uma vez que sua trajetória era tida como marginal no interior do sistema artístico constituído em seu tempo. O mistério sobre a juventude e a suposta "genialidade" do pintor pareciam resolvidos: Maurício teria contratado artistas franceses para produzirem telas em seu nome, objetivando destaque e altos lucros em seu país de origem. As graves acusações não paravam por aí: ainda teria plagiado grande parte das telas que apresentou na sua turnê artística inicial.

Maurício, não possuía trajetória similar a alguns dos seus pares. Não freqüentou a Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, ou mesmo ateliês e escolas em Paris, para onde muitos artistas se dirigiam ainda no início do século XX. Sem cursar estas etapas caras e necessárias à maioria dos artistas que produziam ainda em consonância às diretrizes acadêmicas, o caso de Maurício era visto com desconfiança e estranheza. Parecia improvável que um jovem recém saído de seu estado de origem, sem ter completado estes caminhos de aprendizado e distinção, pudesse se destacar na modalidade escolhida, ainda mais em um

[1] A trajetória de Maurício é estudada de maneira abrangente na dissertação de mestrado elaborada pela presente autora, defendida no ano de 2016, no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, intitulada *Entre pinturas e escritos: aspectos da trajetória de Virgílio Maurício (1892-1937) em uma narrativa particular*, realizada sob orientação da profª. Drª Ana Paula Cavalcanti Simioni.
[2] Rosalvo Ribeiro é um artista natural de Alagoas (1867 – 1915), frequentou a Academia Imperial de Belas Artes e a *Academie Julian*, tendo estudado com Léon Bonnat e Jules Lefebvre. Após a estada parisiense, voltou ao Brasil, fixando-se em seu estado natal dedicando-se ao ensino. FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816 a 1916.* Rio de Janeiro: Typ. Röhe, 1916. p. 516.
[3] As obras *Après le rêve* et *L'heure du goûter* foram as telas de nus femininos apresentadas nas duas ocasiões. A primeira recebeu a terceira medalha de bronze e a segunda consta reproduzida no catálogo *Le nu au Salon*. Ambas receberam notas favoráveis na imprensa da época.

certame que congregava alunos de diversas nacionalidades em busca de reconhecimento.

Além do suposto trato estabelecido com artistas franceses, Maurício foi acusado de realizar telas a partir de cromos e apresentá-los como seus, além realizar uma cópia de um quadro do artista francês Édouard Detaille, *Attaque a um convoil*, e vendê-lo ao Governo do Pará como um original seu.

Fig. 1. Virgílio Maurício, *Après le rêve* [Após o sonho], 1912. Óleo sobre tela. 100 x 195 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Doação de Miguel Maurício da Rocha e filhos, 1975. Crédito Fotográfico: Isabella Matheus

Fig. 2. Virgílio Maurício, *L'heure du goûter* [A hora da merenda], 1914. Óleo sobre tela, 236 x 334 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Doação de Miguel Maurício da Rocha e filhos, 1975. Crédito Fotográfico: Isabella Matheus

Esta suspeita jamais se descolou do nome do artista, mesmo após a sua morte. Por mais que Maurício tentasse afirmar seu nome no cenário artístico nacional, produzindo, inclusive, outras obras, a voz de seus pares falou mais alto. Classificado como "menos do que um amador" por Carlos Rubens[4] e tendo a sombra da desconfiança acompanhando seu nome, como prognosticou Antônio Parreiras[5], o artista ainda teve que lidar com rumores sobre os seus modos pessoais, que não correspondiam a uma masculinidade esperada para os padrões brasileiros, em seu tempo.

Sobre arte e modos masculinos

Uma vez na capital francesa, Virgílio Maurício pôde desfrutar de um ambiente diverso do que havia experimentado até então. Embarcando ainda muito jovem, em termos de idade e de experiência na carreira, ficou suscetível, de certo modo, aos encantos de Paris[6], algo que impactou fortemente em sua personalidade enquanto homem para além de suas escolhas enquanto artista. Maurício embebeu-se em elementos da estética e da cultura francesa. Como ficará evidente, a imagem que mais se associa à personalidade que Mauricio forjou para si é a figura do *dandy*, correspondendo ao seu refinamento, apurado senso estético e apreço por atividades de certa forma ociosas.

Este personagem, visto como alguém "de bom gosto", "refinado" e "culto", forjado e alimentado pelo próprio artista, um *dandy* em terras tropicais, entretanto, trouxe certos embaraços nos meios locais. Sobre aspectos da personalidade do homem, há registros indicando os seus elevados predicados, nas artes em geral, na oralidade e no seu temperamento requintado:

> Pintor, músico escritor, Virgilio Mauricio se recomenda ainda pelas extraordinárias qualidades de causeur magnífico.
> Realmente, a causerie, flor da espiritualidade, desabrochada nos perfumados salões de Paris elegante, tem em Virgílio um cultor nobilíssimo.[7]

---

[4] RUBENS, Carlos. *Impressões de arte*. Rio de Janeiro: Typ. Do Jornal do Commercio de Rodrigues e C., 1921. p. 72. Carlos Rubens, no início da carreira de Maurício, deixa um longo registro elogioso de cinco páginas em seu livro de dedicatórias. Rubens enfatiza nestas páginas a "doce, a suave, a meiga impressão que me causou o produto do teu talento real" e profetiza que seu "trabalho será sempre: admirável, grandioso, imortal". Prossegue enfatizando que as obras produzidas por Maurício são elevadas, pela pouca idade que possui: "Porque, quando na tua idade já se chega a produzir coisas assim, é porque já se nasceu com a manifestação sagrada de um gênio perfeito". Livro de Autógrafos nº. 12. Arquivo Virgílio Maurício. Acervo Cedoc/Pinacoteca do Estado de São Paulo. Anos depois considera Maurício "menos do que um amador", termo que, segundo Ana Paula Cavalcanti Simioni era empregado de forma pejorativa para designar mulheres artistas. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp / Fapesp, 2008. p. 29.

[5] Jornal do Recife, Pernambuco, 12 de julho de 1917. p. 3. Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

[6] LOBATO, Monteiro. Pensionamento de Artistas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 de janeiro de 1916. p. 7.

[7] Jornal do Povo, 6 de março de 1920. Livro de Recortes nº 20. Arquivo Virgílio Maurício. Acervo Cedoc/Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Fig. 3 Virgílio Maurício. Fotografia reproduzida em "O Máscara", 12 de outubro de 1918. Livro de Recortes nº 22. Arquivo Virgílio Maurício. Acervo Cedoc/Pinacoteca do Estado de São Paulo.

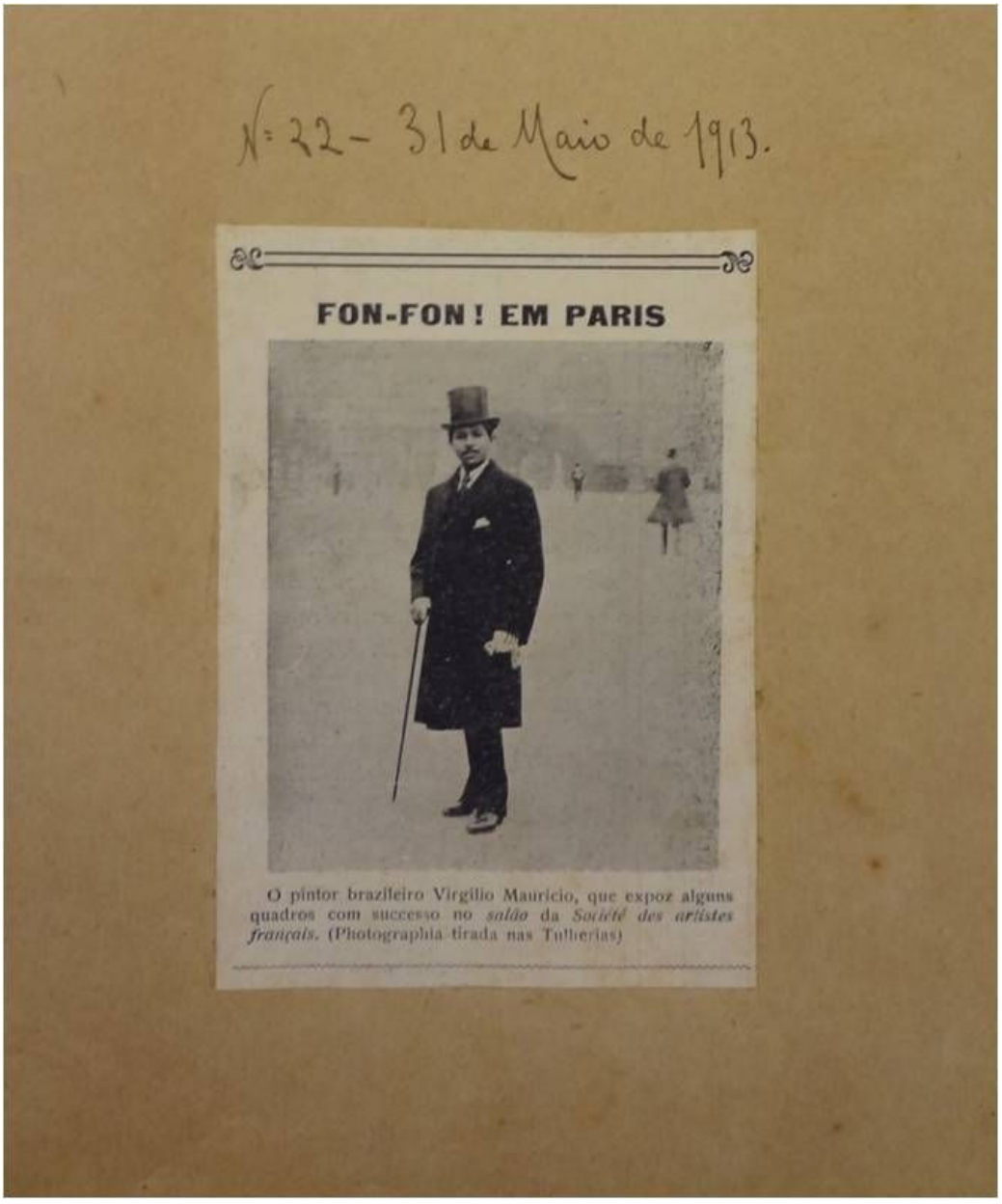


Fig. 4. "Fon-Fon!", 31 de maio de 1913. Livro de Recortes nº 14. Arquivo Virgílio Maurício. Acervo Cedoc/Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Sobre o magnetismo da figura de Maurício, e o desejo que despertava a sua personalidade refinada no meio social brasileiro, são vastos os exemplos. Durante os estudos realizados sobre a sua trajetória, foi possível constatar que a sua aceitação ou recusa, enquanto artista, para além de sua debatida competência, passava também pela aceitação de seu refinamento e de seus modos pessoais. Ao analisar elementos presentes nos discursos sobre a sua moralidade artística, era perceptível que algo a mais na personalidade de Maurício incomodava, sobretudo, os seus detratores.

Uma das grandes denúncias contra Maurício foi realizada pelo também pintor Guttman Bicho, no "Jornal 7 Horas", do Rio de Janeiro, em 9 de novembro de 1914, sendo recuperada em várias ocasiões. Entre as acusações, estava a

desigualdade técnica da pintura de Maurício, a denúncia de que o pintor plagiava trabalhos apresentando-os com o seu nome, e que teria formado uma sociedade de cavação, formada por experientes artistas franceses para pintar quadros com a sua assinatura. Sustentada por renomados pares, como Bicho, Antônio Parreiras, Theodoro Braga, Presciliano Silva, Carlos Rubens, Luiz Edmundo, entre outros, estas acusações sempre reverberarão junto ao nome de Maurício em diferentes momentos. Entretanto, entre os discursos acusatórios que versavam sobre plágios, ética artística e recusa de seu nome, era perceptível que a presença de Maurício era incômoda por outro elemento: enquanto homem, não correspondia a um padrão de masculinidade compartilhado entre seus pares. Isso fica particularmente evidente em uma das contendas em que o artista se envolveu.

Em 1916, Maurício estava em Pernambuco, onde planejava uma exposição de suas obras. Em contato com o meio local, envolve-se no recém criado Círculo de Belas Artes, grupo que buscava fomentar a prática artística no Recife[8]. Contudo, após a chegada de Antônio Parreiras na cidade, a aceitação de Maurício sofre um importante revés.

A exposição de Parreiras iniciou no dia 30 de maio em um dos principais Salões do Liceu de Artes e Ofícios. Durante o período expositivo, a relação entre Parreiras e Maurício se desgasta consideravelmente, culminando no escândalo da expulsão de Maurício do recinto expositivo pelo próprio Parreiras. A partir deste fato, a imprensa é tomada por discursos e posicionamentos contrários e favoráveis aos artistas.

No interior dos discursos que pretendiam excluir a sua pessoa, para além das persistentes questões artísticas, podemos perceber a repulsa dos artistas em relação aos seus modos pessoais. Após o incidente com Antônio Parreiras, o Círculo de Belas Artes se reúne para votar a exclusão de Maurício[9]. As evidências para exclusão de Maurício parecem ir além das já conhecidas acusações de plagiador, o que, em um primeiro momento, poderíamos pensar que teria motivado esta decisão. Em publicação do "Jornal do Recife" de 19 de junho de 1917, tendo como mote as ofensas que Maurício teria dirigido a um dos membros do Círculo, é lançado um alerta aos "chefes de família":

> O Círculo chama a atenção dos chefes de família para que acautelem o seu lar, contra quem, avaliando em pouco a intimidade doméstica, vem, mais uma vez, demonstrar que lhe faltam os requisitos para nele ser admitido.

[8] Entre os objetivos do Círculo de Belas Artes estaria fundar uma Escola de Arte, objetivo que somente seria alcançado anos depois, e não por iniciativa do próprio Círculo. Jornal do Recife, Pernambuco, de 27 de agosto de 1932, capa, Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.
[9] É citada a sessão do Círculo de Belas Artes ocorrida em 7 de junho. Parreiras é apresentado como novo sócio correspondente do Círculo, que agradeceu indicando a importância das agremiações artísticas e desejando prosperidade à instituição, enquanto Maurício é expulso. Jornal do Recife, Pernambuco,8 de junho de 1917. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

> [...] Alguém que, por acaso, acompanhe o sr. Maurício, poderá dizer que fugimos, o que muito nos honrará, pois, neste terreno, nos repugna entrar.[10]

Este trecho parece destoar das questões de moralidade artística uma vez que indica a necessidade de cautela doméstica frente à presença do autor. Este alerta fica mais evidente quando nos deparamos com a publicação de trechos de uma carta de Theodoro Braga, datada de 2 de fevereiro de 1916[11], direcionada à um jornalista não identificado, inserida no mesmo dossiê, em que trata Maurício por muitos termos desabonadores, incluindo "efeminado saltimbanco". Analisando o alerta de repugnância lançado pelo Círculo aos "chefes de família" e pela expressão utilizada por Braga, podemos sugerir que algo no perfil de Maurício incomodava os colegas para além de seus méritos ou deméritos enquanto artista.

CORREIO PAULISTANO

S. PAULO — Quinta-feira, 22 de Novembro de 1934

Homenageando um conhecido homem de letras

A recepção de ante-hontem na residencia de Virgilio Mauricio

Um grupo de convidados, tendo ao centro René Thiollier

Fig. 5. Detalhe de matéria do jornal "Correio Paulistano", de 22 de novembro de 1934. Livro de Recortes nº 17. Arquivo Virgílio Maurício. Acervo Cedoc/Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Maurício viveu uma vida de plena atividade. Não constituiu família, mantendo uma rotina de viagens e constituindo endereços em diversas localidades

[10] Jornal do Recife, Pernambuco. 19 de junho de 1917, capa. Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.
[11] Jornal do Recife, Pernambuco, 2 de julho de 1917, p. 4. Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.
.

brasileiras. Em cada um dos lugares em que habitava, era comum sua residência ser palco de elegantes recepções, com decorações exuberantes, programas musicais ou literários refinados, noticiados na imprensa. Em suma, uma vida que diferia em alguma medida, daquela levada e cultivada pelos "chefes de família", artistas ou não, que motivou uma moralização de suas atitudes e estilo de vida.

"O sr. V. Maurício é moço, muito moço ainda – pode ainda regenerar-se – quer na arte, quer na sua vida particular. Nunca é tarde para o arrependimento"[12]. Esta fala de Antônio Parreiras, indicando simultaneamente a "regeneração" e o "arrependimento" tanto na carreira quanto na vida pessoal aponta a presença de questão que, para além da ética artística, era inadmissível para os pares artistas.

Uma dupla questão moral

A partir desse evento, Maurício continuou a colher exclusões no meio artístico brasileiro. Em 1926, tencionando expor os quadros *Beauté* e *Recueillement* na Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro, viu negada a sua participação por questões de idoneidade moral[13]. A questão moral agora parecia mesclar sua probidade artística e seus modos masculinos, ambos questionados pelos seus pares, todos homens. Vez ou outra, esta questão aparecia de modo mais veemente, como quando o jornal "O Malho", desmoralizou publicamente a sua figura, veiculando uma marchinha de carnaval, em que Maurício era representado como um sátiro[14].

Mesmo após a sua morte, a sua moralidade artística e seus modos pessoais continuaram a ser pauta. Em narrativa realizada por Luiz Edmundo, em 1958, o autor retoma "O caso Virgílio Maurício", em que pretendeu investigar a fama do artista quando ambos estavam em Paris, em meados de 1913. Edmundo inicia sua narrativa indicando as características que chamaram a sua atenção no primeiro encontro com Maurício:

> Fui conhecê-lo, pessoalmente, pelos primeiros frios de dezembro de 1913, em Paris, no "Plaza Hotel", onde, logo ao chegar, me fixara.
> Era um formoso rapaz que mal passava dos vinte anos, de ares um tanto afeminados, de tez morena e olhos de Theda Bara. Apareceu-me dentro de uma rica peliça de Astracan, tendo no lábio róseo e sensual o mais fresco e o mais desafogado dos sorrisos.
> Sua primeira frase, ao estender-me, maneiroso e gentil, a sua mão pequena, carregada de anéis:
> — De nome, o meu amigo já deve conhecer-me, forçosamente...

[12] Jornal do Recife, Pernambuco, 12 de julho de 1917. p. 3. Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.
[13] Citado também em jornal desconhecido, sem data. Livro de Recortes nº 18. Arquivo Virgílio Maurício. Cedoc/Pinacoteca do Estado de São Paulo.
[14] O Malho, Rio de Janeiro, 10 de fevereiro de 1923. p. 19. Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

— Como não! respondi-lhe.[15]

É interessante o artifício utilizado por Edmundo, ao descrever Maurício, investindo em suas características físicas, salientando os "ares afeminados" do jovem. A "feminilização" da figura de Maurício continua quando Edmundo compara os olhos do jovem artista aos da atriz americana Theda Bara[16], assim como opta por descrever seus lábios e sorriso invocando elementos quase femininos[17].

Curiosamente, Edmundo, e tantos outros homens artistas ou literatos no início do século XX, eram também considerados dândis[18]. Não era esse elemento, porém, a fonte de incômodo. Segundo James Green, podemos pensar que a suposta homossexualidade do artista, indicada por elementos presentes nas falas de seus oponentes, atua de forma binária: "como indicador que diferencia seu próprio comportamento 'desviado' e o comportamento masculino 'normal' de um homem 'verdadeiro'."[19], algo que por sua vez era o esperado pelos seus pares e pela sociedade. Por outro lado, a intensa repulsa que a fluidez de gênero causava naqueles que se consideravam homens, pode estar associada ao medo, pois "a ambigüidade de um comportamento feminino num corpo masculino também provocaram a ansiedade masculina e despertaram o medo de que o feminino no 'outro' também pudesse estar nele próprio."[20]

A questão da "afetação" de Maurício incomodava até mesmo aqueles que o defendiam. Em artigo elogioso intitulado "Um creador de beleza", assinado por Povina Cavalcanti, publicado na Gazeta de Notícias de 5 de agosto de 1923, o autor declara:

> Um dia, em 1915, estava eu à beira do cais, nas Docas da Bahia, próximo a um paquete nacional que atracara ali, havia pouco quando meu olhar displicente foi chamado a ver um jovem de roupas parisienses, muito afetado de maneiras, que falava pelos cotovelos, dando mostras de possuir muito talento, que nenhum disfarce elegantemente procurava

[15] EDMUNDO, Luiz. De um livro de Memórias. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1958. V. III. p. 769.
[16] Theodosia Burr Goodman (Cincinnati, Ohio, 1885 – Los Angeles, Califórnia, 1955), conhecida como Theda Bara era uma destacada atriz do cinema americano do início do século XX, por vezes associada à figura da "mulher fatal", por conta de alguns de seus personagens.
[17] Gazeta de Notícias, 5 de agosto de 1923. Livro de Recortes nº 20. Arquivo Virgílio Maurício. Cedoc/Pinacoteca do Estado de São Paulo.
[18] CRUZ, Aline Duarte de Oliveira. *Modernidade e modernismo nas memórias de Luiz Edmundo.* Rio de Janeiro, 2006. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura). Departamento de História. PUC-Rio. p. 22. "Estar de acordo com a moda em Paris e em sintonia com as novidades intelectuais que vem de fora era, sobretudo, saber se destacar na vida cotidiana carioca, burguesa e pacata, através de falar vestir e ver a vida. Consistia na busca deste destaque o elo que unia a geração de Luiz Edmundo".
[19] GREEN, James N., Além do Carnaval: a homossexualidade no Brasil do século XX. São Paulo: Editora UNESP, 2000. p. 41.
[20] Ibidem, p. 147.

> ocultar e que era, pelo contrário, confessado com certo impudor, que me fez mal aos nervos![21].

A homossexualidade, e mesmo a suposição dela, sobretudo, nas figuras masculinas no início do século XX era uma questão social a ser combatida, seja pela ciência médica ou pela intervenção do Estado no controle de circulação destes indivíduos, além de ser condenada pela moral cristã vigente. Green aponta em seu estudo, vários casos de prisão de homens efeminados ou intervenção psiquiátrica proposta pelas famílias, de modo a "regenerar" os seus[22].

Para homens públicos de determinados nichos sociais, no entanto, a prisão ou internação não era tanto um risco, se comparado à associação de seu nome a atividades homossexuais. Green cita o caso de João do Rio, declaradamente homossexual que, segundo um de seus biógrafos teria sofrido por duas ocasiões uma tentativa de barrar sua eleição à Academia Brasileira de Letras, por Machado de Assis e pelo barão de Rio Branco, tendo como justificativa a sua "torpeza moral"[23].

Nem mesmo Olavo Bilac escapou de se ver representado satiricamente ao lado de João do Rio, com clara inclinação homossexual, no primeiro número da revista "O Gato", em 1911. Segundo Green, "Mesmo que as insinuações paródicas contra Bilac não tivessem nenhum fundamento, essa representação de dois membros proeminentes da sociedade letrada carioca revela a vulnerabilidade de personalidades públicas suspeitas de acolherem desejos sexuais por indivíduos do mesmo sexo."[24]

Uma história de silêncios

Excetuando as falas dos artistas, e ou contemporâneos, contrários à presença de Maurício, não temos indício algum da suposta homossexualidade do autor. Não foram encontrados documentos pessoais de Maurício durante a realização da pesquisa que pudessem responder a este questionamento. Durante toda a sua vida, Maurício lutou para afastar os boatos de seu nome e construir uma imagem digna de si. Este esforço é visível no arquivo Virgílio Mauricio[25], que coletou e

[21] Gazeta de Notícias, 5 de agosto de 1923. Livro de Recortes nº 20. Cedoc/Pinacoteca do Estado de São Paulo.
[22] GREEN, op. cit., p. 191. "Muitos membros da família tentavam reprimir e controlar o que consideravam uma conduta embaraçosa e imprópria de parentes e envolvidos em relações sexuais 'perversas'. Quando fracassavam, às vezes recorriam à intervenção do Estado. A polícia, justiça e a medicina trabalhavam em uníssono para conter e controlas esse 'desvio'. Presume-se que esse tipo de pressão institucional a fim de desencorajar atividades homossexuais servia para disciplinar e desmoralizar alguns indivíduos, que acabariam por reverter a um estado de 'normalidade' heterossexual.".
[23] Ibidem, p. 100.
[24] Ibidem, p. 101.
[25] O "Arquivo Virgílio Maurício", hoje parte do Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca do Estado de São Paulo é um significativo conjunto documental que permite compreender como Maurício construiu a sua memória ainda em vida. Desde 2013 na instituição, teve a sua doação realizada por familiar do artista.

organizou durante a sua vida, compreendendo documentação diversa, sobretudo, recortes que saíam nos jornais sobre a sua atuação em diversas atividades.

Uma lacuna importante da documentação recolhida por Maurício, diz respeito justamente à contenda ocorrida em Pernambuco, sendo parte da história que o artista silenciou em sua narrativa, talvez pelo teor pessoal impregnado nas falas de seus oponentes. Imediatamente posterior à contenda em Pernambuco, o artista se viu envolvido em mais um debate público, desta vez na Bahia. Maurício coletou se não tudo, a maior parte desta documentação. Entretanto, há uma cuidadosa seleção do autor, embora tênue, que permite que o seu refinamento de espírito seja louvado, contanto que não seja associado a qualquer atividade "desviante", como indicada na época.

Pelos posicionamentos do artista é possível depreender que a desmoralização artística poderia ser demovida através do trabalho, mas frente a uma suposta desmoralização pessoal, seria melhor silenciar. Como disse certa vez o articulista Augusto Andrade "Virgilio tem o defeito de não querer defender-se"[26]. Frente às acusações pessoais elaboradas por seus pares, não vemos resposta do artista.

Embora exista uma corrente de pensamento que associe estreitamente a estetização[27] da vida, e mesmo o "dandismo"[28], ao fator homossexual, Green indica que esse cenário era muito mais complexo de que o observado, catalogado e estudado pelos médicos cientistas do início do século XX. Com a atenção focada em homens maquiados, com roupas destoantes e demais atributos femininos ensaiados, como o falar e o andar, muitas vezes se surpreendiam com homens "normais", que declaravam tendências ao mesmo sexo[29].

Não sabemos se descuidadamente ou equivocadamente Maurício caiu na teia dos censores sexuais de sua época. Especialmente interessado no corpo feminino[30],

[26]A Província, 22 de setembro de 1921, p. 2. Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.
[27] CAMARGOS MENDONÇA, Carlos Magno. *Beleza pura. A estetização da vida cotidiana como estratégia de resistência para o homossexual masculino*. Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, vol. 17, núm. 2, maio-agosto, 2010, pp.118-127. p. 126.
[28] Ibidem, p.121. "Todavia um grupo reagia aos padrões estéticos e ao comportamento heterossexual dominante: os dândis. Esse movimento contracultural reunia intelectuais e artistas que produziam sua linguagem através da vestimenta e dos gestos. Em sua ética, os dândis se portavam como seres criadores de beleza. Eles usava a imagem para marcar sua diferença, trajavam peças extravagantes, não se preocupavam em carregar em sua roupa aspectos femininos e estavam interessados em romper com as características extravagantes da sociedade industrial. Os dândis era homens extremamente preocupados com a elegância e a beleza. [...] Ao final do século XIX a imagem dos dândis foi associada ao estilo do homossexual urbano".
[29] GREEN, op. cit, pp.174-176.
[30] Em uma de suas incursões fora do meio artístico, adotou posturas eugenistas em sua tese *Da mulher: Proporções – Belleza – Deformação –Hygiene, mulher e moda –Sports – A mulher, o nu e a moral*, defendida em 1926, na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. A medicina eugenista foi uma das grandes vertentes a condenar os vícios e a normatizar a sexualidade em busca de uma sociedade saudável no início do século XX. Como aponta Schwarcz: "Transformada em um movimento científico e social vigoroso a partir dos anos 1880, a eugenia cumpria metas diversas. Como ciência, ela supunha uma nova compreensão das leis da hereditariedade humana, cuja aplicação visava a produção de "nascimentos desejáveis e controlados"; enquanto movimento social, preocupava-se em promover casamentos entre determinados grupos e – talvez o mais importante – desencorajar certas uniões consideradas nocivas à sociedade.". SCHWARCZ, Lilia

"O intérprete ideal da mulher", como colocou Júlio Dantas, viu a análise de suas obras serem, de certo modo, colocadas em segundo plano pela emergência de debates clamorosos sobre a sua dupla moral. A recuperação de seu nome, ainda hoje envolto em silêncios, como agente de sua época, faz-se necessária, assim como a análise de sua atuação junto aos seus pares, tanto para tentar desvelar as incertezas em sua trajetória, como para se ampliar a compreensão sobre os debates presentes nos cenários artístico e social do início do século XX.

Referências bibliográficas

A PROVÍNCIA, Pernambuco, 22 de setembro de 1921. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 22 de setembro de 2015.

ARQUIVO Virgílio Maurício. Acervo Cedoc/Pinacoteca do Estado de São Paulo.

CAMARGOS MENDONÇA, Carlos Magno. *Beleza pura. A estetização da vida cotidiana como estratégia de resistência para o homossexual masculino*. Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, vol. 17, núm. 2, maio-agosto, 2010, pp.118-127. Disponível em:

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/7549> Acesso em 02 de julho de 2018.

CRUZ, Aline Duarte de Oliveira. *Modernidade e modernismo nas memórias de Luiz Edmundo.* Rio de Janeiro, 2006. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura). Departamento de História. PUC-Rio.

EDMUNDO, Luiz. De um livro de Memórias. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1958. V. III.

FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816 a 1916.* Rio de Janeiro: Typ. Röhe, 1916.

GREEN, James N., Além do Carnaval: a homossexualidade no Brasil do século XX. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

JORNAL DO RECIFE, Pernambuco, 1917. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 08 de novembro de 2015.

LOBATO, Monteiro. Pensionamento de Artistas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 de janeiro de 1916.

MAURÍCIO, Virgílio. *Da Mulher: Proporções – Beleza – deformação – Hygiene, mulher e moda – Sports – A mulher, o nu e a moral.* Rio: Empreza Gráphica Editora, 1926.

NORMANDY, Georges. *Le nu au Salon*. 1914. Paris: Albert Méricant, 1914.

Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 79.

O MALHO, Rio de Janeiro, 1923. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 19 de dezembro de 2015.

RUBENS, Carlos. *Impressões de arte***.** Rio de Janeiro: Typ. Do Jornal do Commercio de Rodrigues e C., 1921.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp / Fapesp, 2008.

Anos 1980, ‘visualidade amazônica’: o desejo pela Amazônia na arte brasileira

Gil Vieira Costa, Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Universidade Federal do Pará

Este artigo se debruça sobre o uso da ideia de ‘Amazônia’ nas artes visuais brasileiras. Considera esse uso uma questão que atravessa muitas gerações de artistas, na própria região ou fora dela. Foca em um conjunto de artistas que produziram a partir de Belém (PA), especialmente na primeira metade dos anos 1980. Nesse período, o campo artístico em Belém estabeleceu um debate teórico e artístico a respeito da ‘visualidade amazônica’, que conseguiu configurar o reconhecimento da produção local pelas instituições do eixo RJ-SP. Aponta-se alguns aspectos da conjuntura que possibilitou o surgimento desse debate.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Arte brasileira. Visualidade. Amazônia. Belém.

*

This paper approaches the use of the idea of 'Amazonia' in the Brazilian visual arts. It considers this use a question that crosses many generations of artists, in the region itself or outside it. The paper focuses on a group of artists who produced from Belém (PA), especially in the first half of the 1980s. During this period, the artistic field in Belém established a theoretical and artistic debate regarding the ‘Amazonian visuality’, which managed to configure the recognition of local production by the institutions of the RJ-SP axis. Some aspects of the conjuncture that allowed the emergence of this debate are pointed out.

Keywords: Contemporary art. Brazilian art. Visuality. Amazonia. Belém.

Introdução

A Amazônia constitui um objeto para a produção de muitas imagens e discursos, ao menos desde o contato das sociedades europeias com a região. No que diz respeito ao campo artístico especializado, a última década tem apresentado uma produção artística, curatorial e crítica intensa em torno do tema.

Tome-se, como exemplo, a realização dos projetos *Arte pela Amazônia: arte e atitude* (2008, SP, organização de Ricardo Ribemboim), *Amazônia, a arte* (2010, ES/MG, curadoria de Orlando Maneschy), *Amazônia, ciclos de modernidade* (2012, RJ/DF/PA, curadoria de Paulo Herkenhoff), *Amazônia, lugar da experiência* (2012, PA, curadoria de Orlando Maneschy), *Pororoca: a Amazônia no MAR* (2014, RJ, curadoria de Paulo Herkenhoff) e *Amazônia: os novos viajantes* (2018, SP, curadoria de Cauê Alves e Lúcia Lohmann). Independente da heterogeneidade de objetivos em tais projetos, e dos diferentes graus de comprometimento com a região ou com a produção artística regional, a partir dos mesmos podemos afirmar que a Amazônia está como uma questão posta no campo da arte contemporânea brasileira.

Se recuarmos um pouco mais, veremos que esse desejo do campo artístico especializado pela Amazônia (seja a região concreta, crítica, ou mesmo a região idealizada) é uma questão de várias gerações no Brasil, se fazendo presente na obra de muitos artistas e na atuação de muitas instituições e profissionais do campo, ao menos desde o século XIX. O interesse por tipos sociais idealizados (o 'índio', o 'caboclo'), por suas produções culturais (mitologias, artefatos, costumes etc.) e pelo ecossistema (o rio, a floresta, a fauna) alimentou as artes visuais, e outras linguagens artísticas, em muitos momentos esteticamente distintos. Assim, o desejo pela Amazônia pode ser considerado uma pulsão constante nas artes brasileiras, ainda que seja cíclica e intermitente.

Um momento bastante peculiar de interesse nacional e internacional pela Amazônia, para além dos campos artísticos, é o período que compreende as décadas de 1970 e 1980. Os anos 1970 foram o epicentro dos impulsos de 'integração' da região à economia brasileira, quando a abertura de estradas estava relativamente consolidada, interligando os extremos do país e aproximando cidades que antes só poderiam ser alcançadas por dispendiosas viagens aéreas ou por longas viagens marítimas. As rodovias Belém-Brasília e Transamazônica são dois grandes marcos desse processo.

A ocupação da Amazônia, pautada pelos governos brasileiros desde os anos 1930 e intensificada com os governos militares (1964-1985), estimulou a migração de grupos sociais e o estabelecimento de empreendimentos de grande porte na região. As consequências dessas políticas desenvolvimentistas logo se tornaram pauta internacional, por sua capacidade de devastação de um dos ecossistemas mais importantes do planeta.

A Amazônia no centro de debates internacionais

Esse aspecto ecológico e crítico do imaginário divulgado sobre a Amazônia logo se tornou um elemento poético na produção de muitos artistas brasileiros, em cidades da própria região e em outros centros distantes. Simultaneamente parece haver um movimento institucional direcionado à região, buscando descentralizar e regionalizar os mecanismos que viabilizavam a produção artística e sua legitimação. Instituições como Fundação Bienal de São Paulo e Funarte (Fundação Nacional de Artes) promoveram, dos anos 1970 aos 1980, uma série de eventos que buscavam integrar a produção da região Norte (assim como das outras regiões) ao circuito hegemônico do eixo RJ-SP.

Assim, os anos 1970 testemunharam tanto um esforço de artistas pensando a Amazônia (a partir de uma gama heterogênea de abordagens) quanto um esforço de atuações institucionais nas cidades da região, logo seguido por um esforço teórico capaz de dar conta desses novos processos. Se a presença da região amazônica na historiografia das artes plásticas brasileira estivera, até então, quase restrita às descobertas arqueológicas de objetos em cerâmica, o final dos anos 1970 começa a marcar novas abordagens. As culturas visuais indígenas amazônicas, antigas ou contemporâneas, até então estudadas apenas pela antropologia e ciências afins, começaram a ocupar espaço também nas narrativas do campo artístico.

Um exemplo limítrofe é o do livro *Abstração na arte dos índios brasileiros* (1979), de Antônio Bento, que habita uma interessante zona de contato entre antropologia e crítica de arte, tomando as culturas visuais indígenas a partir das produções artísticas de cunho construtivo, tão em voga no Brasil dos anos 1950. Depois, o VIII SNAP (Salão Nacional de Artes Plásticas), promovido pela Funarte em 1985, trouxe como uma de suas Salas Especiais a exposição *Arte e Corpo: pintura sobre a pele e adornos de povos indígenas brasileiros*, acompanhada de catálogo homônimo, trazendo textos de autores diversos, especialmente de antropologia. No ano seguinte, 1986, a representação brasileira na XLII Bienal de Veneza trouxe, além dos artistas Gastão Manoel Henrique (1933), Geraldo de Barros (1923-1998) e Renina Katz (1925), artefatos de diferentes povos indígenas brasileiros.

Da Amazônia à 'visualidade amazônica'

Mas o esforço teórico mais substancial de compreensão, pelo campo artístico, da produção visual na Amazônia, foi construído na direção das populações mestiçadas, especialmente ribeirinhas e suburbanas. Não se pode dizer com precisão quando há essa mudança de foco, nem aquilo que a condiciona, mas é possível que tenha alguma relação com a política cultural empreendida pelos

governos militares durante os anos 1970, de viés identitário e girando em torno de ideias como 'povo brasileiro' e 'nacional popular'.[1]

Dois exemplos importantes, não estritamente 'amazônicos', podem ser encontrados em duas exposições do começo dos anos 1980. De janeiro a março de 1981 o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro apresentou a exposição *Brasil/Cuiabá: pintura cabocla*, coletiva de artistas dos estados do Mato Grosso e do recém-emancipado Mato Grosso do Sul. Em outubro e novembro de 1985 foi a vez do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo realizar *O popular como matriz*, trazendo quatro artistas nordestinos e o paraense Emmanuel Nassar (1949), que tinham em comum uma abordagem formal em diálogo com manifestações suburbanas. A partir de 1986, Emmanuel Nassar – então um dos maiores símbolos de uma arte contemporânea com referenciais 'populares' e 'amazônicos' – será presença frequente nas representações brasileiras em grandes mostras internacionais.
Diferente da valorização da produção dos povos indígenas, não especializada e externa ao campo artístico, essa nova postura buscava as visualidades 'populares' na obra de criadores regionais que atuavam dentro do campo artístico especializado. Essa tensão entre culturas visuais suburbanas 'de fato' e seu consequente uso por artistas contemporâneos é levada ao ápice com a atuação da Funarte nos anos 1980, em suas políticas culturais para as artes plásticas na Amazônia.

Houve, inicialmente, um desejo de descentralizar a atuação do órgão, fomentando maior integração com outras regiões. Tal iniciativa culminou em realizações como a pesquisa *As artes plásticas no Pará*, desenvolvida entre 1977 e 1978 por Paolo Ricci (1925-2011) com financiamento da Funarte. Ainda em 1978 ocorreu a exposição *Artistas do Pará*, no Rio de Janeiro, mostra coletiva dentro do Projeto Arco-íris, do referido órgão. Em 1981, o Pará foi representado na Sala Especial *Presença das regiões: aspectos do trabalho de artes plásticas no Brasil*, no IV SNAP – e ainda nas duas edições do Simpósio homônimo. Entre 1982 e 1983 a Funarte financiou a pesquisa *As fontes do olhar*, coordenada por Osmar Pinheiro (1950-2006), que pretendeu mapear 'visualidades populares' na Amazônia. Em 1984, o INAP (Instituto Nacional de Artes Plásticas) da Funarte promoveu em Manaus, em parceria com a Prefeitura de Belém, o Seminário *As artes visuais na Amazônia*, em paralelo ao VII SNAP; e no ano seguinte foi publicado um livro homônimo compilando as apresentações do seminário. Ainda em 1984, o catálogo do VII SNAP trouxe dois pequenos textos chamados *Visualidade popular na Amazônia* (de Osmar Pinheiro) e *Arte na Amazônia, entre a antropologia e a fenomenologia* (de Paulo Herkenhoff). Em 1985, a IV Semana Nacional de Fotografia, promovida pelo Instituto Nacional de Fotografia da Funarte, ocorreu em Belém, e em 1987 o mesmo órgão promoveu o I Fotonorte, no Rio de Janeiro, direcionado à fotografia no Norte do país. Em 1986, a programação do IX SNAP incluiu a realização da mostra competitiva Regional

[1] Conferir, por exemplo, Renato Ortiz, Estado autoritário e cultura, *In*: Renato Ortiz, *Cultura brasileira e identidade nacional*, São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 79-126.

Norte, em Belém. Além de tudo, de 1982 a 1988 a Comissão Nacional de Artes Plásticas, do INAP/Funarte, teve sempre um paraense em sua composição: em 1982 e 1983, Benedito Nunes (1929-2011; filósofo e professor, mas sempre atuante no campo artístico); em 1984 e 1985, Osmar Pinheiro; e, por fim, entre 1986 e 1988, Emmanuel Nassar.

Esse apanhado de iniciativas institucionais da Funarte relacionadas ao Pará é sintomático do desejo que havia, no campo artístico especializado do eixo RJ-SP, por uma Amazônia mais ou menos idealizada, com suas culturas visuais e dinâmicas sociais e históricas próprias. Por outro lado, desde os anos 1970 ocorreu uma busca dos próprios artistas paraenses em firmar maior presença nos acontecimentos do campo artístico nacional. Nessa década de 1980, alguns chegaram a migrar para outras regiões do país, e muitos buscaram demarcar sua produção artística a partir de uma possível 'amazonidade' – ou mesmo tiveram esse rótulo atribuído por sua recepção crítica.

Recepção nacional de artistas 'amazônicos'

É a partir desse pano de fundo, discutido acima, que ocorreu uma intensa recepção, no Sul e Sudeste do país, de artistas tidos como 'amazônicos'. Neste trabalho, vou me focar em exemplos de artistas que produziram a partir de Belém. Investigo cinco nomes: Dina Oliveira (1951), Emmanuel Nassar, Luiz Braga (1956), Osmar Pinheiro e Ruy Meira (1921-1995) – que desenvolveram, no contexto dos anos 1980, uma produção em diálogo com culturas visuais de grupos subalternizados na Amazônia, ao mesmo tempo em que participaram ativamente de eventos artísticos de abrangência nacional.

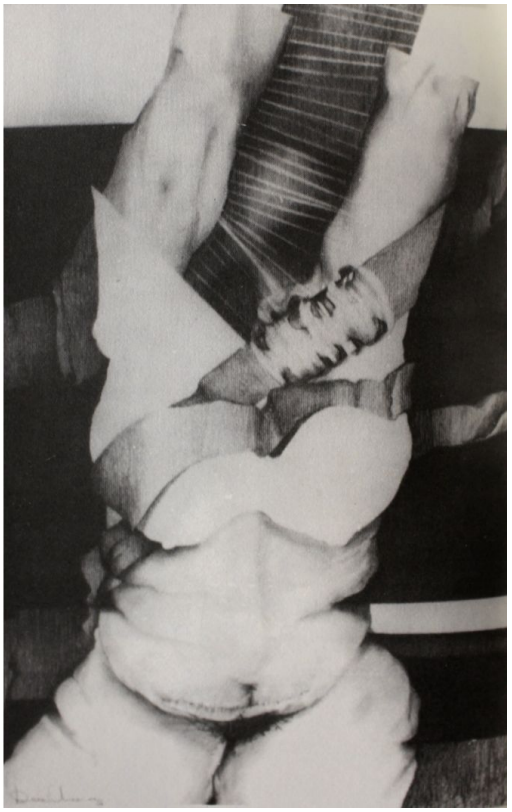
Entre 1979 e 1989 esses cinco artistas foram selecionados para vários eventos de abrangência nacional sediados em outras regiões do país. Alguns chegaram a receber importantes premiações em muitas dessas mostras competitivas, apresentaram exposições individuais em galerias comerciais ou públicas e receberam convites para integrar representações brasileiras em exposições internacionais.

Essa vasta participação em eventos artísticos nacionais, durante os anos 1980, implica, por um lado, a busca por legitimação empreendida pelos próprios artistas. Por outro lado, se considerarmos as aproximações entre suas poéticas, também indica que havia uma abertura nacional à Amazônia – enquanto elemento imagético que alimentava a produção artística especializada.

Mas que diálogo há com uma ideia de Amazônia na obra desses artistas? E, havendo tal diálogo, quando e em que circunstâncias ele começa a ser formulado? Se observarmos com cuidado algumas das participações dos mesmos em eventos do Sul e Sudeste do país, entre o final dos anos 1970 e início dos 1980, veremos como há pouca presença do que se convencionou chamar de

'visualidade amazônica'. Averiguemos, por exemplo, as obras de alguns desses artistas (ou seus registros) premiadas no II SNAP (1979) e no 38º Salão Paranaense (1981).

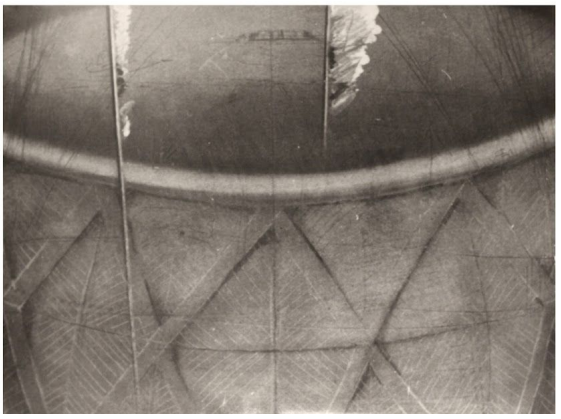
Vejamos *Composição III* e *Fenda* (Figuras 1 e 2), de Ruy Meira e Dina Oliveira, respectivamente. A obra de Ruy Meira foi premiada no II SNAP e traz suas incursões pela fase que foi chamada de 'abstrato-orgânica'. Sintetiza o rigor das vertentes construtivas com a maleabilidade de formas orgânicas, em uma espécie de 'geometria sensível'. Mas, certamente, a obra não foi tomada como possuidora de uma especificidade 'amazônica'. A obra de Dina Oliveira, premiada no 38º Salão Paranaense, aponta para uma produção vinculada à figuração do corpo feminino (como em grande parte de sua produção no período), mas não há qualquer indício nítido de um comprometimento com alguma visualidade da/na Amazônia.



À esquerda: Fig. 1 *Composição III*, Ruy Meira, óleo sobre tela, 1979. À direita: Fig. 2: registro preto e branco de *Fenda*, Dina Oliveira, desenho, 1981. Fonte: *Composição III*: acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. *Fenda*: Catálogo do 38º Salão Paranaense, Curitiba: Governo do Estado do Paraná, 1981.

Talvez *Esquecimento e memória II* e *América I* (Figuras 3 e 4), respectivamente de Osmar Pinheiro e Emmanuel Nassar, trouxessem maior ligação com visualidades da região. A obra de Osmar Pinheiro foi premiada no II SNAP, e se mantinha dentro da corrente de certa figuração neossurrealista ou, mais especificamente, do realismo mágico. A relação com a Amazônia se mantém em certos elementos imagéticos (tucanos, peixe, feição étnica) e materiais (o mogno como suporte da pintura), permanecendo como uma relação com os estereótipos

da Amazônia, moldura de uma produção que pode ser chamada de 'regional'. Já a obra de Emmanuel Nassar, premiada no 38º Salão Paranaense, é uma composição abstrata, mas, ao que parece, aponta o manejo de alguns elementos identitários da região (padrões geométricos de folhas e de estilizações indígenas), contudo sem configurar uma relação explícita com as representações da Amazônia.



À esquerda: Fig. 3. *Esquecimento e memória II*, Osmar Pinheiro, óleo sobre madeira, 1979. À direita: Fig. 4: registro preto e branco de *América I*, Emmanuel Nassar, desenho, 1981. Fonte: *Esquecimento e memória II*: acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. *América I*: arquivo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

O caso de Luiz Braga é a exceção. Apesar de ser o mais jovem dos cinco artistas, assim como o que possuía a produção mais incipiente, já desde o princípio o fotógrafo apontou, em uma parte de sua obra, para uma relação com a Amazônia. Obras como *Camburões coloridos* (1976) e *Borracharia* (1981) indicam uma relação clara com as visualidades populares na região. Por um lado, as características formais dessa produção a inscrevem nas vertentes artísticas construtivas – que possuíam certa hegemonia no Brasil – e, por outro lado, os elementos identitários que essa produção maneja estão distantes dos estereótipos mais tradicionalmente associados à Amazônia, buscando dialogar com aspectos tangíveis da região.

Luiz Braga fez parte do projeto *As fontes do olhar*, coordenado por Osmar Pinheiro entre 1982 e 1983. Mais que isso, estabeleceu com o mesmo uma relação profunda, tanto profissional quanto pessoal.[2] Certamente essa parte de sua obra contribuiu para dar nova direção à produção de Osmar Pinheiro. Se em 1979 Pinheiro se vinculava a um tipo de realismo mágico, comum nos anos 1970, em 1985 as obras com que foi premiado no III Salão Paulista de Arte Contemporânea apontavam para outro tipo de visualidade, de inspiração

[2] Conferir Luiz Braga, entrevistado em *Luiz Braga: retratos amazônicos*, catálogo de exposição realizada de 17 de fevereiro a 03 de abril de 2005 no Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo: MAM, 2005, p. 91.

construtiva e popular. Coloquemos lado a lado sua obra *Tapume* e *Borracharia* de Luiz Braga (Figuras 5 e 6).

À esquerda: Fig. 5. Esquerda: *Borracharia*, Luiz Braga, fotografia, 1981. À direita: Fig. 6. *Tapume*, Osmar Pinheiro, acrílica sobre papel, 1985. Fonte: *Borracharia*: acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. *Tapume*: Catálogo do III Salão Paulista de Arte Contemporânea, Governo de São Paulo, 1985.

Também Emmanuel Nassar desde 1981 passa a se interessar pelo diálogo com as 'visualidades populares' da Amazônia, como em *Currupiu gigante* (Figura 7), obra com a qual foi premiado no VII SNAP, em 1984.

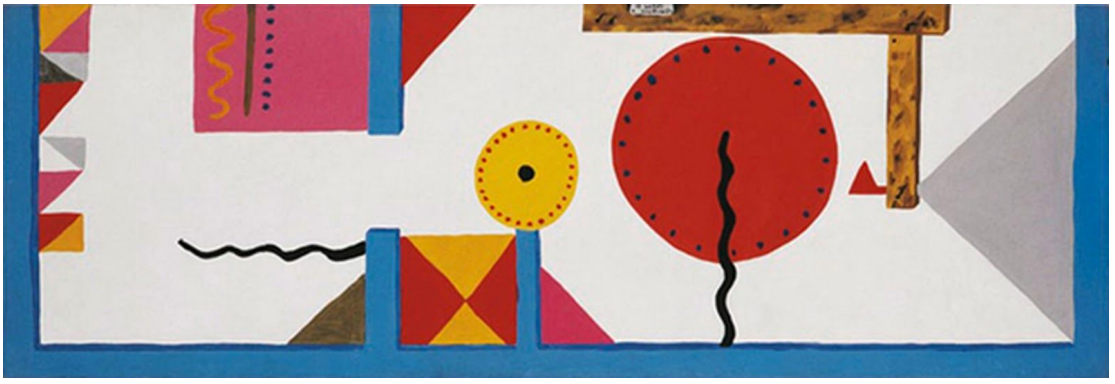
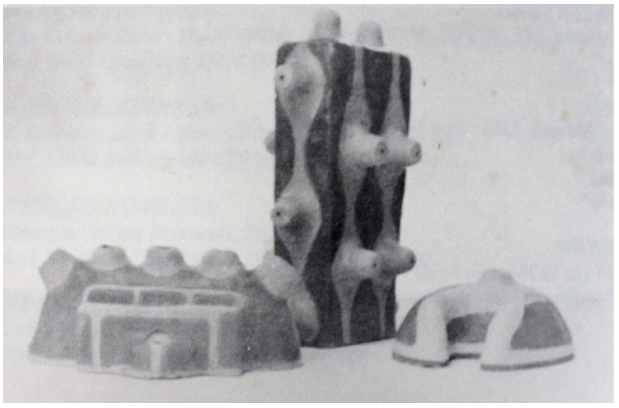


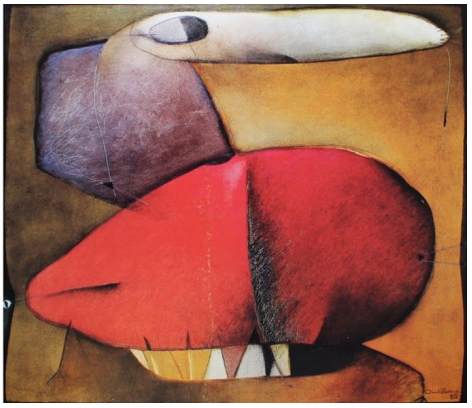
Figura 07. *Currupiu gigante*, Emmanuel Nassar, acrílica sobre madeira, 1984.
Fonte: acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Ruy Meira e Dina Oliveira, por sua vez, se mantiveram distantes das culturas visuais suburbanas ou populares, mas enveredaram por um uso intenso de signos de 'amazonidade' em suas obras (Figura 8 e 9), atentando especialmente para as culturas visuais indígenas. Ruy Meira se lançou na produção de cerâmicas, em evidente diálogo com a herança de povos marajoaras e outros na Amazônia. Com essa fase de sua obra, que se estendeu até o final de sua vida, ele recebeu o principal prêmio no 5º Salão Paranaense de Cerâmica, em 1984.

Dina Oliveira produziu uma abstração bastante peculiar (ainda que em sintonia com o retorno da pintura da chamada 'Geração 80' no Brasil), que era capaz de manejar signos que apontavam para a Amazônia (a floresta, a água e as culturas indígenas) sem cair em figurações estereotipadas. No catálogo de sua primeira exposição individual em São Paulo (*Humus*, 1984), a apresentação escrita por Aracy Amaral sugere o comprometimento com o dado regional, transposto visualmente, e o pequeno texto da própria artista marca a transição da figuração

do corpo feminino para uma relação com o espaço cultural amazônico. A transição é ainda mais definitiva em sua segunda exposição individual em São Paulo, 1985, em que alguns títulos de obras remetem diretamente a elementos identitários da região: *Açaí*, *Amazônia*, *Seringa*, *Urucu* etc.





À esquerda: Fig. 8. Esquerda: registro em preto e branco de *Forma em cerâmica I, II,* e *III*, Ruy Meira, cerâmica, 1984. À direita: Fig. 9. *Seringa*, Dina Oliveira, óleo sobre tela, 1985. Fonte: *Forma em cerâmica I, II,* e *III*: Catálogo do 5º Salão Paranaense de Cerâmica, Curitiba: Governo do Estado do Paraná, 1984. *Seringa*: Catálogo *Dina Oliveira*, São Paulo: Galeria Paulo Prado, 1985, capa.

A formulação teórica em torno da 'visualidade amazônica'

A questão que se coloca neste artigo, portanto, diz respeito às mudanças nos programas estéticos de muitos artistas paraenses, testemunhada pela primeira metade dos anos 1980. Suas obras foram reorientadas na direção de visualidades com algum grau de 'amazonidade' (relacionada às culturas visuais 'populares', às culturas indígenas 'tradicionais', ou mesmo às características da paisagem natural). O debate teórico em torno da 'visualidade amazônica', local e nacional, parece ter sido um ponto fundamental para essas mudanças.

Retornemos à atuação do INAP/Funarte. Como vimos, o órgão mantinha boas relações com o campo artístico em Belém e buscava maior presença regional. Como dito acima, já em 1977 e 1978 outro projeto de pesquisa na cidade foi subsidiado pela Funarte: *As artes plásticas no Pará*, desenvolvido por Paolo Ricci. O projeto estava entre os vinte e seis apoiados pelo INAP/Funarte no biênio 1976/1977, "visando a preservação da memória cultural do país" no campo das artes visuais, com previsão de serem editados na coleção "Panorama das Artes no Brasil Ontem e Hoje".[3] O relatório da pesquisa de Paolo Ricci, entretanto, permanece inédito.

Também permanece inédita a pesquisa *As fontes do olhar*, coordenada por Osmar Pinheiro e subvencionada pela Funarte em 1982, com o agravante de que, diferente da pesquisa de Ricci, não há qualquer documentação do projeto localizável na base de dados do Centro de Documentação e Informação da Funarte. É o projeto *As fontes do olhar* que inicia o debate teórico em torno da 'visualidade amazônica' no campo artístico em Belém.

[3] Funarte, *Relatório de atividades 1976 a 1978*, Rio de Janeiro: Funarte, [1979?], p. 47-48.

Em 1982, ano em que o projeto foi subvencionado, a Funarte passou a priorizar o apoio a demandas externas, como forma de descentralizar a destinação de seus recursos.[4] No INAP/Funarte, essa política foi vivenciada tendo em vista o objetivo de regionalização da atuação institucional. Dois projetos de documentação e pesquisa, com abrangência nacional, foram destacados pelo INAP/Funarte no relatório de atividades daquele ano:
- Levantamento da Produção das Regiões – visa documentar a história e a atividade de produção regional de arte no país;
- Visualidade – procura incentivar a reflexão sobre as relações que se dão em âmbito local entre uma arte popular espontânea e a produção de arte local.[5]

Ambos os projetos testificam o reconhecimento institucional de um apagamento ou silenciamento das manifestações artísticas regionais diante do peso concedido à produção no eixo RJ-SP. O primeiro projeto surgiu durante o IV SNAP (1981), mais especificamente a partir das discussões do I Simpósio Nacional de Artes Plásticas – Presença das Regiões, quando o INAP/Funarte, em vez de "produzir diretamente o projeto, se articulou com instituições, artistas e pesquisadores locais para que eles fizessem a documentação da história e da atividade regional".[6]

O segundo projeto é, possivelmente, o mesmo que aparece adjetivado como *Visualidade Brasileira*, em livro de 1985.[7] Se o "levantamento da produção das regiões" assumia uma atitude de descolonização dos mecanismos de produção de conhecimento, então centralizados geograficamente e centrados em um determinado tipo de arte, o projeto *Visualidade* duplicava (ao menos em teoria) essa postura decolonial, questionando a própria noção de arte com a qual se operava, assim como a hierarquização entre manifestações 'populares' e 'eruditas'.

Essa era a base filosófica de *As fontes do olhar* – tanto um esforço de visibilidade regional quanto uma reflexão sobre as relações entre arte especializada e arte popular. Mais que um solo propício a essa base filosófica, o campo artístico em Belém foi um potencializador de tais ideias. O coordenador, Osmar Pinheiro, parece ter sido uma das figuras centrais nesse processo, assim como o fotógrafo do projeto, Luiz Braga, cuja obra antecipou muitas questões que se tornariam cruciais para a produção artística que se debruçou sobre a chamada 'visualidade amazônica'.

O espaço deste artigo é insuficiente para aprofundar a análise sobre o debate teórico que foi empreendido, mas vale destacar três textos fundamentais para a

[4] Funarte, *Relatório de atividades Funarte 1982*, Rio de Janeiro: Funarte, [1983?], p. 33.
[5] Idem, p. 34.
[6] Isaura Botelho, *Romance de formação*: Funarte e política cultural, 1976-1990, Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2000, p. 159.
[7] Funarte, *As artes visuais na Amazônia*: reflexões sobre uma visualidade regional, Rio de Janeiro: Funarte; Belém: Secretaria de Educação e Cultura, 1985.

compreensão sobre aquele período em Belém. O primeiro é de autoria de João de Jesus Paes Loureiro (1939), feito sob encomenda para o próprio projeto, e parece ter circulado na cidade mesmo antes de sua publicação, que só aconteceu em 1988,[8] já que a pesquisa *As fontes do olhar* nunca foi editada pela Funarte. No texto, Paes Loureiro faz o elogio das visualidades dos grupos sociais ribeirinhos na Amazônia, encontrando ali um conhecimento estético específico da região e oriundo de populações subalternizadas, que se contrapõe ao conhecimento estético estrangeiro aprendido ou imposto em uma relação colonialista.

O segundo texto é de Osmar Pinheiro, apresentado no Seminário realizado em Manaus em 1984, e publicado no livro do ano seguinte.[9] Seguindo a trilha de Paes Loureiro, Osmar Pinheiro tratou das visualidades na Amazônia (mais que de uma única 'visualidade amazônica') que se estabeleciam como resistência cultural. A experiência sensível da região e de suas raízes culturais seria expressada no universo da visualidade popular e problematizada no campo das artes plásticas.

O terceiro texto é de Paulo Chaves Fernandes (1946), também produzido para o projeto a convite de Osmar Pinheiro, sendo publicado em 1985.[10] Nele, Paulo Chaves Fernandes demonstrou ter ciência do texto *As fontes do olhar*, de Paes Loureiro, e esboçou ao mesmo uma contundente resposta em tom crítico. Do início ao fim, Chaves põe em questão os fundamentos, princípios, métodos e ideologia implícitos na execução do projeto *As fontes do olhar*. Denuncia a idealização essencialista e estereotipada da Amazônia, e seu uso por uma política de Estado que visava o 'nacional-popular' como estratégia de controle do campo cultural.

Esse conjunto de textos pode facilitar a aproximação ao debate em torno das culturas visuais na Amazônia, e sua consequente apropriação por parte do campo artístico especializado – na obra dos artistas ou nos debates teóricos. De todo modo, parece ser a discussão em torno do conceito de 'visualidade amazônica' o principal mecanismo para a definitiva inserção da produção artística de Belém no cenário nacional e internacional, cujo principal expoente naquela década (em termos de repercussão) foi Emmanuel Nassar.

Antecedentes da 'visualidade amazônica' em Belém

Como dissemos anteriormente, o desejo pela Amazônia é uma questão que perpassa muitas gerações de artistas brasileiros. Entretanto, esse desejo esteve

[8] João de Jesus Paes Loureiro, As fontes do olhar, *In*: João de Jesus Paes Loureiro, *Elementos de estética*, 2ª ed. rev. e ampl., Belém: CEJUP, 1988, p. 123-130.
[9] Osmar Pinheiro, A visualidade amazônica, *In*: Funarte, *As artes visuais na Amazônia*: reflexões sobre uma visualidade regional, Rio de Janeiro: Funarte; Belém: SEMEC, 1985, p. 89-100.
[10] Paulo Chaves Fernandes, As fontes que pensam o olhar, *In*: *Espaço Científico*, revista publicada pela Gráfica e Editora Universitária da UFPA, n.º 1, Belém, 1985, p. 9-22.

muitas vezes impregnado de ideologias, que com frequência sobrepõe imagens estereotipadas às Amazônias concretas e tangíveis.

O recurso aos elementos da região como tema, traduzido em uma forma estrangeira, deve ser diferenciado de algumas propostas estéticas avançadas (enquanto criação visual e projeto teórico), que buscaram na Amazônia uma especificidade formal, equiparável às visualidades das correntes artísticas estrangeiras. Um exemplo notável é Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), em sua pintura e livros de artista dos anos 1920, nas quais dialoga com as culturas visuais marajoaras dentro de um projeto artístico modernista.

Vicente do Rego Monteiro, porém, não foi o primeiro a estabelecer um projeto estético desse tipo. No campo das chamadas artes decorativas, o paraense Theodoro Braga (1872-1953) já na década de 1900 começou a empreender apropriações da cultura visual das sociedades marajoaras em seus trabalhos, cujo exemplo mais antigo talvez seja *A Planta Brazileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*, de 1905. O artista foi seguido ainda por seu discípulo Manoel Pastana (1888-1984), que realizou inúmeros projetos de design e ornamentação partindo dos grafismos indígenas.

O grande interesse arqueológico pelas culturas autóctones amazônicas nos séculos XIX e XX, especialmente pelas cerâmicas marajoaras, conferiu aos diferentes projetos de Brasil uma herança cultural, posta em uso até hoje. Em Belém, cidade pouco cosmopolita em meados do século XX, essa herança cultural significou um passado mitificado e muitas vezes presente no campo artístico, algumas vezes visto com ufanismo, outras com desconfiada crítica ao regionalismo.

No ano de 1970 mais um projeto artístico em Belém voltou a retomar o diálogo com as culturas visuais indígenas, de maneira original e sintonizada com as correntes internacionalistas: Valdir Sarubbi (1939-2000) desenvolveu sua série de labirintos, informado tanto pelas vertentes construtivas quanto pela iconografia marajoara, e também a obra *Xumucuís*, ambiental e supra-sensorial, com base em brinquedos musicais de origem indígena. Sarubbi era de uma geração que ficava no meio do caminho entre a de Ruy Meira e a de Dina Oliveira, Emmanuel Nassar e Osmar Pinheiro. Estudante do Curso de Arquitetura da Universidade Federal do Pará, tal qual os três últimos citados, Sarubbi estava em muitos aspectos mais próximo dos jovens artistas, ele próprio sendo um artista iniciante naquela década.

Seu êxito, a partir de 1970, rápido se tornando um nome representativo em São Paulo (onde se radicou naquele mesmo ano) e no campo artístico brasileiro, provavelmente serviu de bússola para muitos dos artistas em Belém. A busca por um 'universal' no 'regional' se tornou padrão no campo das artes plásticas, a que se pode somar o fato da Amazônia estar cada vez mais presente nos noticiários, por conta dos sucessivos escândalos relacionados à devastação ambiental –

consequência dos projetos governamentais de ocupação e integração econômica da região. A Amazônia se tornou uma bandeira a ser levantada, e essa problemática cedo foi encarada pelos artistas visuais em Belém, que ao mesmo tempo precisavam dar conta da progressiva pressão de se tornarem cada vez mais integrados aos acontecimentos artísticos internacionais.

A esse conjunto de fatores deve-se acrescentar a tendência multiculturalista que predominou no cenário artístico globalizado dos anos 1980, retomando e/ou produzindo muitos rótulos identitários. É importante também situar nesse período o esforço governamental e institucional pela fabricação de uma 'brasilidade', capaz de atenuar contradições de classe e dar coesão a grupos sociais por meio de elementos culturais identitários.

Considerações finais

Tais fatos contribuem para o entendimento da conjuntura. Ainda assim, eles não explicam de todo o porquê da mudança no foco de alguns artistas em Belém, que passa das culturas visuais indígenas para aquelas 'populares', ribeirinhas ou suburbanas. Como vimos, dos anos 1970 aos 1980, se desenhou na cidade uma reflexão identitária, que no campo artístico buscou aproximar a cultura visual do 'Outro amazônico' (um Outro em relação ao Ocidente e mesmo ao Brasil cosmopolita e ocidentalizado) às correntes artísticas internacionais.

O êxito de determinados projetos estéticos no eixo RJ-SP, a partir de Belém, indica uma demanda por certa relação entre códigos visuais distintos – quase sempre desse 'Outro amazônico' com as tendências artísticas estrangeiras mais em voga no momento. Nessa síntese, figura aquela que parece ser a grande contradição daquele período: se, por um lado, o campo artístico brasileiro parece formular maior abertura à 'Amazônia', por outro lado essa Amazônia esteve sempre apropriada e codificada na produção especializada.

Os artistas que se projetaram (inter)nacionalmente, a partir do diálogo com a 'visualidade amazônica', ocupavam uma condição singular e desconfortável: não poderiam ser imediatamente considerados 'artistas brasileiros', posto que não vinham do centro hegemônico, mas de uma região periférica; e, por outro lado, também não poderiam ser considerados esse 'Outro amazônico', que produzia as culturas visuais sobre as quais se debruçavam. Vindos, em geral, das classes abastadas e de uma formação cosmopolita, esses artistas recorriam aos signos da Amazônia talvez como uma estratégia, ao mesmo tempo saciando e burlando o desejo multiculturalista por amazonidade que o campo artístico brasileiro fabricava.

Compreender o desejo pelo Outro (cultural e de classe), por sua representação e pelo controle de suas imagens, é uma questão fundamental, no que diz respeito ao campo artístico em Belém e ao panorama das artes visuais brasileiras nos anos

1980. É necessário multiplicar e aprofundar os estudos sobre o tema, especialmente se considerarmos que esse 'desejo pela Amazônia' continua presente, fomentando produções artísticas, atuações institucionais e políticas culturais diversas.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico / Brasil (Processo n.º 305250/2016-7), por meio de Bolsa de Doutorado Sanduíche no País concedida de março a agosto de 2017 para estadia em São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo (IFCH/UFPA) e co-orientação do Prof. Dr. Tadeu Chiarelli (ECA/USP).

Referências bibliográficas

BOTELHO, Isaura. *Romance de formação*: Funarte e política cultural, 1976-1990. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2000.

FERNANDES, Paulo Chaves. As fontes que pensam o olhar. *In*: *Espaço Científico*, revista publicada pela Gráfica e Editora Universitária da UFPA, n.º 1, Belém, 1985. p. 9-22.

FUNARTE. *Relatório de atividades 1976 a 1978*. Rio de Janeiro: Funarte, [1979?].

_____. *Relatório de atividades Funarte 1982*. Rio de Janeiro: Funarte, [1983?].

_____. *As artes visuais na Amazônia*: reflexões sobre uma visualidade regional. Rio de Janeiro: Funarte; Belém: Secretaria de Educação e Cultura, 1985.

MUSEU de Arte Moderna de São Paulo. *Luiz Braga*: retratos amazônicos. Catálogo de exposição realizada de 17 de fevereiro a 03 de abril de 2005 no MAM SP. São Paulo: MAM SP, 2005.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. As fontes do olhar. *In*: _____. *Elementos de estética*, 2ª ed. rev. e ampl. Belém: CEJUP, 1988. p. 123-130.

PINHEIRO, Osmar. A visualidade amazônica. *In*: FUNARTE. *As artes visuais na Amazônia*: reflexões sobre uma visualidade regional. Rio de Janeiro: Funarte; Belém: SEMEC, 1985. p. 89-100.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Na Caverna de Tarsila, o Desejo pelo Não-Colonial

Maria Bernardete Ramos Flores, Universidade Federal de Santa Catarina
Michele Bete Petry, Universidade Federal de Santa Catarina

No atual *giro decolonial* das humanidades, infere-se que a colonialidade é a face obscura e indissociável da modernidade. Se quando os europeus fascinaram-se pelos artefatos do "outro" refletiram sobre a infância da humanidade, pode-se pensar que há algo no humano que não foi roubado pelo aluvião colonial. Na arte moderna de Tarsila, capturando imagens de bichos e outros seres, adentramos numa caverna cheia de traços sobreviventes da sua infância. O que é próprio do primitivo humano, imagens subterrâneas incrustradas na memória, escapou ao par epistemológico modernidade/colonialidade. Nas imagens do inconsciente, onde sobrevivem desejos e sonhos infantis, ancoramos o nosso esforço à procura do não-colonial em Tarsila.

Palavras-chave: Modernidade. Colonialidade. Primitivo. Não-colonial. Tarsila do Amaral.

*

In the current decolonial turn of the humanities, it is inferred that coloniality is the obscure and inseparable face of modernity. If when Europeans were fascinated by the artifacts of the "other" they reflected on the childhood of humanity, one might think that there is something in the human that was not stolen by the colonial alluvium. In Tarsila's modern art, capturing images of animals and other beings, we entered a cave full of surviving features of his childhood. What is proper to the primitive human, subterranean images embedded in memory, escaped the epistemological pair modernity / coloniality. In the images of the unconscious, where children's desires and dreams survive, we anchor our effort to look for the non-colonial in Tarsila.

Keywords: Modernity. Coloniality. Primitive. Non-colonial. Tarsila do Amaral.

Bichos e crianças reverberam em imagens de Tarsila do Amaral (1886-1973). Os pássaros e infantes sintéticos em *Religião Brasileira*, os micos, coelhos e aves minúsculos em *A Feira*, a reunião de crianças em *Mamoeiro*, *A família* e *Morro da Favela* são exemplos. Obras realizadas na década de 1920, trazem aspectos de uma fértil imaginação infantil, emergem da alma acarinhada pela companhia de gatos, galinhas e pintinhos, na fazenda onde se passavam os jogos e brincadeiras de sua infância. Em um excerto de *Confissão Geral*, escrito em 1950, para o catálogo da exposição retrospectiva *Tarsila 1918-1950*, o desenho infantil, pueril, aparece como o desejo de imprimir uma imagem, a potência de arte que marca o início da carreira da artista: "Minha carreira artística... Quando começou? Foi no dia em que desenhei infantilmente uma cesta de flores e uma galinha rodeada por um bando de pintinhos" (apud Brandini, 2008: 727). Nas lembranças sobre a França, Tarsila (apud Brandini, 2008: 726) diz: "Mais tarde, essa França que viveu embrionária na minha imaginação infantil, desabrochou em realidade deslumbrante nos muitos anos que vivi em Paris: museus, teatros, artistas, escritores... Que saudades!".

Tomamos essa "imaginação infantil" que sobreviveu às viagens de Tarsila ao exterior e que no seu retorno "desabrocham em realidades deslumbrantes", para inferir que o corpo é como uma caverna. Nessa alegoria, como Bataille (1961) se viu diante de um enigma desconcertante, no poço da gruta de Lascaux, nos vemos diante de imagens, inscrições de traumas do humano, escondidos, soterrados, entre a água e o pó do que a matéria é feita. Nesse labirinto, no profundo oceano (Freud, 1974) em que sobrevivem fantasmas, sonhos e pesadelos, buscamos restos de lembranças que resistem ao tempo, a *fórmula de pathos* (Warburg, 2015: 87-97). Para nós, as obras de Tarsila surgem como lampejos da memória infantil, lapsos de pensamentos, reminiscências que nos permitam adentrar a sua caverna, ao seu interior, para caçar palavras, rabiscos, gestos, como em um jogo infantil, capturando imaginários e o ato icônico de imprimir o pensamento (Bredekamp, 2015).

Tal como em um bloco mágico (Freud, 2011: 242), escapando da memória, certas imagens de Tarsila parecem fixar-se em suas obras com "traços duradouros". Por baixo da película de celuloide, estão impressos, de forma permanente, embora não inalteráveis, traços do nosso sistema mnemônico que, legíveis sob uma luz apropriada, ativam nossas lembranças. Como lapsos de memória, entendemos as imagens dos bichos estranhos, inventados, que brotam da caverna de Tarsila (apud Brandini, 2008: 684): "reminiscências de infância, imagens subconscientes, criada pela imaginação de criança apavorada pelas velhas histórias de assombrações (...) figuras de pés enormes, plantas gordas e inchadas, bichos estranhos que os naturalistas jamais poderiam classificar". *Urutu* (1928), a serpente vinda de uma lenda amazônica, *A Cuca* (1924), uma velha feia que tem forma de jacaré e que rouba as crianças desobedientes, *O Sapo* (1928), a espreita da toca *O Touro* (1928), boi na floresta, perdido entre os troncos e *Abaporu* (1928) com a cabeça minúscula, as mãos e os pés imensos, parecem caídos das histórias e lendas da infância de Tarsila.

O desenho de *Abaporu*, publicado na *Revista da Antropofagia*, em 1928, ilustra a crônica *Pintura Pau-Brasil e Antropofagia*, escrita por Tarsila (apud Brandini, 2008: 722) para a *Revista Anual do Salão de Maio*, de 1939. Nele, "agora um parêntese" aparece como um intervalo de tempo na narrativa da artista, dando a ver um lapso do seu pensamento, no qual expressa a percepção de que a obra teria surgido das imagens do seu subconsciente:

> Essa tela foi esboçada a 11 de janeiro de 1928. Oswald de Andrade e Raul Bopp — o creador do afamado poema Cobra Norato — chocados ambos diante do "abaporú", contemplaram-no longamente. Imaginativos, sentiram que dali poderia surgir um grande movimento intelectual. Agora um parêntese: alguns anos depois, Sofia Caversassi Villalva, temperamento de artista, irradiando beleza e sensibilidade, dizia que as minhas telas antropofágicas se pareciam aos seus sonhos. Só então compreendi que eu mesma havia realizado imagens subconscientes, sugeridas por historias que ouvira em criança: a casa assombrada, a voz do alto que gritava do forro "eu caio" e deixava cair um pé (que me parecia imenso), "eu caio", caía outro pé, e depois a mão, outra mão, e o corpo inteiro, para o terror da criançada.

Sobre *Abaporu*, também foi escrito: "Mais esquemática do que nas pinturas precedentes, aqui as figuras perderam as feições dos rostos e outros detalhes (como as unhas bem definidas dos pés de *Abaporu*): são seres essencialmente simbólicos" (Milliet, 2005: 182). A partir de *Abaporu*, costuma-se fazer uma leitura retroativa sobre *A Negra* (1923). Obra bastante conhecida e referenciada, traz aspectos dele como viram Tarsila e seus intérpretes, um movimento de retorno ao solo, mas não o solo da brasilidade, tampouco o da alteridade. Esse solo, em nosso olhar, diz respeito à superfície da terra sobre a qual pesa uma força. Essa potência recai sobre o seio da negra, ama de leite da infância das fazendas de café do interior paulista, do interior das memórias de Tarsila (apud Brandini, 2008: 722-723).

Para Regina Teixeira de Barros (2011: 19): "*A Negra* é uma alegoria da figura da Grande Mãe mítica, como uma deusa primitiva da fertilidade, de seio agigantado, pesadamente assentada na terra, com a qual parece compartilhar cor e matéria". A associação de "A Negra" a uma figura primitiva parece estar presente tanto na imagem da deusa como na do ser monstruoso antropófago. A antropofagia foi tomada como nome do movimento, mas também podemos falar de uma autobiofagia, de devorar-se para produzir a obra de arte (pinturas de bichos como pintura dos sonhos, das reminiscências infantis, da magia das fábulas brasileiras que permeiam o imaginário). *A Negra* aparece acima da superfície, saindo da caverna de Tarsila, indicando a sobrevivência do primitivo na imagem.

Os primitivistas europeus fascinaram-se pelos artefatos do "outro", dos não Ocidentais. Na arte dos "primitivos", de obscuro sentido, cheia de energias vivas, os primitivistas pensaram em refazer totens e ídolos a deuses desconhecidos,

explorando o "lado noturno do homem" (Malraux, 2010: 63). A arte "primitiva" era vista como sobrevivência da infância da humanidade. No Brasil, os modernistas também fizeram o movimento de procura do "outro" e por isso estão associados ao primitivismo europeu. Tal como a sedução dos mestres vanguardistas, buscavam no Brasil "arcaico" a matéria-prima para o experimentalismo estético. Mas aqui, o mergulho deu-se no seu próprio interior, na "caverna" aonde sobrevivem mitos indígenas, culturas da Amazônia, saberes e fazeres do Brasil africano, do caipira do Sudeste e do sertanejo do Nordeste, do caboclo do Sul, dos pescadores ribeirinhos e praieiros. A famosa excursão de "descoberta" do Brasil colonial nas cidades mineiras, na Semana Santa de 1924, empreendida por Blaise Cendrars, Mário de Andrade, Olívia Guedes Penteado, Oswald de Andrade, René Thiollier e Tarsila do Amaral, traduz-se como um movimento de retorno para o passado do país.

No caso de Tarsila, em nossa hipótese, esse retorno significou o desejo de encontro consigo, com a Tarsila dos tempos de infância na fazenda de café paulista, no final do século XIX. "Encontrei em Minas as cores que adorava em criança", disse Tarsila (apud Brandini, 2008: 720). Estas cores eram coloniais ou estavam elas mesmas no próprio "eu", interior, acessado por Tarsila em sua viagem? Teria sido a viagem uma busca pelo outro ou por si mesma, um desejo de encontro com o próprio primitivo? Onde estaria a sobrevivência do primitivo em Tarsila? Estaria na sobrevivência da "infância", nas imagens que ela carrega consigo? Considerando tais questões, olhamos para as imagens de Tarsila em busca do primitivo, da sobrevivência do humano, daquilo que escapa do par modernidade/colonialidade. Assim, seria possível pensarmos que a arte moderna foi também colonial? E o que seria possível dizer dessa arte moderna/colonial?

Em Tarsila, há algo na imagem que vem de um tempo imemorável, pré-colonial, e que escapou da colonização e sobrevive no pós-colonial. A partir da teoria da colonialidade (Quijano, Mignolo), mas, indo além da chave de leitura colonial, pós ou decolonial, procuramos pensar os desenhos e pinturas de Tarsila buscando encontrar o "não-colonial", o desejo que escapa do inconsciente pelos lapsos de pensamentos e de memórias que encarna na imagem. Mitchell (2015:178) fala que o desejo da imagem é o que lhe falta, então, "precisamos perguntar à imagem o que deseja, no sentido do que lhe falta". Ao falar de primitivo, estamos cientes de que há ressalvas quanto ao uso do termo cunhado na origem etnocêntrica, no âmbito da disciplina dos antropólogos e historiadores.

A discussão sobre o conceito surgiu na época em que franceses, ingleses e alemães estendiam suas conquistas coloniais. Museus etnográficos foram criados e os estudos antropológicos institucionalizados. Não obstante, no entorno da passagem do século XIX para o XX, diante da tese de *Decadência do Ocidente*, o uso do conceito "primitivo" oscilou entre uma noção depreciativa e outra, portadora de valores positivos, entre outros, aparecia como um mote na busca da infância perdida da humanidade. Walter Benjamin (1987) afirmara que, se há uma perda irreparável do passado, não obstante sua salvação como modo

privilegiado de percepção, no jogo sutil entre lembrança e esquecimento, e na decifração de imagens, é sempre um momento de felicidade.

O gosto de Tarsila (apud Brandini, 2008: 53) pela "pintura mais ingênua" aparece em suas crônicas sobre Henri Rousseau, *le Douanier*. Em *Um mestre da pintura moderna*, de 1936, ela diz que certa vez estava a observar um quadro na parede. Picasso, ao vê-la, aproximou-se e disse que se tratava de um Rousseau, falando com "ternura daquela arte ingênua...". Há outra crônica em que Tarsila fala sobre o aspecto de uma "pintura ingênua", em uma aula com Marie Blanchard.

> Era do que eu precisava como transição. Amável e brincalhão, Lhote exercia, no entanto, grande ascendência sobre seus alunos. Uma vez, por motivo de saúde, não compareceu ao ateliê. Fez-se então substituir por Marie Blanchard, a pintora concurdinha, tão simpática, tao inteligente, autora de telas figurativas ricas de encanto e simplicidade. Ao ver uma cabeça que eu esboçara nervosamente, com ares de mestre procurando efeito, disse-me Marie Blanchard: "Vous savez trop!. Ela queria pintura mais ingênua, sem pretensões, brotada do coração". (apud Brandini, 2008: 60).

"Foi aí que eu vi, diz Tarsila (apud Brandini, 2008: 61), como é difícil desapendrer". Marie Blanchard recomendara Tarsila que "pintasse com a inocência de uma criança". Foi o que Tarsila (apud Brandini, 2008: 73) valorizou na arte de Brancusi. Seu *Beijo*, "tão distante de *O beijo* de Rodin, apresenta uma pureza primitiva...". E o seu bronze *Cabeça de criança*, com todos os detalhes eliminados, conservou apenas a essência, à forma de um ovo, "com a indicação apenas de olhos e nariz apenas insinuado, fazendo lembrar a cabeça de um feto".

Sobre a arte dos "primitivos", Tarsila (apud Brandini, 2008: 138), demostrou seu apreço na crônica *As origens da pintura*, de 1936, na qual rejeita a afirmação de que ela, a pintura, tenha origem moderna. Muito antes, diz Tarsila, já na segunda época quaternária, havia pinturas nas paredes das cavernas, "figuras de animais em baixo-relevo e desenhos notáveis pelo realismo, pela precisão, pela síntese". "É admirável a pintura de animais em movimento da última fase dessa época. O artista quaternário se viu reeditado no artista moderno", quando os estudos de sua arte foram feitos por instantâneos fotográficos. Chama-nos a atenção, ainda, a seguinte passagem: "Foram encontradas, em camadas muito profundas, esculturas em pedra ou ossos de animais e, em camadas bem posteriores, figuras de animais em baixo-relevo e desenhos, notáveis pelo realismo, pela precisão, pela síntese" (apud Brandini, 2008: 139). Tarsila se refere à descoberta das cavernas de Périgord.

No texto *A Arte dos Bosquímanos*, Fry (2002) desenvolve uma crítica da arte primitiva que seria expressa pelo desenho, partindo de uma comparação entre o desenho da criança e o desenho primitivo: "O desenho primitivo de nossa própria raça é singularmente similar ao das crianças", cuja característica mais saliente

seria a presença dos conceitos da linguagem nas formas de imagens mentais. “Para uma criança, um homem é a soma dos conceitos de cabeça (que, por sua vez, consiste de olhos, nariz e boca), braços, mãos (cinco dedos), pernas e pés. O tronco não é um conceito que lhe interessa e, portanto, em geral acaba se resumindo a uma única linha que serve de ligação entre os conceitos-símbolos da cabeça e das pernas.” (Fry, 2002: 111). Essa analogia seria empregada para o caso da arte primitiva europeia; o desenho primitivo entendido pelo autor como a arte grega e assíria. Diferente dela, a arte dos bosquímanos não seria similar à das crianças, mas à dos homens paleolíticos, das cavernas de Dordogne e Altamira. Fry compara os desenhos da postura de animais realizados pelos bosquímanos, pelos gregos, em um vaso do tipo dipylon, e pelos paleolíticos, nas paredes de Altamira.

Porém, observado nos desenhos sobre os quais o autor se debruça, a presença de um detalhe poderia sugerir a sobrevivência do gesto e a ausência de distinção entre a arte primitiva, esquemática, dos assírios, gregos, micênicos - igual à arte infantil, “conceitual” -, e a dos bosquímanos, paleolíticos, neolíticos - diferente do desenho de criança e desenho primitivo europeu, “real” -, confusa, com variedade de posições. O sutil preenchimento no contorno das formas, visto nas patas dos antílopes, poderia indicar a existência de algo de humano encarnado nas imagens, tal como o gesto da mão registrado nas paredes da gruta de Chevet, conforme Mondzain (2015: 42): “A parede é um espelho, espelho não reflexivo. A mão negativa é o primeiro autorretrato não especular, sem espelho, do homem que é um sujeito que só conhece de si e do mundo o traço deixado ali por suas mãos”.

Se, para Fry (2002: 278), é na infância que devemos fixar os olhos para deduzir quais as razões que fazem do homem um ‘animal diferente’, pois somente na infância encontramos elementos essenciais de disparidade entre o bípede falante e as outras espécies que habitam esse estranho planeta”, para Mondzain (2015, p. 43), trata-se de pensar no primitivo, em outro sentido, como o fundamento de uma “operação imaginal e icônica”: “Não é mais uma questão de, em nome do arcaico, desdobrar o léxico do primitivismo, do balbuciamento ou de uma infância da imagem que corresponderia à uma infância da humanidade. Muito pelo contrário, essa proveniência indica, na sua integralidade completa, a destinação do homem como sujeito imaginante, quer dizer, contranatureza”. Como vimos, a síntese e o desejo de preenchimento das formas, próprios do humano, também estão presentes nas obras de Tarsila, notadamente em *A Negra*, sobrevivendo em outras imagens.

A mão sob o braço mostra o seio farto, talvez de leite, como a lágrima de Eros, indicando a potência de vida e de morte que habita o ser humano. O gesto, contudo, vem de antes. A Vênus de Botticelli, do século XV, traz o braço sobre o seio. Para Heinrich Wölfflin (2000: 3), nos dedos estariam as especificidades da obra, quando ele estabelece uma comparação entre ela, a Vênus de Botticelli, e a Vênus de Lorenzo di Credi. Aby Warburg (2013: 55), em 1932, ao colocar em

relação *O nascimento de Vênus* e *A Primavera* de Botticelli na sua tese, defende que algo sobrevive nas imagens: "a imagem recordada de estados dinâmicos gerais, através da qual se apercebe a nova impressão, é depois projetada inconscientemente sobre a obra de arte como forma de um contorno idealizante".

Em *A Negra*, voltamos o olhar da pintura e do desenho para os seus esboços, em busca do primitivo na imagem, do traço mínimo, mais fundamental, que perdura. Vemos o apagamento da folha de palmeira, do chão, das cores, das listras horizontais que poderiam remeter à escada de uma fotografia e, em contraponto, o que permanece diante da incompletude da forma: a marca de nanquim sobre o lápis, concretizando o gesto de Tarsila que escapa do seu corpo como um fluido potente, pulsão interior das camadas inconscientes. No mesmo ano em que elabora *A Negra*, Tarsila pinta o *Autorretrato Manteau Rouge* e, em 1924, o *Autorretrato I*. A cabeça como espécie de máscara e o gesto da mão sob/sobre o seio ligam essas obras e esses dois elementos provocam uma reflexão sobre "a branca" e "a negra", o "vestido e o nu". Nessas noções aparentemente opostas, porém indissociáveis, reside o problema sobre a presença do primitivo nas imagens de Tarsila. *A Negra* é, ao mesmo tempo, pintura da ama de leite e pintura de Tarsila, sinhá.

Para investigarmos a produção de Tarsila, vendo nela traços do primitivo, o que sobrevive no humano a despeito do processo de colonização, partimos das reflexões desenvolvidas pelo Grupo Colonialidade/Modernidade, do qual fazem parte Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Pedro Gómez, Santiago Castro-Gomez e Walter Mignolo. Os estudos desse grupo sugerem que "a matriz colonial do poder é uma estrutura complexa de níveis entrelaçados" (apud Ballestrin, 2013: 100), que abarca não somente o controle da economia, da autoridade, dos recursos naturais, mas também do gênero e da sexualidade, das subjetividades e do conhecimento. Mignolo (2003: 30), particularmente, aponta a ideia de que "a colonialidade é o lado obscuro e necessário da modernidade - sua parte indissociavelmente constitutiva". É nessa relação, que se propõe o par modernidade/colonialidade.

Tarsila viveu e teve formação na capital da modernidade, Paris. Portanto, a partir da perspectiva do grupo Modernid/Colonialidad, Tarsila aparece, em nosso estudo, como um artista moderna/colonial. Invertendo o paradigma de Frantz Fanon, surge uma percepção da artista como "pele branca, máscara negra: "Todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana" (Fanon, 2008: 34). Se, para o autor, a linguagem diz respeito ao idioma, aqui, ela diz respeito à produção de imagens. Ao utilizar a linguagem artística moderna, Tarsila opera com a linguagem da cultura colonizadora. Colonizou ao configurar na linguagem modernista os traços da cultura local arcaica. Mas queremos propor que algo nela não se encaixa no par modernidade/colonialidade; existe algo que escapa da

modernidade/colonialidade, que é do humano, as subjetividades, os traumas e rastros do passado que sobrevivem nas imagens e que nomeamos de não coloniais.

O conceito de não-colonial não é propriamente uma invenção nossa. Valencia Cardona (2013) faz uso desse conceito na sua tese de doutorado sobre a dinâmica do conhecimento no campo dos saberes e práticas visuais no *Eje Cafetero*. O não-colonial comparte - define o autor - com o decolonial o ponto de partida de consciência de estado de colonização e seu total rechaço. Mas é preciso passar para as genealogias das práticas como estruturantes dos modos de olhar, o que precisa ser desarmado. "Las tensiones entre el dominio colonial de la mirada pura y los procesos in-surgentes y críticos con los que ha coexistido, también han dado origen a cierto tipo de formas de asumir la práctica, a ciertos resultados y también a ciertas direcciones de fuga hacia prácticas no-coloniales" (Valencia Cardona, 2013:15).

No nosso caso, não se trata de assumir o projeto de Cardona, de propor uma pedagogia que produza uma experiência para desarmar as estruturas do modo de olhar eurocêntrico. O exercício do nosso olhar, trata de propor o conceito de não-colonial, percebendo pistas, tênues, de algo que escapou do colonial (do roubo colonial), que ficou escondido nas paredes da memória e que aparece em imagens da arte de Tarsila. Não se trata de negar o trabalho hercúleo da desconstrução da colonialidade, dos estudos decoloniais. Nem o trabalho acerca das noções de primitivo que deu mote às linguagens de vanguarda na década de 1920. Queremos mostrar que os poderes hegemônicos não conseguem amalgamar perfeitamente as subjetividades do ser.

O primitivo, na acepção que aporta aqui, refere-se àquilo que não foi apreendido pela modernidade, que sobrevive e existe aqui e agora, também antes e depois, que é do humano, que está no nosso corpo cultural e biológico, lembrando Bergson (1999), e nos subconscientes do sistema mnemônico, lembrando Freud (2011). Portanto, estamos tratando de "primitivo" como o "não-colonial", o que não foi colonizado. Sabemos que se trata de uma tese longe de ser totalmente demonstrada e sustentada, aqui. Mas, partimos da suposição de que na descoberta de mundos arcaicos, um substrato de cultura pré-colonial, uma cultura que sobreviveu a despeito da importação dos padrões eurocêntricos, constitui aquele céu noturno, aquele canto obscuro, de onde podem emergir um enigma desconcertante como o da caverna de Lascaux. Algo nela, na exponencial Tarsila moderna, que é próprio do humano, imagens subterrâneas incrustradas na memória, não foi roubado e permanece intocável até o momento propício para emergir à superfície. Desejos infantis que sobrevivem em imagens e sonhos, possíveis de serem acessados, é onde se ancora nosso esforço na procura do primitivo.

Referências

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial**.** *Rev. Bras. Ciênc. Polít.* [online]. 2013, n.11, p.89-117. ISSN 2178-4884. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004>. Acesso em: 30 out. 2018.

BATAILLE, Georges. *Las lágrimas de Eros*. Trad. David Fernandez. Barcelona: Tusquets, 1961.

BARROS, Regina Teixeira de. Tarsila e o Brasil dos modernistas. In: *Tarsila e o Brasil dos Modernistas na Casa Fiat de Cultura*. Exposição. Nova Lima: Minas Gerais, 2011, p. 10-89.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única.* Obras escolhidas. Volume 2. Trad. Rubens R. Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BRANDINI, Laura Taddei (Pesquisa e Organização). *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.

BREDEKAMP, Horst. Mãos pensantes – considerações sobre a arte da imagem nas ciências naturais. In. ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Trad. Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 141-164.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FREUD, Sigmund. Nota sobre o bloco mágico. In. _____. *Obras completas, volume 16*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. O mal-estar da civilização. In. _____. *Obras completas*. Volume XXI. Trad. J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FRY, Roger. *Visão e forma*. Trad. Cláudio Marcondes. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

MALRAUX, André. *Le musée imaginaire.* Paris: Gallimard, 2010.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/Projetos globais*: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MILLIET, Maria Alice (Org.). *Mestres do Modernismo*. Exposição. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Fundação José e Paulina Nemirivsky e Pinacoteca de São Paulo, 2005.

MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? In. ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Trad. Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 165-189.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In. ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Trad. Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 39-54.

VALENCIA CARDONA, Mario Armando. *Ojo de Jibaro*: conocimiento desde el tercer espacio visual – el escenario del Eje Cafetero colombiano. Quito, 2013, 414

p. Tesis (Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos). Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Área de Estudios Sociales y Globales.

WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã*: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *Histórias de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. Trad. João Azenha Júnior. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Ubirajara Ribeiro: imagens de corpos fragmentados e registros em diário Amoroso

Maria Izabel Meirelles Reis Branco Ribeiro, Fundação Armando Alvares Penteado, CBHA

Em 1964 a crítica de arte paulistana já reconhecia no jovem arquiteto Ubirajara Ribeiro afinidades com a *Nouvelle Figuration* e com a Pop Arte. Sua crescente atividade como artista coincidiu com o aquecimento das discussões sobre novas linguagens como crítica e a urgência dos artistas para assumirem posição crítica frente a situação do país. Depois de 1966 Ubirajara desenvolveu pintura com temática erótica a partir da linguagem da publicidade e da cultura popular. Eram obras intencionalmente rústicas e intensas. Usava jogos de palavras para criar dubiedade e estranhamento. Manifestava rebeldia na forma e no conteúdo de suas obras. Após 1969 seu trabalho tomou outro rumo. Heranças da Pop Arte persistiram na obra de Ubirajara por décadas e a temática erótica foi recorrente em seu trabalho.

Palavras-chave: Ubirajara Ribeiro. Pop Arte. Pintura e erotismo

*

In 1964 art critics in São Paulo recognized aspects of Pop Art and Nouvelle Figuration in the paintings of Ubirajara Ribeiro. His art had been developed at the same time as increased the artists urgency to use their works as critical tools. After 1966 Ribeiro adopted the eroticism as a privileged theme in his paintings. He worked in a rough style to show aggressivity and to emphasize emotions and used inscriptions of word with dubious meanings. Those works were transgressive in their form and meaning. In 1969 Ubirajara Ribeiro´s art took a different path. In the future decades he kept elements of Pop Art in his artworks, and developed several erotic art series with different approaches.

Key words: Ubirajara Ribeiro. Pop Art. Eroticism and Painting.

Segundo Walter Zanini a pintura de Ubirajara Ribeiro em meados da década de 1960 estava comprometida com a Pop Arte e explorava o "elemento erótico da propaganda" e mais tarde configurou produção "tranquila e refinada, de predominância gráfica, que se alongou no tempo em conjuntos de trabalhos com preocupação temática." (Zanini, 1983, p.748) Ubirajara conformou seu vocabulário plástico a partir da década de 1950. Abandonou o uso da linguagem publicitária em obras de arte pouco tempo depois. Heranças da Pop Arte persistiram por décadas em seu trabalho e o erotismo foi tema recorrente em sua obra.

A presente análise tem como foco estudar o elemento erótico em obras de Ubirajara Ribeiro da década de 1960, a constituição e características da linguagem que o identificaram como artista Pop e a intenção transgressiva desse segmento de seu trabalho.

A linguagem do diário

Em 1969 Ubirajara Ribeiro escreveu em seu exemplar de *Fragmentos de um discurso amoroso* de Roland Barthes um diário quando estava internado para tratamento de saúde. Anotava suas reflexões de acordo com o conteúdo dos capítulos e não seguia a cronologia com a numeração das páginas.

No capítulo *A conversa*, Roland Barthes discorre sobre o erotismo da linguagem:

> A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo. A emoção de um duplo contato: de um lado, toda a atividade do discurso vem, discretamente, indiretamente, colocar em evidência um significado que é "eu te desejo", e liberá-lo, alimentá-lo, ramificá-lo, fazê-lo explodir (a linguagem goza de tocar a si mesma); por outro lado, envolvo o outro em minhas palavras, eu o acaricio, o roço, prolongo esse roçar, me esforço em fazer durar a relação. (Barthes, 1981, pag. 64)

Uma vez que linguagem é qualquer meio codificado de comunicar ideias e sentimentos, são as considerações de Barthes sobre as relações sensíveis entre o olhar e as imagens têm validade quando o tema é erotismo.

Em vídeo gravado para o Instituto Itaú sobre o potencial de comunicação da linguagem plástica e as emoções do artista, Ubirajara usa como exemplo uma obra feita naquela ocasião para discorrer sobre os recursos da linguagem visual e a sensibilidade do artista aos usá-los, que lhe permitem a comunicação sem o uso de imagens icônicas.[1]

[1] Trata-se da aquarela *Vaginália*, 1969, a que voltaremos a nos referir.

Apresentou a série A *História da Rosa*, em sua primeira exposição individual na Galeria Seta em São Paulo, em 1964. Cada pintura captava um retrato da cidade: incluía uma pétala de rosa vermelha, de texturas, inscrições e imagens grafitadas nos muros.

A *Rosa do Povo*,[2] identificada na série como *HR3*, além da pétala incorpora : corações flechados, "Zé ama", desenhos, grafismos, alusões sexuais ("a Maria biscate", "eu já comi"), de propaganda eleitoral ("Janio" (sic), UDN). Os paradoxos são vários: a pétala é poesia e detrito; a ingenuidade convive agressividade (rosa e coração amante X difamação); vida privada se confunde com vida pública (declaração de amor X propaganda eleitoral); composição organizada é constituída por conteúdo heterogêneo; e a precariedade da fatura não impede o cuidado do uso da cor.

A série *A Rosa do Povo*, confirma a afirmação que fará em 1977[3] sobre seu trabalho: "São como que um depoimento pessoal; acusam uma situação; retratam tanto uma situação interna como externa. Através de meus trabalhos posso lembrar situações como um diário". (*apud* Peccinini, 1999, pag. 150)

O Grupo Pop

A exposição de *A História da Rosa* não passou despercebida. Ao elencar os eventos daquele ano em São Paulo, o crítico José Geraldo Vieira comentou o interesse de alguns artistas (Ubirajara Ribeiro, Maurício Nogueira Lima e Wesley Duke Lee) na Pop Arte. Discutia especificamente os ecos da *Nouvelle Figuration* no uso das imagens, a ação de Waldemar Cordeiro como ponto de referência e a ousadia da Arte Popcreta .(Peccinini, 1999, 55)

Waldemar Cordeiro desde 1963 desenvolvia experiências usando a figura como meio de crítica da sociedade e dos meios de comunicação. Em viagem à Europa em 1964, seu contato com exposições da Pop Arte e com as propostas do *Groupe de Recherche Visuel* lhe forneceram as condições para que a Arte Popcreta fosse uma realidade em sua exposição em dezembro daquele ano. Cordeiro se aproximou dos neorrealistas cariocas em razão de sua crítica à Pop Arte, seu interesse em propostas artísticas com participação do público e sua postura frente à situação político-social do país. (Peccinini, 1999, 55) [4]

[2] *A Rosa do Povo,*1964, *HR3* da *Série A História da Rosa,* técnica mista sobre conglomerado, 62 x 48 cm,
Coleção Piacaba, São Paulo.
[3]Depoimento dado por Ubirajara por ocasião da apresentação no MAC-USP de suas obras do período 1967- 1975
[4] Waldemar Cordeiro participou em 1965 da mostra Opinião 65, organizada por Ceres Franco e Jean Boghici no MAM-RJ Opinião 65 organizada por Ceres Franco e Jean Boghici no MAM do Rio de Janeiro.

Em 1965 a exposição *Propostas* 65 organizada por Cordeiro em São Paulo foi desdobramento da mostra carioca Opinião 65. No ano seguinte os debates ocorridos durante as exposições *Opinião 66,* RJ e *Propostas 66*, SP, motivaram Hélio Oiticica a esboçar a "nova objetividade". Essas ideias foram definidas em 1967 na exposição *Nova Objetividade Brasileira* apresentada no MAM, Rio de Janeiro, com obras de artistas que tinham em comum o conceito formulado por Oiticica em seu *Esquema Geral da Nova Objetividade* – alguns próximos aos de Cordeiro

Crítica e rebeldia

Um grupo de jovens Pintores Arquitetos participou das duas edições de *Proposta*[5] . Mário Schenberg notou vínculos desses jovens paulistas com o Novo Realismo e compromisso de suas obras com a realidade nacional. Ubirajara Ribeiro era um desses artistas.

Em 1965 o crítico gaúcho Carlos Scarinci convidou cinco daqueles jovens artistas para a realização da mostra *Cinco Artistas de Vanguarda* no Museu de Arte do Rio Grande do Sul.[6] A exposição, considerada agressiva, foi mal recebida pela imprensa e pelo público. Como consequência o os artistas recrudesceram seu posicionamento e produziram obras mais críticas. (Peccinini, 140)

As fontes dessa nova linguagem estavam na publicidade, no ambiente urbano, na sociedade industrial e especificamente nas referências ao momento em que viviam. Dizia Ubirajara: "O subdesenvolvimento tem também suas vantagens (...) nos permite a própria linguagem da precariedade, tão válida no caso brasileiro, como a do design norte-americano". (*apud* Schenberg, 1965, pag. 38-39)

Para esses jovens artistas forma e conteúdo se complementavam. A precariedade da fatura era crítica e rebeldia. A linguagem publicitária era conveniente por ser intrusiva e ser ruptura com meios tradicionais. O tema erótico era a quebra de um interdito.

A transgressão

De acordo com Georges Bataille (1987) o erotismo é tornar a atividade sexual procura psicológica e parte da vida interior.

[5] O grupo passou a ser conhecidos como Arquitetos Pintores, se formou a partir dos encontros na sede paulistana do Instituto dos Arquitetos do Brasil.
Participaram de Propostas 65 e 66: Flávio Império, Maurício Nogueira Lima, Samuel Szpigel, Sérgio Ferro e Ubirajara Ribeiro.
[6] Eram eles : Maurício Nogueira Lima, Szpigel, Sérgio Ferro, Sílvio Oppenheim e Ubirajara Ribeiro

Fundamenta o conceito de erotismo na noção de corpo, como condição da existência, da individualidade, solidão, finitude e descontinuidade da vida. Porém o ser vivo tem nostalgia da continuidade e a busca. Diz que essa plenitude e continuidade só é alcançada com a morte. Insuperável, a morte também tem sua face arrebatadora. É semelhante ao experimentado na vivência erótica, em que há a desestruturação do indivíduo e busca a totalidade do excesso.

A violência é presença na morte e no erotismo. Na experiência erótica a nudez expõe a fragilidade e violação do corpo do parceiro para a fusão temporária de ambos equivale à imolação, onde um parceiro é o imolador e o outro a vítima.

Segundo Bataille, a razão da existência interditos culturais à experiência erótica e morte, visam controlar a violência. Porém as leis que regem essas proibições preveem sua transgressão. Em resumo, o erotismo é o interdito e a experiência do erotismo é a transgressão de acordo com leis que variam conforme tempo e local.

Linguagem da Transgressão

De acordo com John Berger (1990, 45) a tradição da arte europeia a representa homens e mulheres segundo suas presenças sociais. A masculina incorpora (ou aparenta) diversos poderes e a capacidade de ação sobre os demais e sobre o ambiente. A feminina manifesta o que lhe é permitido fazer para si mesma, fruto das imposições da tutela masculina. A imagem da mulher está fundada no autocontrole de como é vista, condição para seu sucesso. Segundo Berger o homem age, a mulher aparece, o homem olha a mulher, a mulher se observa sendo vista pelo homem e, seu vigia interior tem olhar masculino. Resulta desse processo que a mulher se torna um objeto –um objeto da visão d e um homem (Berger,46-47).

Romano Giachetti recorre à expressão "Cisão Sexual" para nomear um tipo específico de representação do corpo feminino: feita por meio de por partes isoladas com características sexuais e expostas os olhares masculinos. Essas figuras fragmentadas são despersonalizadas para que na imaginação masculina correspondam a qualquer tipo de mulher. (Fabris, 2016, 100-101)

A lógica do consumo determinou o aumento crescente da quantidade de imagens que atingia diariamente o público a partir da metade do século XX. O excesso determinava obsolescência e gerava apatia. Para compensar, a publicidade produzia mais imagens com menções ao cotidiano, elementos fora de contexto, referências emocionais ao passado e expectativas para o

As exposições *Opinião 65* e *66*, *Propostas 65* e *66* levantaram debates sobre as relações da imagem com a realidade e das novas posturas para artistas e público. Propunham a atitude crítica com a utilização de recursos da linguagem para

questionar os valores da linguagem e a arte se apresentava como canal de contestação.

Em 1967 a exposição *Nova Objetividade Brasileira* no MAM-RJ definia a rebeldia como programa para a nova obra de arte: a opção pelo objeto, padrões da cultura popular e da cultura de massa, a precariedade de fatura condizente com a realidade brasileira. A rebeldia e a transgressão estava na forma e no conteúdo das obras daqueles artistas.[7]

A Década Pop

Em meados da década de 1960, linguagem da cultura de massa, elaboração complexa e a palavra escrita eram as características da pintura erótica de Ubirajara . Em *Zéphiro e Flora*, 1966 (Figura 1) o encontro entre dois corpos sem cabeça acontece em universo dividido em três partes demarcadas com o nome de seu proprietário O território da esquerda, é o reino de Flora, das flores e do vegetação, como a paisagem vista por uma vidraça. À esquerda é reduto de Zéphiro, espaço intramuros. Zéphiro e Flora, não são reedições de seus homônimos greco-romanos. Deles só se conhece parte dos corpos. Zéphiro é um ser fantasmagórico, estático, é duas mãos e um corpo-mancha escura. Flora é sexo, por meias e ligas.. Ele a prende entre suas pernas. A barra da calça se sobrepõe à meia e ambos se expõe ao olhar A Flora se inclÉ ela que vai ao seu parceiro, se inclina sobre ele e, diante de uma janela indiscreta se expõe ao olhar do público.

Fig. 1. *Zéphiro e Flora*, 1966, têmpera sobre madeira, 44 cm x 86cm, coleção particular

[7] A rusticidade intencional de obras dos artistas brasileiros lhes dava aparência agressiva, ao contrário do requinte técnico da Pop Arte americana, que por vezes mascarava seu teor. O contraste ficou muito evidente em 1969, quando a 9ª Bienal de São Paulo apresentou obras de: Hopper, Lichtenstein, Jasper Johns, Oldenburg, Rauschenberg, Rosenquist, Warhol, Wesselmann.

Os objetos líricos carregados de memórias construídos por Ubirajara em anos posteriores a partir de *ready-mades*, tiveram seu contraponto em *Mulher Tatuada*, 1966 (Figura 2). A *Mulher Tatuada*, às avessas do camafeu tem como base a tampa usada e descartada de um vaso sanitário de banheiro público masculino. A peça conserva as marcas de seu passado: Zé, Roberto, Cláudio Décio, deixaram lá seus nomes, outros mais grafaram suas iniciais e alguém registrou a entrega à Rose de seu coração flechado. Figura de feições doentias (palidez cadavérica, pálpebras inchadas, círculos roxos sob os olhos, manchas verdes na face e dentes amarelados), ela faz contato com o observador pelo olhar, e com um sorriso o chama para seu universo. Seus lábios entreabertos sugerem seu sexo. O dourado que a cerca é o brilho do seu mundo e sua paródia de santidade. Os nomes gravados na superfície da tampa são as tatuagens de seu corpo, marcas de objeto descartado. A assinatura do artista entre os outros nomes, evidencia sua condição de objeto artístico.

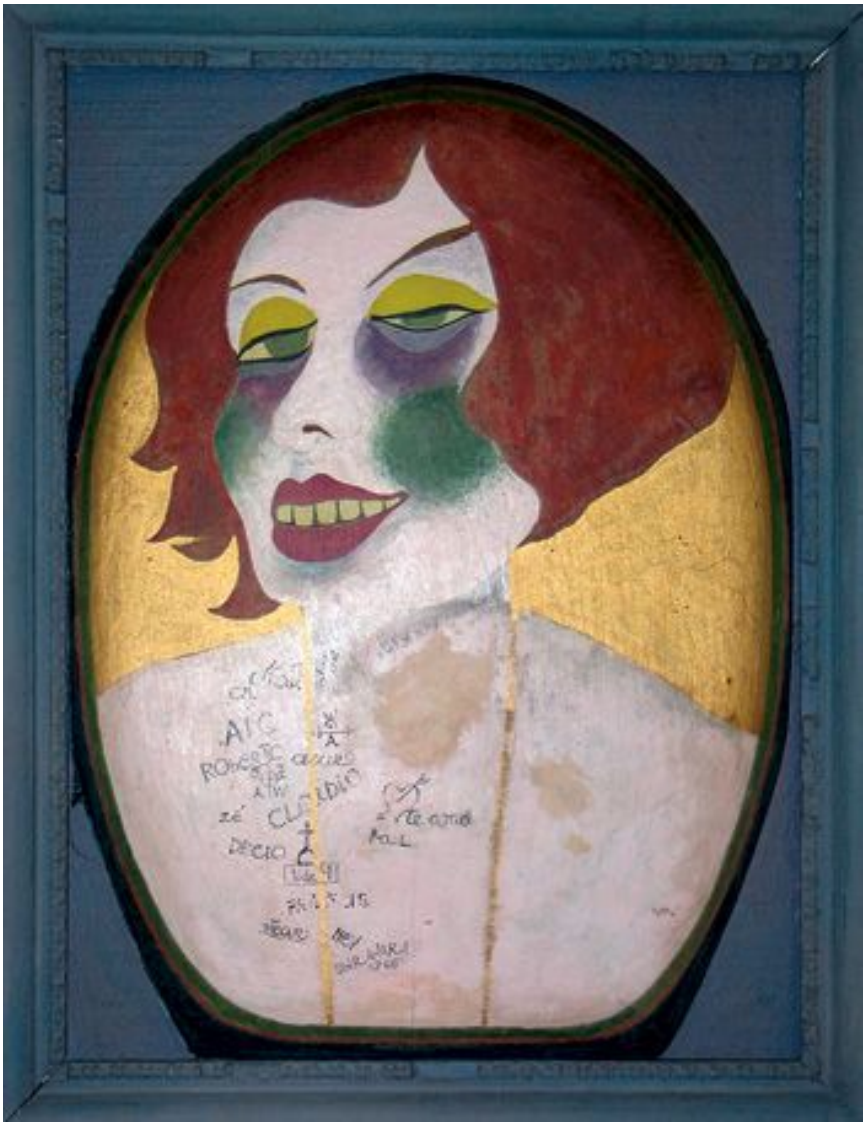


Fig. 2. *Mulher Tatuada*, 1966 , aquarela e purpurina sobre madeira
Prêmio Aquisição MAC USP II S.A.C. Campinas

Arnaldo Pedroso Horta definiu a pintura *O Desodorante, 1967* de Ubirajara como uma das representativas do que participantes da mostra apresentada em 1967 na sede do IAB, São Paulo, entendiam por Nova Objetividade: referências à publicidade comercial e ao cartaz veemente – traços berrantes, dísticos incisivos".(HORTA, 2000, 200-201) *O Desodorante* e *Alert* são obras independentes, mas se completam.

O Desodorante e *Alert – nova arma masculina que as mulheres não resistem* são de 1967, e se comunicam. Ambas seguem a mesma estrutura: imagem central ladeada por duas faixas de cor e suas inscrições parodiam os anúncios de desodorante da época. Apesar de autônomas, dialogam e põem em evidência o mecanismo "ver e ser visto", a sugestão de reações corporais e de relações de poder.

Em *Alert* (Figura 3) está o domínio masculino e seu campo é dividido em três partes, as laterais em amarelo-ocre e o retângulo central preto. A inscrição *Alert* aponta para o primeiro jogo de palavras. Não há menção a ser uma marca de desodorante. A tipografia usada é a mesma do rótulo do produto original. O centro da ação, sob abertura sob o título, é um par de olhos e a inscrição *Nova arm masc que asmulheres não resistem* (sic), sugerem a atenção para o predador à espreita.

Fig. 3 *Alert – Nova arma masculina que as mulheres não resistem*, 1967. Têmpera vinílica e pigmentos sobre papel colado sobre papelão, 65 x 87 cm. Aquisição: Fundo para aquisição de obras para o acervo MAM-SP – Pirelli.

Abaixo da inscrição, uma estrutura estabelece relação de positivo/negativo para conformar dentes (direção de cima para baixo/ castanho/sangrento) e falos (direção de baixo para cima/tenebroso) se alternam. A figura masculina também é fragmentada: olhos aquilinos, dentes ameaçadores e múltiplos falos eretos.

O objeto de seu olhar está em *O Desodorante* (Figura 4) , a cor das laterais reforçam a identidade visual com *Alert*. O retângulo central branco, é o centro da ação onde um rosto e o conjunto sexo-perna formam o corpo fragmentado e desarticulado da mulher. Sua perna é mantida aberta por sua mão rosada, de modo a escancarar seu sexo, definido pelo contorno de pelos pubianos. Está passivamente seu sexo ser observado. A rusticidade da representação ressalta o fetiche do corpo em pedaços, sua maquiagem é máscara que cobre seu rosto; meia, liga e pelo pubianos definem seu corpo.

Fig. 4. O *Desodorante*, 1 967. Óleo sobre cartão, 62.50 cm x 84.00 cm . Acervo Banco Itaú, São Paulo.

O dístico “desodorante só não basta” também é estilhaçado e separa as duas partes da mulher. As palavras são inquietantes e dúbias. Está em suspenso se a mulher fala ou escuta. Se dirigida a *Alert,* a frase reconhece o desodorante, ironiza o poder da arma masculina e o do próprio desodorante. Se restritas ao universo de *Desodorante*, tomam sentido diverso: dirigida à mulher, a frase deixa a dúvida se faz referência se aos odores do corpo que requerem mais do um desodorante ou à pouca atração que ela exerce. A banalidade do título encobre humor perverso no afrontamento ou humilhação.

Em obras da época Ubirajara trabalhava com alteração de contexto de imagens e com manipulação de fragmentos de imagens. Em *Ela usa Darling*, 1967 (Figura 5), "ela" não existe e Darling é materializado na representação da cinta e do sutiã usados pela forma escura e cambaleante. Essa "não ela" é monstruosa criatura acéfala, com dois braços esquerdos e com um longo braço direito, articulado em dois ângulos de 90 graus. Suas pernas se movem para a esquerda, o tronco voltado para frente, e mesmo sem cabeça, se dirige ao observador. É uma não-mulher fragmentada de outra espécie: tem a capacidade para reorganizar suas partes dispersas, de se por em marcha, e buscar contato com o público. A inscrição-título sugere o comentário que a faz interromper sua marcha e colocado como um cinto, em meio de duas outras cinturas, revela sua realidade de ser a imagem de duas provas de contato gigantes, em que as figuras femininas se fundem.

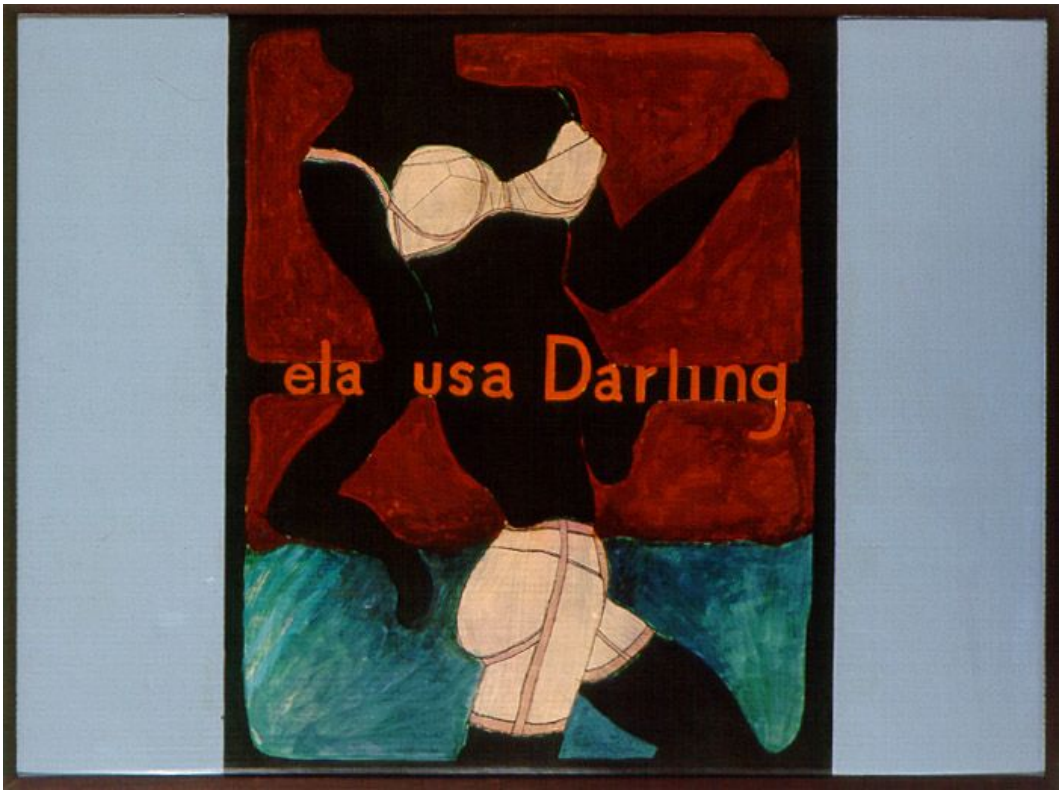


Fig. 5. *Ela usa Darling*, 1967, têmpera vinílica e pigmentos sobre papel colado sobre papelão, 62,1 x 84,2 cm

As publicidades de Darling[8] da época associavam seus produtos a elegância, distinção, conforto, sucesso social e discrição, em estratégia para que a palavra *Darling* fosse identificada como sinônimos desses atributos. Em *Ela usa Darling* a personagem principal é manequim disforme em movimento, formada por duas não-mulheres e a propaganda é ironizada pela comunicação de seu oposto.

[8] Em algumas campanhas da década de 60, em que o enfoque era o conforto e a discrição o texto publicitário sugeria: "ninguém precisa saber que você usa Darling".

No final da década de 1960 Ubirajara Ribeiro encerrou as séries eróticas comprometidas com o novo realismo e seguiu em outra direção. O marco da nova fase é *Vaginália* , 1969: três aquarelas reunidas em uma só moldura, opção coerente com a intenção intimista da obra e seu caráter confessional. Ao contrário das séries eróticas anteriores, não tem como objetivo agredir o observador. Relata como em um diário, vivências interiores de um período de transição. Retoma a produção refinada e tranquila , com predominância gráfica que Walter Zanini descrevia. Nelas há o gesto, a caligrafia, o desenho e a cor para a composição de um texto visual com poucas palavras. Em todas há o desenho de um galho de árvore com folhas e intervenções em aquarela. O desenho a pincel é cuidadoso e nítido, as linhas recuperam o traçado de desenhos a grafite que oferecem caminhos para o olhar. É um tríptico, com anotações de vivências

Na primeira parte o desenho de ramos e folhas são perceptíveis sob as manchas aquareladas. Na parte central as cores ocupam dois terços da superfície e impedem a visão do desenho. A terceira folha contém a inscrição *Agora...Vamos tentar algo mais calmo*. Sob ela galho volta a ser identificado; a aplicação de cor organiza a composição e estabelece pontos de tensão. Em todo o tríptico as breves inscrições consolidam o texto visual e ampliam o alcance da a imagem..[9] Propõem ambiguidade, entre a rotina do sanatório e belas visões, a enfermidade e a recuperação e o registro detalhado em um diário amoroso.

Considerações finais

A partir de 1964, desenvolveu trabalhos com elementos eróticos evidentes, com apropriação de imagens de várias origens, com colagens e inclusão de objetos em suas pinturas. Reconhecido como um dos pioneiros da Pop Arte em São Paulo nos anos 1960 Ubirajara desenvolveu vocabulário plástico e atitudes consoantes às propostas da Nova Objetividade formuladas por Hélio Oiticica em 1967.

A Pop Arte de Ubirajara reúne elementos do universo da cultura de massa, da linguagem publicitária, é irônica e erótica.

O erotismo foi aspecto recorrente na obra de Ubirajara Ribeiro e no decorrer do tempo tomou rumos diversos. As suas obras eróticas da segunda metade dos anos 1960 se distinguem das demais pelo caráter de rebeldia. Embora no período também produzisse obras com temas exclusivamente políticos, o desafio veiculado em de suas obras eróticas afirmava o posicionamento crítico do artista perante a realidade em que vivia.

[9] A obra foi feita no Sanatório Bela Vista, em São Paulo, onde o artista estava internado em tratamento de saúde.

A transgressão proposta pelo tema era o ponto de partida. O acabamento intencionalmente rústico e o uso de materiais não convencionais tornavam as imagens agressivas; o uso hábil das palavras criava situações de dubiedade e sarcasmo; o conhecimento da aplicação dos recursos plásticos produziam imagens inquietantes.

A série das pinturas eróticas publicitárias se encerram em 1969, mas ainda requer mais estudos. A conjugação Pop Arte e Erotismo aparece em outros momentos da carreira de Ubirajara, com características totalmente diversas.

Tão diferentes quanto a série de homenagem a artistas que nos anos 1970 retoma aspectos já abordados em *Zéphiro e Flora,* 1967 e manifesta interesse sobre questões de representação, a maneira do americano Larry Rivers. Ou então, a retomada nos anos 1980 de procedimentos da pintura renascentista para a série com imagens do *Shiki no Hana*, o Livro das Cortesãs Japonesas.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *Fragmentos do Discurso Amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BERGER, John. *Ways of Seeing*. London/Chicago: Penguin Books, 1990.

Coleção Piacaba. Disponível em: http://cimitan.blogspot.com.br/2007/01/coleo-piacaba-ubirajara-ribeiro.html . Acessado em 20/8/2018

FABRIS, Annateresa. "*Entre Matisse e Playboy. Tom Wesselmann e o Corpo Feminino*". ArtCultura.Universidade Federal de Uberlândia. v. 18, n. 33, 2016. Disponível em:

http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/37955/19987 acesso em 25/8/2018.

HORTA, Arnaldo Pedroso (Org. Vera Horta) . *O olho da consciência. Juízos Críticos e obras desajuizadas. Escritos sobre arte*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, EDUSP, Secretaria de Estado da Cultura, 2000.

MALLMANN, Cleo José. "Escopofilia: De que se alimenta o mundo virtual?". *Estud. psicanal.*, Belo Horizonte , n. 46, p. 45-53, dez. 2016 . Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372016000200005&lng=pt&nrm=iso. Acessado em 27/08/2018.

PECCININI, Daisy. *Figurações. Brasil Anos 60.* São Paulo: Itaú Cultural/ Edusp, 1999.

PECCININI, Daisy. *Objeto na Arte. Brasil Anos 60*. Cultura. São Paulo: FAAP, 1978.

RIBEIRO, Ubirajara Motta Lima. *Depoimento ao Itaú*. Disponível em https://www.google.com.br/search?q=ubirajara+ribeiro+video+itau&rlz=1C1GGRV

_enBR751BR751&oq=ubirajara+ribeiro+video+itau&aqs=chrome..69i57.9052j0j8&sourceid=chrome&ie=UTF-8. Acessado em 20/8/2018

SCHENBERG, Mario. Acrópole. Dec 1965, n. 364, ano 24, pag.38-39

SCHROEDER, Caroline Saut. *X Bienal de São Paulo, sob os efeitos da contestação*. Dissertação de Mestrado apresentada à ECA-USP. São Paulo: 2011. Disponível em:www.teses.usp.br/teses/disponiveis/.../DISSERTACAO_CAROLINE_SCHROEDER.pdf Acessado em 29/8/2018

“Eu sou o meio-dia pleno da noite tropical”[1]: Maria Martins e a crítica

Marina Mazze Cerchiaro, Universidade de São Paulo, FAPESP

Este artigo trata das representações de alteridade e exotismo que emergem dos textos críticos e de imprensa norte-americanos e franceses sobre a produção de Maria Martins na década de 1940, considerada a escultora brasileira surrealista mais importante. Artistas surrealistas muitas vezes inspiravam-se na alteridade – personificada na figura da mulher, nas culturas indígenas e na “arte mágica” – e exprimiam com liberdade o desejo erótico. No entanto, enquanto os homens identificavam o outro no corpo feminino, as mulheres o entendiam como lugar de resistência e de força criadora. Propõe-se, assim, a compreender quais os múltiplos significados que as ideias de alteridade assumem para Maria Martins e seus críticos (todos eles homens) e como elas são perpassadas por questões de gênero.

Palavras-chave: exotismo; erotismo; crítica de arte; mulheres surrealistas

*

Cet article traite des représentations d’altérité et exotisme qui émergent des textes critiques et de la presse nord-américaine et française sur la production de Maria Martins des décennies de 1940, considérée la sculptrice brésilienne surréaliste plus importante. Artistes surréalistes plusieurs fois s’inspiraient de l’altérité – personnifié dans la figure de la femme, des cultures indigènes et de « l’art magique », ils exprimaient, aussi, le désir érotique avec liberté. Cependant, les hommes identifient l’autre au corps féminin, tandis que les femmes le comprenaient comme lieu de résistance et de force créative. On propose de comprendre quels sont les multiples signifiés que les idées d’altérité prennent pour Maria Martins et ses critiques (tous hommes) et comme elles sont traversées par questions de genre.

Mots-clés : exotisme: érotisme ; critique d’art ; femmes surréalistes

[1] Referência a frase utilizada por Maria Martins em seu poema Explicação II apresentado em 1946, em Nova York.

Maria Martins (1894-1973) tem uma trajetória singular. Em plena década de 1920, separa-se do primeiro marido passando a viver com o diplomata Carlos Martins, o que lhe possibilita residir em diversos países. Inicia seus estudos em escultura em Bruxelas com Oscar Jespers em 1936 e desenvolve carreira nos Estados Unidos, onde reside de 1939 a 1947, período em que seu marido se torna embaixador do Brasil em Washington. A produção de Maria Martins na década de 1940 é bastante complexa. No período de 1939 a 1941, está relacionada à vertente do "modernismo classicizante", algumas vezes de inspiração nacionalista. Já a partir de 1942 suas experimentações passam a travar múltiplos diálogos, impactadas pelo erotismo surrealista, pela mitologia indígena brasileira, pelo biomorfismo e por técnicas de automatismo, que a levam a pesquisar novos materiais, valorizar a gestualidade e produzir obras de caráter informe. Analisamos aqui seis críticas sobre a escultora escritas ao longo da década de 1940 por Powell Minnigerode, Clement Greenberg, André Breton, Michel Tapié, Benjamin Péret e Amadée Ozenfant que observam obras distintas da artista, sendo que quase todas elas valem-se de diferentes modos de estereótipos exotizantes.

Para tratar das noções de exotismo que aparecem nesses textos críticos sobre Maria Martins, adotamos a metodologia empregada por Kusuk Yun[2]. Com o intuito de compreender como o sentimento de exotismo impacta a visibilidade de artistas não ocidentais na arte contemporânea, em particular aqueles provenientes do Japão, da China e da Coreia, o autor vale-se de duas abordagens. Por um lado, estabelece uma tipologia para detectar clichês e estereótipos exotizantes mobilizados em textos críticos publicados em revistas internacionais, como *Artforum* e *Artpress,* entre 1971 e 2011. Por outro, busca analisar como os artistas tentam adaptar a sua produção ao gosto ocidental, mobilizando sua posição de alteridade. Abre, assim, a possibilidade de pensar no exotismo como estratégia estética e discursiva acionada no processo de construção do reconhecimento de artistas provenientes das periferias do sistema artístico. Para Yun, se ser exótico auxilia a promover as obras de artistas não ocidentais, uma vez que "raro" e "autêntico" são valores tanto econômicos quanto artísticos, também condena os artistas periféricos a frequentemente evocar seu lugar de origem. Embora o autor trate do contexto asiático e de artistas contemporâneos, defendemos que Maria Martins também teve de lidar com esse dilema. Os estereótipos de exotismo acionados pela escultora em sua produção lhe proporcionaram reconhecimento crítico. Êxito que acabou por relegar ao segundo plano camadas mais profundas e instigantes de suas obras.

"O espírito sopra das terras quentes"[3]: "Maria do Capricórnio"[4]

[2] Cf. YUN, K. O papel do exotismo na arte contemporânea internacional na era da globalização – um estudo empírico das revistas internacionais de arte de 1971 a 2010. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, (69), 362-388, 2018.
[3] Referência à expressão utilizada por André Breton no artigo Maria, de 1947.
[4] Referência à expressão utilizada por Michel Tapié no artigo Magia, Maria, Mensagem, 1948.

> *Most of those presents knew her as a charming official hostess, but few had realized that she is a serious sculptress of great ability as well. Her seemingly boundless energy apparently makes it possible for Madame Martins to carry on two lives – that of chatelaine of the Embassy of an important power with its many calls upon her time, and that of an active creative artist whose twenty exhibits in the current showing are the fruit of many months of work.*
> *(...)*
> *The sculptures, executed in bronze, terra cotta, plaster, and various native Brazilian woods, were handsomely displayed in one of the large second floor galleries of the museum against a background of palms, ferns and tropical vegetation.*
> *(...)*
> *Maria Martins has been selected as one of the artists to represent Brazil in the important exhibition of Pan American sculpture being assembled by the International Business Machines Corporation to be shown in various museums throughout the United States after opening at the Corcoran Gallery next May. One of her wood carvings in the current showing entitled Samba has been chosen to represent Madame Martins in the coming exhibition, because it not only is representative of her work but gives an interesting interpretation of one of Brazil's native dances.*[5]

Nos trechos acima, do artigo *Sculptures by Maria Martins*, publicado no Pan American Union Bulletin de 1941, Powell Minnigerode, diretor da Corcoran Gallery, trata da primeira exposição de fôlego de Maria Martins, realizada na galeria entre 14 de outubro e 13 de novembro do mesmo ano, em Washington. Montada pela própria escultora e por Cândido Portinari, a mostra lançou a artista no cenário norte-americano. Nela foram expostas 20 obras de bronze, terracota, gesso e madeiras brasileiras (jacarandá, mogno, imbuia e peroba), sendo que a maior parte delas era dedicada a personagens femininos: Estudo, Mulher Sentada, *Refugee,* Akiko (cabeça feminina oriental), *Yara, Nostalgia, Adolescence, Busto de Nora* (filha da artista), Eva e quatro versões de Salomé. Outras cinco tinham como tema o samba; e duas eram intituladas Cristo e São Francisco[6].

Powell Minnigerode[7] ao chamar a atenção para a dupla identidade de Maria Martins (embaixatriz e escultora), para a presença do corpo diplomático na inauguração da exposição e para a escolha da obra Samba para representar o Brasil na mostra Pan-Americana demonstra, insere a produção da artista no circuito da cultura oficial que visava promover a aproximação cultural dos Estados Unidos com a América do Sul. A crítica também permite entrever que Maria Martins buscava mobilizar um certo imaginário exotizante para construir seu nome como artista, como denotam o uso de madeiras brasileiras na

[5] MINNIGERODE, POWELL C. Sculptures by Maria Martins. In**: *Pan American Union Bulletin*** 75, nº 12, dez. 1941, pp. 682-685.
[6] Cf.: KUMAGAI, R.M. **Maria Martins**: uma trajetória artística, 2006. 150 f. Dissertação de mestrado - ECA - Escola de Comunicação e Artes, USP - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
[7] MINNIGERODE, POWELL C., op. cit., p. 682.

confecção da escultura, a presença de plantas tropicais na exposição, a escolha da temática do samba ou ainda a representação de mulheres negras em suas obras.

Ao mobilizar representações de alteridade e seu círculo de sociabilidade diplomática, Maria Martins conseguiu desenvolver sua carreira dentro do circuito artístico da política de boa vizinhança[8]. Entre 1940 e 1942 apresentou seus trabalhos em uma série de exposições que tinham como objetivo estreitar as relações culturais entre Brasil e Estados Unidos, tais como a mostra coletiva de arte latino-americana no Philadelphia Museum of Art e a Segunda Exposição Latino-Americana, na Feira Mundial de Nova York. Nesse período, várias obras suas foram adquiridas por museus norte-americanos por meio de compra ou doação. Em 1942, peças de Maria Martins e de outros artistas latino-americanos passaram a fazer parte das coleções do Museum of Modern Art (MoMA), Metropolitan Museum, Brooklyn Museum, Philadelphia Museum e da IBM.[9]

No entanto, esse era um lugar marginal no sistema artístico e impunha barreiras ao seu reconhecimento como artista. Para desvencilhar-se da posição imputada por seu casamento e ir mais além na carreira, Maria Martins resolveu se apresentar na cena artística apenas com o primeiro nome. Ainda montou um ateliê em Nova York, passando a integrar o círculo de artistas europeus exilados, em particular o dos surrealistas -- teve aulas com o escultor Jacques Lipchitz e com o gravurista Stanley William Hayter e travou relações de amizade com surrealistas como André Breton, Marcel Duchamp, Max Ernst e Roberto Matta Echaurren.

Essa convivência teve profundo impacto na carreira e na vida de Maria Martins, resultando em um redirecionamento da sua trajetória e produção, cujo marco é a exposição *Amazonia by Maria*, na Valentine Gallery, em 1943, em Nova York, que apresenta oito obras de bronze da artista com o tema lendas amazônicas – *Amazônia, Yara, Boiúna, Cobra Grande, Aiokâ, Boto, Yacy e Yemanjá*. A mostra era acompanhada por um catálogo que continha oito textos de caráter literário, de autoria da própria artista, que faziam referência as obras e aos mitos e lendas da Região Norte do Brasil. Como as esculturas, eles não são apenas evocações do imaginário exótico do lugar mas criações artísticas que tematizam o desejo, o erotismo e a violência e têm como cerne o feminino, conforme demonstram Graça Ramos e Terri Geis.

Segundo Graça Ramos,[10] as obras de *Amazonia by Maria* expressam o desejo como um movimento insaciável, incapaz de ser totalmente satisfeito. A autora analisa obras como *Yara* e *Aioká* (1942), destacando que em ambas a ênfase recai sobre a ambiguidade das personagens femininas. *Aioká* representa a floresta,

[8] Sobre o contexto da política de boa vizinhança, conferir: CALANDRA, Benedetta; FRANCO, Marina (Orgs.) **La Guerra Fría cultural en América Latina**: desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas. Buenos Aires: Biblos, 2012.
[9] Cf. KUMAGAI, op.cit.
[10] Cf. RAMOS, Graça. **Maria Martins:** escultora dos trópicos. Rio de Janeiro: Artviva, 2009

que mata para criar novas vidas. Já *Yara* é a mulher-súplica que seduz os homens e também o monstro que os mata. Ela anuncia previamente a desilusão, mas aqueles que estão tomados pelo desejo não percebem o alerta do seu canto. Para Ramos, *Yara* se aproxima da noiva de *O Grande Vidro,* de Marcel Duchamp, pois seduz a todos para não ficar com nenhum, mobilizando um "movimento erótico, violento e permanente". Para Geis[11], as esculturas apresentadas são quase todas grotescas, cheias de texturas, e misturam formas de deusas, monstros, corpos femininos nus, cobras e vegetais, em que criação e destruição fortemente sexualizadas e violentas se combinam. Geis chega a comparar algumas das obras de Maria Martins com *Vagina Dentada,* de Roberto Matta.

Embora em muitos momentos a obra de Maria Martins realizada após 1942 valha-se de clichês de exotismo, não é possível dizer que eles sejam utilizados como um procedimento de domesticação da diversidade, tal qual define Carlo Ginzburg[12]. Pelo contrário, em muitas de suas obras ela mobiliza esses estereótipos para expressar em termos plásticos ou poéticos questões que dizem respeito a subjetividade e ao prazer feminino. No entanto, o esforço da artista em buscar expressar o prazer no feminino, tão bem analisado pelos estudiosos e biógrafos de Maria Martins a partir dos anos 2000, é pouco notado pela crítica americana e francesa da década de 1940. Em *Maria – Sculptures and Sculptured Jewels*, realizada também na Valentine Gallery, em 1944, a artista expõe novamente obras relacionadas a lendas da Amazônia e à cultura negra: Cobra Grande (1943), Macumba (1943-1944), Uirapuru (1944), *Le Couple* (1944), Passárgada e *Les Deux Sacres*, além de oito joias esculpidas. Essa mostra é seguida de uma curta crítica de Clement Greenberg:

> *The cire-perdue bronze groups of the Brazilian sculptress, Maria Martins (at the Valentine Gallery), are perhaps the last completely living manifestation of academic sculpture. The nature of metal almost denies itself in this monstrous and happy proliferation of plant and animal forms. The impulse is baroque, not modern, and is given by Latin colonial décor and tropical luxuriance. This sculpture express conceptions which Western European industry imposed on metal in the first excitement of the discovery that it could be poured into the most pliant and complicated shapes. Mme. Martins's subject matter – the exhibited fertility of the open-bellied female figures, the different varieties of life growing out of and into each other in the chaos of an un-Biblical creation – animates the form, but is not quite strongly enough felt to produce more than decorative effects. Design is symmetrical; the formal relations are transparent and predictable. This is the crux of the sculptress's problem. But none of this contradicts the fact that she has immense*

[11] GEIS, Terri, op. cit, 2012, p. 146.
[12] "(...) abeirar-se de realidades não europeias, por meio de formas clássicas, é uma característica recorrente do exotismo: pretende-se transmitir ao espectador ou ao leitor uma sensação de diversidade domesticada. É uma forma implícita e paternalista de racismo, que se torna explícita e agressiva toda vez que estátuas gregas ou romanas são justapostas hierarquicamente a fisionomias não europeias: um lugar-comum que a Alemanha nazista e a Itália fascista retomaram da antropologia do século XIX." Cf. GINZBURG, Carlo. Além do exotismo: Picasso e Warburg. In: **Relações de força**: história, retórica, prova. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 127.

> *talent. Look carefully at the piece in metal leaf called Le Couple, and at the Macumba group; also the sculptured jewels, which are the best contemporary examples I have seen.*[13]

A caracterização da produção de Maria Martins pelo crítico como "última manifestação viva da escultura acadêmica" mostra que Greenberg opunha as obras de Maria Martins ao que ele concebia como "arte de vanguarda", termo que começou a definir em 1939, em seu artigo "A Vanguarda e o Kitsch". Ele entendia que o artista deveria afastar-se do tema e do conteúdo da obra, voltando-se para a "expressividade e pureza da prática", contrapondo-se ao "kitsch", que "...corresponde à produção industrial de obras que utilizam as descobertas estéticas vanguardistas segundo fins comerciais".[14] Assim, para Greenberg, a obra da brasileira não poderia ser considerada de vanguarda, pois não se voltava para a expressividade própria do meio. O crítico acrescenta que o impulso da obra é barroco, dado pela "abundância tropical e pelo cenário colonial latino", contrapondo clichês de latinidade à modernidade.

Diferentemente de Greenberg, André Breton, em sua crítica sobre o trabalho de Maria Martins publicada pela primeira vez no catálogo da exposição *Maria Recentes Sculptures*, realizada em 1947 na galeria Julien Levy, defende que a crise em que se encontrava o mundo ocidental, assim como as artes, seria resolvida por meio da reconexão com a natureza. O crítico surrealista sugere que a alteridade vinda dos trópicos seria capaz de renovar a arte europeia, assim como os artistas de lá provenientes, tal como Maria:

> Durante esta crise que atinge até os conceitos fundamentais da civilização de hoje é flagrante e altamente significativo que o espírito sopra das terras quentes. Em Paris, de onde escrevo e onde os rigores dos tempos, que têm abafado muitas outras coisas, não tiram, no plano artístico, o apetite de descobrir, pude observar que um frêmito excepcional acolhia há pouco tempo a mensagem de poetas e artistas que estão ligados como por algum fio, de perto ou de longe, ao cinto equatorial do globo. (...) Não é difícil perceber que o que a distingue de todas as outras é o contato com a terra que ela restabelece totalmente para o homem (contato hoje perdido, ao menos para todas as aglomerações humanas), é o perpétuo recurso às fontes vitais da natureza (do espírito assim como do corpo) que ela se imponha, é a sua constante preocupação de colocar psicológico sobre o cosmológico, opondo-se à tendência contrária geralmente predominante que leva a humanidade a uma vida de sofismas cada vez mais perigosa. O pensamento analógico, oficialmente abandonado desde o Renascimento, procura retomar seus direitos. É normal que o impulso nesse sentido lhe venha dos lugares onde a natureza está em plena

[13] GREENBERG, C. Review of a group exhibition at the Art of this Country Gallery, and of exhibitions of Maria Martins and Luis Quintanilla. **The Nation**, 24/05/1944.
[14] SOARES, Tarcila e Vasconcelos R. B. Vanguardas cá e lá: a crítica de arte de Mário Pedrosa e Clement Greenberg nas décadas de 1930 e 1940. In: BÔAS V., Gláucia (org). **Um vermelho não é um vermelho** – estudos sociológicos sobre as artes visuais.

> exuberância. Neste astro que sobe, se inscreve entre todos o nome de Maria.[15]

Desde a década de 1920, artistas surrealistas buscaram inspiração nas culturas e na arte autóctone. Para André Breton, os objetos pré-colombianos, ameríndios ou aborígenes possuíam uma dimensão "primitiva" que servia como fonte de revelação e libertação.[16] Como demonstra Tânia Medonça,[17] essa visão concebia as culturas não ocidentais como atemporais, valorizando apenas a sua "essência", que possuía vigor e forte imaginação criativa, capaz de transcender o pensamento dual. Repleta de estereótipos de exotismo, a crítica de Breton assinala Maria Martins como uma escultora que "capta a fonte primitiva dos trópicos" e a transforma em força artística criadora por meio de um ritual caracterizado pelo crítico como de possessão:

> (...) As angústias, as tentações, as febres, mas também o nascer do sol, as venturas, as puras delícias, eis o que nos seus bronzes *Iaci, Boiuna, Iemanjá*, Maria como ninguém soube captar a fonte primitiva, de onde ela emana, asas e flores, sem nada dever à escultura do passado ou do presente – demasiado segura do ritmo original que faz cada vez mais falta àquela escultura e pródiga do que lhe deu a Amazônia: o luxo imediato da vida.
>
> Esses mesmos dons deveriam, pouco depois, levá-la a se debruçar sobre tais reações da alma coletiva que, na vizinhança das florestas da América tropical, persistem, para se exprimir, em ativar poderes propícios ao sacrifício e à dança. O mesmo ritmo, de fato – pude constatá-lo no Haiti –, leva certas horas os seres humanos a participarem da força dessas espessas florações. A *Possessão* pela alma da natureza é o termo extático desse ímpeto passional. Estamos aí nas raízes do *Sagrado*. Cabe a Maria se aventurar, com um passo que só ela podia ousar, nessa estrada, participando *Por Dentro* do cerimonial, fazer irradiar o sentido eterno e comumente velado, ainda bem que culmina no amor humano. E foi a soberba veia das obras reunidas em volta de *Macumba*, hino ao próprio deus do espasmo, onde a carne, abrindo-se como um botão de flor, se ramifica de todas as singularidades de estrutura do metal *Nativo*.[18]

Nesse trecho, Breton realiza três movimentos de acionamento de estereótipos de exotismo. Primeiramente, mescla várias ideias exotizantes sobre culturas indígenas e negras de modo a compor noções bastante genéricas de "fonte primitiva", de "alma coletiva" e "possessão pela alma da natureza". Em um segundo momento, transporta esses clichês de exotismo para o próprio modo de

[15] BRETON, André. Apresentação da exposição de MARIA na Julien Lévy Gallery em Nova York,1947 (artigo traduzido). In: FUNDAÇÃO MARIA LUÍSA E OSCAR AMERICANO. **Maria Martins**. Rio de Janeiro: Galeria Jean Boghici, 1997, p. 13.
[16] Cf. EDER, Rita e GEIS, Terri. L'ancestral et le vivant. In: ARCQ, Tere, FORT, Ilene S. e GEIS, Terri (orgs), op.cit, p.156-171.
[17] MENDONÇA, Tânia Gomes. Olhares sobre o México: a América Latina sob a perspectiva surrealista. **Faces da História**, v. 2, n. 2, pp. 141-160, ago. 2017.
[18] BRETON, A. op. cit, p. 14.

proceder da artista; ela agiria também por um ímpeto passional, como se o processo de criação da escultora fosse também um processo "cerimonial", que, tal como os cultos que o crítico presenciou no Haiti, tivesse como resultado o "irradiar de um sentido eterno" de "amor humano". Por fim, vale-se dos estereótipos para a análise da obra de Maria Martins. A própria obra Macumba é vista como um ritual, "hino ao deus do espasmo", no qual o metal, matéria da obra, é transfigurado em flor e carne.

O entusiasmo de Breton com a escultora leva-o a convidá-la para participar da exposição Internacional Surrealista, organizada por ele em 1947, em Paris. No ano seguinte, Maria Martins apresenta sua primeira mostra individual na capital francesa *Sculptures Magiques* de Maria, na galeria René Drouin. O catálogo dessa mostra traz, além da reprodução do texto de Breton, o artigo "Magia, Maria, Mensagem", de Michel Tapié. Como Breton, Tapié defende que a criação artística de interesse não se situa na esfera da "razão" e nos "países temperados", mas na região dos trópicos e no âmbito da "magia", compreendida por ele como "ação vital explosiva e eficiente, transbordante de um profundo conhecimento". Para ele o processo criativo de Maria se relaciona ao movimento criador da natureza:

> (...) Ar-Fogo e Terra-Água produzem as mais alucinantes flora e fauna, entre o sol dos trópicos e a podridão negra dos pântanos da floresta virgem; não é verdade, Maria do Capricórnio, que o Delírio e a Desmedida que nós acreditamos perceber são para você apenas elementos de Vida e de Amor. Suas estátuas traduzem perfeitamente essas aparentes contradições que fazem com que a Magia (como a Vida) pareça agir através do Terror Paradoxal: as invectivas poéticas de Lautréamont são Atos de Fé, as de Henri Michaux são Exorcismos, os espectros saídos de suas terríveis lendas são Amor, os ventos carregados de eflúvios tornam-se Forma, a aparente beleza formal não é nada mais que um vento de bronze patinado, e você escolheu a escultura, arte reputada tão sábia, tão sóbria, tão presa às leis da nossa gaiola em três dimensões para nos arrastar à mais louca, mais generosa, mais apaixonadamente liberadora das macumbas.[19]

Mais uma vez a ideia da "macumba" é evocada, não apenas como modo de se conectar com a natureza e com o sagrado, como propunha Breton, mas também como forma de atingir a liberdade. A associação entre criação artística e o modo de proceder da natureza aparece ainda com mais força na crítica de Benjamin Péret sobre a artista:

> Nada evoca tanto as mensagens da natureza quanto a obra de Maria; não que entre uma e outra se possa impor uma filiação direta, mas sobretudo porque ela age sobre a matéria um pouco como a própria natureza. (...)

[19] TAPIÉ, Michel. Magia, Maria, Mensagem. Apresentação da exposição *Sculptures Magique*s de Maria, Galerie René Drouin, Paris, 1948 (artigo traduzido). In: FUNDAÇÃO MARIA LUÍSA E OSCAR AMERICANO, op. cit., p.17.

> [Maria] tende a provocar a natureza, a estimular nela novas metamorfoses, cruzando o cipó com o monstro legendário onde ela provém, a pedra com o pássaro fóssil que dela se evade. Incesto e violação? Que importa este incesto se uma vida ardente dele deve nascer, e para o diabo mil violações se esta fecundação forçada deve dar ao mundo seres mais cintilantes e vibrantes que seus progenitores!
> (...)
> É assim que Maria faz corpo com o Brasil que não seria totalmente, para nós, o que ele é sem a sua intervenção, pois ela nos o revela. De nenhum outro lugar do globo podia ela provir, porque nenhuma outra paragem, ao que parece, sugere no mesmo grau este inacabado que queria imobilizar-se.

O processo criador da artista é aqui associado à fecundação incestuosa e violadora, bem como ao Brasil e à região da Amazônia, vistos como lócus do mistério, da irracionalidade e do incontrolável. Essas ideias de Péret se baseiam na concepção surrealista de que a natureza e seu poder de fecundação são metáforas do feminino, capazes de reconciliar dualidades.[20]

Nas críticas de Breton, Tapié e Péret, Maria é interpretada por meio de estereótipos surrealistas de gênero: ela é a sacerdotisa de um ritual, a feiticeira ou ainda a mulher-natureza. A artista é eclipsada, enredada em uma linguagem masculina que a transforma em uma força criadora abstrata, em um objeto da imaginação literária de seus críticos. Diferentemente de Greenberg, Breton, Tapié e Péret, Amadée Ozenfant nota que, além de "esculpir a alma dos trópicos", a artista procurava revelar em suas obras questões ligadas à subjetividade feminina:

> Sua atual exposição me parece menos tropical. Ela canta menos o drama natural exterior que o drama interior do homem e talvez essencialmente da Mulher. É talvez essencialmente a liberdade que ela canta: a inacessível e total liberdade... Maria, um dos espíritos mais livres e apaixonados pela liberdade que eu conheço, compreende como ninguém que a liberdade só existe na condição de conhecer seus limites, ela sabe que a liberdade é infinitamente condicional e sempre ameaçada pelas forças que nos dominam e também ameaçada pela nossa sede de liberdade total que leva à anarquia, que leva à desordem, que mina e arruína a liberdade. Nesta obra intitulada: "O caminho, a sombra, longos demais, estreitos demais" (um título só), uma figura dourada progride serena: vejo nela a liberdade ideal, a liberdade sem correntes, e sem freio, sem obrigações, a liberdade no papel, a liberdade toda nua que vai em frente, a liberdade do ser nu na água sem fim e sem fundo ou no céu sem limites, a liberdade abstrata, a liberdade 100%, a liberdade teórica... mas por trás da calma figura, rastejam bolas sombrias e ameaçantes, formas larvadas das pesadas serpentes: obrigações e fatalidades que ameaçam a bela liberdade toda nua tão bem polida e tão bem dourada.

[20]Cf. CHADWICK, Whitney. **Women Artists and the Surrealist Movement.** London: Thames and Hudson, 1985.

> Seria proibido a uma obra de arte fazer sentir e pensar profundamente?[21]

A crítica de Ozenfant aponta que algumas obras de Maria Martins tratam não apenas de seus dilemas pessoais mas também das questões das mulheres em um sentido mais amplo. Ilene Fort e Tere Arcq pontuam que os homens tendem a explorar a ideia do inconsciente pela via do sonho e do transe, enquanto as mulheres o fazem pelas próprias experiências pessoais. De acordo com as autoras, "... *pour elles* (as mulheres) *le surréalisme devient un moyen d'accéder à la conscience de soi, d'explorer des pensées et des sentiments profonds, de gérer des expériences et de se construire une véritable identité*"[22]. Segundo Rita Eder e Terri Geis[23], na década de 1940 as artistas surrealistas passam a pesquisar outras culturas com o intuito de aprofundar suas experiências pessoais, escapar da visão de mundo restritiva e patriarcal que haviam herdado e buscar uma identidade própria.

Victoria Combalía[24] defende que, apesar de as mulheres surrealistas se encontrarem em uma posição de maior dificuldade no que diz respeito à liberdade de exprimir o desejo, elas conseguiram expressar o erotismo muitas vezes avançando em relação à produção masculina, marcada por estereótipos românticos, tais como a mulher criança, a feiticeira ou a mulher bela e sensual.

Como demonstra Whitney Chadwick[25], a natureza era muitas vezes vista como um espaço no qual as mulheres surrealistas podiam exprimir sua sexualidade. O poema "Explicação II e III", de Maria Martins, exposto em chapas de cobre gravadas, em Nova York, em 1946, transfigura a floresta tropical na mulher sexualmente ativa, revelando o erotismo pulsante que seus críticos acabaram por ignorar.

> II
> "Eu sou o meio dia pleno da noite tropical./ Tudo é calma e esplendor, nenhuma folha se move/ nenhuma falha rompe a eternidade do dia,/ um mesmo torpor, angustiante e mudo, /das cores do pássaro ao odor da flor/ tece o mesmo sonho./ E o jaguar todo lânguido de doçura,/cede à embriaguez do sono./ Só o transe efêmero de uma cigarra/ corta a morna espessura do silêncio macio.
> III
> De repente o espaço é de chumbo.
> Palpitante e bravio desperta a floresta/ num arrepio de espera e uma onda de felicidade/ e de repente sobe um sopro de loucura,/ e eis o vento correndo em altiva frenesia,/ o vento que canta e uiva,/ a grande canção

[21] OZENFANT, Amédée. Artigo traduzido, publicado no catálogo da exposição Maria, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (1950). In: FUNDAÇÃO MARIA LUÍSA E OSCAR AMERICANO, op. cit., p. 27.
[22] In: FORT, Ilene e TERE, Arcq, op.cit.,p. 27.
[23] Cf. EDER, Rita e GEIS, Terri, op. cit, p.156.
[24] COMBALÍA, Victoria. Éros féminin surréel. **Art Press,** Special Issue, maio, 2004, p.22.
[25] Cf. CHADWICK, Whitney, op. cit.

de força e de desejo,/ o vento que ruge e ralha, transbordante e desesperado grita/ seu monstruoso amor num tumulto ofegante.
E durante longas horas as folhas/ e as árvores se entregam/se afastam e se entregam, se afastam e se entregam,/ até o bom cansaço da união vivida.../ Então, tudo volta à tranquilidade primeira/ reengendrada dolorosamente/ na conquista da plenitude/ e a vida, inocente saciada,/ a terra fresca descansa,/ a terra novamente Virgem e misteriosa e fechada/ como aquela que a Vida não ousaria atormentar. [26]

Referências bibliográficas

ARCQ, Tere, FORT, Ilene S. e GEIS, Terri (orgs). Au pays des merveilles: les aventures surréalistes des femmes artistes au Mexique et aux Etats-Unis Los Angeles : County Museum of Art; Munich : DelMonico Books : Prestel, 2012.

CALANDRA, Benedetta; FRANCO, Marina (Orgs.) La Guerra Fría cultural en América Latina: desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas. Buenos Aires: Biblos, 2012.

CHADWICK, Whitney. Women Artists and the Surrealist Movement. London: Thames and Hudson, 1985.

COMBALÍA, Victoria. Éros féminin surréel. Art Press, Special Issue, maio, 2004.

FUNDAÇÃO MARIA LUÍSA E OSCAR AMERICANO. Maria Martins. Rio de Janeiro: Galeria Jean Boghici, 1997.

GEIS, Terri. "My goddesses and my monsters" Maria Martins and Surrealism in the 1940s. In: ADES, Dawn, EDER, Rita e SPERANZA, Graciela (eds.). Surrealism in Latin America Vivísimo Muerto. Los Angeles: Getty Research Institute, 2012.

GINZBURG, Carlo. Além do exotismo: Picasso e Warburg. Relações de força: história, retórica, prova. São Paulo: Cia. das Letras, 2002

KUMAGAI, R.M. Maria Martins: uma trajetória artística, 2006. 150 f. Dissertação de mestrado - ECA - Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2008.

MENDONÇA, Tânia Gomes. Olhares sobre o México: a América Latina sob a perspectiva surrealista. Faces da História, v. 2, n. 2, pp. 141-160, ago. 2017. Disponível em: <http://seer.assis.unesp.br/index.php/facesdahistoria/article/view/245>.

RAMOS, Graça. Maria Martins: escultora dos trópicos. Rio de Janeiro: Artviva, 2009.

SOARES, Tarsila e Vasconcelos R. B. Vanguardas cá e lá: a crítica de arte de Mário Pedrosa e Clement Greenberg nas décadas de 1930 e 1940. In: BÔAS V., Gláucia (org). Um vermelho não é um vermelho. Estudos sociológicos sobre as artes visuais.

YUN, K. O papel do exotismo na arte contemporânea internacional na era da globalização – um estudo empírico das revistas internacionais de arte de 1971 a

[26] MARTINS, Maria. Explicação II e III, Nova York, 1946. In: FUNDAÇÃO MARIA LUÍSA E OSCAR AMERICANO, op. cit., pp.18-19.

2010. Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros, (69), 362-388, 2018. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i69p362-388

Dispositivos licenciosos: o nu fotográfico entre o deleite erótico e a criação artística

Niura Legramante Ribeiro, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, CBHA

O olhar é a ereção do olho.
Jean Clair

Este artigo analisa fotografias ditas licenciosas, no século XIX e seus recursos de dispositivos corporais e cenográficos - máscaras, véus, cabelos longos, adereços, cortinados, espelhos e tapetes. Consideradas indecentes, pornográficas, licenciosas, *polkas*, efígie bruta da realidade, tais imagens fomentaram diversos processos de criação pictóricos que recorriam a repertórios de ambientes e de poses eróticas dos nus femininos. Será analisado ainda, como artistas da contemporaneidade também têm utilizado a fotografia erótica como vetor iconográfico. A abordagem teórica sobre o erotismo nas fotografias, contemplará as contribuições de autores como Michel Poivert, Gilles Néret, Sylvie Aubenas, Dominique Font-Réaulx, Hélène Pinet e Xavier Demange.

Palavras-chave: fotografia; pintura; erotismo; corpo; dispositivos.

*

This article analyzes photographs stated as licentious in the nineteenth century, and its resources of corporal and scenographic mechanisms – masks, veils, long hair, ornaments, curtains, mirrors and carpets. Considered indecents, pornographics, licentious, *polkas*, brutal effigy of reality, such images foment various pictorial creation processes that rely on environmental repertories and erotic poses of female nudes. Furthermore, it is analyzed how artists of contemporaneity have also utilize erotic photography as an iconographic vector. The theoretical approach about eroticism in photographs contemplates the contributions of authors such as Michel Poivert, Gilles Néret, Sylvie Aubenas, Dominique Font-Réaulx, Hélène Pinet and Xavier Demange.

Key words: photography, painting, eroticism, body, mechanisms.

Imagens Clandestinas

Com o advento da fotografia, um novo tempo se instaura para a figuração do corpo relacionada ao consumo da sexualidade: fotógrafo, modelo e cliente formam uma tríade que coloca em circulação imagens pautadas pela rapidez de produção e por um alto grau de fidelidade ao real com a fotografia, antes nunca experimentado. Isto representava uma contravenção ainda maior ao pudor. A nudez heroica transformada em símbolos, como a mitologia greco-romana na pintura e escultura, não adquiria o caráter licencioso comparado ao que a imagem fotográfica do nu poderia evocar. Portanto, o reinado da fotografia passou a fomentar a indústria do sexo.

Uma lei de 17 de fevereiro de 1851 obrigava os produtores dessas fotografias a depositá-las no Ministério do Interior ou na Prefeitura de Polícia de Paris. Cultuar esse tipo de imagens na vida privada era comum, mas a nudez aberta aos olhares públicos era proibida. Não consistia em um delito a produção de imagens eróticas, mas não se podia fazer publicidade com elas, como fez Jacques-Antoine Moulin, em 1851, no jornal *La Lumière* que resultou em condenação. Tal ato era penalizado como informa o *Bulletin des Lois,* em 10 de setembro de 1835:

> (...) nenhum desenho, nenhuma gravura, litografia, medalha ou estampa de qualquer natureza ou espécie que sejam, não poderão ser publicadas, expostas ou colocadas à venda sem a autorização do ministério do interior ou dos prefeitos dos departamentos. Em caso de contravenção (...), poderão ser confiscadas e o divulgador será condenado pelos tribunais correlacionais a um aprisionamento de um mês a um ano e a uma multa de 100 a 1000 francos.[1]

O comércio das de *polkas*, designação para fotografias de grupos em posturas obscenas, levou à condenação do fotógrafo Thiébault a um ano de prisão e a mil francos de multa, em 20 de fevereiro de 1856.[2] Nem mesmo as modelos que posavam nuas escapavam à condenação de seis meses de prisão e cem francos de multa, como aconteceu com quatro delas, quando posaram para o fotógrafo Louis-Antoine Maline, em 1857. Na residência do fotógrafo Auguste Belloc (Montrabé, 1800 - Paris, 1867), foram encontrados em torno de cinco mil fotografias de mulheres nuas em poses obscenas. Ele foi um dos fotógrafos que mais produziu esse tipo de imagens mostrando as mulheres de pernas abertas com a região do sexo completamente exposta, de forma que os enquadramentos colocavam a vulva e seus pelos pubianos em *close,* em meio à vaporosidade dos saiotes das roupas.

Os *stanhopes* - uma técnica inventada na Inglaterra em 1857- foram utilizados pelos comerciantes de fotografia para driblar as perseguições da polícia. Tal

[1] DEMAGE, Xavier. "Nu et nudité: le nu devant la loi" in L`art du nu au XIXe.siècle, le photographe et son modèle. Paris: Hazan/Bibliotheque Nationale de France, 1997, p. 39.
[2] Ibid., p. 39, em Gazeta dos Tribunais du 20 janvier,1856. As primeiras condenações, segundo Demage, datam de 1851, 1997, p. 38.

dispositivo consistia em um anel que, por meio de uma lente de ampliação, possibilitava ver uma fotografia microscópica. Entretanto, logo a polícia confiscou tais aparelhos. Essas fotografias ditas obscenas eram simplesmente nus *académiques*. Na acusação, o procurador imperial opõe a mão do artista transcendente, quase divino, ao puramente mecânico, grosseiro do fotógrafo e sua modelo[3]. Assim, os nus que a arte revela "são verdadeiras indecências", segundo Genereau. As imagens de nus no século XIX recebiam as mais diversas denominações: indecentes, pornográficas, licenciosas, *polkas,* efígie bruta da realidade, entre outras.

A fotografia também se serviu de fontes com carga pornográfica a partir de obras como as litografias, *Six Sujets de femmes nues d`aprés nature* (1829), de Achille Devéria. A fotografia *Jeune Garçon dans la position du Tireur d`épine,* 1870, de G. Marconi, foi realizada a partir da escultura *Tireur d`épine*, um bronze antigo. Wilhelm von Goeden copia a pose das três garças da pintura para uma cena de nus masculinos. Há composições de nus a partir de cenas de crucificação. A fotografia de Moulin, *Femme se mirant dans l`eau* (c.1851-1866), na qual uma mulher nua olha seu reflexo na água, alude às conhecidas pinturas de Narciso olhando seu reflexo na água. Um fundo fotográfico como uma tela pintada foi usado para a fotografia *Baigneueses*, vers 1851-1855, de J. A. Moulin: uma modelo olha para o seu reflexo na água e a outra se apoia em uma coluna grega. Pode-se dizer ainda que, poses dos famosos nus reclinados nas fotografias foram incorporados a partir de repertórios de pinturas.

Segundo Demage, criou-se o que ele chama de "fotografia traficada",[4] que consistia numa colagem colocando a cabeça de uma atriz em voga sobre um corpo anônimo. Existe uma fotografia de Sara Bernhard com o busto nu e com um leque cobrindo o rosto que inspirou uma moda passageira.

A provocação ao olhar masculino recorria a determinados dispositivos: máscaras, cabeleiras, cortinados, tapetes e roupas transparentes. Com o objetivo de exacerbar a sensualidade, recorria-se a cabeleiras desfeitas e esparramadas; nas poses provocantes, por vezes, amarravam-se as mãos, de forma a configurar uma situação indefesa; os corpos eram dispostos reclinados nos sofás, nas camas, de costas, com as nádegas viradas para o observador; o nu frontal com evidência aos pelos pubianos, também, era muito recorrente. A máscara ou lenço na cabeça também serviu para quando a modelo não queria ser identificada, como atesta Edward Steichen (1879-1925): "eu fiz muitos nus em Paris. Em nenhuma das figuras, o rosto era visível (...) e, mesmo as modelos profissionais insistiam, geralmente, quando elas posavam, para não serem vistas".[5]

[3] Ibid., p. 40.
[4] Ibid., p. 4.
[5] STEICHEN apud PINET, Helène. "De l`étude d`après nature au nu esthétique" in L`art du nu au XIXe.siècle, le photographe et son modèle. Paris: Hazan/Bibliotheque Nationale de France, 1997, p. 125.

Esses dispositivos de cenários, poses e acessórios são utilizados também na produção pictural, como se pode constatar em alguns exemplos. Em *Estudo de mulher* (1884), do brasileiro Rodolpho Amoedo (1857-1941), a representação das nádegas se mostra ainda mais pronunciada do que o restante do corpo nu alongado sobre a cama, como aparece nas fotografias pornográficas antigas. Sendo a obra regida por um regime figurativo, a situação dada à pose faz clara alusão àquele tipo de fotografia. Essa pose de colocar as nádegas confrontando o olhar do observador, muito comum nas fotografias de nus do século XIX, pode ser encontrada em uma obra como *Une moderne Olympia* (1873-1874), de Paul Cézanne (1839-1906). Uma jovem mulher nua deitada sobre a cama dispõe, embora de forma pouco assertiva, essa parte do corpo à contemplação de um homem.

Um outro dispositivo recorrente nas fotografias era o espelho com seus reflexos, porque possibilitava mostrar mais de uma tomada no corpo em uma única imagem: as nádegas e os seios ganhavam destaque, quando enquadradas refletindo nos espelhos. Este dispositivo de reflexão evoca o interior de uma alcova, sempre presente nos lugares de prostituição para contemplação da preparação da prostituta e para a multiplicação das poses dos corpos.

Gustave Boulanger (1824-1888), em *Phryné* (1858), também introduz o espelho na mão da figura feminina que ostenta seu grande corpo em uma pose de sensualidade ou, como diriam, de lascividade. Diferentemente do emprego naquelas fotografias de nus, nas pinturas o espelho não reflete nenhuma parte do corpo, mas é um acessório que potencializa a ideia de beleza e admiração.

O dispositivo do espelho aparece incorporado também à pintura moderna, cujo tema alude à prostituição, como na pintura *Nana* (1887), de Edouard Manet (1832-1883). A jovem atriz Henriette Hauser aparece semidespida, preparando sua maquiagem em frente a um espelho e sendo observada pelo seu amante, em um ambiente de luxo a julgar pela mobília do ambiente. Um potencial ofensivo ao pudor da época é a figura feminina estar em trajes íntimos e na presença de um homem, olhando para o espectador, em um quadro de relativas dimensões; não por acaso, a obra foi recusada no Salão de 1877.

O antigo recurso de explorar o dispositivo de tecidos que emolduram o corpo nu também é utilizado em algumas composições fotográficas de um artista contemporâneo, como Clóvis Dariano (1950). Na série *Do Sagrado ao Profano, Maneirismo* (2013), ao dispor corpos femininos nus em primeiro plano, um volumoso tecido vermelho emoldura o corpo, obliterando a região pubiana e deixando à mostra os seios da figura. Mas, ao contrário da luz uniforme que banhava os corpos nas fotografias antigas, a fotografia de Dariano cria jogos de luzes e sombras, de curvas e contracurvas, que remetem à luz da pintura Barroca, fato que é também reafirmado pelas movimentações em diagonais dos corpos e a intensidade do tecido vermelho. A luz intensa focada nos corpos conflitua com um fundo obscuro, que acaba por recortá-los e dar-lhes um

aspecto marmóreo. Há um contraste entre as figuras despidas em primeiro plano e outras vestidas ao fundo da composição que insinuam uma pequena visibilidade. O apreço pela pintura Barroca é confirmado pelas inúmeras reproduções daquele período, que o artista conserva em seu estúdio. Se o emprego dos tecidos nas fotografias do século XIX reforçava o caráter de cenário, nas obras de Dariano os tecidos compactuam com a atmosfera de sensualidade e erotismo das figuras. Assim, os dispositivos de cenários das fotografias antigas podem reaparecer em determinadas produções fotográficas contemporâneas.

Clóvis Dariano. *Do Sagrado ao Profano, Maneirismo*, 2013 Fotografia digital, 150x107 cm

Os modos de figuração pictórica do fotográfico

O nu se encontrava ausente das exposições e era proibido nas salas da Sociedade Francesa de Fotografia até o final do século XIX. O jornal *La Nature,* de 25 de maio de 1896, assinala a presença de estudos de nu, no *Photo-Club* de Paris, desde que as imagens se mostrassem sem título. Contudo, foram os pictorialistas que introduziram o nu nas exposições de fotografia com Constant Puyo (1857-1933) e Robert Demachy (1859-1936).

Em 1889, Giradon, especializado em reproduções de obras de arte, anuncia seu catálogo de venda chamado *Bibliothèque photographique* de estudos de nus com sete mil temas diferentes e uma coleção *Études académiques* para artistas de duas mil e quinhentas poses de mulheres, crianças e homens. Desde a década de 1850 se proliferaram as fotografias de nus que recebiam os nomes de

"Académies", "Études Photographiques", "Études Academiques" e "Services dês Élèves de École des Beaux Arts".[6]

Os ateliês dos artistas foram os grandes consumidores dessas imagens como fontes visuais. Embora um tribunal definisse como devia ser o nu em uma "visão de arte" – corpos pintados de branco, ausência de pelos pubianos e imobilidade de estátua - [7] muitos dos artistas recorriam a imagens de caráter erótico, quando não pornográfico. Observando-se as imagens dos nus fotográficos, não existe uma fronteira clara entre o que era considerado erótico e os modelos de corpos posados para o trabalho dos artistas. Referindo-se aos daguerreótipos dos nus, Dominique Font-Réaulx chama a atenção para a riqueza dos interiores, a abundância das roupagens, aos acessórios e "mais que aos artistas, essas imagens estavam destinadas aos amadores para o prazer do olhar e a beleza da carne".[8]

As odaliscas parisienses, como afirmavam na época, serviram de modelos numa variedade imensa de poses. O tipo de corpo e as curvas das modelos obedeciam aos valores estéticos da época: nada de vulgar ou grotesco. As modelos dos ateliês fotográficos são, em sua maioria, mais anônimas que aquelas que posam para os artistas. Entretanto, havia casos em que a mesma modelo que posava para o artista também posava para o atelier fotográfico. E, ainda, uma mesma modelo poderia posar para diversos fotógrafos, como para Louis d`Olivier e Eugène Durieu: "(...) a mesma modelo poderia posar de modo mais acadêmico para Durier ou Olivier e se prestar paralelamente a fazer uma encenação quase pornográfica".[9]

Para algumas das publicações, como n*a Collection de Vienne* (1889), as poses foram determinadas por artistas. Alguns clichés, tomados para determinadas obras eram supervisionados pelos próprios artistas, como fazia Eugène Delacroix (1798-1863), que frequentava o estúdio do seu amigo fotógrafo Eugène Durieu (1800-1874), no qual indicava as poses e a luz, para os modelos que desejava colocar em suas pinturas. Havia casos em que o fotógrafo era aluno de um pintor, como Louis-Camille d`Olivier, que era aluno de Léon Cogniet (1794-1880) e que, portanto, seguia os ensinamentos do pintor para suas composições de nus fotográficos. Alguns fotógrafos preferiam um tipo mais italiano que lembrava o ideal de beleza apreciado pelo classicismo pictórico de Dominique Ingres (1780-1867). Portanto, o tipo físico e os repertórios de poses extraídos da antiguidade da pintura clássica poderiam orientar a escolha de modelos para a fotografia dos nus.

[6] Fotógrafos que realizavam fotografias de nus para fornecerem aos artistas: Jullien Vallou de Villeneuve, Louis Camille d`Olivier, Gugliemo Marconi, Louis Bonnard, Louis Ugout, Henri Voland, entre outros.
[7] DEMAGE, Op. Cit., p. 41.
[8] FONT-RÈAULX, Dominique de. Peinture & Photographie, les enjeux d`une reencontre 1839-1914. Paris: Flammarion, 2012, p. 222.
[9] NAZARIEFF apud AUBENAS, "Modèles de peintre, modèles de photographe". Op. Cit., p. 47-48.

A fotografia *Étude de nu pour J. L. Gérome*, 1860-1861,[10] tomada por Félix Nadar, foi encomendada por Léon Gérôme (1824-1904) para finalizar seu quadro *Phryné devant l'aeropage* (1861):

> Caro senhor Nadar. Teria a bondade de me enviar as duas fotografias de madame Leroux? É impossível para mim sair neste momento. Eu tenho duas pinturas que estão muito pouco avançados e que não progridem tão rápido quant eu gostaria. O momento do salão se aproxima e eu não tenho nenhum minuto a perder (...). [11]

Gérome usa o álibi da Antiguidade para representar plasticamente *Phryné,* a cortesã grega. O artista transpõe para a pintura a pose do corpo da modelo fotográfica, fazendo um leve giro no tronco, mas como exigem o gosto clássico e o pudor da época, ele a traveste de vênus, retirando os pelos pubianos e pintando a pele, como se fosse uma estátua de mármore branco. Assim, a crueza real do nu da fotografia é abandonada para dar lugar à verossimilhança com o estilo grego, admirado pelo pintor.

As fotografias de mulheres nuas encontradas no ateliê de Gustave Courbet (1817-1877), a julgar pelas poses das modelos, se parecem mais como nus produzidos para artistas do que para deleição erótica. Entretanto, isso não exclui a possibilidade de o artista ter criado obras com base nas visualidades de fotografias pornográficas com as quais poderia ter tido contato. Alguns fotógrafos especializados em fotografias de nus, como Auguste Belloc (1800-1867), Auguste Bisson (1826-1900) e Vallou de Villeneuve (1795-1886), forneceram imagens ao pintor.

Os temas das pinturas de Courbet eram considerados pelos seus detratores como desagradáveis, triviais e sua forma de pintar como "selvagem", resultando em uma "arte degradada, rebaixada". O Realismo, por sua suposta feiúra, era inimigo da arte e um crítico como Delécluze culpava o daguerreótipo por haver fomentado o naturalismo, ao "se deixar subjugar pela aparência das coisas" e por "registrar mecanicamente as imagens".[12]

Para Font-Rélaux, ainda não é possível afirmar se para a pintura *Les Baigneuses* (1853) do artista foi usada uma fotografia de Villeneuve ou não, pois a modelo que posava para o fotógrafo e para o artista era a mesma, Henriette Bonnion. Entretanto, existe muita semelhança na pose e nas atitudes da mulher nua fotografada e na imagem pintada, mas o tratamento da aparência do corpo é diferente: enquanto o pintor impõe uma crueza da carne, das marcas do tempo nas dobras da pele, o fotógrafo, por ter se formado em um ateliê de pintura e ser conhecido por aplicar retoques nas imagens, faz concessão à aspereza da

[10] Léon Gérome foi muito próximo dos fotógrafos Gustave Le Gray, Charles Négre, Henri Le Secq, Édouard Baldus e Roger Fenton.
[11] GÉRÔME apud AUBENAS Ibid., p. 46.
[12] DÉLECLUZE apud SCHARF. Arte e Fotografía. Madrid: Alianza Editorial, 2001, p. 135.

realidade. Para Font-Rélaux, "a fotografia de nu oferece a Courbet uma concepção da forma feminina liberada de todas as restrições acadêmicas (...) uma liberdade para o olhar"[13]. O pintor não se interessa pelos cenários fotográficos, mas, unicamente, pelas poses dos corpos das modelos.

Em 1861, o advogado imperial Genreau, em sua acusação contra os produtores de fotografias licenciosas representando mulheres nuas, vendidas como `académies`, acusa a arte realista da qual Courbet era o representante:

> (...) mais recentemente ainda, nós temos visto, no domínio da pintura, surgir uma escola que se intitula realista que suprime a beleza em nome de um sistema, (...) e que substituía às ninfas graciosas da Itália ou da Grécia a estas ninfas de uma raça até então desconhecidas, cujas bordas do Sena tem guardado a triste lembrança.[14]

Como se pode ver, o belo idealizado é o que serve de parâmetro para sua acusação. A arte de Courbet, assim como a fotografia da época, eram associadas à banalidade. Na *La Revue des deux mondes*, Henri Laborde destroçava a fotografia: "ela produz triste efígie do ser humano. Sem nenhum estilo, que resulta no que se chama hoje de realismo".[15] O que incomodava aos detratores era a fidelidade da fotografia ao real, o que era capaz de mostrar as imperfeições e, portanto, se distanciava da concepção de idealização do real ao qual o gosto da época estava vinculado. A crueza das representações de mulheres nuas de Courbet, aliada ao fato de não compactuarem com o ideal de beleza do corpo feminino propagado pelo nu na história da arte, também desafiava, por vezes, o comportamento admitido socialmente, como exemplifica a obra *Le Sommeil* (1866) com duas mulheres na cama em poses eróticas e com expressões lânguidas. Não era raro encontrar fotografias de duas mulheres nuas na cama na época em que o pintor realizou a obra.

Para a obra *L`Atelier du peintre ou allégorie réelle déterminant sept anées de ma vie artistique* (1855), Courbet utilizou, para a figura feminina ao centro do quadro, uma fotografia *Étude de nu* (1854) de Vallou de Villeneuve. A Alfred Bruyas, seu protetor, o artista solicitou que lhe fosse enviada "essa fotografia de mulher nua da qual lhe falei. Ela se encontrará atrás da minha cadeira no meio do meu quadro",[16] referindo-se àquela pintura. A disposição frontal da modelo nua segurando um pano que a cobre até a altura dos joelhos foi transposta para a pintura girando o corpo num sentido semilateral, conservando o penteado e aumentando o tecido que cai até o chão. A cadeira que no cenário original da fotografia estava semicoberta por um pano, na pintura foi simplificada, girada lateralmente. Para essa pintura a fotografia de referência se apresenta mais

[13] FONT-RÉAULX, "Photographies d`artistes". Op. Cit., 1988, p. 90.
[14] FONT-RÉAULX, "Courbet et la Photographie: l'exemple d'un peintre réaliste" in Op. Cit., 1988, p. 84.
[15] FONT-RÉAULX, Ibid., p. 84.
[16] FONT-RÉAULX et al. Gustave Courbet. Paris: Galeries Nationales du Grand Palais, 13 Octobre 2007- 28 Janvier 2008; New York: The Metropolitan of Art, 27 Février, 18 Mai 2008; Montpellier: Musée Fabre, 14 juin – 24 Septembre 2008, p. 347.

como o chamado nu *academique e ou étude d`aprés nature*, já que não se mostra com qualquer referência à pornografia.

O mesmo não se pode dizer em relação a sua pintura *A Origem do Mundo* (1866), atualmente no Musée d`Orsay. Tal pintura fora destinada a um espaço privado para o diplomata turco-egípcio Khalil-Bey e, possivelmente, teve como referência as fotografias eróticas de seu tempo:

> Quando ele pintou *L`Origine du Monde* para Khalil Bey, muito provavelmente tinha em sua mente as fotografias de Belloc. As imagens licenciosas desta qualidade circulavam também nos seus ateliês; o pintor colecionava – é dito na sua correspondência – as fotografias de mulheres nuas. [17]

Assim, a pintura pode ter tido como referência de visualidade fotografias como aquelas produzidas por Auguste Belloc, que mostram a zona explícita do sexo com as pernas abertas; a saia com rendas, volumosa e delicada se mostra levantada e emoldura toda a cena. A pintura conserva a mesma pose das fotografias pornográficas daquele fotógrafo e concentra seu enquadramento na zona erógena e no seio direito, obrigando o observador a se fixar na sexualidade do corpo. O tecido ocupa um segundo plano e não ornamenta o sexo como nas fotografias. O tratamento extremamente realista à cor reforça o aspecto de carnalidade.

A obra *La Femme au Perroquet* (1866) do artista faz alusão a uma fotografia realizada por Villeneuve, em 1853, no que tange às poses. Trata-se de uma modelo reclinada lateralmente, deixando à vista a parte frontal do corpo, com seu braço direito erguido, suspendendo um colar. Na pintura, o artista inverteu a direção do corpo; no braço direito da modelo está o pássaro. Diferentemente da fotografia, o outro braço está estendido. A cortina que estava atrás da cabeça da modelo ficou disposta atrás de seus pés; algumas plantas foram introduzidas ao fundo em lugar da parede no original e foi alterado o tecido sobre o qual está a modelo deitada, pintando-o de branco para ressaltar o corpo que é circundado por tonalidades escurecidas. Este obscurecimento ao redor da modelo e a relevância dada ao nu podem ter sido sugeridas pela fotografia na qual a iluminação do corpo da modelo parece recortá-la no espaço.

Se Courbet, na pintura, já indagava a representação do ideal de beleza na história da arte, um fotógrafo contemporâneo como Joel-Peter Witkin (1939) vai mais longe pois, em determinadas composições, usa o próprio tema da história da arte para criticar com acidez a representação do corpo nu. A fotografia *Leda, Los Angeles* (1986) faz uma paródia com o tema em relação ao idealismo da representação dos corpos de Vênus na história da pintura renascentista. A juventude de Leda, em relação às representações clássicas, foi substituída por

[17] FONT-RÉAULX, Ibid., p. 384.

um corpo tortuoso, marcado pela passagem do tempo e anomalia física. A *Leda* de Witkin é tão esquelética e disforme nos ossos que beira a anorexia, envelhecida e sem atrativos nos seios, com pelos pubianos que não apareciam nas Vênus da história da arte. E não é o cisne que a domina, como nas pinturas clássicas; é ela que agarra o cisne pelo pescoço. Uma grande casca de ovo e dois bebês ao chão contradizem a possibilidade de a envelhecida Leda ser a mãe. Não há um corpo escultural, como nos mármores gregos, e nenhuma paisagem a rodeia. Apenas a iluminação de estúdio fotográfico indica que se trata de uma representação. Os empréstimos de modelos picturais são utilizados para criticá-los de forma a enfrentar os padrões estetizantes consagrados pela história da arte, já que a pintura, por séculos, impôs os modelos dominantes do gosto clássico por corpos idealizados.

Outro artista contemporâneo que, usando o corpo nu como personagem da história pictural figurativa, faz paródias com um humor causticante em relação às questões de identidade e gênero nas representações da pintura clássica, é o italiano Luigi Ontani (1943). Ele não se transfigura em mulher com vestimentas e acessórios, mas se coloca como figura masculina nos papéis ocupados, na pintura, pelo feminino. Ele se fotografou nu no papel de Leda e tem um cisne entre suas pernas que o beija na boca, numa conotação homoerótica, característica de outros trabalhos. Ao reencenar a *Maja Vestida* e *Maja Nua* (1797-1800), de Goya, ele se coloca, em *Mayagoya Vestito* e *Mayagoya Desnudo*, (1970), deitado em um sofá, respectivamente, com vestimentas masculinas numa imagem e na outra nu, deixando a genitália bem visível, na mesma pose da Maja. Tensionar os códigos morais presentes e de gênero com o emprego do corpo nu são algumas das proposições estéticas desse artista.[18]

Fotógrafos e pintores de nus se beneficiaram mutuamente nas migrações de dispositivos plásticos. Se o pictórico forneceu repertórios de poses aos fotógrafos de nus, os pintores também usufruíram do novo meio que possibilitava a economia de tempo e dinheiro nas infindáveis sessões de poses. Os regimes visuais eróticos do fotográfico e do pictórico sempre se fortaleceram mutuamente.

Referências bibliográficas

AUBENAS, Sylvie; COMAR, Philippe; DEMAGE, Xavier; FONT-RÉAULX, Dominique de; PINET, Hélène; et ali. *L´art du nu au XIX, le Photographie et son mod*èle. Paris: Hazan/Bibliottèque Nationale de France, 1997. Exposition 14 octobre 1997 au 18 janvier 1998.

[18] Uma reflexão sobre determinadas obras desse artista, que trata da relação da fotografia contemporânea com a pintura, foi realizada na tese de doutorado da autora: *Entre a Lente e o pincel: interfaces de linguagens*. Porto Alegre, PPGAV/UFRGS, 2014.

COGEVAL, Guy et ali. *Splendeurs et misères, Images de la prostituition, 1850-1910.* Paris: Flammarion, Exposition Paris, Musée D`Orsay, 22 september, 2015; Amsterdam, Van Gogh Museum, 19 février – 19 juin 2016.

FONT-RÉAULX, Dominique. *Peinture & Photographie, les enjeux d`une reencontre, 1899-1914.* Paris: Flammarion, 2012.

FONT-RÉAULX et al**.** *Gustave Courbet*. Paris: Galeries Nationales du Grand Palais, 13 Octobre 2007- 28 Janvier 2008 ; New York: *The Metropolitan of Art*, 27 Février, 18 Mai 2008 ; Montpellier: Musée Fabre, 14 juin – 24 Septembre 2008.

POIVERT, Michel. *Peintre Photographiques, de Degas à Hockney*. Paris: Éditions Citadelles & Mazenod, 2017.

SCHARF, Aaron. *Arte e Fotografía*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

O lago de Narciso: a auto-objetificação na fotografia contemporânea

Paula Braga, Universidade Federal do ABC

O que vemos quando olhamos uma fotografia ? Uma marca feita pela luz refletida pelo objeto fotografado. Segundo Philippe Dubois, também olhamos para uma relação entre fotógrafo e fotografado da qual gostaríamos de participar voyeuristicamente, apaixonados e em um triângulo amoroso, como Narciso olhando para um lago cuja superfície contém ainda o fotógrafo e o objeto fotografado. Este trabalho apresenta o auto-retrato contemporâneo – a selfie – a partir do par voyeurismo-narcisismo que para Dubois sustenta o olhar em direção a uma imagem, propondo dois novos passos no ato fotográfico de si mesmo, exibicionismo e cafetinagem, característicos da formação da auto-imagem do indivíduo regido pela razão neoliberal, que é um sujeito auto-objetificante, que circula a si mesmo como produto desejável nas redes sociais.

Palavras-chave: Fotografia. Selfie. Narcisismo. Subjetividade.

*

What do we look at when we see a photograph? A mark made by the light reflected by the photographed object. According to Philippe Dubois, we also look at a relationship between photographer and photographed of which we would like to participate voyeuristically, in love and in a love triangle, as Narciso looking at a lake whose surface still contains the photographer and the photographed object. This work discusses the contemporary self-portrait - the selfie – departing from the pair voyeurism-narcissism that for Dubois sustains the gaze towards an image, proposing two new steps in the photographic act of oneself, exhibitionism and pimping, characteristic of the formation of the self-image of the individual governed by neoliberal reason, which is a self-objectifying subject, circulating itself as a desirable product in social networks.

Keywords: Photography. Selfie. Narcisism. Subjectivity.

Uma imagem produzida durante a campanha presidencial de Hillary Clinton em 2016 registrou um momento na história da fotografia. Mais do que um instantâneo da rotina da candidata, a imagem de Barbara Kinney salienta o crescente prestígio da selfie. Um grupo de dezenas de jovens dão as costas à candidata para enquadrar simultaneamente o próprio rosto e Clinton que, posicionada em um tablado mais elevado, acena para a multidão.

Fig. 1 Barbara Kinney, *Hillary Clinton selfie*, 2016

A imagem pode parecer um retrato do narcisismo contemporâneo, mas segundo a autora da imagem, a ideia de uma selfie coletiva foi da própria candidata, que teria dado a ideia para a multidão, sugerindo que todos se virassem de costas para se fotografarem com ela.

Ambas as versões do que ocorreu merecem atenção: ou temos uma massa narcísica ou uma massa cujo narcisismo é comandado por um político. Se ainda não chegamos ao ponto de virarmo-nos totalmente de costas para o mundo, no mínimo chegamos ao ponto em que o incentivo a um narcisismo lúdico é uma estratégia de campanha eleitoral na era do neoliberalismo.

O que significa a selfie no contexto da teoria da fotografia e na compreensão do sujeito contemporâneo? Podemos apenas considerá-la uma degradação digital do gênero do auto-retrato? Ou há um potencial dialético na discussão sobre a nova auto-imagem que possa elevar a selfie ao patamar de instrumento de visibilidade democrático? A proposta desse artigo é usar a teoria da fotografia de Philippe Dubois para analisar o fenômeno da selfie.

A definição de selfie que usaremos é o auto-retrato feito por tecnologia digital e colocado para circular em rede. É uma fotografia que, por definição, é vista por milhares de espectadores anônimos, que a fruem em privacidade e não em uma sala de exposições. Além disso, os espectadores da selfie têm a opção de manifestar publicamente e instantaneamente se gostam ou não do que veem, adicionando um passo novo à performatividade do ato fotográfico.

Em sua obra sobre a image-ato, Philippe Dubois trata da performatividade do ato fotográfico como uma ação que envolve o fotógrafo, o fotografado e o espectador. O que olhamos quando vemos uma fotografia? Uma marca feita pela luz que é refletida pelo fotografado, ou seja, um índice, signo que tem conexão física com o referente. De uma fotografia, argumenta Dubois a partir de Barthes, só o que pode ser dito é "isso foi", isso deixou uma pegada, uma marca de luz (BARTHES, 2015).

A partir de mitos sobre a origem da pintura, Dubois relaciona a imagem pintada também a uma marca, portanto considera-a um índice. Seguindo textos de Plínio, o autor apresenta a origem da pintura como delineamento a carvão da sombra produzida pela luz de uma fogueira. Em um dos mitos, uma moça enamorada traça na parede a sombra projetada de seu amado, que estava de partida. Em outra fábula inaugural, Giges sentado próximo a uma fogueira, viu sua própria sombra e traçou seu contorno, em um gesto autorreferencial. Na primeira fábula, a pintura nasce para retratar o amado. Na segunda, para o autorretrato (DUBOIS, 2012, p. 117-123).

Reforçando seu argumento sobre o aspecto indicial da pintura em seus primórdios mitológicos, Dubois traça o histórico da pintura feita com auxílio da câmera obscura, até a possibilidade de fixação da imagem por processos químicos, quando chega à auto-inscrição do referente, à imagem aqueiropoieta, feita sem a intervenção das mãos do artista, cuja origem mítica remonta ao véu de Verônica que fixou a marca do rosto de Cristo.

A fotografia é nessa trajetória caracterizada como "relação amorosa e desejo de conservar traços físicos de uma presença destinada a desaparecer" (DUBOIS, 2012, p.139), o que aciona na argumentação dois outros mitos: Narciso (amor e desejo) e Medusa (o desaparecimento do referente, transformado em estátua de pedra).

Como Hubert Damisch já havia assinalado, Alberti considerou como mito fundador da pintura a história de Narciso, apaixonado pela superfície da água que refletia sua imagem. Segundo Damisch, esta alteração no mito fundador é compreensível em uma sociedade em que

> todos eram facilmente convencidos de que não havia imagem no espelho, como Leonardo iria depois defender, que não estivesse totalmente determinada pelo olhar do espectador, não importando se o espectador

> estava refletido nele ou não (...) o que apenas corrobora a defesa de Lacan de que uma pintura é um instrumento pelo qual o sujeito deve se encontrar como sujeito, o que é suficiente para sugerir (e para comprovar) que o lugar que o sujeito ocupa não se reduz ao que tratados sobre a perspectiva designam como o lugar do olho ou do 'sujeito' (DAMISCH, 2010, trad. autora).

Dubois e Damisch nos conduzem a pensar no lugar do espectador como o lugar de Narciso. Olhamos uma imagem, seja pintura ou fotografia, seja um autorretrato ou não, como Narciso olha para a própria imagem, apaixonadamente.

Em Dubois, este argumento é elegantemente construído a partir de uma ideia-chave que o escritor francês acha em uma *ekphrasis* de Filóstrato (c. 170-250). Diz o filósofo da antiguidade romana ao descrever uma pintura cujo tema é o mito de Narciso: "Essa fonte pinta os traços de Narciso como a pintura pinta a fonte, o próprio Narciso e toda sua história". A partir dessa descrição, Dubois elabora consequências:

> Se a imagem observada na fonte por Narciso é seu próprio reflexo "pintado" e se o quadro, como a fonte, é também uma pintura-"reflexo", então o que reflete será sempre a imagem do espectador que a observa, que nela se observa. Sou portanto, sempre eu que me vejo no quadro que olho, Sou (como) Narciso: acredito ver um outro, mas é sempre uma imagem de mim mesmo. O que a proposta de Filóstrato nos revela finalmente é que qualquer olhar para um quadro é narcísico. (DUBOIS, 2012,p. 143)

O que vemos quando olhamos com interesse para um quadro? A princípio vemos a cena olhando de fora, voyeuristicamente. Depois, nos apaixonamos pelo reflexo naquela superfície, pelo índice, pela sombra ali marcada e adentramos o espaço ficcional da pintura ou da fotografia, ficcionalizamo-nos, deixamos de ser, renunciamos à vida, como Narciso, por desejo pela imagem. Mas finalmente para não nos perdermos totalmente num afogamento no reflexo, retornamos à posição de voyeurs, escapando do desejo incitado por aquela superfície, escapando da imagem, escapando do índice.

O narcisismo do espectador fica bastante claro com a interessante observação de Dubois de que um quadro, *tableau*, é uma *table d 'eau*, tábua de água, um lago. Porém o o voyeurismo supõe que olhamos, de fora, uma relação, como um "terceiro termo ignorado, neutro", diz Dubois. Quem são os dois protagonistas que olhamos? Como Dubois está trabalhando a partir da *ekphrasis* de uma pintura que representa o mito de Narciso, os dois protagonistas são Narciso e seu reflexo. Ora, em uma cena qualquer, quem é Narciso (o objeto) e quem é o lago (aquilo que reflete o objeto)? Ainda que não seja explicitado, podemos concluir que, em toda cena representada a partir de uma lógica do índice, portanto em toda fotografia, Narciso é o referente, e o lago é o complexo fotógrafo-câmera.

Somos portanto voyeurs da relação amorosa entre o fotografado e o fotógrafo. Somos Narcisos quando essa relação de amor nos inclui.

O que acontece quando a imagem que olho é um auto-retrato? Primeiro, como em toda relação com uma imagem, olho o auto-retrato voyeuristicamente, de fora, analisando a relação entre eu-então-fotógrafa e eu-então-fotografada: o ângulo foi bem escolhido, a pose é a melhor das várias experimentadas, os elementos ao fundo dizem algo sobre a intenção do retrato.

No segundo passo, narcísico, estabeleço uma relação amorosa com a imagem de mim mesma que já foi: "está tudo muito bem, que bela imagem, você aí na foto realmente me causa uma atração". A seguir, no esquema proposto por Dubois, eu deveria retornar à análise voyeurística, olhar a imagem ciente da sua construção e de que se trata de um instante que já passou.

Porém, na selfie, o retorno à exterioridade da imagem é adiado por um desejo de compartilhar a imagem em rede. Ao invés de me afastar da ficcionalização narcísica, progrido para uma terceira etapa, de ficcionalização exibicionista da auto-imagem. Como se aquela fotografia realmente me espelhasse, coloco-me ficcionalizada diante de milhares de olhos, dizendo "essa sou eu, usufruo enorme prazer em sê-la e quero provocar esse prazer em quem me vê." Compartilho a imagem ainda colada a ela, na ilusão narcísica de que dela sou parte (estou na relação amorosa com ela) ou todo (ela e eu somos o mesmo).

Após algum tempo, retorno à exterioridade da imagem, mas continuo a usufruir prazer em certa cafetinagem da auto-imagem, contabilizando *likes*[1]. Eu, fotógrafa-fotografada e primeira espectadora da imagem, mantenho-me fora da cena, obscena, em um voyeurismo nuançado por características da era do neo-liberalismo, medindo em números o desejo do outro pelo meu reflexo. Sou sujeito ou objeto?[2]Será que daqui a algum tempo, aplicarei a noção de índice barthesiano à selfie dizendo "isso foi", consciente do desaparecimento do referente ou poderei reviver o desaparecido com a ajuda dos olhos desejantes da rede? Um auto-retrato feito vinte anos atrás e compartilhado em rede em busca de *likes* é uma selfie? Cada vez que alguém dá um like em uma foto antiga minha, a rede me avisa e coloca-a na tela; retomo o ciclo voyeurismo-narcisismo-exibicionismo-cafetinagem. A selfie é a fotografia da era do capitalismo tardio, e o *punctum*[3] de uma selfie sempre estará nos *likes*.

---

[1] O termo cafetinagem já foi usado por Suely Rolnik na discussão da relação entre arte e mercado: "Uma espécie de cafetinagem da prática de criação, que a dissocia do substrato vital responsável por sua convocação para colocá-la predominantemente a serviço da produção de mais-valia."cf. Rolnik, S. A cafetinagem da criação. Folha de São Paulo, 02/02/2003.

[2] Se para Lacan, a pintura é o lugar onde o sujeito deve se encontrar como sujeito, a selfie, diríamos, é o lugar onde o sujeito se encontra como objeto. O Seminário XI de Lacan vem sendo usados na discussão da selfie como profícuo caminho de análise, que esperamos trilhar nos próximos passos dessa pesquisa.

[3] Para Barthes, o *punctum* em uma fotografia é "o que salta da cena, como uma seta, e bem transpassar-me [...] O punctum de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala)". (BARTHES, 2015, p. 35)

Essas reflexões sobre a selfie foram incentivadas por uma palestra de Achille Mbembe disponível na rede: "Tecnologias da felicidade na era do animismo" (MBEMBE, 2016). Para o filósofo sul-africano, o capitalismo alcançou aquilo que a Europa considerava mais primitivo nos povos colonizados e escravizados, o animismo, pois o sujeito contemporâneo, formado em uma lógica que confunde desejo com consumo, quer ser um objeto animado. Ser um bom indivíduo confunde-se com ser uma boa mercadoria. Ser feliz na contemporaneidade confunde-se com ser um objeto valorizado na rede. A selfie não escapa dessa lógica que mistura o fetiche da mercadoria com desejo e definição contemporânea de felicidade. Outras promessas de felicidade, como a de riqueza para todos pela dedicação ao trabalho e acesso ao crédito financeiro, a melhoria das condições de trabalho pela tecnologia, ou a política de representatividade, ruíram. (NEGRI e HARDT, 2014; MBEMBE, 2016). Resta a lógica defendida pelo neoliberalismo de que é possível atingir a felicidade trabalhando internamente, seja com exercícios físicos, seja com meditação, auto-ajuda, e outras técnicas de aprimoramento individual, seguidas de prazerosa observação externa da reação da rede a um auto-retrato circulado como mercadoria desejável.

Não é necessário mencionar o quanto a ideia de auto-produção da felicidade prejudica qualquer projeto político que exija engajamento coletivo. Portanto não deveríamos nos surpreender com o fato de políticos apoiadores do neoliberalismo incentivarem selfies lúdicas como a que abriu esta fala. Mas se a tecnologia da produção de autorretratos e circulação fosse usada para contrariar essa lógica do fetiche pela auto-objetificação, haveria algum potencial emancipatório para selfie?

Talvez o autorretrato mais triste da história da arte possa nos guiar em busca de contraposições à auto-objetificação em busca da felicidade. Em 1970 Bas Jan Ader enviou pela rede de correios um cartão-postal exibindo a fotografia de si mesmo chorando copiosamente, e no verso, o texto "I'm too sad to tell you"[4]. Mesmo sendo um auto-retrato e mesmo tendo circulado em uma rede, certamente não chamaríamos a fotografia de Ader de selfie. O termo, um tanto adolescente em sua própria sonoridade, abarca um gênero de produção imagética comprometido com a leveza ou com o glamour. Em uma selfie, não choramos, mas nos congelamos em poses pré-definidas pela indústria cinematográfica desde os anos 1930. Lembremos que no famoso ensaio de 1936, Walter Benjamin identifica o culto à celebridade pelas fotografias de revistas como um substituto ao direito das massas em participar da distribuição do capital cinematográfico. O proletário, escreve Banjamin, tem o direito de ser representado, de ver-se, e portanto de ver sua classe, na tela de cinema. Mas a massa é excluída desse lugar de representatividade (e Benjamin estabelece uma analogia com a exclusão que o desemprego determinada, retirando o trabalhador da cena produtiva). A indústria cinematográfica cria uma ilusão de participação do público quando estabelece o culto à celebridade (podemos participar da vida amorosa do ator em

[4] A série a que esses cartões-postais pertencem inclui um filme sem som de 3 minutos no qual o artista chora e fotografias com a frase "I'm too sad to tell you" escrita próxima ao rosto.

revistas, votar em plebiscitos sobre a mais bela atriz, etc.), e assim aliena a massa do direito de autoconhecimento pela representação imagética do cinema (BENJAMIN, 2012, p.77-83).

A selfie que imita a pose da celebridade e da atriz de cinema apenas reproduz o apagamento, a morte, que Andy Warhol representou em cores atraentes. Nesse sentido, a fotografia liga-se a outro mito da antiguidade clássica acionado por Dubois, o de Medusa, que petrifica com o olhar. Como se defender do olhar petrificante da máquina fotográfica e da objetificação de si em rede? Como Perseu, apontando para Medusa o escudo espelhado, virando para a rede a câmera objetificante. Esta estratégia vem sendo usada por artistas contemporâneos para circular na rede autorretratos que, ainda que não escapem da auto-objetificação, desestabilizam os padrões hegemônicos de retrato do objeto desejável.

Em 2014 a artista argentina Amalia Ulman iniciou uma série no Instagram chamada "Excellences and Perfections"[5], na qual compartilha selfies em poses lânguidas em ambientes decorados com sofisticação material em tons pasteis. A série reproduz momentos de vida de uma jovem que faz meditação para encarar um dia difícil, fotografa-se no elevador com sacolas de compras, faz um autorretrato com óculos escuros novos, e às vezes arrisca uma pose sensual no espelho. Após angariar quase cem mil seguidores, revelou a ficção. Comentários de ódio, assim como likes, integraram a virada de espelho que a artista fez para o olhar de Medusa. Há algo na performance de Instagram de Ulman que remete às Brillo Box de Warhol: qual a diferença entre a obra de arte de Ulman e a selfie cafetinada na sociedade em rede de consumo? A conta de Instagram de Amalia Ulman continua ativa com fotografias dessa série, e ativa na contabilidade de *likes* e comentários.

No Brasil, as selfies da artista Aleta Valente empregam uma estratégia oposta à sensualidade cândida da ficção criada por Amalia Ulman. O alter-ego de Valente chama-se Ex Miss Febem e produz selfies em vizinhanças degradadas do Rio de Janeiro, não esconde o sangue menstrual manchando a roupa, lambe a própria axila cabeluda, posa com uma camiseta com propaganda de Cytotec, desafia estereótipos de gênero posando com um maiô revelador de corpo feminino e uma barba postiça. Depois de dois anos de selfies, Ex Miss Febem teve suas contas em redes sociais fechadas por violar as regras sobre a exposição do corpo.

A estratégia de Ulman e de Valente têm como precedente as fotografias de Cindy Sherman, que desde os anos 1990 construiu personagens na fronteira entre a ficção e a realidade. Sherman também migrou recentemente para o Instagram, em uma conta na qual mistura posts de sua vida real com autorretratos grotescos que imitam poses frequentes em selfies, como o enquadramento só do rosto, de baixo para cima, típico de quem segura um telefone celular ou o ombro projetado

[5] cf. https://www.newmuseum.org/exhibitions/view/amalia-ulman-excellences-perfections acessado em 25/08/2018. A conta de Instagram da artista com posts de 2014 continua ativa.

para o primeiro plano. A artista considera seus experimentos em rede como distrações, e conta que começou a produzi-los quando estava acamada em convalescência e viu uma imagem de si mesma feita por um conhecido, que gentilmente retocou o retrato com aplicativos que corrigem rugas e olheiras antes de compartilhá-la. Desintencionalmente, a imagem resultante dos retoques é assustadoramente parecida com as selfies grotescas posteriormente criadas pela artista (RUSSETH, 2017). O interessante de se considerar a conta de Instagram de Sherman como algo mais do que uma distração da artista é que ela aciona a estratégia de exagerar no estereótipo a partir da selfie nossa de cada dia. Antes, como na série sem título de 2008, o exagero grotesco partia do modelo colhido em retratos de mulheres posando ao estilo da coluna social, com signos de riqueza nas roupas e adereços. O objetificação de si como instrumento de auto-valoração é o denominador comum entre a fotografia que divulga o paraíso do mercado de luxo reservado a muito poucos e a da selfie da mulher classe média ao volante do carro.

Pode haver algum potencial político libertário e igualitário na circulação de selfies sarcásticas como as de Sherman, escrachadas como as de Valente ou desmascaradoras da artificialidade do padrão hegemônico de perfeição, como as de Ulman? Para além da objetificação da auto-imagem, os três trabalhos explicitam certa teatralidade, um vestir-se e agir de acordo com uma variedade de normas dentro do gênero feminino, ou seja, correspondem ao que Judith Butler chama de performatividade de gênero. Nos três casos, há a mímese de uma norma original que define o gênero feminino. Ulman e Valente demonstram a ampla tessitura dessa norma e, na censura e nos comentários de ódio, exibem a recusa da rede em reconhecer o feminino como largo e diverso.

Indo um passo além, poderíamos perguntar, com Butler, se, sendo essa norma nada mais que uma ideia, haveria na performatividade do ato fotográfico da selfie um potencial de criação de outras ideias teatrais de gênero? Qual o risco de essas novas ideias virarem norma se forem materializadas por um instrumento objetificante como a selfie, fruto de um sistema que reduz a potência desejante ao consumo? Não exigirá sempre o consumo produtos perfeitos para nichos específicos (ou bolhas) de consumidores? Há algum projeto coletivo e não segregacionista que se viabilize usando a rede? Lembrando Jacques Rancière, “a inteligência coletiva produzida por um sistema de dominação nunca é mais do que a inteligência desse sistema.” (RANCIÈRE, 2014, p.122).

Acima questionamos se o auto-retrato chorando de Bas Jan Ader, circulado na rede de correios poderia ser chamado de selfie. Vejamos: a selfie não é uma auto-imagem produzida por um sujeito consciente de uma crise ou em busca de si mesmo, pois ela é o reflexo de um Narciso digital que mergulhou no lago turvo da rede cibernética e na água do capitalismo tardio. E morreu, não afogado, mas objetificado. Da arte esperamos que fique sempre na margem e que saiba resistir ao lucro fácil da cafetinagem.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. A Câmera Clara. Lisboa: Edições 70, 2015.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. Porto Alegre: Zouk, 2012.

DAMISCH, Hubert. The inventor of Painting. Oxford Art Journal, 33.3, 2010. Disponível em https://academic.oup.com/oaj/article/33/3/301/1556201. Acessado em 01/12/2018.

DUBOIS, Philippe. O Ato Fotográfico e outros ensaios. Campinas: Papirus, 2012.

MBEMBE, Achille. Public open lecture for the students of the Division of Philosophy, Art & Critical Thought at the European Graduate School EGS, Saas-Fee/Switzerland and Valetta/Malta. March 27 2016. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=nIijTCn8Gh4. Acessado em 25/08/2018.

NEGRI, Antonio e HARDT, Michael. Declaração: isto não é um manifesto. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

RANCIÈRE, JACQUES, O ódio à democracia. São Paulo: Boitempo, 2014.

RUSSETH, Andrew. "Facetime with Cindy Sherman: The Artist on Her 'Selfie' Project for W, and What's Behind Her Celebrated Instagram", 2017. Disponível em https://www.wmagazine.com/story/cindy-sherman-instagram-selfie. Acessado em 31/08/2018.

Entre a Palavra e a Imagem Visual, a Prostituta

Raquel Quinet Pifano, Universidade Federal de Juiz de Fora, CBHA

O Museu de Arte Murilo Mendes da Universidade Federal de Juiz de Fora, onde se encontra hoje a coleção de artes-plásticas do poeta Murilo Mendes, possui um exemplar do álbum "Mangue" de Lasar Segall. Além da amizade atestada pela troca de correspondência e mesmo "presentes" entre poeta e pintor, suas poéticas guardam uma profunda afinidade. Busca-se evidenciar tal afinidade a partir da comparação entre seus retratos da prostituta.

Palavras-chave: Pintura e poesia. Murilo Mendes. Lasar segall.

*

Murilo Mendes Art Museum of Federal University of Juiz de Fora owns Murilo Mendes' art collection. In that collection also we can find an examplar of Mangue, drawning album by Lasar Segall. Mendes and Segall were friends and theirs poetics have a deep affinity. This article aims to evidence such affinity from the comparison between his portraits of the prostitute.

Keywords: Painting and poetry. Murilo Mendes. Lasar Segall

Em 2016, o pesquisador Leandro Garcia Rodrigues anunciou a descoberta de seis poemas inéditos de Murilo Mendes.[1] Tais poemas foram encontrados junto à correspondência de Murilo e o intelectual católico Alceu Amoroso Lima. Em carta datada de 1930, o poeta pedia ao amigo que publicasse "*A morte da puta*" na revista "A Ordem", que sob sua direção mudava de linha editorial visando firmar-se como uma revista católica de cultura geral. O pedido de Murilo, obviamente, não foi atendido. Segue o poema:

> A morte da puta
>
> A puta morreu.
> Dois Soldados e quatro velas ficaram de plantão a noite inteira.
> E algumas mulheres torraram o serviço, foram espiar
> -- pra quem ficarão os vestidos dela?
> Um deputado mandou um buquê de rosas.
> Não veím oração fúnebre no jornal.
> Os filhos da puta não souberam.

A prostituta foi tema de Murilo em mais alguns momentos de sua produção poética. Em "*Texto sem rumo*", escrito entre 1964/66, lemos: "*Riscar do vocabulário estas medonhas palavras: patroa, progenitora, prostituta.*"[2] Em "*A Idade do Serrote*", livro de memórias escrito em Roma entre 1965/66, encontramos novamente a prostituta: "*Origem, Memória, Contacto, Iniciação*", "*Desdêmona*" e "*Tribunal de Vênus*". Diferente da prostituta de 1930, anônima (somente puta), as prostitutas da década de 60 de Murilo eram personagens que o poeta "conheceu" na adolescência em Juiz de Fora: "*Desdêmona e Ipólita, as ídolas deitadas. De origem europeia.*"[3] Assim Murilo apresentou suas heroínas, cuidando de, mais adiante, retratar Desdêmona[4]:

> Desdêmona
>
> Desdêmona miroares Desdêmona miroares Desdêmona desdenhosa com dois dês e os dedos manipulando homens, dados, cartas de baralho, miroares, penhoares atrevidos, vidros de cheiro homens homens homens; manipulando a mula sem cabeça o cigarro a torquês; Desdêmona desnuda desarrumada desnalgada desnatada; Desdêmona a viceputain juiz-forana (a titular era Ipólita); Desdêmona rebelde inconformista rompeu com a família, plantando as coxas na rua do amor industrializado excomungado; Desdêmona desdenhada que poluía noturnamente os meu lençois, que animatografava os meu sonhos precoces; Desdêmona miroares Dêsdemona mulher: despovoada desfeita revogada poderosa.

[1] "Pesquisador encontra 6 poemas inéditos de Murilo Mendes", in: Painel das Letras; Folha de São Paulo, coluna assinada por Mauricio Meireles. São Paulo, 20 de fevereiro de 2016. www1.folha.uol.com.br/colunas/mauricio-meireles/2016/02/1741302-pesquisador-encontra-seis-poemas-ineditos-de-murilo-mendes.shtml?loggedpaywall
[2] Conversa Portátil (1931-1974), Texto sem rumo; in: Mendes 1994, p.1457
[3] Origem, memória, contato, iniciação; in: A Idade do Serrote, in: MENDES 1994, p. 895
[4] Desdêmona; in: : A Idade do Serrote, in: MENDES 1994, p. 930

Mais uma vez Desdêmona foi cantada por Murilo, agora em seu livro "*Convergência*"[5]:

> Desdêmona
>
> A dêmona. A demona. A demoná.
> A dissonante. A anfisbena. A aliciadora.
> A serpentina. A sulfurosa. A solferina.
> A de olho-em-pé. Sexo-porta. Nuca-dente.
>
> A torcionaria. A torquês-dama. A horizontal.
> A teatrosa. A feminua. A cabradona.
> A enrodilheira. A venuseira. A espantadeira.
> Que "me fazia tremer a veia e os pulsos"
> Na minha idade 15, desmamado.

Embora prostitutas, a puta do poema de 1930, de um lado, e Ipólita e Desdêmona, de outro, são figuras diferentes. A puta descrita por Murilo na juventude não tem o apelo sensível, mundano ou erótico como tantas vezes se referiu à mulher em sua poesia. Aqui, num realismo "seco", a imagem da prostituta é a da solidão. Seu anonimato, somente a puta, resume seu passado e acusa o vazio de futuro, no caso não apenas metafórico mas literal, pois a puta morreu. O realismo com que o jovem poeta canta sua prostituta denuncia a exclusão, a opressão, a perda de humanidade imposta pelo mundo moderno ao transformá-la em mera mercadoria. Perda de humanidade reiterada pela morte. Mas da franqueza com que trata a puta, Murilo a insere numa ordem espiritual que lhe devolve a humanidade não pelo sexo, mas justamente pela negação do erótico.

Trinta anos depois, a puta de Murilo é Desdêmona, uma espécie de heroína que alimentou sua imaginação desde a adolescência, desafiando as imposições morais dominantes. Afinal, em "*A Idade do Serrote*" ela é "*Dêsdemona rebelde inconformista rompeu com a família, plantando as coxas na rua do amor industrializado excomungado"*, contudo, nem por isso menos mercadoria do que a puta de juventude. Em "*Convergência*", onde podemos saber mais sobre a personagem, ela é, segundo Jayme Eduardo Loureiro, um demônio feminino "*A dêmona. A demona. A demoná.*" Marca a estrutura de ambos os poemas o caráter construtivo do retrato, manifesto pelo uso de mecanismos sonoros como repetição de palavras, rimas internas, paranomásias e aliterações. É importante chamar a atenção para a fase de experimentação concretista em que Murilo passava ao escrever os poemas. *Desdêmona*, junto a mais 6 poemas de Murilo, foi originalmente publicado no número 5 (dezembro de 1966 – janeiro de 1967) da Revista "Invenção", revista de vanguarda editado pelo grupo concretista de São

[5] Convergência, publicado pela primeira vez em 1970, divide-se em dois livros. No primeiro livro temos "Grafitos" e "Murilogramas", em *Grafito* o poema "*Grafito para Ipólita*" (Murilo escreve ao final do poema: Juiz de Fora 1964). Já no segundo livro, "Sintaxe", temos "Desdêmona". Convergência, Sintaxe In: MENDES 1994, p. 710

Paulo. Ao final do volume constava nota explicativa sobre os poemas que pertenceriam ao livro inédito "Exercícios" – posteriormente Murilo mudou o título do livro para "*Convergência*".

Apesar da experimentação concretista que marca a obra de Murilo neste período, Jayme Eduardo Loureiro chama a atenção o neologismo "*miroa*r" presente em "*Desdêmona*" (de *A Idade do Serrote*) como uma presença surrealista.[6] Segundo Loureiro, o neologismo "*miroa*r" é um tema genuinamente surrealista: "*Desdêmona miroares Desdêmona miroares*", miroar corresponde ao espelho, o objeto que permite a travessia do mundo real ao mundo da imaginação, como em Alice de Lewis Carrol, por quem Breton nutria profunda admiração.[7] A primeira parte do poema "*Desdêmona miroares Desdêmona miroares Desdêmona desdenhosa com dois dês e os dedos manipulando homens, dados, cartas de baralho, miroares, penhoares atrevidos, vidros de cheiro homens homens homens; manipulando a mula sem cabeça o cigarro a torquês*" descreve a mulher demônio, a mulher fatal que provoca, manipula, enfim, uma mulher poderosa. Mas logo a seguir, atravessa a imagem da *femme fatale*, a imagem frágil, permeada por uma degradação gradativa que vai do auge de seus encantos à decadência final: "*Desdêmona desnuda desarrumada desnalgada desnatada; Desdêmona a viceputain juiz-forana (a titular era Ipólita);*". *Desdêmona desdenhosa* versus *Desdêmona desdenhada*, cerne da construção do retrato da prostituta, expõe a tensão entre os opostos que Murilo buscava equilibrar.

Em 1945, Murilo Mendes publicou no Rio seu livro de aforismas, "*O disciplulo de Emaus*", livro que, para Murilo Marcondes Moura, seria a primeira poética e primeira síntese da visão de mundo do poeta.[8] Ali o poeta escreveu:

> 17. O conceito primordial da arte encerra a ideia de equilíbrio.
> 23. Nosso equilíbrio deve também produzir para que haja equilíbrio total na nossa vida em colaboração com a humanidade.
> 65. Um grande artista deve conciliar os opostos.
> 124. Número, ordem, medida, são leis supremas da vida espiritual, como da física.
> 125. No poeta existe uma comunicação de todos com cada um, e de cada um com todos.
> 150. Não há equilíbrio sem oposição.
> 159. A poesia é a realidade; a imaginação, seu vestíbulo.
> 198. A poesia não pode nem deve ser um luxo para alguns iniciados: é o pão cotidiano de todos, uma aventura simples e grandiosa do espírito.
> 348. Todo pintor visionário é antes de tudo um grande realista.[9]

[6] A suposta passagem estilística de Murilo Mendes do Surrealismo para o Concretismo foi alvo de intensos debates, chegando mesmo a gerar recusas e condenações por parte de alguns críticos. Ficamos aqui com o argumento de Murilo Marcondes de Moura que desconfia desta mudança, afirmando que o poeta nunca teria abandonado o Surrealismo mesmo quando experimentou o Concretismo. A esse respeito ver: MOURA 1995
[7] LOUREIRO 2009
[8] Discípulo de Emaús foi publicado pela Editora José Olympio, tendo tido duas edições, uma em 1945 e outra em 1946. Esta última dedicada a Maria da Saudade com quem Murilo se casaria em 1947.
[9] MENDES, 1994, pp. 818-849.

Assim, em *Desdêmona*, a experimentação e o rigor formal tal como a pesquisa da linguagem em si, demandas da arte moderna, não impedem o testemunho ético e social do poeta. A experimentação formal se equilibra com a referência do real, mesmo que a experiência do real de se dê pela sua transfiguração. Neste ponto, percebemos um elo com o expressionismo (talvez à brasileira, como o surrealismo de Murilo) de Lasar Segall.[10]

A julgar pela correspondência trocada entre Murilo Mendes e Lasar Segall, podemos afirmar que mantiveram uma relação de amizade. Amizade esta comprovada pela correspondência trocada entre ambos, os presentes de Segall à Murilo – tanto obras quanto livros, e os textos sobre a obra de Segall escritos por Murilo. Embora ainda não saibamos ao certo quando e em que circunstâncias se conheceram, a década de 40 data os primeiros registros até então encontrados da convivência entre os dois . Em 1943, Murilo escreve telegrama a Segall com o seguinte dizeres: "*Solidário não de boca mas de coração homenagem caro pintor envio-lhe afetuoso abraço. Murilo Mendes*"[11]. A homenagem a que Murilo se refere é a edição especial da Revista Acadêmica dedicada a Segall, organizada por Murilo Miranda, que contaria com a participação do poeta. Em carta a Segall do mesmo ano (1943), Murilo Miranda, também editor do livro *Mangue*, confirma a colaboração de 40 nomes entre os quais o de Murilo Mendes. A edição foi a público em junho de 1944 com um grande número de artistas e intelectuais assinando artigos e desenhos. Murilo assina um breve texto onde ele se refere a Segall como "*um dos maiores pintores do Brasil Moderno*".[12] Alí, orgulha-se de ter visitado a primeira exposição de Segall em 1927 (provavelmente refere-se à primeira exposição no Rio), é possível que tenha conhecido Segall naquele momento.

Em dezembro de 1950, Murilo envia cartão com votos de Feliz Ano Novo à Lasar Segall e sua esposa D. Jeny, e aproveita para desculpar-se por não ter respondido ao convite de ir à casa do casal no Rio, pois encontrava-se fora do Rio. Finaliza o cartão com a seguinte frase: " (...) *queiram aceitar a confirmação da minha antiga e forte estima e admiração pelo casal ilustre q. tanto honra a nossa cultura*".[13] Examinando a correspondência trocada entre Murilo e Segall durante o ano de 1951, apuramos que Segall prometera a Murilo um quadro para a sua coleção, assim como uma pequena escultura.[14] Apura-se também que Murilo visitou o

[10] No retrato relâmpago de Andre Breton, Murilo refere-se a sua experiência surrealista, "o surrealismo à moda brasileira", o que explica sua recusa da escrita automática, pois não poderia se afastar da realidade objetiva: *"Abracei o surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que me interessava: além de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares".*in: Retrato Relâmpago André Breton, MENDES 1994 p. 1238

[11] Telegrama de Murilo Mendes para Lasar Segall, Rio de Janeiro, 1943. Disponível em: http://mls.gov.br/acervo/index.php/busca/ (ALS 01369) acesso em 22/08/2018

[12] MENDES 1944. P 42

[13] Correspondência Murilo Mendes para Lasar Segall, dezembro de 1950. Disponível em: http://mls.gov.br/acervo/index.php/busca/ (ALS 04085) acesso em 22/08/2018

[14] Carta do dia 22/01/1951; 16/04/1951; 28/11/1951. Disponível em: http://mls.gov.br/acervo/index.php/busca/ (ALS 01369) acesso em 22/08/2018

ateliê de Segall em duas ocasiões. A primeira em abril de 1951, quando ganhou um desenho. Em carta de 16/04/1951 lê-se: "*Particularmente grato generosa oferta belo desenho incluído grande honra m/ coleção.*"[15] A segunda visita ao ateliê, ao que tudo indica, foi em início de 1952, quando em carta datada de 4 de março de 1952, Murilo refere-se ao prazer de rever Segall em sua casa e ateliê e agradece o quadro e a escultura recebidas: "*o meu sincero agradecimento pela dádiva magnífica que me fez, de um quadro e uma pequena escultura*."[16]

Entre 1951 e 52, Segall presenteou o amigo com um desenho, uma pintura e uma escultura, Murilo visitou sua casa e ateliê em São Paulo duas vezes. De sua parte, Murilo o retribuiu com um artigo no suplemento literário "*Letras e Artes*" do jornal "*A Manhã*". O projeto do artigo, como explicou Murilo a Segall, era "*uma modesta homenagem a um grande artista, que se insere hoje entre os que mais admiro.*"[17] Logo depois, Murilo envia a Segall o primeiro artigo, alegando que havia sido impossível escrever um só e por isso, escrevera três.[18] Ao enviar o terceiro artigo, explica ao amigo: "*A intenção não foi fazer crítica, e sim, repito, prestar uma pequena homenagem a um grande artista, cuja obra encontrou profunda ressonância em meu espírito*."[19] De fato, os três textos de Murilo sobre a obra de Segall resultam, como ele mesmo esclarece no texto, da recente visita ao seu ateliê quando pode rever "*uma grande soma de quadros*", e acrescenta: "*É na intimidade do seu atelier que melhor se conhece um artista, mormente na ocasião de um colóquio livre de influências estranhas*."[20]

Em julho de 1953, Segall envia ao amigo um exemplar do livro sobre sua obra organizado por Pietro Maria Bardi e publicado pelo Museu de Arte de São Paulo em 1952. O exemplar chega com a dedicatória do pintor: "*Para Murilo Mendes, muito afetuosamente, Lasar Segall 7/7 53*".[21] Em carta datada de 06 de agosto de 1953, Murilo agradece o livro recebido e agradece Segall "*pelo que tem feito seguindo a tradição dos grandes artistas da humanidade*"[22].Ainda em maio de 1952, Jayme Maurício relata em sua coluna "Artes Plásticas" a presença de Murilo em reunião na casa de Segall.[23]

Em 1943, com o apoio de Murilo Miranda, Segall levou adiante o projeto de um álbum com desenhos esparsos sobre o Mangue, zona de prostituição do Rio de

[15] Cartão Murilo para Segall, Rio 16/04/1951. Disponível em: http://mls.gov.br/acervo/index.php/busca/ (ALS 01369) acesso em 22/08/2018
[16] Carta de Murilo a Segall, Rio 4/03/1952. Disponível em: http://mls.gov.br/acervo/index.php/busca/ acesso em 22/08/2018
[17] Carta Murilo a Segall, Rio 10/5/1951. Disponível em: http://mls.gov.br/acervo/index.php/busca/ acesso em 22/08/2018
[18] Carta de Murilo a Segall de 1951. Disponível em: http://mls.gov.br/acervo/index.php/busca/ acesso em 22/08/2018
[19] Carta de Murilo a Segall de 1951 (ALS 04152). Disponível em: http://mls.gov.br/acervo/index.php/busca/ acesso em 22/08/2018
[20] MENDES Lasar Segall 1, Artes e Letras, 1951.
[21] Livro pertence hoje à biblioteca do MAMM, fundo Murilo Mendes; MAMM/UFJF.
[22] Carta de Murilo a Segall, Rio 6/8/1953. Disponível em: http://mls.gov.br/acervo/index.php/busca/ acesso em 22/08/2018
[23] Jayme Maurício, "Murilo Mendes e Arte no Brasil"; in: Artes Plásticas (coluna assinada pelo jornalista) – Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 07/05/1952.

Janeiro, realizados entre 1925 e 1943. O álbum contem 3 xilogravuras, 1 lithogravura e 42 reproduções de desenho em zincografia, além de 3 artigos assinados por Jorge de Lima, Mario de Andrade e Manuel Bandeira respectivamente. Muitos destes desenhos serviram de base para obras de pintura e gravura de Segall. A edição pertencente a Murilo, presente de Segall, traz a seguinte advertência: "Tiraram-se deste álbum cento e trinta e cinco exemplares; os cem primeiro foram numerados de 1 a 100, e os trinta e cinco restantes levam a indicação "F.C." (Fora de comércio).

Ao comparar a imagem poética da prostituta de Murilo à de Segall apresentada em "*Mangue*", percebe-se muitas semelhanças. Longe de serem figuradas por Segall e Murilo como meros documentos sociais, suas prostitutas são representações da realidade atravessadas pela fantasia capaz de transfigurar o real. As afinidades entre esta personagem segalliana e muriliana nos permite perseguir afinidades maiores entre suas poéticas, e melhor entender a presença de Segall na crítica e na coleção de Murilo Mendes. Murilo reconheceu no expressionismo de Segall uma "*aliança entre a espontaneidade e o trabalho rigoroso*", aliança esta reveladora da própria lírica de Murilo.

Manuel Bandeira, no texto que acompanha o livro, refere-se às prostitutas de Segall como "*pobres, trágicas mulheres*" "*maternais hienas*" que "*não despertam o desejo de ninguém e apenas enganam com triste heroísmo o desejo insatisfeito dos homens sem mulheres tão miseráveis quanto elas*".[24] Para o poeta, as figuras do álbum, "*fixadas sempre com lancinante traço*", não tem nenhuma sensualidade, sendo somente o testemunho de um grande artista de um processo de injustiça social.

Certamente são a expressão da injustiça social, mas tal "denúncia" realiza-se em sua estrutura formal, opondo o "*lancinante traço*" a um certo rigor construtivo. Embora tenham sido feitos em diferentes épocas, grande parte entre 1925 e 28, chama a atenção uma solução plástica presente na maioria dos desenhos que equilibra figura e fundo na superfície plana do papel. As composições tendem a reforçar as linhas horizontais e verticais, formando uma trama estrutural que funde figura e fundo, cor e linha, equilibrando os opostos. A mesma ordem que preside a superfície plana do desenho, manifesta na estrutura geométrica que organiza o quadro, é carregada de intensa expressividade. Tais desenhos preservam em sua integridade o impasse de uma demanda moderna (arte voltada para si mesma) com necessidade de prestar um testemunho ético, social e mesmo racial – ponto em comum com a poesia de Murilo. Questão que Segall resolve, como afirma Chiarelli, "*não como um problema social a ser denunciado, mas como uma questão plástica, com problemas específicos a serem solucionados*"[25].

[24] BANDEIRA 1943
[25] CHIARELLI 2018 p. 47

Algumas questões sobre a arte que Murilo aponta em 1945 em "*Discípulo de Emaús*", haviam sido, em certa medida, apresentadas por Segall em sua conferência "*Sobre Arte*" realizada em 1924, um ano após mudar-se para o Brasil.[26] Desta primeira apresentação ao público brasileiro, é possível delinear uma noção geral de seu entendimento sobre a função (e mesmo definição) da arte. Segall via na arte não apenas um meio de expressão do estado interior do artista, mas a expressão do estado espiritual da humanidade. A pintura, entendida como a *língua* do pintor deveria promover a *comunhão* entre o homem e a coletividade:

> Desejo a comunhão entre "eu" e "tu", ou mais geralmente entre homem e homem e sociedade, povo, mundo, povoa a arte. A língua é necessária como meio de comunhão, meio de expressão da vida interior e da concepção de mundo, da humanidade, da época e da religião. (...) Cada um fala a sua língua; o poeta escreve, o pintor pinta. A pintura é um dos meios de comunhão entre "eu" e "tu". (...) Quanto mais forte é o desejo de comunhão, mais profunda e sincera é a sua expressão. (...) O artista, não obstante sua dependência das condições sociais, econômicas e culturais da época, não se perde nela e possui uma força instintiva que lhe dirige sempre para diante e que cria novas necessidades e novos caminhos. A língua do pintor é pintura. A pintura são formas e cores e, como a filosofia e a religião, é a expressão exata do estado espiritual da humanidade.[27]

Quanto à questões intrínsecas à pintura, Segall é claro ao afirmar que busca um equilíbrio entre instinto e intelecto, entre naturalismo e abstração, enfim uma síntese entre as extremidades:

> (...) O expressionismo, cubismo, construtivismo e outros "ismos" são tendências na arte de nosso tempo. Uma é mais individual e humana, outra é mais objetiva, mais geral; mas todas estão penetradas do mesmo desejo, consciente, de encontrar um meio entre as duas extremidades.[28]

Assim, ocupa o pensamento sobre arte tanto de Segall, quanto o de Murilo a busca de um equilíbrio ou síntese entre o cálculo e a espiritualidade, a razão e a sensibilidade, logo, entre os extremos. O interesse de Murilo Mendes pela obra de Segall, certamente movido por uma sólida afinidade poética, fica claro na crítica que o poeta escreve sobre a obra do pintor em 1951 (texto já referido aqui). O poeta começa sua homenagem, como bem advertiu a Segall, explicando sucintamente sua metodologia de avaliação crítica da arte. Primeiramente, alerta que a função da arte não é divertir. Logo em seguida, chama a atenção para que a universalidade da arte é reflexo da universalidade do artista: "*Ora, a universalidade da arte é o espelho da universalidade da própria vida no seu perpétuo ofício de criar. Dentro deste plano de universalidade convivem tipos e*

[26] O pintor Lasar Segall muda-se para o Brasil em 1923; no ano seguinte, profere uma conferência "Sobre Arte" na Vila Kyrial em São Paulo.
[27] SEGALL, Lasar. Sobre arte. P. 1. Texto datilografado disponível em: http://mls.gov.br/acervo/index.php/busca/ acesso em 01/08/2018
[28] SEGALL, Lasar. Sobre arte. Texto datilografado, p. 7. Disponível em: http://mls.gov.br/acervo/index.php/busca/ acesso em 01/08/2018

categorias humanas díspares."[29] Murilo entende que próprio do universal é a diferença -- sempre curioso pela diferença, tal "curiosidade", de certa modo marca sua obra, onde percebe-se muita variação e pesquisa, o que por muitas vezes não será compreendido por seus pares.[30] E assim, chama a atenção de que não se pode esperar de "*Matisse o que só Rouault poderia dar.*"[31] A seguir, propõe os critérios de sua crítica:

> A revisão do processo de pensamento, a mudança de atitude mental, o combate à rotina, a aceitação de um universo em que se cruzam múltiplas correntes de cultura, eis alguns pontos de um programa de recuperação crítica que deveria ser sempre apresentado a todos aqueles que desejam aperfeiçoar seus conhecimentos de arte.[32]

Murilo ressalta a importância de considerar toda a obra do pintor assim como suas ideias, "*sobretudo seus princípios estéticos, sua posição ética*", devendo-se procurar ao longo da obra do pintor "*o fio condutor*" que ajude a compreender "*sua profunda razão de ser, sua unidade.*"[33] Aí é possível entender porque na maioria das vezes que escreveu sobre artes visuais, especialmente em poesia, Murilo pouco se referiu a um quadro, mas à poética total do artista.

Na relação com a natureza brasileira, Murilo afirma que Segall "*anulou o fácil conceito de Brasil tropical*":

> De resto, o alto padrão da obra de Segall fez inserir o nome do artista numa categorial universal de valor, de maneira que homens de todas as raças, crenças políticas ou religiosas se podem reconhecer nela; porque à segurança da construção plástica corresponde igual força de humanidade que transcende a todos os acidentes particulares. Isto é próprio dos grandes criadores."[34]

No segundo artigo, "Importância de Segall", Murilo refere-se à obra de Segall como "*Construção de sóbria grandeza, em que até o princípio deformador parece obedecer a um senso particular de ritmo e medida – embora seja nosso pintor um dramaturgo*".[35] Aí, Murilo indica a síntese operada por Segall entre "instinto e intelecto" a que Segall se refere em "*Sobre a Arte*". E o poeta completa, ao falar do conjunto da obra de Segall: "*A solução* (plástica*), na maioria dos casos manifesta a aliança entre espontaneidade e trabalho rigoroso*".[36]

Segall, afirma Murilo,

[29] MENDES 20/5/1951 p.1
[30] MOURA 1995
[31] MENDES 20/5/1951 p.1
[32] MENDES 20/5/1951 p.1
[33] MENDES 20/5/1951 p.1
[34] MENDES 20/05/1951 p.1
[35] MENDES 27/5/1951 p.1
[36] MENDES 27/5/1951 p.1

> operou a conjunção do Ghetto e do ambiente brasileiro, cujos aspectos de desolação ou de plenitude sabe tão bem interpretar. Conferiu dignidade e valor a seres oprimidos ou desajustados. Plantou com sabedoria plástica o problema do homem frente a uma natureza hostil e a uma sociedade que o entrega à solidão absoluta. (...) A arte de Segall atesta o confronto entre indivíduo e coletividade. O indivíduo-artista resolve o conflito de forças ao interpretar a realidade social, transpondo-o para um superior plano estético e filosófico em que os seres esmagados pelo enorme rolo compressor recebem sua justificação.[37]

Neste ponto, Murilo explica a função da arte, de como ela devolve o indivíduo à coletividade — situemos aqui as prostitutas de Murilo e de Segall. O poeta continua seu texto advertindo que a época em que viviam, com todos os seus problemas, produzia "*um desajustamento entre a sensibilidade e a inteligência*"[38], sendo poucos os artistas que não se desequilibravam e esse era o caso de Segall. Murilo descreve esta época acusando a atual solidão do homem promovida pelos poderes totalitários que trocaram a "*comunidade pela massa amorfa*".[39] Na última crítica, intitulada "*Força e Unidade em Segall*", Murilo afirma que o centro de interesse da "obra segalliana" é a "*verdade humana e plástica*".[40]

As artes visuais foram sempre centrais no processo de criação poética de Murilo Mendes, e ao que tudo indica a obra de Lasar Segall teve forte repercussão em sua poética. Ambos viam na arte, poesia ou pintura, a função de comunicação, de modo a promover a integração entre o homem e o todo; enfim, para ambos arte era um meio de aperfeiçoamento da humanidade.

Referências bibliográficas

CASTÑON, Julio. Territórios/Conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

CHIARELLI, Tadeu. Segall realista: algumas considerações sobre a pintura do artista. São Paulo: Centro Cultural FIESP, 2018.

LOUREIRO, Jayme Eduardo. A formação de um enfant terrible poetização e resistência em A idade so serrote. São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da USP, 2009. (Tese de Doutorado)

MENDES, Murilo. Sem titulo. *Revista Acadêmica: número de homenagem a Lasar Segall* (prospecção). Rio de Janeiro, ano X, n.64, p.1-82, jun. 1944.

MENDES, Murilo. Poesia Completa e Prosa. (org. Luciana Stegagno Pichio). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, 4 vol.

MENDES, Murilo. Lasar Segall - I; in: Letras e Artes – Suplemento de A Manhã. Rio de Janeiro, 20/05/1951, p.1.

[37] MENDES 27/5/1951 p.1
[38] MENDES 27/5/1951 p.1
[39] MENDES 27/5/1951
[40] MENDES 03/6/1951 p.6

MENDES, Murilo. Importância de Segall - II; in: Letras e Artes – Suplemento de A Manhã. Rio de Janeiro, 27/05/1951, p.1.

MENDES, Murilo. Força e Unidade em Segall – III (Conclusão); in: Letras e Artes – Suplemento de A Manhã. Rio de Janeiro, 03/06/1951, p.6.

MOURA, Murilo Marcondes. Murilo Mendes: a poesia como totalidade. São Paulo: EdUSP, 1995.

NOGUEIRA, Silvia Helena ; ZULIETTI, Luís Fernando; Lasar Segall: a poesia na seiva da madeira. In: Aurora: revista de arte, mídia e política. São Paulo, v.8, n.24, p. 110-122, out.2015_ jan.2016.

SEGALL, Lasar. Mangue. (textos de Jorge de Lima, Mário de Andrade e Manuel Bandeira) Rio de Janeiro: R. A, 1943.

Erótica Feminina anos 60/70: visões feministas sobre Priolli, Pasqualini e Magliani

Talita Trizoli, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. Bolsista FAPESP

A fim de contrariar as prerrogativas de que não houve arte brasileira de cunho erótico nos anos 60 e 70 produzida por artistas mulheres, discute-se aqui a produção de Priolli, Pasqualini e Magliani, e o contexto de formação da sexualidade feminina no Brasil da ditadura militar, para salientar as negociações e assertivas dessas agentes em relação as manifestações do desejo.

Palavras-chave: Erótica. Feminismo. Brasil 60/70

*

In order to counteract the prerogatives that there was no erotic Brazilian art in the 60s and 70s produced by female artists, we discuss here the production of Priolli, Pasqualini and Magliani, and the context of the formation of female sexuality in Brazil's dictatorship military, to emphasize the negotiations and assertions of these agents in relation to the manifestations of desire.

Key-Words: Erotic. Feminism. Brazil 60/70

Tornou-se consenso no meio historiográfico brasileiro a assertiva de que a produção de obras com conteúdo erótico de autoria feminina é objeto escasso, quase que inexistente, pelo menos até meados da década de 1980.

Parte da justificativa para tal situação seriam então os regimes de controle, produção e interdição do desejo feminino, designando aos agentes masculinos a capacidade de confabular e elucubrar o erótico e suas várias manifestações. Contrariando tal prerrogativa, e tendo como aparato a perspectiva feminista de crítica da cultura, o presente artigo propõe apresentar um recorte específico da produção de três artistas mulheres atuantes nas décadas de 60/70, com obras envoltas pelos atravessamentos do erótico, em uma perspectiva feminina de negociação do desejo e suas representações: Jeannette Priolli, Vilma Pasqualini e Maria Lidia Magliani.

É possível verificar na produção dessas artistas um exercício de erotização imagética do mundo a partir de um "olhar feminino", o que implica um processo de subjetivação pelo desejo. Tais produções ainda indiciam as pautas feministas de seu tempo, com os inevitáveis paradoxos, pois se são evidentes os atravessamentos dos conflitos da subjetivação feminina, tais aspectos manifestam-se por vias indiretas ou inconscientes, circundadas por discursos conservadores e misóginos por parte da crítica.

Nas perspectivas feministas, o termo erótico é ambivalente pois refere-se à um embate histórico no coração do movimento, de cisão de pautas no período indicado como segunda onda, pois mobiliza posturas conceituais e políticas, taxadas ou de moralistas ou de liberais na delimitação das diferenças entre o erótico e o pornográfico. Julie Lavigne sintetiza as duas polaridades de abordagem feminista quanto à questão da seguinte maneira:

> Para começar a reflexão, deve-se lembrar que a relação das mulheres com a pornografia tem causado muita tinta desde a sua comercialização em forma cinematográfica no início da década de 1970. Na década de 1980, uma forma de consenso estabeleceu-se no seio dos diferentes movimentos feministas, particularmente nos Estados Unidos... Algumas feministas radicais, incluindo Catharine MacKinnon e Andrea Dworkin, chegarão a dizer que a pornografia literalmente mata as mulheres... Desde o início da década de 1980, um feminismo libertário, sexo radical ou pró-sex... argumentarão contra a censura da pornografia. Essas feministas fornecem terreno fértil para o surgimento da teoria queer. A busca de uma liberdade de expressão para uma sexualidade mais marginal e uma concepção radicalmente construtivista da sexualidade, entre as bases da teoria *queer,* cumprem os objetivos de reivindicar uma liberdade de expressão pornográfica.[1]

[1] LAVIGNE, Julie. *La traversée de la pornographie. Politique et érotisme dans l'art féministe*. Québec: Les Éditions du remue-ménage, 2014, p. 16-17.

Por erótico, aplica-se aqui o potencial sentido de "veladura", "dissimulação" ou mesmo "espraiamento" dos processos de circulação e depósito de desejo sobre objetos passíveis da condição libidinosa, sendo o pornográfico a prática desprovida de tais ornamentações e pivotagens, portanto representação direta e "crua", muitas vezes explícita – no entanto, vale notar que a linha divisória de tais categorias é tênue e movente, pois implica percepções culturais e subjetivas da manifestação do desejo e seu lugar social, assim como as relações de poder depositadas sobre os corpos e seus usos. Tal compreensão se alinha com a concepção de Michela Marzano:

> Onde o erotismo é uma narrativa - uma imagem ou uma palavra - de um desejo de conhecer um ao outro, a pornografia, como veremos, nunca pretende contar uma história e representa indivíduos que não não se reconhecem como sujeitos de seus desejos. Onde o erotismo nos diz sobre corpos que procuram e repelem uns aos outros de acordo com os movimentos internos da paixão, a pornografia apresenta o simples espetáculo de "pedaços de carne" que são trocados e acasalados de acordo com as regras que visam para representar o "prazer perfeito" [2]

Considerações conceituais a parte, interessa nessa discussão o erótico como conceito agregador das produções artísticas aqui elencadas, justamente por seu carater de aderência e negociação dos modos de externalização do desejo feminino na contingência do período da ditadura militar – o pornográfico possui um carater mais pulsante de resistência, confronto e subversão pela lógica do choque, táticas essas não utilizadas pela produção aqui estudada.

A erotização, na condição de evocação do gesto de busca pelo gozo, é entendida aqui como uma externalização do movimento de procura pela satisfação depositada sobre objetos, pessoas e fenômenos, variáveis de acordo com os contextos, e que integra o rol de práticas de produção de verdades sexuais, como já bem apontara Foucault nos dois primeiros volumes da História da Sexualidade, e que inaugura uma reflexão sobre uma economia erótica, ou seja, quais práticas sexuais são permitidas e saudáveis e quais sujeitos estão autorizados a praticá-las.

Nessa estrutura de validação e interdição, a perspectiva feminista chama a atenção para a condição de coadjuvante e de submissão do feminino nesse regime, onde mesmo as elaborações críticas de reconfiguração dos desejos, via as estruturas psicanalíticas, ainda baseiam seus confrontos e desvios da norma sobre uma perspectiva masculina de gozo, desejo, eroticidade e ruptura.

As empreitadas de investigação do desejo feminino, seja no campo da filosofia, sexologia, sociologia ou psiquiatria, tem gerado concepções ou ainda atreladas à perspectiva masculina dominante, ou suposições sobre processos de cunho matriarcal com teor essencialista. Entre a impossibilidade de "recuperar" um

[2] MARZANO, Michela. *La pornographie ou l'Épuisement du désir*. Paris: Hachette, 2003, p. 27-28.

gozo ancestral de cunho matriarcal, no qual se corre o risco de recair em especulações utópicas, e a construção de uma libido calcada pela subjugação ao desejo dito masculino, o "caminho do meio" encontrado por pesquisadoras feministas é a rearticulação dos vocabulários e estruturas de atravessamento do desejo, a fim de que a especifidade do feminino, com suas dualidades e contradições, possa vir a ser uma potência de subjetivação aquém das ditas capturas do desejo.

O cerne do questionamento que paira sobre essas investigações e críticas não é necessariamente sobre a possibilidade de o desejo ser ou não uma força de desvio das normalizações, mas sim QUAL TIPO de desejo, sobre qual articulação e vocabulário o desejo se elabora e manifesta, e principalmente no caso do feminino, COMO o desejo pode ser uma ruptura dos padrões de subjetivação que reforçam uma condição misógina e patriarcal.

Ao considerarmos a contingência brasileira dos anos 60 e 70, a larga presença da dualidade "libertação versus repressão sexual" evidencia o entranhamento da chamada dupla-moral na lógica da estrutura social, mesmo em um momento de rupturas de padrões, comportamentos libertários e tumulto político-social. Já nos anos 60, o trânsito de valores gerou icônicos atritos, muito devido às normatizações conservadoras da década anterior: virgindade, contenção sexual, restrições de acesso e circulação social e submissão legal e moral são apenas algumas das características delimitadoras da subjetividade feminina dentro do espectro da sexualidade, que foram pouco a pouco postos em xeque – ou refroçados. Carmen da Silva anuncia tais reviravoltas, com enfoque nas mudanças de comportamento e abordagem quanto à sexualidade:

> Como consequência das modificações econômicas e sociais, das conquistas científicas e técnicas dos últimos tempos, foi posto em foco algo que até então estivera relegado ao fôro íntimo de cada um, à discreta meia-luz da alcova, ao austero sigilo do confessionário e do consultório médico. O pêndulo da questão sexual deslocou-se violentamente: do constrangido ocultamento de antes, o sexo tornou-se hoje em dia assunto público, debatido, alardeado, quase tema obrigatório de reunião que se preze, de conversa que se pretenda arejada, de obra de arte com aspirações a moderna.[3]

A oscilação desse pêndulo, no entanto, não fora da mesma envergadura do arco americano. Os ranços de conservadorismo e a égide de uma cultura católica de culpa e controle dos corpos e desejos reteve tal movimento tanto no espraiamento de experiências quanto na absorção de tais temas pelo capital – e para tal afirmação, utiliza-se aqui como índice tanto os apontamentos de acanhamento feminino quanto ao sexo, quanto o controle de circulação de

[3] SILVA, Carmen. "Inflação do sexo. Revista Claudia". São Paulo: Editora Abril, março, 1968. In: SILVA, Carmen. *O homem e a mulher no mundo moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, p. 49.

material dito pornográfico nas casas editoriais. A combinação de tais elementos é potencializada também pelo teor moralista e de controle da ditadura civil-militar, a qual concentrava sua vigília com afinco na produção de material com 'afronta' aos bons-costumes, em relação às publicações subversivas de esquerda.

Mesmo tomando como referência ilustrativa desses questionamentos e angústias da ordem do desejo da época, os levantamentos estatísticos do psicanalista José Angelo Gaiarsa, juntamente ao documentário de Helena Solberg "A Entrevista"[4], e as abordagens de Rose Marie Muraro em seus escritos de militância, devido ao caráter de brevidade desse artigo é válido ressaltar apenas os investimentos estratégicos de Carmen da Silva com suas peças jornalisticas e crônicas do cotidiano na coluna "A Arte de Ser Mulher" na "Revista Claudia".

É partindo então desse contexto de contradições e tentativas de modificações das normas de regulamentação das subjetividades e dos desejos que a produção das três artistas aqui citadas tomam corpo.

Em Jeannette Priolli (*1948), jovem pintora de origem paulista mas radicada no Rio de Janeiro, com pontuais mostras principalmente na década de 70, é possível atestar justamente essa dissonância discursiva sobre o corpo feminino e seus aparatos identitários de desejo, que agora, ao invés de se revelarem como espaço de deleite do olhar masculino, mais um objeto submisso, manifesta-se como assertiva do desejo feminino.

Priolli iniciou sua formação artística com Colette Pujol, seguindo após isso para o curso livre de Nelson Nóbrega na recém-criada FAAP. Priolli também teve presença constante no ateliê de Aldo Bonadei localizado na Rua Augusta a partir do ano de 1963 ao lomgo de três anos.

Em 1969 a artista se muda para o Rio de Janeiro a procura de territórios distantes após um divórcio conturbado e violento. As experiências de caráter hippie das praias cariocas e mesmo ocasionalmente o uso do LSD em concomitância às trocas psicanalíticas em grupo no meio carioca, permitiram uma ampliação narrativa em sua obra, adquirindo assim atributos entre a auto narrativa e a constituição de mitologias de influência medieval e vocabulário surrealista e fantástico. No ano de 1972, a artista obtém uma bolsa de estudos do governo francês para estudar gravura na École de Beaux-Arts, onde permanece até 1974.

No ano seguinte, de volta ao Brasil, Priolli realiza uma exposição individual do MASP onde apresenta a série intitulada "Fantasia", também exibida em uma individual francesa, e a qual obteve boa recepção crítica e mercadológica, o mesmo feito não ocorrendo na mostra brasileira, tendo inclusive recebido críticas negativas e paternalista por parte da mídia, mescladas com as já clássicas misoginias que acompanham as "preocupações" formalistas e institucionais. Em

[4] SOLBERG, Helena. *A entrevista* P&B. 16mm. 20 min. 1966.

curta nota, Klintowitz questiona a razão do Museu de Arte de São Paulo expor os trabalhos da artista:

> Jennette Priolli é mais uma jovem que pinta seus devaneios e os apresenta publicamente. Desta vez, no MASP... Poderíamos talvez até imagina-la: lânguida, estirada na velha "Voltaire" de marroquin escuro, lendo seu romance do Clube do Livro, com a cabecinha perdida em suspiros e sobressaltos. Mas cruel é a época. Pela sua exposição, é mais fácil imaginá-la num ambiente moderninho, muito acrílico, metal e almofadas, lendo "Medo de Voar". Contudo, entre tantas imaginações, não consigo pensar numa boa razão para que essa moça exponha suas pinturas. [5]

A crítica de Klintowitz evidencia o tipo de argumentação emitida para a desqualificação da produção de artistas mulheres. Ataca-se o sujeito, criando-se hipóteses de sua contingência mais próximas às fantasias eróticas do que ao cotidiano laboral de ateliê, ou mesmo colocando em xeque a seriedade das agentes criadoras via estereótipos femininos recorrentes no imaginário coletivo.

Vale notar aqui também que a construção visceral dos corpos e tipos femininos elaborados por Priolli, difere fortemente do tipo de produção engendrada por artistas mulheres daquela época, o que reforça a surpresa e rechaço do meio na época, já que, apesar das latentes reviravoltas da estrutura social em vigor nas décadas de 60 e 70 no que tange os comportamentos sexuais e papéis sociais, o conservadorismo ainda permanecia sedimentado no imaginário coletivo e nas dinâmicas afetivas. Desse modo, não surpreende que a produção artística de cunho dito erótico em território nacional tenha sido realizada com maior intensidade de investigação por artistas homens, como Wesley Duke Lee, Claudio Tozzi, Antônio Dias, Hudinilson Jr. e previamente Ismael Nery e Di Cavalcanti no período moderno, já que o processo de educação sexual para os sujeitos do sexo masculino é concentrado em uma vivência de externalização e experimentação, enquanto que a feminina opera na chave da contenção e vergonha.

A série "Fantasia" em particular, chama a atenção pela ferocidade presente nas imagens que segue do uso das cores selecionadas na palheta, até os fundos de botânica ornamentativa e selvagem, mas principalmente nos tipos feminino ali representados. Tendo como base a estrutura corporal da própria artista (movimento esse comum se considerarmos certa dificuldade de acesso a modelos vivos por questões ou de ordem moral ou de ordem econômica, mas que também potencializa a relação de auto representação nessas obras), vê-se ali um corpo feminino de pele alva (na maior parte das vezes), esguio e com mãos e pés longilíneos, cabeleira farta e olhar penetrante, que se contorce sobre o próprio eixo como uma Maja espanhola ou mesmo uma Vênus renascentista – ou quando

[5] KLINTOWITZ, Jacob. "Crítica". In: *O Estado de São Paulo*. 03 de setembro de 1975.

não em torção, se expande para o espectador em uma apoteose de arrebatamento.

E vale notar principalmente nessa série uma condição de afronta presente nas imagens. As mulheres ali representadas não se escondem pudicamente, mas encaram o público com olhos de possíveis animais devoradores, ou emanações de desejo pulsante que encontra seu ápice no eclodir de um corpo em potência de gozo.

A presença alegórica de animais nos cenários fantásticos retoma a tradição iconográfica de criação de metáforas via a articulação de símbolos, em condição de aportes morais e sociais. Dos índices de amor venéreo como o gato e os pássaros, passando pelas cobras e serpentes, e na vegetação exótica como equivalentes de órgãos sexuais e convites lascivos, as imagens de Priolli nesse período causam um misto de desconforto com fascínio, em sua capacidade de captura do olhar e de ativação de desejos reprimidos.

Nesses desenhos e pinturas, existe uma mescla formal do grotesco barroco encontrado nos *rocailles*, com um surrealismo tardio embebido pelas investiduras da contracultura, e seja na representação dos corpos femininos e demais entidades místicas, seja nos ambientes de fundo onírico. As angulações dos membros corpóreos e sua gestualidade, em simultâneo atraem eroticamente o observador, mas também o repele por sua aura fantástica. São seres híbridos entre mulher e um fantástico demoníaco, e onde o corpo feminino, próximo às iconografias medievais fantásticas de Bosch, opera como ícone de enaltecimento do desejo e do gozo.

Em Priolli, as mulheres não são Vênus receptivas, virgens dóceis ou mesmo madonas submissas, como comumente são representadas na iconografia ocidental cristã – uma reverberação de seus papéis sociais no patriarcado. O feminino aqui se manifesta pelo conjuramento de figuras arquetípicas ligadas à fúria, à ameaça, ao mistério e horror da mulher livre, ou seja, aquilo que desestabiliza e apavora o patriarcal, o misógino, e que afirma sua individualidade.

Se os corpos de *femme-fatalles* de Priolli formulam uma eroticidade feminina da assertividade, do agenciamento via uma conjuração de vocabulários ditos selvagens e vorazes, existe certa materialidade sedimentada nesses carnes que se sobrepuja às elucubrações epistemológicas, que demanda um assentamento de vivências, e que limita as negociações de trânsito social – tal condição adquire uma intensificação e inevitável evidência quando tais corpos são designados "étnicos", "raciais", ou seja, corpos de sujeitos negros, indígenas e asiáticos, que ocupam um espaço de significância social restrito e limitadores de possíveis desvios de normalização.

As pinturas de Maria Lídia Magliani (*1946 +2012) são então exemplares dessa condição de limitação da existência, nas quais é preciso considerar a especifidade de sua cor.

Natural de Pelotas - RS, e falecida na cidade do Rio de Janeiro, Magliani detêm o posto de primeira mulher negra graduada em Artes Plásticas pelo IA-UFRGS, no ano de 1967. Tal fator adquire importância na trajetória da artista, oriunda de uma família predominantemente negra e de classe social economicamente dita baixa, por se tratar de um local de vivência e formação profissional conhecido pela predominância e enaltecimento das imigrações de origem europeia como mitos fundadores da cultura do estado.

É vital levar em consideração essa contingência racial da artista como aspecto de intenso atravessamento e interferência em sua trajetória profissional – trata-se de condições indiciadoras dos acessos, restrições e mesmo escolhas formais que são preponderantes nos processos de subjetivação, e que consequentemente são condicionais às manifestações poéticas e plásticas. Sueli Carneiro discorre:

> Da perspectiva foucaultiana entendemos as relações raciais no Brasil como um domínio que produz e articula saberes, poderes e modos de subjetivação, conformando um dispositivo de racialidade. Consideramos que tal como ele afirma para o caso da sexualidade, se a racialidade se coloca como um domínio a conhecer, é porque, relações de poder a "instituíram como objeto possível; em troca, se o poder pode tomá- la como alvo, foi porque se tornou possível investir sobre ela através de técnicas de saber e de procedimentos discursivos." (Foucault, 1988, p. 93).[6]

Voltando à trajetória de Magliani, existem peculiaridades em seu percurso profissional e mesmo pessoal que intensificaram a efetiva solidificação de sua carreira em um contexto áspero para a profissionalização artística. Sua entrada no curso de artes plásticas é resultado de um interesse precoce pelas questões poéticas e literárias, alimentadas por uma prática voraz de leitura familiar e de interesse inventivo, juntamente à um anseio de experienciar uma vida além dos padrões tradicionais de feminilidade. Ávida leitora e consumidora de imagens, sua inserção no circuito árido de artes do Rio Grande do Sul se dá por apoio e incentivo dos professores de ateliê da universidade, em especial Ado Malagoli, e uma decorrente participação em mostras estudantis (Salão de alunos do IA-UFRGS em 1965), seguida por uma exposição individual antes mesmo de sua graduação em uma galeria local de Porto Alegre no ano de 1966.

Ao longo das décadas de 60 e 70, Magliani teve ampla atuação como artista e agente cultural no cenário porto-alegrense. Sua produção de juventude, em larga medida no campo pictórico apresenta uma concentração nos estudos formais dos corpos, em especial os femininos com aspectos grotesco, carnal, vulgar, e que

[6] CARNEIRO, Sueli. *A Construção do Outro como Não-Ser como Fundamento do Ser*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Educação, 2005, p. 34

vez ou outra apresenta elementos identificatórios raciais (e isso muito devido ao desejo de Magliani em identificar-se primeiro como artista em detrimento de seus atributos de gênero de raça).

O grotesco aparece então como uma estratégica estética e discursiva, portanto política, de dobrar os processos de subjetivação via o abjeto, o escárnio e a paródia, a fim de sublevar, deslocar e desviar as sedimentações dos processos de subjetivação, pois "a categoria do grotesco feminino é crucial para a formação de identidade tanto para homens quanto para mulheres como um espaço de risco e abjeção. "[7]

Influenciada pela imagética do cinema de Fellini com suas mulheres matriarcais obesas, mas não por isso menos pulsantes, juntamente a certa grotesquidade medieval, ocorre nesse período de produção de telas soturnas e iluminação barroca, onde massas amorfas de troncos femininos, que ora ali estão como framentos de corpos, ora como simulacros suspensos por estruturas metálicas de manequins, com seios deformados, ventres inchados e vulvas obscenamente salientes, são submetidos à um desmebramento e empalamento com um "armamento" contemporâneo – ao invés de lanças, espadas e estacas, são garfos, facas de mesa, cordas com nós e mesmo pregos que atingem as carnes, os seios, o ventre e as interioridades femininas, atravessando não apenas a maciez dessas superfícies, mas a lingerie ornamentativa e sedutora em potencial.

Se por um lado, há uma articulação de clichês sobre o imaginário erótico do corpo feminino nessas imagens, Magliani articula as formas, objetos e utensílios de tal maneira que o espectador é posto sobre a incômoda condição de um convite sexual onde a subjugação feminina é uma dúvida, pois nessa solicitação simbólica de coito, não se põe a claro quem é o submisso e quem é o autoritário.

Os corpos se mostram aí em posturas de instigação das forças de Desejo, não apenas pela conjunção de elementos eróticos articulados cenograficamente por Magliani, mas também pela textura da pele (negra?) que enaltece uma volumetria de excitação do corpo feminino, uma bombear de volúpia dentro das carnes, e onde o fundo escuro e sombrio com aguadas "sujas" por excesso de pigmento preto (recurso largamente utilizado pela artista para intensificar certa dramaticidade em suas imagens), com a ausência de demais sinais de subjetividade que poderiam indicar o efetivo estado de espírito desse corpo feminino gigante em suas vontades, deixam em estado de dúvida a condição (maso)sadomasoquista desses corpos, de gozo via pressão, captura e interdição.

Já em Vilma Pasqualini (*1930 +2012), percebemos jogos de dissimulação do gozo, de mascarada do Desejo, em imagens que se mostram como índice da figura da mulher como um pastiche da feminilidade.

[7] RUSSO, MARY. *O grotesco feminino. Risco, excesso e modernidade*. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p. 25

Natural do Rio de Janeiro e com formação pela ENBA em 1949, além de cursos de gravura pelo MAM-RJ e de crítica de arte pelo MNBA, Pasqualini atuou como pintora com boa receptividade pelo mercado[8], mas sua principal forma de renda fora a ilustração para revistas populares e de obras literárias pelas editoras Expressão e Cultura e Nova Fronteira, além do Jornal do Brasil e a Revista Esso, já que sua formação incluía os estudos de artes gráficas e propaganda, respectivamente pelo SENAI e ABP, e posteriormente gravura pelo Pratt Graphics Center em Nova York – vale notar também sua atuação estratégica como professora universitária pela UFJF entre 1971 e 1978 na criação do curso de Desenho e Plástica da instituição.

O casamento curto realizado no ano de 1950 (durou um mês) gerou uma filha, Maria Vilma Pasqualini, e a percepção de que seu Desejo de autonomia não perpassaria os afetos aos moldes tradicionais da época. Em dois trechos de entrevista concedida ao crítico e jornalista Olívio Tavares de Araújo, Pasqualini assevera:
"Nunca amei ninguém, acho. Ninguém jamais me despertou uma paixão"...

> "Casei porque era o normal para uma moça da minha idade. Foi um tempo de festa, de colorido – não cheguei nem a pensar". Em 1957, em sua terceira explosão de liberdade (a segunda foi o desquite), viajou para Nova York: "Não fui para pintar, mas sim para viver".[9]

Nesses dois fragmentos pincelados pelo jornalista, vê-se o destaque para uma subjetividade imperativa quanto aos seus anseios e vontades (sujeito desejante) – característica essa tradicionalmente não fomentada pelo maquinário de subjetivação feminina em voga, e que encontrou a possibilidade de manifestação na vivência de Pasqualini.

O pastiche do desejo feminino nas obras de Pasqualini é coberto por açúcar! Tal assertiva, se num primeiro momento pode soar desqualificatória, principalmente em relação às artistas já aqui comentadas nessa tese, indica na verdade uma relação formal específica no processo de captação e representação do desejo. A lascívia soturna, visceral, andrógina e venérea que de um modo ou outro está presente em Priolli, adquire em Pasqualini ares de docilidade – mas dissimulada. Tal concepção interpretativa já fora pontuada na reportagem de Araújo, produzida devido ao destaque da artista na obtenção de um prêmio de viagem ao estrangeiro em 1976 no Salão de Arte Moderna. O jornalista afirma que "*as resenhas publicadas pela imprensa chamavam a atenção para suas intrigantes mulheres, provocantes, falsamente adocicadas, segurando no colo ambíguos animaizinhos de estimação*"[10].

Mesmo nas correlações formais dos corpos femininos da artista com a produção local mostrarem-se mais pontuais, ou mesmo mais "discretos" em sua exibição

[8] Conversa com Maria Vilma Pasqualini, filha da artista, em 02 de abril de 2016.
[9] ARAÚJO, Olívio Tavares. "O filão erótico". In: *Revista Veja*. 16 de junho de 1976, p. 108.
[10] Idem.

lasciva do que as mulheres de Ismael Nery, Dalí e Vicente do Rego Monteiro, referencias evidentes nas telas de Pasqualini, a parresía pictórica de representação de um corpo erótico de autoria feminina suplanta a larga presença de tais imagens advindas do agenciamento masculino.

O ponto de arqueamento da produção de Pasqualini ocorre em meados de 1966, quando ainda concentrada nos estudos do corpo feminino, elabora um vocabulário formal entre o kitsch e pop que desloca os julgamentos de gosto, principalmente com a introdução de figuras de animais como índices de afeto e desejo.

Mulheres de peles brancas que ocupam quase que toda a tela diluem-se entre tecidos, almofadas e seus animais de companhia, ou exibem-se truncadas em meio a jogos formais de composição, onde coxas e ancas estão ali descobertas, mescladas ao colorido do panejamento das roupas e poltronas, *recamiers* e travesseiros – e, no entanto, essas figuras mostram-se ali em certa plenitude física nessa exibição privada, integradas ao espaço pictórico e com sugestionalidades de autossatisfação erótica.

Mas as telas de Pasqualini adquirem uma veladura erótica particular e intrigante, mais pela presença de pequenas bestas ornamentativas, do que pelas carnes femininas aquosamente diluídas com o entorno dos cenários. Esses pequenos animais, em sua maioria cães, e ocasionalmente felinos, são ali atributos de afeto meticulosamente dispostos no corpo das mulheres, pois ou estão sobre os ombros das fêmeas em condição de repouso voyeurístico ou sobre o colo feminino onde são um bloqueio visual do ventre e vulvas – de um modo ou de outro, são criaturas guardiãs de algo privado, interdito aos olhos do espectador.

Polêmicas bestiais a parte, a parcela do erótico é o grande trunfo da produção de Pasqualini, única artista mulher a participar da icônica exposição Opinião 65, e demais coletivas altamente significativas, como a I Bienal da Bahia, Salão da Bússola, e outras importantes mostras, apesar da artista ter sido uma figura altamente reclusa no circuito. Para ela, os corpos são superfícies de atravessamento dos desejos que denunciam as ambivalências dos sujeitos. Em fragmento de anotações no arquivo pessoal da artista, vê-se ensaiado:

> ...me atrai o comportamento humano. É fascinante como transparecem na carne, na pele os sentimentos de maneira imprevista, incontrolável... É curioso ver a força de existir suas mutações musculares; o corpo é **(ilegível)** concessão, lateja desejo ou formidável violenta-se em ódio.
> Às vezes pode-se contrariar fisiologicamente um sentimento mas o ~~corpo~~ ele sempre grita realidade.
> Todo meu trabalho é corpo não matéria, mas expressão e vida. Faço mulher não a mulher do homem, mas o corpo exigente ou dádiva, universal.

> Há sexo, mas não dividido. No caso, homem-mulher se fundem num só direito vida.[11]

E Frederico Morais ainda comenta sobre Pasqualini:

> Porque Vilma Pasqualini foi uma das primeiras pintoras brasileiras a assumir corajosamente a problemática da mulher, em nome próprio, e não no de movimentos feministas. Porque sua pintura é, no melhor sentido, feminina. Vilma assumiu a problemática da mulher antes de Maria do Carmo Secco, antes de Regina Vater, antes de Pietrina Checcacci ou Emi Mori. [12]

É surpreendente a presença, mesmo que insinuada, desse tipo de temática no trabalho de uma mulher nas décadas de 60 e 70, considerando principalmente o ambiente ainda conservador e o monitoramento moral dos censores militares – novamente é preciso ser atento ás possibilidades de agenciamento do discurso, pois os meandros dos processos de subjetivação direcionam as manifestações de desejo via o lócus social dos sujeitos, o que torna-se evidente na diferença de 'conforto' vocabular se tomarmos aqui como comparativo a produção de Pasqualini e a fase erótica de Milton da Costa por exemplo – ou mais adiante, a de Teresinha Soares. Ainda em tempos correntes, a autossatisfação feminina e o orgasmo solitário são considerados tabus, justamente por sua possibilidade excludente do masculino naquilo que o patriarcado considera seu território de dominação por excelência: o controle dos corpos e do desejo feminino.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Olívio Tavares. "O filão erótico". In: *Revista Veja*. 16 de junho de 1976

CARNEIRO, Sueli. *A Construção do Outro como Não-Ser como Fundamento do Ser*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Educação, 2005

KLINTOWITZ, Jacob. "Crítica". In: *O Estado de São Paulo*. 03 de setembro de 1975

LAVIGNE, Julie. *La traversée de la pornographie. Politique et érotisme dans l'art féministe*. Québec: Les Éditions du remue-ménage, 2014.

MARZANO, Michela. *La pornographie ou l'Épuisement du désir*. Paris: Hachette, 2003

MORAIS, Frederico. "A 'erotização' em Vilma Pasqualini". *O globo* 30 de novembro de 1976

RUSSO, Mary. *O grotesco feminino. Risco, excesso e modernidade*. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1995

SILVA, Carmen. *O homem e a mulher no mundo moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970

SOLBERG, Helena. *A entrevista* P&B. 16mm. 20 min. 1966

[11] Notas pessoais da artista Vilma Pasqualini pertencentes ao acervo pessoal da família.
[12] MORAIS, Frederico. "A 'erotização' em Vilma Pasqualini". *O globo* 30 de novembro de 1976

Para quem olhamos? Gênero e alteridade na fotografia contemporânea do México

Virgínia Gil Araujo, Universidade Federal de São Paulo

O corpo na arte contemporânea passa a ser abordado em sua complexidade e a experiência do fotógrafo como testemunho se expande, a fotografia como imagem pensativa irá enfrentar as questões relacionadas aos direitos humanos, aos gêneros e ao racismo. Para elucidar sobre sua problemática, farei alguns apontamentos que permitam mostrar que existe uma história específica da arte fotográfica no México. Através da análise dos trabalhos das artistas mexicanas, Adriana Calatayud, Paola D'Avila, Bela Limenes e Sofía Ayarzagoitia, proponho um debate a partir das seguintes questões: qual o limite do corpo? Como o feminino pode ser representado sem estereótipos? Como somos o Outro sendo nós mesmos?

Palavras-chave: Fotografia. Gênero. Alteridade

*

The body in contemporary art comes to be addressed in its complexity and the experience of the photographer as testimony expands, photography as a thoughtful image will face issues related to human rights, genres and racism. To elucidate its problematic, I will make some notes that allow to show that there is a specific history of the photographic art in Mexico. Through the analysis of the works of the Mexican artists, Adriana Calatayud, Paola D'Avila, Bela Limenes and Sofía Ayarzagoitia, I propose a debate based on the following questions: what is the limit of the body? How can the feminine be represented without stereotypes? How are we the Other being ourselves?

Keywords: Photography. Genre. Otherness

Este artigo corresponde em parte à pesquisa realizada no *Centro de la Imagen* na Cidade do México e no *Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo* em Oaxaca em 2017, com o objetivo de conhecer jovens artistas fotógrafas e acompanhar o debate sobre o corpo poético nas suas imagens fotográficas, como aquele que busca uma imagem real para definir sua própria problemática e a sua própria identidade. A reflexão sobre as fotografias ocorre dentro do encontro com as subjetividades imaginadas e imaginantes das fotógrafas, que oferecem ao olhar algumas imagens críticas para mostrar o corpo como seu objeto de interesse. Através de autorretratos e do corpo a corpo entre fotógrafas e fotografados, podemos perceber uma intimidade em que a pessoa fotografada pode ser construída e, com isso, origina uma micropolítica da imagem a partir de suas referências culturais. Podemos perceber a pluralidade nas passagens do privado ao público, do distinto ao plural, do individual ao coletivo, do subversivo ao transgressivo, do colonizado ao livre, no qual as palavras associadas a essas noções podem indicar questões de gênero nas imagens fotográficas.

Assim, dentro da tensão entre os territórios culturais, masculino e feminino, dos territórios geográficos, México e Europa, e dos territórios imaginários, artístico e fotográfico, as reivindicações dos corpos afirmam que o corpo e a sexualidade devem ser enfrentados. Estas indicações dos corpos não revelam somente os discursos marcados pelo artístico, mas também se desdobram nas novas narrativas para assumir o que eles mostram ou justamente aquilo que escondem habitualmente do olhar, ou seja, a sexualidade. As imagens revelam o que escapa ao discurso e constituem uma poética do corpo associada à palavra quando mostram precisamente que estão implicadas dentro de uma economia do desejo, aquela da arte e de seu mercado, mas igualmente do político e de suas visibilidades. Isto cria uma problemática do ver o sexo na humanidade, na qual o território do erótico longe de se limitar ao erotismo na lógica do patriarcado surge em alguns casos como uma alternativa à concepção falocêntrica recuperando a função cultural mais ampla da arte, que atravessa o ponto nodal do desejo nas imagens, colocando a questão da origem e do nascimento da sexualidade como campo político. Mas é a problemática do gênero e a alteridade nas imagens fotográficas que proponho abordar neste artigo, pois ao convocar a subversão e a transgressão das leis do olhar, as artistas determinam também as imagens através de sua sexualidade. É como se o objeto do desejo deixasse de ser observado dentro do modo de ver do homem heterossexual e igualmente surgisse outra experiência da sexualidade a partir da mulher artista. Esta nova visibilidade dos corpos e de suas sexualidades obriga as fotografias heteronormativas, em uma situação de assimetria entre os sexos masculino e feminino, a repensar essa situação de distinção de gênero ocasionando um efeito sobre o sistema político dominante que repousa sobre a adesão à heteronormatividade. Um deslocamento será coordenado pelas artistas para superar a pressão heteronormativa através de reivindicações reais e imaginadas. Porém, a manutenção da imagem qualificada de propaganda do sexo feminino ainda designa um modo de enfrentamento simbólico, imaginário, real e artístico. Assim, de um modo geral, as artistas problematizam a representação do desejo.

Remetendo às questões dos discursos e culturas dominantes, em relação às imagens do sexo feminino e sua exposição e aos gêneros e à alteridade, podemos compreender que os mesmos operam pelas imagens ao afirmarem a sexualidade potencializando todos aqueles que com ela se relacionam fundo, sobretudo com um repertório entre os quais o político se faz também em sentido totalitário, quando constrangem o corpo à exibição superficial aniquilando o íntimo, para formular um modelo de comportamento feminino. Apresentam uma relação entre o repertório e a violência do consumo das imagens que sustenta a tensão entre a sensibilidade e o inelegível, o olhar e o que é visto, o poder e o contrapoder, sobre todo o corpo poético. Isto, então, acaba unindo o tópico dos gêneros e revela a visão do erótico em efeito multiplicador, pois este erótico que se distingue nas experiências sensíveis e nas suas imagens reúne os pontos de vista do artístico e do cultural.

A nova geração de fotógrafas do México irá reformular o pensamento visual para descobrir então a diversidade de gênero e a diferença como um enunciado a transformar-se em uma evidente pluralidade cultural dos corpos poéticos dentro do espaço social e dentro do jogo político das imagens. As novas narrativas sobre os corpos circunscrevem um lugar onde o erótico se constrói naquelas imagens que incidiram sobre as coordenadas temporais do erótico na história da arte e na organização do discurso de visibilidade a ser definido dentro do tempo presente, a partir de suas demandas de atualização em relação aos movimentos sociais, culturais, seus princípios e seus regimes de visibilidade.

As séries fotográficas ritualizam o tempo. Os corpos sexuais ou em curso de definição, expõem um novo ponto de origem sobre as ideias científicas ou experimentam por si mesmo modos de ver em imagens críticas da visão. Os corpos como lugares políticos são antes de tudo uma dialética do racional e do sensível, quando recuperam o território da intimidade em processos em que as subjetividades se tornam sujeitos culturais, pois recuperam a problemática do poder e da sexualidade que atravessa o corpo humano no campo de sua exploração, divergindo dos discursos de poder sobre os corpos. As imagens produzem outras relações de troca e primam pelo princípio de liberdade na visibilidade e sua relação com a realidade do desejo e da experiência subjetiva, ponto de origem do olhar onde os corpos reconfiguram a ação, o movimento e a resistência via a sensualidade para expandir a experiência sensível, passando a discutir a cultura implicada no olhar.

A produção das artistas pode provocar discussões sobre o corpo como objeto do desejo, sobre o que um corpo pode fazer e em quem um corpo pode transformar-se, tangenciando sempre a afirmação da alteridade. Diante de tempos obscuros, essas imagens ganham importância para a história da arte mais antropológica porque manifestam um realismo crítico. A fotografia contemporânea ao construir narrativas que impedem a objetificação dos sujeitos fotografados, face aos mecanismos forjados pela fotografia ao longo de sua

história, resiste à invisibilidade dos sujeitos. As imagens obtidas nas experiências subjetivas têm a capacidade de se aproximar do Outro, sem nele buscar o exótico, porém intencionando desenvolver a empatia, desejando construir uma convivência a partir do olhar e até mesmo flertar com o desconhecido. Por este motivo, as imagens podem ser entendidas como encontros.

A perturbação do real invocado aqui altera o sujeito, o artista e o observador, e não pode unicamente ser compreendido como estado exterior ao simbólico, mas como estado de mistura do simbólico e do imaginário quando o real traumático faz deslocar o objeto para o sujeito. Antes de mais nada, essa erupção do real é provavelmente aquela que se faz entender sobretudo como uma realidade projetada e encontrada na relação do sujeito com o mundo e os outros sujeitos. Como o signo de construção imaginária, o real na troca crítica pode intervir e evidenciar como uma construção cultural questiona a manutenção do clássico para denunciar notadamente a convenção da imagem visual. Deste modo, proponho pensar os trabalhos de quatro artistas mexicanas através de algumas imagens provocativas e demonstrar que o realismo crítico pode substituir outras políticas de representação para fazer do corpo poético um critério. Além daquele de efeito sobre a identidade, sobre o seu registro, o corpo poético é acompanhado pela percepção sensível e subjetiva do outro em suas características e especificidades.

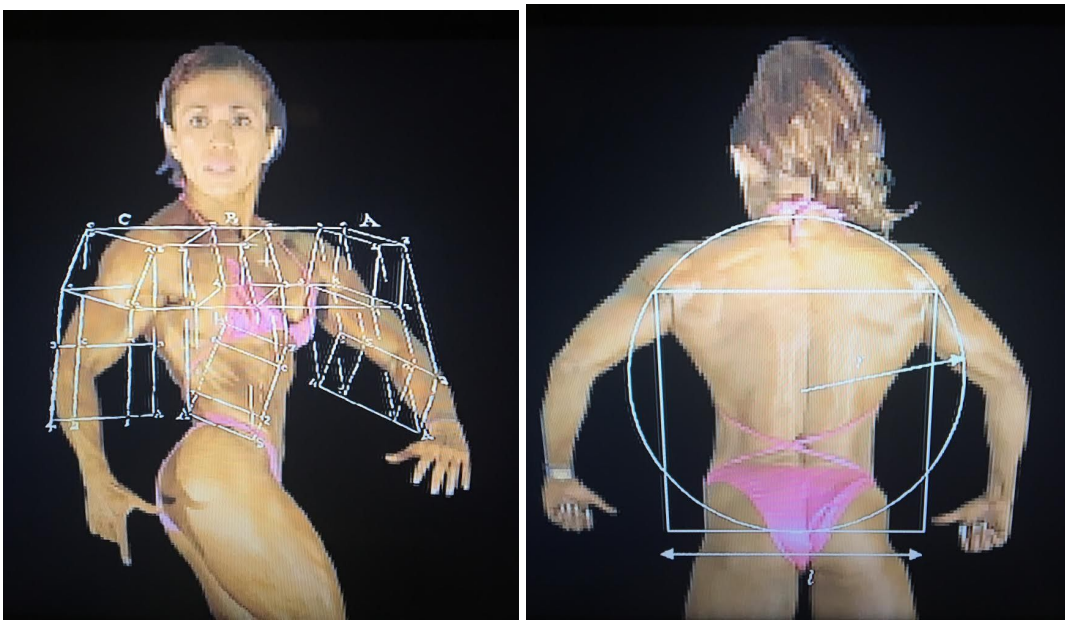
Adriana Calatayud nascida em 1967 na Cidade do México inicia sua carreira artística nos anos noventa partindo do interesse pelas ciências e pela comunicação gráfica para seus projetos fotográficos. Suas séries fotográficas foram construídas em estúdio a partir do contato com os modelos, mas passam por manipulações no computador para alteração das imagens através sobreposição de desenhos e de montagens.

A sobreposição de desenhos às fotografias entre 1995 e 1998 pode ser vista nas seguintes séries: *Monografias*, nas quais os corpos de homens e mulheres jovens exibem sua simetria, e nela constatamos toda uma concepção clássica subvertida pela visão anatômica dos órgãos internos do corpo exibidos em seu exterior; *Desdobramentos,* na qual sobrepõe textos e mapas, que contam histórias de vida, ao corpo predominantemente andrógeno de pessoas idosas; e na série *Ojos,* onde também relaciona a imagem com a palavra. As imagens fotográficas de Calatayud não exotizam o México e enfatizam a abstração na interioridade do corpo.

A partir destas séries começa a experimentar, no Centro Multimídia com a orientação de Gabriel Figueroa e depois Gerardo Süter, com interesse pelas investigações gráficas e teóricas sobre o corpo, passando a estudá-lo como elemento fundante das imagens. Em 2003, cria seis personagens de ficção na série *Antropometrias Cyborgs* evidenciando próteses implicadas em alterações tecnológicas no corpo humano ao unir o orgânico ao inorgânico, o artificial ao natural. Em 2007, inicia a série *Construções I,* na qual a partir de rostos de

modelos e apropriação de imagens, indaga sobre identidade, gênero e tecnologia ao transformar o rosto de mulheres em uma ilusão ótica através da fotomontagem.

Questiona a objetividade da fotografia e parece dialogar com a Escola de Düsseldorf, quando insiste sobre a construção na fotografia documental mostrando a ilusão de objetividade. Mas suas indagações sobre a fotografia documental também vieram do contato com Joan Fontcuberta através de atelieres no *Centro de la Imagen*. Na série *Construção II* fica evidente seu interesse sobre a tríade construção, desconstrução, modificação dos corpos não somente através de cirurgias cosméticas e cirurgias de reprodução da espécie, mas por exercícios físicos com peso. Neste período, conhece em Oaxaca uma físico-culturista campeã e passa a fotografá-la para refletir sobre a aparente perda da feminilidade durante a transformação do corpo. Sobre as fotografias em que a modelo exibe seus músculos aplica uma série geométrica para investigar a massa corporal e pensar o corpo construído como uma estrutura manipulável e em busca da perfeição atlética. Assim, passa da abordagem científica do corpo, em sua qualidade milimétrica e analítica, para as questões culturais de gênero marcando um interesse pelo transgênero e pela alteridade.



Figuras 1 e 2 - ADRIANA CALATAYUD. Da *Série Construções II*.

Bela Limenes, nascida em 1959 na Cidade do México, vive em *Cuernavaca*, onde leciona fotografia na *Universidad Autonoma do Estado de Morelos*. Desde uma articulação despojada, propõe uma reflexão sobre o corpo feminino na plenitude de sua maturidade. Em *Enciclopedia de la mujer* (2014), por meio de pranchas com imagens que deram origem a um livro de artista, recupera e reinterpreta a história da arte ocidental através das modalidades de representação do feminino mediante as partes do corpo e os gestos. Nas fotografias investiga a sua identidade a partir de seu corpo desnudado tendo como espelho a História da

Arte. Se fazem presentes as relações entre imagens e estratos temporais obtidos pelo historiador da arte Aby Warburg e atualmente retomadas por Didi-Huberman.

Decide trabalhar a partir de uma coleção de sua própria imagem espelhada às obras correspondentes a diferentes épocas e na maioria de artistas homens, porém podemos encontrar Louise de Bourgeois e Tamara Lempicka na seleção de Bela Limenes. Como estas artistas mulheres, conecta intimamente o seu gênero e a sua sexualidade à necessidade interior de ser artista, e transgredir o cânone tradicional da representação feminina para explorá-la com intensidade: suas fotografias rompem os convencionalismos da juventude para autorretratar-se como uma mulher de idade mediana que interpreta ludicamente o seu próprio processo de envelhecimento, mostrando uma vida em pleno curso. Também necessita tornar-se editora para transgredir o formato enciclopédico e trazer ao debate público uma discussão sobre as representações do feminino que revelam as regras do sistema patriarcal e sua violência constitutiva, frequentemente normatizadas através das representações visuais na História da Arte.

Seios, ventre, mãos, pernas, pescoço e sexo são enfocados de modo atrevido e com aguda sensibilidade em constante diálogo com a corporalidade plasmada nas esculturas e nas pinturas. E é nisso que reside uma das grandes qualidades dessa série fotográfica: sua ousadia com a câmera para apreender com espontaneidade as marcas da idade na sua pele e confrontá-la com aquelas imagens idealizadas do corpo feminino. O espelhamento revela o surgimento de uma mulher que busca exercer sua liberdade dentro da arte contemporânea, posicionada como mulher e fotógrafa em um novo atlas da arte.

Figura 3 - BELA LIMENES. *Enciclopedia de la mujer*. 2014.

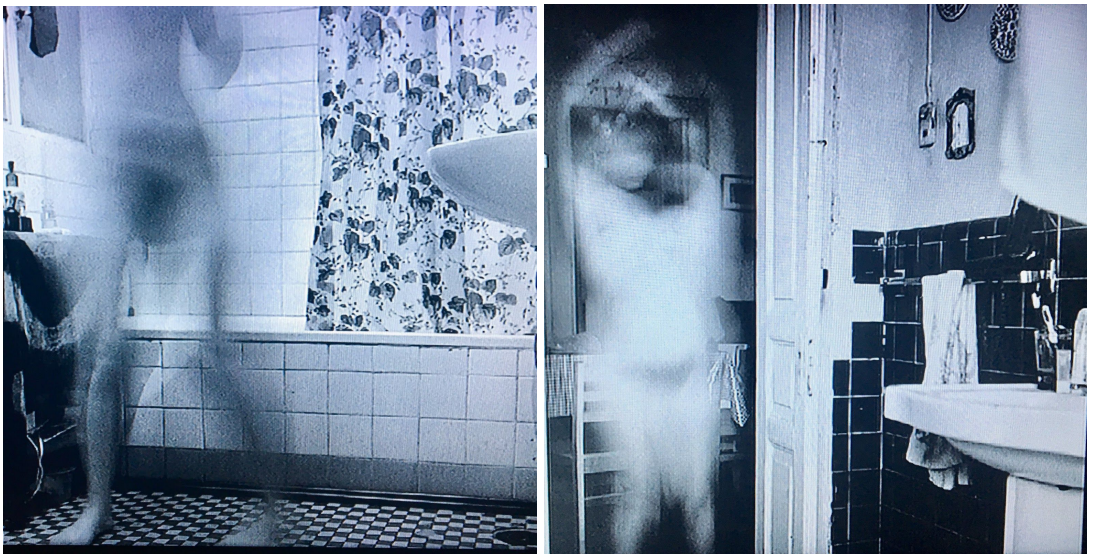
Paola D'Ávila é uma artista fotógrafa nascida em Oaxaca, estudou artes visuais na *Universidad Nacional Autonoma do México* e cursou fotografia no *Centro Fotografico Manuel Álvarez Bravo*, onde realiza sua primeira exposição individual em 2002. Aliás a primeira exposição de uma artista oaxaquenha nesta instituição, impulsionada pelo primeiro prêmio obtido na *Bienal de Yucatán*. A série *Lugares* (2002) ganha espaço e evidencia o corpo desnudado da artista dentro da habitação, no espaço doméstico. Os interiores em *Lugares*, são as marcas de um corpo impreciso que parece balançar para o lado evanescente de seu desaparecimento. A luz é sombreada, as formas esperam, esticam, gritam e depois se acalmam até saltarem da vida cotidiana.

Suas lembranças íntimas são afluentes de um estado emocional. Presa dentro da interioridade do sujeito, se apega em fazer e desfazer as razões do combate próximo consigo mesma em sua imagem. A identidade de um gênero é procurada, a maturidade de uma mulher não é alcançada. O sexo como motivo do corpo e o corpo como motivo gera uma imagem que determina um estado existencial, uma necessidade de presença da alteridade que encontra na imagem, e é graças à imagem fotográfica que pode ver a si mesma, para sentir, existir e sobreviver. A ilusão de representar-se na imagem é visível na experiência dessa jovem artista e ajuda a compreender como nela aflorou o sensível e o existencial, sem aceitar o desafio de uma reivindicação, circunscrita dentro de afirmação de gênero.

Em efeito, a artista se olha no aparelho fotográfico e espera um estado de existência que responda a ela mesma. Percebe uma identidade evanescente, por isso ela desconstrói o contorno de seu corpo feminino. Parte por parte se move de um lado do espelho e fica imóvel do outro lado. O que move o tempo íntimo define um espaço futuro. O rosto desaparece no uso das imagens. Na busca por sua identidade, tudo é cotidiano e, ao mesmo tempo, tudo é passageiro. O sexo é visto como rascunho de sua feminilidade. Assim, de um certo modo, a identidade procura definir a diferença como o seu lugar. O nascimento da subjetividade está montado dentro do reflexo do espelho fotográfico como um lugar onde a outra e a mesma, se juntam finalmente a esperar um surgimento através do corpo poético. Esta disposição faz da identificação uma passagem impossível. Entre a outra e a mesma, o tempo é suspenso e o espaço é indeterminado, o corpo absorve a outra e, mesmo tentando se livrar dela, não consegue mantê-la distante. A matéria não pode extrair a imagem dela mesma. Além das palavras, o corpo é um suporte. E, portanto, as fotografias de Paola D'Ávila, enquanto passam por cima do discurso, não escapam ao seu tempo. Em efeito, não querem ilustrar nenhuma proposta com fotografias, alavancar o discurso do corpo como representação política evocado pelas feministas. Sem descrever uma prática sexual, as imagens de Paola D'Ávila trazem no enunciado da série *Lugares* algo singular naquilo que concerne à sexualidade do corpo feminino heterossexual: o

desejo como uma intuição. Olhar para querer ou querer olhar para si mesmo, estabelece os termos de uma troca.

Viver a experiência de um nascimento através da imagem, sua relação com o mundo e os outros, de uma outra figura em si mesma, devendo sem cessar refazer a imagem por acreditar na vida justamente no momento de uma queda, uma crise existencial. Então, se o feminino é a experiência de si mesmo ou de sua alteridade, busca na imagem a temporalidade que contém aquela da subjetividade que irá surgir. O autorretrato coloca, assim, em questão o corpo como objeto precisamente refletido no espelho, quando investiga a micropolítica da subjetividade. Assim, se descobre uma profundidade onde nasce a alteridade, a partir do seu reconhecimento na experiência humana no espaço e no tempo.



Figuras 4 e 5 - PAOLA D'ÁVILA. Da Série *Lugares, 2002.*

Sofía Ayarzagoitia nascida em 1987 na cidade de Monterrey, estado mexicano de Nuevo Leon, elege o corpo e o desejo em uma multiplicidade de imagens para compor uma série fotográfica, em que estabelece um vínculo íntimo, corporal e vivencial com seus sujeitos fotografados: imigrantes africanos em Madri. Em alguns momentos, sua maneira de fotografar é instantânea, pois usa a câmera como uma atividade lúdica para encurtar o tempo do registro e se conectar mais com os fotografados. Além disso, utiliza o flash frontal para descobrir depois na imagem aquilo que foi suprimido pela visão noturna no momento da foto. Em suas imagens oníricas, em que frutas e peixes aparecem em contato direto com o corpo dos retratados, percebe-se conexões com alguns retratos de Graciela Iturbide.

Através destas imagens, questiona-se a experiência imersiva de Sofía Ayarzagoitia em relação a aqueles sujeitos fotografados, tentando elaborar o deslocamento que implica o encontro com o outro cultural. Neste deslocamento, explora as fronteiras entre memória, ficção e expansão do corpo, para além do trabalho de campo de um artista como etnógrafo (Foster, 2014:183), pois está

disposta a aceitar o desejo como experiência lúdica. A atividade poética de Ayarzagoitia acaba por descobrir o outro cultural nela mesma.

Ao transformar seu livro fotográfico *Every night temo ser la dinner* (2015-2016) em uma série de imagens de várias dimensões, privilegia o contato com o corpo, os olhares parecem revelar toda a intensidade dos encontros no *Lavapiés*, bairro madrilenho da multiculturalidade e do ativismo. Nestes encontros, busca uma narrativa visual construída como poética do corpo, elaborada no conjunto das imagens como uma prática performativa. Entre os retratos exemplarmente posados, podemos encontrar aquele de forma fálica da cabeça do senegalês. A disposição da fotógrafa não trata de uma problemática simbólica no sentido da teoria freudiana e sim de algo que está no coração da produção feminina por se tratar da economia do desejo que tende a colocar em questão um certo tipo de finalidade das relações sociais, um certo tipo de demarcação que faz com que se possa pensar em um modo dominado pela subjetividade masculina, no qual as relações são determinadas pela assimetria das relações masculinizadas, pela proibição do devir-feminino de demonstração do desejo.

A luminosidade das imagens causa uma sensação de incerteza entre o desejo, diante da sensualidade dos corpos, e os seus sonhos ou pesadelos, já que o ambiente também evidencia as restrições, a precariedade enfrentada no cotidiano. O título do trabalho revela a fome e, ainda, a necessidade da troca entre eles. Reúne também as distintas fases de articulação do seu diário de estadia em Madri restituídas em desenhos, provas de impressões, anotações de trabalho, rascunhos e textos que ganham força no conjunto como uma arte ligada à vida.

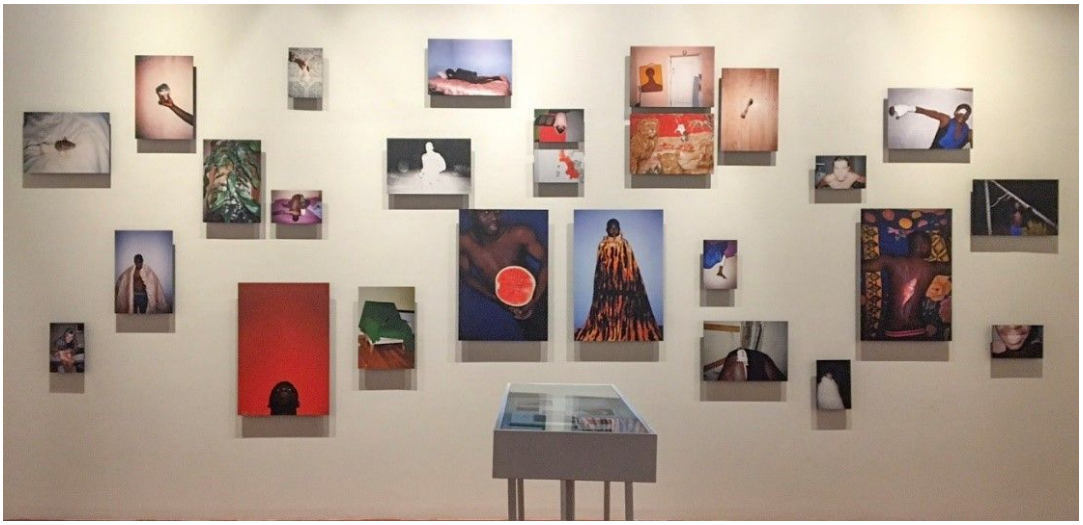


Figura 6 - SOFÍA AYARZAGOITIA. Série *Every night temo ser la dinner. /* Madri (2015-2016), 29 peças / 80 x 60 cm (4), 50 x 30 cm (13), 30 x 20 cm (9) (Foto da autora)

Pode-se indicar uma conclusão provisória desta parte da pesquisa, na qual podemos observar que as quatro artistas mexicanas priorizam a imagem poética a partir do realismo crítico na fotografia - em diálogo com o desenho, a

montagem, o livro de artista e o espaço expositivo. Em nenhum momento da análise podemos perceber o interesse pela identidade nacional, pois nos parece impossível nesse momento. A diferença está justamente na importância que atribuem à alteridade para que a partir desta via seja possível compreender as questões de gênero de modo investigativo e o corpo como algo intuitivo, poético. Em última análise, devemos procurar naqueles sujeitos para qual olhamos os outros modos de subjetivação obtidos pelas imagens críticas.

Referências Bibliográficas

ARDENNE, Paul. *Corpopoétique # 1 Aimer regarder la victime comme soi-même*. Bruxelles: La Muette, 2011.

BAQUÉ, Dominique. *Mauvais Genre(s) – érotisme, pornographie, art contemporain.* Paris: Editions du Regard, 2002.

CERVANTES, Miguel; GOMES Haro, Germaine. *Historia de Mujeres Artistas en México del siglo XX.* México: Museo de Arte Conte,poráneo de Monterrey, 2008.

CORDERO Reiman, Karen; SÁENZ, Inda. *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte en* México. México: Universidad Iberoamericana, UNAM, Conaculta, Fonca y Curare, 2007.

COTTON, Charlote. A Fotografia na Arte Contemporânea. Coleção Arte& Fotografia. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

COUANET, Catherine. *Sexualités & Photographie.* Collection Eidos Série Photographie. Paris: L'Harmattan, 2011.

DEBROISE, Oliver. *Fuga Mexicana – un recorrido por la fotografia en México*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. Atlas ou a gaia ciência inquieta. (Tradução de Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral) Lisboa: KKYM + EAUM, 2013.

EDER, Rita. *El Cuerpo y el Espejo: Ansiedades en la Autopresentación.* (*Puntos Ciegos/Blind Spots,* Sitac VIII, *Memorias del Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo). Patronato de Arte Contemporáneo,* 2011.

FLORES, Laura González. *Instantáneas del fin de la fotografia mexicana*. In: CARRERAS, Claudi. *Conversaciones con fotógrafos mexicanos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

FOSTER, Hal. O retorno do real: a vanguarda no final do século XX. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FONTCUBERTA,Joan. *La Cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.

FOUCAULT, Michel. O corpo utópico; As heterotopias. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GARZA, Amanda de la; DOMÍNGUEZ, Irving. *Anacronismos de las imágenes: documentos y otras recuperaciones.* In: CATÁLOGO da *XVII Bienal de Fotografía*

2016. Ciudad de México: *Centro de la Imagen de la Secretaría de Cultura*, 2016, pp. 13-21.

GUATARRI, Félix; ROLNIK, Suely. Micropolítica: cartografias do desejo. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2005.

PULTZ, John; MONDENARD, Anne de. *Le Corps Photographié.* Paris: Flammarion, 2009.

RANCIÉRE, Jacques. O espectador emancipado. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WFM Martins Fontes, 2012.

TAMISIER, Marc. *Texte, art et photographie – La théorisation de la photographie contemporaine.* Collection Eidos Série Photographie. Paris: L'Harmattan, 2009.

“Amazônia”, de Claudia Andujar e George Love, em contexto: as relações com a exposição Hileia Amazônica

Vitor Marcelino, Universidade de São Paulo, SESI-SP

Para que se possa compreender de modo mais preciso o contexto de produção do livro de fotografias “Amazônia” de Claudia Andujar e George Love de 1978, esse artigo propõe-se a esclarecer como a publicação relaciona-se com a exposição “Hiléia Amazônica” apresentada no Museu de Arte de São Paulo (MASP) entre dezembro de 1972 e fevereiro de 1973 onde considerável número de imagens produzidas pelos fotógrafos foram apresentadas.

Palavras-chave: Claudia Andujar, George Love, livro “Amazônia”, exposição “Hileia Amazônica”

*

In order to understand more precisely the context of production of the book of photographs "Amazônia" by Claudia Andujar and George Love of 1978, this article aims to clarify how the publication relates to the exhibition "Hiléia Amazônica" presented in the Museu de Arte de São Paulo (MASP) between December of 1972 and February of 1973 where considerable number of images produced by the photographers were presented.

Key-words: Claudia Andujar, George Love, “Amazônia” book, “Hiléia Amazônica” exhibition.

O fotógrafo estadunidense George Love e a fotógrafa suíça Claudia Andujar publicaram em 1978 o livro "Amazônia" que vem sendo reconhecido como uma obra de referência[1] para a história da fotografia no Brasil. Embora seu reconhecimento exponencial seja inegável, poucas informações sobre a publicação são conhecidas. O texto aqui proposto é um primeiro esforço em contextualizar o livro, especialmente em sua íntima relação com a exposição "Hiléia Amazônica" apresentada no Museu de Arte de São Paulo entre dezembro de 1972 e fevereiro de 1973. As fotografias que integram "Amazônia" foram apresentadas anteriormente, pelo menos, em outra grande ocasião: a edição especial da Revista Realidade sobre a floresta lançada em outubro de 1971. Vejamos como em um complexo contexto de repressão e genocídio indígena, as fotografias transitaram entre esses espaços distintos.

Considerada por Victor Civita, proprietário da Editora Abril, como a "mais longa, custosa e apaixonante reportagem"[2] já realizada pela editora, a edição sobre a Amazônia da revista Realidade ainda é a maior de todas as reportagens da história da imprensa brasileira. Uma equipe total composta por 40 pessoas, sendo 16 delas jornalistas e 6 fotógrafos (Maureen Bisilliat, Claudia Andujar, George Love, Amâncio Chiodi, Darcy Trigo e Jean Solari) foram a campo produzir a edição[3].

Em um contexto pós-AI-5, a revista perdera suas reportagens polêmicas e inovadoras, tanto em relação ao texto quanto às fotografias, e consequentemente muitos de seus leitores. A edição especial surge de um esforço em recuperar o prestígio e impulsionar as vendas. Esse objetivo foi alcançado uma vez que 300 mil exemplares da revista foram vendidos em apenas dois dias[4].

Tal sucesso provavelmente se deve ao grande empenho do governo militar em divulgar a "conquista da Amazônia", esse lugar distante e inóspito que passou a habitar o imaginário da população brasileira através da construção de ousadas e "faraônicas" obras do governo militar como as rodovias Transamazônica e a Perimetral Norte. Com o pretexto de divulgar as belezas naturais do paraíso recém-acessado e esconder tal genocídio, a edição especial da revista cumpria seu efetivo papel: o convite à exploração das potencialidades da floresta.

A capa da revista se destaca: um belo e jovem rosto de uma indígena. A fotografia é de Claudia Andujar, fotógrafa suíça que vive no Brasil desde os anos 1950. Se George Love fotografou a Amazônia aérea, em paisagens abstratas e coloridas, Andujar decide permanecer em terra produzindo uma série de retratos

[1] Único livro citado no texto de apresentação da antologia "Fotolivros latino-americanos" e visto como "[...] um dos fotolivros indiscutíveis da América." (FERNÁNDEZ, 2011, p. 7).
[2] CIVITA, Victor. Carta ao leitor. **Revista Realidade**, outubro de 1971, São Paulo, ano VI, n. 67, p. 3.
[3] PINTO, Lúcio Flávio. **A realidade da Amazônia**. Disponível em http://observatoriodaimprensa.com.br/feitos-desfeitas/a-realidade-da-amazonia/ acesso em 05 abr. 2018.
[4] CANJANI, Douglas. O voo de George Love. **Revista ZUM**, n. 9, outubro de 2015, São Paulo, p. 35.

dos Yanomani, grupo indígena que se tornou fundamental para todo o trabalho de décadas da fotógrafa.

Claudia viajou por seis meses para a revista Realidade e não trabalhou em nenhum momento com George Love. Saindo de Manaus, subiu o rio Negro e chegou em São Gabriel da Cachoeira, no extremo-norte do estado do Amazonas. Mesmo sem autorização da revista em fotografar os Yanomami, Claudia foi até a aldeia de Maturacá, permanecendo por três dias, produzindo o material que depois foi aceito[5].

Antes mesmo da revista ser publicada, a Abril Cultural e o MASP começam a planejar a exposição "Hileia Amazônica" com mais de 600 fotografias de Claudia Andujar e George Love que seriam projetadas, além de diversos artefatos indígenas, exemplares da fauna e flora amazônicas e informações sobre a floresta e a Transamazônica. O grande número das fotografias pertencentes a Abril Cultural e seu aspecto de ineditismo foram apresentados como um dos grandes destaques da exposição e serve como argumento de convencimento para que outras instituições brasileiras apoiem a mostra.

A exposição é cercada de incertezas. As principais informações aqui apresentadas foram colhidas no arquivo do MASP e através de consultas em periódicos da época. Infelizmente, a documentação arquivada é lacunar deixando ainda inúmeros pontos abertos.

O documento mais antigo referente à exposição encontrado nos arquivos do museu é uma carta não assinada que Pietro Maria Bardi, então diretor do MASP, envia ao ministro dos transportes, Coronel Mário Andreazza no dia 18 de junho de 1971[6]. No documento, Bardi informa que a Abril Cultural será a grande patrocinadora da mostra e fornecerá toda a documentação fotográfica (provavelmente oriunda da edição especial da Realidade a ser lançada). O presidente do museu informa ao ministro de que a exposição contará também com importante coleção de arte marajoara, dados referentes à economia da região e os planos da Transamazônica.

Segundo a documento, o plano inicial seria de que a exposição fosse inaugurada em outubro de 1971, mês de lançamento da edição especial de Realidade. Entretanto, a inauguração da exposição ocorreu mais de um ano depois. As negociações para a retomada do projeto da exposição começaram em agosto de 1972 como informa documento destinado ao projeto RADAM - Radar na Amazônia, órgão oficial do governo militar.

[5] ANDUJAR, Claudia. **A vulnerabilidade do ser**. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 245.
[6] BARDI, Pietro Maria. [Carta] São Paulo, 18 de junho de 1971 [para] Mário Andreazza, 1f. Informa sobre a exposição Amazônia e pede apoio.

Marcada por um tom ufanista, em carta[7] não assinada de 14 de agosto de 1972 destinada a João Maciel de Moura, presidente do projeto RADAM, Bardi pede fotografias do "continente amazônico" e continua: "A exposição terá caráter didático e essas imagens tornarão possível aos paulistanos a compreensão da imensa tarefa a que se propôs o nosso Govêrno na conquista da amazonia [sic]." O projeto RADAM emprestou o filme "Radar descobre a Amazônia".

O contato com o Ministro Andreazza é retomado em carta[8] não assinada de 28 de agosto de 1972. No documento, Bardi mantem a importância dada às fotografias que serão apresentadas na exposição e pede material necessário para que ocorra "[...] uma apresentação do fato que interessa não só nossa Pátria como todos os países." e informa:

> O Museu de Arte está organizando uma exposição dedicada à Amazonia [sic], na qual serão utilizados os mais avançados meios de comunicação como audio-visuais [em referência às projeções das fotografias de George Love e Claudia Andujar] painéis didáticos, - filmes. Esta mostra abrangerá: 1 – Arqueologia, 2 – Etnografia, 3 – Ecologia, 4 – Povoação, 5 – Transamazonica.
> Desejamos demonstrar o valor desses fatores – para uma comunicação consciente e esteticamente verdadeira, além de uma ampla informação relativa a todos os problemas do território.
> Um dos fatores essenciais para que possamos – alcançar o objetivo da exposição é uma informação viva e completa da Transamazonica (sic).

Na carta, fica evidente que a rodovia era um eixo fundamental para a exposição. Não há no arquivo do museu, registro de resposta do ministro a Bardi.

No final de setembro de 1972, pouco mais de 2 meses antes da inauguração da mostra, Bardi começa a articular para que uma publicação com as fotografias de Claudia e George presentes na exposição seja editada. Esse desejo de Bardi começa a ganhar mais força no começo de janeiro como mostra uma carta[9] destinada ao publicitário Caio Alcantara Machado. Na correspondência, Bardi sugere a Machado que as fotografias do casal sejam expostas na grande feira de exportações Brasil-Export 73 em Bruxelas e que fosse criado para os visitantes da feira uma "publicação-lembrete" com as imagens.

Como sabemos, o livro acabou sendo publicado apenas em 1978 com modificações significativas. O que podemos afirmar é que na exposição da feira Brasil-Export 73, Claudia e George participaram com uma projeção de suas fotografias intitulada "O Homem da Hileia", como afirma a reportagem "Claudia

[7] BARDI, Pietro Maria. [Carta] São Paulo, 14 de agosto de 1972 [para] MOURA, João Maciel. Brasília. 1f. Pede apoio e material.
[8] BARDI, Pietro Maria. [Carta] São Paulo, 28 de agosto de 1972 [para] ANDREAZZA, Mário. Brasília. 1f. Informa sobre a exposição Amazônia e pede material.
[9] BARDI, Pietro Maria. [Carta] São Paulo, 09 de janeiro de 1973 [para] MACHADO, Caio Alcantara. São Paulo. 1f. Pede apoio para publicação de portfólio.

vê os índios como seres humanos" publicada no Estado de São Paulo em 04 de abril de 1975.[10]

Retornemos agora, à exposição no MASP. O texto com aspecto de release "A Hiléia Amazônica"[11], sem data, autoria e assinatura, depositado no arquivo do museu, nos dá algumas indicações de como possivelmente foi montada a mostra. Vejamos:

> A exposição é dividida nas seguintes seções aqui descritas sucintamente:
> 1. Composição, na parede direita da sala utilizada para a Exposição (15 x 43), de uma alegoria Rio Amazonas, executada por artistas, pontualizando as características do ambiente também através de colagens, objetos, documentos e quanto servir para uma comunicação original.
> 2. Composição, na parede esquerda, com o mesmo sistema, de uma alegoria da Transamazônica, incluindo no painel os dados que se referem ao grande empreendimento nacional.
> 3. Paineis explicativos da geografia da região, sua geologia e ecologia.
> 4. Paineis referentes à história da região, incluindo documentos, alguns inéditos, com vitrines e objetos indispensáveis a fornecer uma informação de fácil leitura.
> 5. Vitrines dedicadas a arqueologia, contando com a colaboração do prof. Luciana Pallestrini, do Museu Paulista, relativas as regiões de Santarém e Ilha do Marajó. Nessa seção, a cargo da prof. Vera Penteado Coelho, se dará também uma informação sôbre arqueologia americana.
> 6. Seção de etnografia e informação sociológica, a cargo da dra. Tekla Hartman, do Museu Paulista.
> 7. Projeção, por meio de seis projetores simultâneos, montados numa plataforma giratória sôbre um conjunto de telas. Os slides são de autoria dos fotografos [sic] Claudia Andujar e George Love, os quais ao longo de dois anos pesquisaram na região Amazônica. – Calcula-se utilizar cerca de 600 fotografias.
> 8. Composição de um conjunto de plantas da região Amazônica, - em colaboração com botânicos do Jardim Botânico de São Paulo.
> 9. Seção dedicada a zoologia possivelmente com algum exemplar vivo.
> 10. Paineis com síntese de dados, de fácil comunicação, por meio de comparações, sôbre a Amazônia."

O advérbio "possivelmente" do item 9 nos leva a crer que essa descrição tem um aspecto projetivo, mas a julgar pela precisão de informações e nomes, é algo bastante próximo daquilo deve ter sido a exposição. Podemos também compreender melhor o aspecto grandioso da mostra a julgar pelo possível

[10] CLAUDIA vê os índios como seres humanos. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 04 abr. 1975, p. 13.
[11] A HILÉIA Amazônica. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, sem data. Manuscrito.

tamanho das "alegorias" do Rio Amazonas e da Transamazônica. Outro ponto que deixa claro a grandiosidade, é a presença de um animal vivo na mostra.

Em carta[12] não assinada de 06 de dezembro de 1972, Bardi pede a Dra. Jandyra Planet do Amaral, diretora geral do Instituto Butantã, o empréstimo de "[...] uma cobra amazônica viva e um couro de cobra 'sucuri'" para a exposição que seria aberta ao público no dia 12 de dezembro de 1972. Em carta[13] não assinada de 26 de dezembro de 1972, dez dias após a inauguração efetiva da exposição, o administrador do museu, Luiz S. Hossaka agradece a Jandyra Planet e escreve: "Estamos devolvendo uma cobra não venenosa, viva, emprestada por V. Sra. para a exposição sobre a Amazonia [sic]."

O texto "Amazônia: nosso desembarque na Lua"[14] que também tem um aspecto de release, sem datação, autoria e assinatura apresenta uma descrição da exposição semelhante àquela aqui apresentada e traz ainda observações de caráter político e propagandístico da mostra que:

> propõe-se a comunicar em termos simples, mas exaurentes [sic] quase oferecendo um abecedário onde o poético das lendas e dos mistérios da natureza se entrosa com a realidade das empresas humanas – as características histórico-geográficas, políticas [sic] e econômicas da região, com particular interesse pelo empreendimento da Transamazônica, considerado nos seus aspectos urbanísticos em espetacular escala e nos humanos como um continuação da epopéia do pioneirismo americano.

Ao comparar a conquista da Amazônia com a chegada do homem a Lua em 1969, compreendemos o apelo popular da exposição que busca apresentar a floresta como esse novo desconhecido e que urge a ser colonizado dentro de um projeto de conquista estadunidense. No texto, há destaque dado às projeções de Claudia Andujar e George Love e a intenção de se fazer uma publicação referente a exposição.

Podemos ter uma melhor compreensão da montagem da exposição no que se diz respeito às projeções dos dois fotógrafos, em carta[15] de George Love datada em "5 de setembro", sem ano e destinada a Bardi. No documento, George apresenta pontos referentes ao custo da montagem, no que diz respeito ao segmento audiovisual. As definições, segundo a carta, foram feitas juntamente com Claudia.

---

[12] BARDI, Pietro Maria. [Carta] São Paulo, 06 de dezembro de 1972 [para] AMARAL, Jandyra Planet do. São Paulo. 1f. Informa sobre a exposição Amazônia e pede cobra emprestada.
[13] HOSSAKA, Luiz S. [Carta] São Paulo, 12 de dezembro de 1972. [para] AMARAL, Jandyra Planet do. São Paulo. 1f. Informa a devolução da cobra.
[14] AMAZÔNIA: nosso desembarque na Lua. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, sem data. Manuscrito.
[15] LOVE, George. [Carta] São Paulo, 5 de setembro [sem ano] [para] BARDI, Pietro Maria. São Paulo. 2f. Descreve montagem da exposição e materiais necessários.

O sistema de projeção de Love requer não apenas a compra de diversos aparelhos específicos (como projetores e lentes), mas também a construção de uma máquina de projeção com controle automático, som e ventilação próprios. Na carta, Love explica a Bardi que as fotografias originais não podem ser projetadas, pois os fotógrafos almejavam a criação de novas imagens na projeção (provavelmente se referindo a fusões e sobreposições que inclusive marcarão posteriormente as imagens apresentadas no livro "Amazônia") e que devido a isso, era mais seguro produzir um novo grupo de cromos a partir das fotografias originais. Com a possibilidade de uso desses novos cromos, Andujar e Love tiveram mais liberdade na concepção de imagens sobrepostas e que marcassem uma ideia de "foto-sequencia" descrita na carta.

Há ainda outro texto[16] que detalha a proposta de Claudia Andujar e George Love. O escrito datilografado, sem data, autoria ou assinatura intitula-se "O homem da Hiléia". Segundo o texto, a proposta dos dois fotógrafos é uma exposição audiovisual criada a partir de fotografias de Claudia Andujar feitas na Amazônia (o texto não menciona as fotografias de George Love): "As imagens representam uma visão particular do índio, fotografado no estado natural nas florestas e aldeias que não [sic] o meio dele."

George Love fez a "ambientação das sequências" a partir das refotografias de ampliações possibilitando "efeitos especiais" através de filtros, cortes e etc, utilizando "[...] 2 projetores, um controle de fusão de imagens especialmente modificado e pequenos espelhos na frente das lentes. Os espelhos multiplicam as imagens gerando 7 imagens distintas que foram projetados em sete telas [...]" na sala de Exposições Temporárias no 1º andar do MASP. "As telas ocupam metade da circunferência do andar." O ritmo da projeção é lento com música japonesa do século XIII. A carta continua:

> A proposta de Cláudia é deixar o espectador entrar no ambiente de um povoado pequeno, hermético, vivendo dentro do isolamento da selva, a hiléia Amazônica. A música do Koto, um tanto monótona, acompanha o sentido da solidão nas próprias imagens. Ela une dois mundos, o pouco [palavra incompreensível] da civilização mais antiga do nosso Ocidente com o passado do Oriente.

Essas são as únicas referências produzidas pelo museu que detalham a exposição e o segmento produzido por Claudia e George. Não há registro em fotografias e nem nenhum tipo de impresso produzido para a exposição nos arquivos. Outras poucas informações podem ser colhidas em dois recortes de jornais encontrados no MASP.

O primeiro é a reportagem "Arte indígena da Amazonia – I"[17] da artista e crítica de arte Ernestina Karman, publicado na Folha da Tarde, informação essa escrita

[16] O HOMEM da Hiléia. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, sem data. Manuscrito.
[17] KARMAN, Ernestina. Arte indígena da Amazonia – I. **Jornal Folha da Tarde**, São Paulo, 197-, sem paginação.

a caneta, sem data. O texto nos informa que o MASP “[...] em colaboração com o Museu [na verdade, Acervo] Plinio Ayrosa da Universidade de São Paulo, Instituto Botanico e Instituto Butantã, está apresentando uma exposição didática da Arqueologia, Etnografia, Flora e Vida na Amazonia.” Além de fotografias e cartazes elucidativos, a mostra apresenta:

> cerâmicas, urnas funerárias, estatuetas, tembetás (que os índios introduzem em furos feitos no lábio inferior), figuras zoomórficas, buzinas de barro, cestas, mascaras, colares, tangas, cocares, bancos, muiraquitãs, cabeças mumificadas, aparelho de sofrar rapé no nariz do aprendiz de feiticeiro, fibras de arvores baidas e pintadas parecendo tecidos, redes etc.

Segundo o artigo, ainda estavam em exposições várias peças dos Marajoaras e dos Tapajós.

A outra reportagem é de Célia Siqueira Farjallat, intitulada “Museu de Arte e sua exposição sobre a Amazônia” publicada no Correio Popular de Campinas em 25 de fevereiro de 1973[18].

A jornalista confirma que a exposição ocorreu no primeiro andar do museu e que foram apresentados aspectos como arqueologia, tribos indígenas, cerâmica marajoara e tapajônica e, destaca concisamente as projeções de Andujar e Love.

Farjallat ressalta o aspecto “altamente didático” da exposição e que a mesma obteve a presença de milhares de visitantes. Além das instituições que apoiaram a mostra que já foram mencionadas, a jornalista informa que a mostra foi dedicada a memória dos antropólogos Herbert Baldus e Harald Schultz e como homenagem geral aos etnólogos e arqueólogos do Museu Paulista.

A homenagem tanto aos profissionais do Museu Paulista quanto aos antropólogos Baldus e Schultz nos leva a perceber como Bardi apontava ambiguamente para dois lados em sua exposição: de um lado agradando os militares em sua propaganda em defesa da Transamazônica, e por outro homenageando importantes nomes que lutaram pela preservação dos indígenas em território brasileiro e dando visibilidade a população indígena.

Imediatamente após a exposição, entre os anos de 1972 e 1977, Claudia Andujar passa a fazer frequentes expedições na floresta amazônica e desenvolve as experimentações que marcarão suas fotografias nas próximas décadas e se engaja contra o extermínio da população yanomami devido a construção da Perimetral Norte. Em 1977, Andujar é expulsa da Amazônia pela FUNAI que desconfiava da presença de estrangeiros na floresta.[19]

---

[18] FARJALLAT, Célia Siqueira. Museu de Arte e sua exposição sobre a Amazônia. **Correio Popular de Campinas**, Campinas, 25 fev. 1973, p. 7A.
[19] ANDUJAR, Claudia. **A vulnerabilidade do ser**. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 173.

Já em São Paulo, no ano de 1978, Claudia começa sua trajetória como ativista e encerra definitivamente sua carreira como fotógrafa profissional. Devido a sua militância, passa por problemas para publicar seus trabalhos. O livro "Amazônia", por exemplo é censurado, recolhido e distribuído, de forma semiclandestina sem o texto do poeta Thiago de Mello que acompanhava as fotografias. O texto do poeta amazonense insere o livro no contexto de militância de Andujar ao apresenta-lo como o registro dos últimos momentos "[...] da vida dos seres humanos que primeiro habitaram esta selva e cuja raça está caminhando já muito perto do fim." [20]

A culminância no livro "Amazônia" e o caráter ativista que ele apresenta mostra como a fotografia é capaz de adaptar-se aos mais diversos aspectos discursivos. Saindo de um contexto de exaltação das belezas naturais e da ideia de "conquista da Amazônia", a edição especial da revista Realidade e a consequente exposição no MASP servem como peça de propaganda do discurso desenvolvimentista do governo militar que almejava "colonizar" a floresta e junto com ela todos os indígenas que sobreviveram ao genocídio do período. Engajada na causa indígena, Claudia Andujar passa a se dedicar exclusivamente aos Yanomami e perceber o alto grau de violência por eles sofridos. No intuito de registrar o cotidiano indígena, passa a desenvolver uma produção fotográfica marcada por experimentações e ativismos. Juntando as fotografias de sua primeira estadia na Amazônia com as experimentações posteriores, Claudia Andujar trabalhando conjuntamente com George Love, que também mantinha consistentes experimentações em suas fotografias e edições, cria o icônico livro "Amazônia". Obra que se apresenta não apenas como um marco na fotografia brasileira, mas também como fruto da resistência histórica dos Yanomami, um dos povos mais massacrados nas últimas décadas e que segue ameaçado.

Referências bibliográficas

AMAZÔNIA: nosso desembarque na Lua. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, sem data. Manuscrito.

A HILÉIA Amazônica. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, sem data. Manuscrito.

ANDUJAR, Claudia; PERSICHETTI, Simonetta. Claudia Andujar. São Paulo: Lazuli Editora/Companhia Editora Nacional, 2008.

ANDUJAR, Claudia. A vulnerabilidade do ser. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ANDUJAR, Claudia. No lugar do outro. São Paulo: IMS, 2015.

BARDI, Pietro Maria. [Carta] São Paulo, 18 de junho de 1971 [para] ANDREAZZA, Mário. Brasília. 1f. Informa sobre a exposição Amazônia e pede apoio.

[20] MELLO, Thiago. **Amazônia, pátria das águias**. Disponível em https://blogdoims.com.br/amazonia-patria-das-aguas/ Acesso em 20 mar. 2018.

BARDI, Pietro Maria. [Carta] São Paulo, 14 de agosto de 1972 [para] MOURA, João Maciel. Brasília. 1f. Pede apoio e material.

BARDI, Pietro Maria. [Carta] São Paulo, 28 de agosto de 1972 [para] ANDREAZZA, Mário. Brasília. 1f. Informa sobre a exposição Amazônia e pede material.

BARDI, Pietro Maria. [Carta] São Paulo, 06 de dezembro de 1972 [para] AMARAL, Jandyra Planet do. São Paulo. 1f. Informa sobre a exposição Amazônia e pede cobra emprestada.

BARDI, Pietro Maria. [Carta] São Paulo, 09 de janeiro de 1973 [para] MACHADO, Caio Alcantara. São Paulo. 1f. Pede apoio para publicação de portfólio.

CANJANI, Douglas. O voo de George Love. In: Revista ZUM, n. 9, outubro de 2015, São Paulo, p. 16-37.

CIVITA, Victor. Carta ao leitor. Revista Realidade, outubro de 1971, São Paulo, ano VI, n. 67, p. 3.

CLAUDIA vê os índios como seres humanos” In: O Estado de São Paulo, São Paulo, 04 abr. 1975, p. 13.

FARJALLAT, Célia Siqueira. Museu de Arte e sua exposição sobre a Amazônia. Correio Popular de Campinas, Campinas, 25 fev. 1973, p. 7A.

FERNÁNDEZ, Horácio. Fotolivros latino-americanos. São Paulo, Cosac Naify, 2011.

HOSSAKA, Luiz S. [Carta] São Paulo, 12 de dezembro de 1972. [para] AMARAL, Jandyra Planet do. São Paulo. 1f. Informa a devolução da cobra.

KARMAN, Ernestina. Arte indígena da Amazonia – I. Jornal Folha da Tarde, São Paulo, 197-, sem paginação.

LOVE, George. [Carta] São Paulo, 5 de setembro [sem ano] [para] BARDI, Pietro Maria. São Paulo. 2f. Descreve montagem da exposição e apresenta materiais necessários.

MELLO, Thiago de. Amazônia, pátria das águias. Disponível em https://blogdoims.com.br/amazonia-patria-das-aguas/ acesso em 20 mar. 2018)

O HOMEM da Hiléia. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, sem data. Manuscrito.

PINTO, Lúcio Flávio. A realidade da Amazônia. Disponível em http://observatoriodaimprensa.com.br/feitos-desfeitas/a-realidade-da-amazonia/ acesso em 05 abr. 2018)

Sem autor, “Claudia vê os índios como seres humanos” In: São Paulo, O Estado de São Paulo, 04 abr. 1975, p. 13.

SESSÃO 5

o erótico e o sagrado

Arthur Valle, Camila Dazzi, Paula Vermeesch

La petite mort – Uma metanoia erótica

Alam da Silva Lima, Universidade de São Paulo

Entre a “Venus Celestis” e a “Venus Naturalis” existe um ponto de interseção onde a carne violentamente sublima até alcançar o mármore dos deuses, ofegante, desaguando a siderurgia rubra do sangue na esquálida face do oceano: A morte! Este abismo que cava em todas as direções seu frêmito azul como o olhar rarefeito de um cego. É de um céu assim, assassinado, que espuma a fonte do amor que engendra na pérola um corpo de mulher. Este jorro criador da morte tem seu maior intérprete na vida: O orgasmo. Tendo como fio condutor o conceito de “*petite mort*”, apresentado por Georges Bataille no livro O erotismo, a pesquisa pictórica investiga a imagem do gozo feminino em releituras de obras de arte contaminadas pela artificialidade do universo do sex shop.

Palavras-chave: Bataille. Pintura. Sagrado. Erotismo.

*

Between "Venus Celestis" and "Venus Naturalis" there is a intersection where the flesh violently sublimates until it reaches the marble of the gods, panting, pouring red iron from the blood on the squalid face of the ocean: Death! This abyss that digs in every direction its blue frisson like the rarefied look of a blind man. It is from such a sky, murdered, that foam the source of love that engenders in the pearl a woman's body. This spurt of death has its greatest interpreter in life: Orgasm. Based on the concept of "petite mort", presented by Georges Bataille in the book Erotism, this pictorial research investigates the image of female orgasm in re-readings of Works of art contaminated by the artificiality of the sex shop universe.

Keywords: Bataille. Painting. Sacred. Erotism.

"É geralmente próprio ao sacrifício fazer concordar a vida e a morte, dar à morte o jorro da vida, à vida o peso, a vertigem e a abertura da morte. É a vida misturada com a morte, mas nele, no mesmo instante, a morte é signo da vida, abertura do ilimitado"[1] .

Fig. 1 - Vênus nascendo da concha, 70cmx 130cm. 2016. Alam Lima, MAP, Diadema.

[1] BATAILLE, Georges. O erotismo. [trad. Fernando Scheibe]. São Paulo: Autêntica Editora, 2013.p.115.

A Vênus e a concha

Certa vez, quando criança, comprei um caranguejo eremita num aquário. De imediato sua concha me atraiu! Acetinada e angulosa em sua arquitetura clássica, parecia um beijo de língua em cerâmica maia do tamanho de um punho fechado numa torção centrípeta, sua sequência Fibonacci interminável era estonteante, exata, de uma textura tão fabulosa que parecia a própria digital do criador. O belo ideal materializado.

Mas um outro tipo de beleza vivia em seu interior, uma beleza no espectro oposto, cheia de patas e de medo, acuada, agressiva, enraizada na escuridão. Aquele mistério todo me torturava. Logo retirei a concha do aquário e virei sua entrada para a luz, inútil! O bicho era um eclipse total. Palitei lá dentro e enfim o ermitão pinçou com força a armadilha. Tentei forçá-lo para fora e uma patinha se despiu com a lentidão de uma meia-calça, porém logo recuou novamente.

Então nossa relação ganhou contornos sádicos. Não coloquei a concha de volta no aquário, ficou ali, exposta com a cavidade para cima um dia inteiro, mas nada. Absolutamente nada o fazia sair de lá. Sem comida nem água. Nós dois, ambos prisioneiros. A essa altura, não só já o amava como sofria miseravelmente pela falta de correspondência.

No terceiro dia à míngua, finalmente, esgueira-se de sua concha parcialmente, febril, como uma deusa do amor, a Vênus pudica. Sua carne rosa, latejante e crua, incrustada de uma armadura lilás, um nu frontal exigindo imediata saciedade.

Real como tudo aquilo que morre.

Porém, sua completude só se revelou mesmo depois de morto, quando então desprendeu da concha sua carne úmida e viscosa. Mas agora era ainda mais sedutor. Seu aspecto era o de um prato de comida.

A verdadeira beleza transcende a morte!

Fig. 2 - Vênus de Cyrene. Greco-Romano, Museu do Vaticano.

Deusa de mármore imolada

Cadáver de pé como um caule despetalado
de uma tez ensaboada, pia batismal
transbordando eternamente recém nascida
sua forma redesenhada pela guerra
da dilaceração viril da cópula

Desfila de mãos dadas
com um oceano de carne humana
O semblante vazio de um céu inabitado
Algum rosto ainda
neste olhar esbugalhado de seios,
No ventre sorrindo curvas úmidas
Na fenda impenetrável da pedra

Qual força pode imolar teu mármore?
Qual jogo sádico foi capaz de sintetizá-la
neste manequim do prazer?

Mais especificamente sobre a concha e a espuma

> *"E a terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo; e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas."*
>
> Gênesis 1:2

A princípio não existe forma alguma, nada, nem mesmo a tela em branco, mas, apenas, uma sopa primordial. Este caldo denso é o lago de Narciso, de Ophelia, perigoso e lamacento de desejos, em gestação constante, mesmo quando vazio. O vazio aqui está sempre em atividade, aceso em stand by.

Uma boa isca é fundamental. É necessário que esteja viva, pode-se usar a mesma inúmeras vezes contanto que ainda seja capaz de se convulsionar enlouquecida.

Pensar muito é inútil. Não é pensando no peixe que o fisgamos, mas quando o esquecemos. Sua natureza beira a invisibilidade, é quase um vazio. Exige da gente certa mediunidade.

Não precisa acontecer nada de grandioso para embrionar no artista o caos.

Então, de repente, as águas turvam uma agitação espumosa e de uma estrela do mar ou de uma água-viva nasce uma baleia. A mesma baleia sempre - Moby Dick.

Realizo um ensaio fotográfico, com duração média de duas horas, onde são disparados dezenas de arpões na amplidão horizontal do monstro marinho, que canta sua melodia azulada. Se algum a faz sangrar ela submerge rebolando sua enorme cauda para depois desaparecer nadando para dentro da ferida que se abriu.

Já no atelier, respingo seu sangue luminoso na tela. Pinto por cima da luz preenchendo-a de carne até poder ouvir seu canto ecoar novamente uma nova melodia.

Por qual motivo pintar estas imagens?

Fig. 3 – Imagens do processo.

Somente a foto não me satisfaz.
A fotografia fala com mais propriedade da morte que a pintura.
Mas a fotografia está para a morte como a pintura está para o orgasmo!
O estigma da morte transpassa a pintura, ela mesma já foi dada como morta. Mas não morreu de fato ou por que este cadáver estaria sempre numa posição diferente quando o vemos novamente? *Rigor Morts?* Não! Não foi uma morte, mas sim a "pequena morte". O que é a *action painting* senão uma grande e volumosa esporrada? O processo de fabricação da imagem na pintura é artesanal, secular, antiquado... Mas não morreu, pelo menos não ainda. Talvez seja como o nonagenário de Garcia Marques que se deita com uma ninfeta virgem em Memória de minhas Putas Tristes, encontra-se sob o mesmo lençol de tensões.

Da mulher

> *"Um homem é provocado no meio de outros, ao saber que não é nenhum dos outros. Deitado no leito ao pé de uma mulher que ele ama, esquece que não sabe a razão por que é ele próprio e não o corpo que toca. Sofre, sem saber, com a escuridão da inteligência que o impede de gritar que ele próprio é a mulher já esquecida da presença dele, mas excitada no aperto de seus braços"*
>
> Georges Bataille, O ânus solar.

Na pintura do orgasmo feminino almejo a fusão que é incompleta no coito, a continuação no outro até a forma de um novo ser, naquilo que mediaria o conflituoso contraponto bachiano costurando essa ferida de morte,

açambarcando de uma única vez o pai, o filho e o espírito santo na orgia sagrada da trindade.

O quarto do Deus morto

Guardei sua cama, sua memória
O quarto teu, do mesmo jeito
Amo-te ainda mais que outrora
Amo-te com o corpo, sem respeito.

Desejo-te na sagrada núpcia
Da santíssima trindade, a orgia
Apenas você, eu e Maria
Em árias bachianas! Gritaria!

> "Esse gozo que se experimenta e do qual não se sabe nada, não é ele o que coloca na via da existência? E por que não interpretar uma face do outro, a face de Deus, como suportada pelo gozo feminino?"[2]

Fig.4 – Conjunto escultórico Êxtase de Santa Tereza. Bernini. Igreja de Santa Maria della Vittoria, Roma.

Oração para Santa Tereza.

Reza, retesando os tornozelos azuis
incendiada, acesa em uma brasa branca
O olhar fisgado pra fora da água
Se debatendo no ar que lhe invade as guelras

[2] LACAN, Jacques. **O Seminário, Livro 20**: Mais, Ainda. Coleção campo Freudiano no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1985. p. 82.

Teu corpo, marmóreo mar esculpido às mordidas
Arrebentando feras vivas contra as rochas
Santa gemendo crustáceos róseos
Multiplicando os lábios úmidos
entre os dedos
Falando de Deus pelas costas
convulsionada numa histeria de divã
Nós dois no mesmo instante
Duas estátuas de sal

Da violência do amor

> *"Deus era, para Empédocles, o mais ignorante de todos os seres, por não conhecer de modo algum o ódio. É o que os cristãos mais tarde transformaram em dilúvios de amor. Infelizmente isso não cola, porque não conhecer de modo algum o ódio é não conhecer de modo algum o amor também. Se Deus não conhece o ódio, é claro para Empédocles que ele sabe menos que os mortais.*
> *De sorte que poderíamos dizer que quanto mais o homem se possa prestar, para a mulher, a confusão com Deus, quer dizer, daquilo de que ela goza, menos ele odeia e menos ele é - e uma vez que, depois de tudo, não há amor sem ódio, menos ele a ama."*[3]

> *"Reconhecer a diferença sexual não significa simplesmente reconhecer a existência de um outro modo de gozo oposto ao meu, e que por isso me exclui, mas reconhecer que no interior da minha própria identidade sexual habita uma outra forma de gozo."*[4]

Da morte de Deus

> *"A ausência de Deus é mais divina que Deus"*[5]

> *"A morte de Deus não nos restitui a um mundo limitado e positivo, mas a um mundo que se desencadeia na experiência do limite, se faz e se desfaz no excesso que a transgride[...].*
> *E se fosse necessário dar, em oposição à sexualidade, um sentido preciso ao erotismo, este seria, sem dúvida, o de uma experiência*

[3] LACAN, Jacques. O Seminário, Livro 20: Mais, Ainda. Coleção campo Freudiano no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1985.p. 95.
[4] SAFATLE, Wladimir. Fetichismo: colonizar o outro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p.65
[5] BATAILLE, Georges. *L´absence de mythe* (1947). In: *Euvres complétes*, t.XI. Paris: Gallimard, 1988. p.236.

da sexualidade que liga por si mesma a ultrapassagem do limite à morte de Deus."[6]

Fig. 5 - Andrômeda e o Monstro Marinho, díptico, óleo s/ tela, 2017. Alam Lima.

Sobre o caso Emma (Andrômeda e o monstro Marinho)

Emma foi uma paciente de Freud, e o seu caso é relatado no livro "Projeto para uma Psicologia Científica" do psicanalista. Tomada por uma compulsão em que não consegue entrar em lojas sozinha, Emma inicia uma análise e, no decorrer das sessões, apresenta uma lembrança que seria o motivo dessa estranha interdição segundo ela própria: aos doze anos de idade, a paciente teria entrado em uma loja para comprar algo quando dois vendedores – sendo um deles sexualmente muito atraente – riram de suas roupas e ela saiu aos prantos. Porém, não satisfeito com essa informação, Freud teria dado prosseguimento à

[6] Citação de Michel Foucault na quarta capa do livro O erotismo, de Georges Bataille - São Paulo: Autêntica Editora, 2013.

análise e, durante essa continuidade, a jovem acabou recordando de uma nova cena bem mais arcaica da qual negou ter se dado conta no instante da primeira: aos oito anos de idade, a paciente alega ter sofrido um abuso sexual numa confeitaria onde o proprietário a tocou em sua região genital por cima da roupa. Essa atitude lhe causou completa repulsa, e com muita dificuldade, uma nova cena ainda mais perturbadora acabou emergindo em sua vida. Mesmo após o ocorrido, Emma ainda retornou à confeitaria como se, com isso, tivesse querido provocar um novo ataque.

"Desejo e culpa!"

Como uma Andrômeda que retorna à praia e, fitando a tênue linha dormindo ao longe, fantasiasse ser enfim possuída pelo Monstro Marinho, Emma retornou. Esta besta de nossas profundezas mais escuras, violenta e sedutora, que nos envergonha e nos sussurra sempre ao ouvido.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. O amor natural. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007 - 16° edição.

ARAKI, Nobuyoshi. Tokyo Lucky Hole. Londres: Editora Taschen, 2015.

ARGAN, Giulio Carlo. A arte moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BATAILLE, Georges. O erotismo. [trad. Fernando Scheibe]. São Paulo: Autêntica Editora, 2013.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Memórias do Subsolo [trad. Boris Schnaiderman]. São Paulo: Editora 34, 2000.

FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade - volume 2. [trad. Maria Thereza Albuquerque]. São Paulo: Editora Graal, 2009.

LACAN, Jacques. O Seminário, Livro 20: Mais, Ainda. Coleção campo Freudiano no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1985.

PANOFSKY, Erwin. Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ROSENFELD, Jason. John Everett Millais. Londres: Editora Phaidon, 2016.

SADE, Marquês de. Os 120 dias de Sodoma. [trad. Alain François]. São Paulo: Editora Iluminuras, 2006.

SAFATLE, Wladimir. Fetichismo: colonizar o outro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. O ser e o nada. [trad. Paulo Perdição]. 24.ed - Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

STEINBERG, Leo. Outros Critérios – confrontos com a arte do século XX. [trad. Célia Euvaldo]. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

Os Cinco Sentidos e a Cultura Libertina do Século XVIII

Angela Brandão[1], Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP

Na pintura do forro do salão principal da Casa de Padre Toledo, em Tiradentes, Minas Gerais, podemos ver uma representação alegórica dos Cinco Sentidos. O tema dos Cinco Sentidos foi aceito de modo positivo a partir da cultura barroca, por sua "boa utilização". O uso dos sentidos, como experiência não necessariamente ligada ao pecado, mas como caminho de aprimoramento espiritual, compunha a sensibilidade barroca. Compreender o programa decorativo do salão da Casa de Padre Toledo, contudo, ao sabor das transformações sensoriais ocorridas no século XVIII, nas quais os prazeres migram do universo de condenações dos pecados para um deleite autorizado, permite verificar o regramento dos sentidos, não mais tomados por impulsos insanos, mas orquestrados por rituais rigorosamente emoldurados pela etiqueta e pelo bom gosto.

Palavras-chave: cinco sentidos; Casa de Padre Toledo; Tratado das Sensações; Condillac; cultura libertina.

*

In the painting on the ceiling of the main hall at Father Toledo's House, in Tiradentes, Minas Gerais, we can see an allegorical representation of the Five Senses. The theme of the Five Senses was accepted in a positive way from the baroque culture, for its "good use". The use of the senses as an experience not necessarily linked to sin, but as a path of spiritual improvement, made up the baroque sensibility. Understanding the decorative program of the hall of Father Toledo's house, however, in accordance with the sensorial transformations that occurred in the eighteenth century, in which pleasures migrate from the universe of condemnations of sins to an authorized delight, allows to verify the rule of the senses, no longer taken by insane impulses, but orchestrated by rituals tightly framed by etiquette and good taste.

Keywords: five senses; Father Toledo's House; Treatise on Sensations; Condillac; libertine culture.

[1*] Bolsista de Produtividade em Pesquisa CNPq 2. Este texto traz alguns aspectos relacionados à pesquisa desenvolvida com apoio da FAPESP. Auxílio Regular. Número do Processo 2017/20984-6

Na pintura do forro do salão principal da Casa de Padre Toledo, em Tiradentes, Minas Gerais, podemos ver representações alegóricas dos Cinco Sentidos. São pinturas a têmpera e cola em cinco painéis, sobre madeira, emoldurados pela divisão estrutural do forro em cinco gamelas, com quatro trapézios laterais e um elemento central, retangular[2]. Ao centro de cada um dos medalhões, estão representados, um a um, os Cinco Sentidos por meio de alegorias. Casais galantes, em repouso, junto à natureza, com paisagens ao fundo sinalizam, por meio de gestos e atributos, o Sentido a que fazem referência (figs. 1- 6).

Figura 1 – Os Cinco Sentidos (visão geral). Autor desconhecido. Pintura a têmpera e cola sobre madeira. Segunda metade do século XVIII, Casa de Padre Toledo. Teto do Salão Principal. Tiradentes, MG. Foto: A. Brandão.

[2] VELOSO, Bethania Reis et allii. Crônicas de um Processo: Casa do Padre Toledo e os Históricos de suas Restaurações. In DANGELO, A.G.D. et allii (org.) *Museu Casa Padre Toledo: memória da restauração artística e arquitetônica*. Belo Horizonte: Fundação Rodrigo Mello Franco Andrade, EA, UFMG, 2012. Pp. 78-90

Figura 2 – Tato. Autor desconhecido. Os Cinco Sentidos. Pintura a têmpera e cola sobre madeira. Segunda metade do século XVIII, Casa de Padre Toledo. Teto do Salão Principal. Tiradentes, MG. Foto: Angela Brandão.

Figura 3 – Olfato. Autor desconhecido. Os Cinco Sentidos. Pintura a têmpera e cola sobre madeira. Segunda metade do século XVIII, Casa de Padre Toledo. Teto do Salão Principal. Tiradentes, MG. Foto: A. Brandão.

Figura 4 – Visão. Autor desconhecido. Os Cinco Sentidos. Pintura a têmpera e cola sobre madeira. Segunda metade do século XVIII, Casa de Padre Toledo. Teto do Salão Principal. Tiradentes, MG. Foto: A. Brandão.

Figura 5 – Audição. Autor desconhecido. Os Cinco Sentidos. Pintura a têmpera e cola sobre madeira. Segunda metade do século XVIII, Casa de Padre Toledo. Teto do Salão Principal. Tiradentes, MG. Foto: A. Brandão.

Figura 6 – Paladar. Autor desconhecido. Os Cinco Sentidos. Pintura a têmpera e cola sobre madeira. Segunda metade do século XVIII, Casa de Padre Toledo. Teto do Salão Principal. Tiradentes, MG. Foto: A. Brandão.

Os Cinco Sentidos são representados a partir de cenas da mitologia clássica[3]. O Tato (fig. 2), no painel central, é Hermes ou Mercúrio[4] e Vênus ou Afrodite, que enfatizam o gesto do toque das mãos. Nos painéis laterais, o Olfato (fig. 3) , é Eros que oferece uma flor para que Psiquê sinta seu perfume[5]; a Visão (fig. 4), é um casal não identificado, possivelmente Narciso e Eco que observam o espelho,

[3] *Museu Casa Padre Toledo*. Cartilha do Setor Educativo. Coordenação Geral Rodrigo Minelli Figueira. Elaboração e Textos. Regina C.R. T. Silvado. Pesquisa Celina Borges Lemos. Belo Horizonte: Fundação Rodrigo Mello Franco de Andrade. Universidade Federal de Minas Gerais, s/d. Seguimos, neste texto, a identificação da iconografia proposta na cartilha do setor educativo e também à luz dos estudos de Raquel Quinet Pifano. De acordo com a cartilha "não foi possível identificar os grupos que representam a visão e a audição. Os outros são Tato como Hermes e Afrodite, Olfato Eros e Psiquê e Paladar Dionísio e Ariadne."

[4] "Esse jovem, com um joelho flexionado, tem o peito nu e sandálias à grega – toscamente desenhado, o joelho flexionado parece justificar-se para que seja visível a asa em seu calcanhar, o talares (asa que Mercúrio tinha nos calcanhares). A perna flexionada sobrepõe-se ao caduceu (identificado sobretudo pelas serpentes enroladas na ponta) e na cabeça, o jovem usa o pétaso alado (chapéu com copa baixa e aba pequena). Não há dúvidas: o jovem é Mercúrio." PIFANO, Raquel Quinet de Andrade. Os "*cinco sentidos*" ou o domínio das paixões in *A Arte da Pintura: Prescrições Humanistas e Tridentinas na Pintura Colonial Mineira* Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção de grau de Doutor em História e Crítica da Arte. Orientadora: Prof.ª Dr. Sônia Gomes Pereira. Ano 2008. p. 177. A interpretação iconográfica aqui se pauta pela Iconologia de Cesare Ripa, segundo Raquel, uma das fontes imagéticas para tais pinturas. Pedro Germano Leal, no entanto, apresentou as gravuras que teriam sido utilizadas como modelo pelo pintor de Tiradentes. Ver LEAL, Pedro Germano. Los Sentidos en Exilio: a propósito de las pinturas en los techos de la Casa de Padre Toledo en Tiradentes, Minas Gerais (Brasil). *II Simposio Internacional de Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano: Arte y Patrimonio: tráficos transoceánicos*, Universitat Jaume I. 2015. Adotamos, de modo geral, a identificação dos personagens mitológicos apresentada pela Cartilha do Setor Educativo do Museu Casa Padre Toledo.

[5]

enquanto um cão se agita a seus pés; a Audição (fig. 5), representada possivelmente como Apolo[6] que toca a lira para que a personagem feminina, talvez Dafne, ouça a música, sinalizando, com uma das mãos, o ouvido direito. O Paladar (fig. 6), representado como uma bacante ou Ariadne, que sustenta um jarrão e oferece um cálice de vinho a Baco, ambos sentados sob uma videira, com alguns alimentos dispostos em recipientes e um cão adormecido aos pés da divindade pagã.

Nada sabemos a respeito da autoria dessas pinturas. Poderia aventar-se uma hipótese ou ao menos estabelecer-se um esforço de atribuição a um pintor como Manoel Victor de Jesus, que atuava em Tiradentes no mesmo período. No entanto, estudos documentais e análise comparativa formal ainda deverão ser realizados para que se chegue a uma mínima possibilidade de atribuição de autoria para as pinturas da Casa de Padre Toledo.

Quanto ao encomendante das pinturas dos Cinco Sentidos para o forro, sabe-se que a morada onde se encontram, embora pertencera inicialmente ao Padre Luís Vieira da Silva, depois de sua transferência a Vila Rica, passou a ser habitada por Carlos Corrêa de Toledo, o Padre Toledo. Este personagem nasceu na Vila de São Francisco das Chagas de Taubaté, Capitania de São Paulo, em 1731. Foi designado vigário, em 1777, da Matriz de Santo Antônio de São José del Rei, hoje Tiradentes. Por seu envolvimento na Inconfidência Mineira foi preso aos 59 anos, em 1789. Permaneceu retido na Fortaleza de São Julião até ser transferido para uma prisão eclesiástica em Lisboa, onde morreu em 1803. Do ponto de vista político, a participação de Toledo na Inconfidência Mineira ficou reconhecida como uma das mais intensas e ativas[7].

Esta casa em que residiu é considerada um importante edifício civil da arquitetura no Brasil Colonial, com aproximadamente oitocentos metros quadrados de área construída sobre um plano elevado chamado de Largo do Sol[8].

Entre os livros de Padre Toledo é bastante aceitável não somente a presença, em sua biblioteca, dos autores sabidamente lidos entre os Inconfidentes, mas também a circulação de ideias e leituras comuns de exemplares compartilhados entre o grupo de letrados: representantes do clero (como os padres Toledo e Luís Vieira da Silva) e os poetas árcades (como Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga). Afinal, como afirmou Carlos Guilherme Mota, a Inconfidência

---

[6] Raquel identificou também este personagem relativo à audição com Apolo, deus da música. PIFANO, R.Q. Op. cit. pp. 185-186

[7] CHIAVENATO, Julio José. *As Várias Faces da Inconfidência Mineira*. São Paulo: Contexto, 2000. Pp. 23, 45 e ss. MAXELL, Kenneth. *A Devassa da Devassa. A Inconfidência Mineira: Brasil e Portugal*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. Pp. 118, 145-146. MOTA, Carlos Guilherme. *Ideia de Revolução no Brasil 1789-1801*. Petrópolis: Vozes, 1979. pp. 48 8 83. Segundo Mota, o Padre Toledo propunha uma alforria geral dos escravos como elemento para uma revolução.

[8] DANGELO, A.G.D. et allii (org.) *Museu Casa Padre Toledo: memória da restauração artística e arquitetônica*. Belo Horizonte: Fundação Rodrigo Mello Franco Andrade, EA, UFMG, 2012. Pp. 35, 78-81. *Fundação Rodrigo Melo de Franco Andrade*. https://www.ufmg.br/frmfa/museu-padre-toledo/ acesso em 21 de novembro de 2014.

Mineira foi, sobretudo, um movimento de ideias e palavras e não propriamente um movimento de ação política[9].

Com isso em mente, podemos somar três caminhos às interpretações já sugeridas para se compreender o teor do encargo dos painéis dos Cinco Sentidos. Primeiramente, são cenas bucólicas e pastoris, portanto baseadas na interpretação das obras de Virgílio e Ovídio, com a presença de casais galantes que ensinam princípios civilizatórios de cortesania, como bem demonstrou Raquel Quinet Pifano[10]. Em segundo lugar, os Cinco Sentidos podem ser entendidos como uma forma de conhecimento filosófico que se afirma no século XVIII, especialmente pela difusão do pensamento do Abade de Condillac. Finalmente, há que se notar um certo erotismo libertino nas pinturas dos Cinco Sentidos da Casa de Padre Toledo, bem ao sabor Setecentista.

Kenneth Maxwell apontou a presença de livros de Abade de Condillac na biblioteca do Padre Luís Vieira. De um modo geral, Maxwell indicava a influência de escritores franceses do século XVIII sobre o pensamento da Inconfidência, citando um ofício de 1789 contra "a incrível proliferação de **livros libertinos e escandalosos** [grifo nosso][11]".

Os Padres Toledo e Luís Vieira da Silva foram ambos enciclopedistas radicais, estusiastas da Revolução Norte-Americana. Além de Voltaire, Locke, Rousseau, Montesquieu, e também o Abade de Condillac, teriam lido autores "menores", transmitidos como uma literatura clandestina, muitas vezes de segunda mão, e que "**irreverentes e muitas vezes obscenos** [grifo nosso], contribuíam para o desmoronamento do Antigo Regime, mais até do que grandes escritores do período". Muitos dos romances que influenciavam os leitores inconfidentes, entre eles os padres inconfidentes, tinham elementos da pornografia própria da cultura libertina do século XVIII, autores como "intelectuais da baixa Ilustração" ou por autores como um Restif de la Bretonne, o chamado "Rousseau da Sarjeta[12]". Em outras palavras, haveria uma combinação de leituras entre as ideias libertinas francesas, o pensamento sobre o fim do estatuto colonial da América e a defesa da Independência dos Estados Unidos e, mais tarde, da própria Revolução Francesa.

---

[9] MOTA, Carlos Guilherme. Ideias de Revolução no Brasil. Op.cit.

[10]PIFANO, Raquel Quinet de Andrade. *A Arte da Pintura: Prescrições Humanistas e Tridentinas na Pintura Colonial Mineira*. Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção de grau de Doutor em História e Crítica da Arte. Orientadora: Prof.ª Dr. Sônia Gomes Pereira. 2008 e PIFANO, Raquel Quinet de Andrade. "A representacao dos cinco sentidos na pintura colonial mineira: o ideal de cortesania." *Portuguese Studies Review*, vol. 18, no. 1, 2010, p. 81 e ss. *Academic OneFile*, Acesso 17 Agosto 2018.

[11]RIZZINI, Carlos. Hypólito da Costa e o Correio Brasiliense. São Paulo: Brasiliense, 1957. Apud. MAXWELL, K. Op. cit. pp. 214-215

[12] RODRIGUES, André Figueiredo. O Clero e a Conjuração Mineira. São Paulo: Humanitas. FFLCH, USP, 2002. Pp. 144 e ss. Ver Também RODRIGUES, André Figueiredo. *Estudo Econômico da Conjuração Mineira: análise do sequestro dos bens dos inconfidentes da comarca do Rio das Mortes.* Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

A libertinagem, segundo Villata, não se limitava à Inconfidência, mas tocava, como na Europa, a moralidade coletiva em Minas Gerais, parece-lhe ter sido combinada ao ideal de civilidade de Corneille, (autor também presente na biblioteca do Padre Luís Vieira), em que se admitiam certas ilicitudes sexuais desde que não prejudicassem a aparência, o convívio, estabelecendo certa cisão "entre o ser e o parecer". As ideias políticas se articulavam, portanto, nas bibliotecas do clero inconfidente, a questões morais[13].

A cultura do barroco havia sido fortemente emblemática. Mesmo com um certo esvaziamento simbólico operado pela estética rococó, seria ilusório crer num puro decorativismo dessas imagens representando os Cinco Sentidos, numa preocupação somente com o embelezamento pictórico de uma grande sala de visitas. A representação dos Cinco Sentidos "esconderia", certamente, um sistema de referências e alusões, proporcionando um lugar para meditações e diálogos. As pinturas da casa de Padre Toledo poderiam, portanto, ser entendidas, de saída, como um elogio ao valor da simplicidade da vida campestre e bucólica; como uma reflexão sobre o efêmero e as vaidades: as coisas e as sensações do mundo são passageiras, só o espírito é eterno.

O tema dos Cinco Sentidos, no entanto, foi aceito como algo positivo a partir da cultura barroca, quando se apresenta sua "boa utilização". O uso das sensações, como uma experiência não necessariamente ligada ao pecado, mas como um caminho de conhecimento e aprimoramento espiritual compunha parte dos exercícios de Inácio de Loyola e que se estendem sobre a sensibilidade barroca.

> Quarto ponto, gostar, com o gosto, coisas amargas, assim como as lágrimas, tristeza e o verme da consciência. (...) Terceiro ponto: aspirar e saborear com o olfato e com o gosto a infinita suavidade e doçura da divindade, da alma e das suas virtudes e de tudo, conforme a pessoa que se contempla. Refletir em si mesmo e tirar proveito disso[14].

Os Cinco Sentidos adquirem, portanto, uma validade cultural múltipla e complexa ao longo dos séculos XVII e XVIII. Da meditação místico-religiosa à filosofia, da compreensão da arquitetura à descoberta das sensações do corpo, como caminho de auto-conhecimento e experiência erótica na literatura libertina.

Encontramos entre as formas de apresentação dos Cinco Sentidos, com grande difusão por meio de gravuras, sua aproximação com as Cinco Ordens Clássicas, como um saber universalizado e transmitido *ad nauseam* pelos Tratados de Arquitetura a partir do século XVI[15].

---

[13] VILLALTA, Luiz Carlos. *Os Clérigos e os Livros nas Minas Gerais da Segunda Metade do Século XVIII. in Acervo: Revista do Arquivo Nacional. Vol. 8 n 1-2 (jan. dez. 1995) Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1995,* p. 41

[14] LOYOLA, Inácio de. Exercícios 69 e 124. *Exercícios Espirituais.* São Paulo: Loyola, 2002.

[15] RYKWERT, Joseph. *A Coluna Dançante: sobre a ordem na arquitetura.* São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 14

Vredeman de Vries (1527-1609), gravador, arquiteto e pintor, publicou uma série de livros para a difusão das Ordens Clássicas, nos Países Baixos, como o *L'Architectura*[16]. Em 1606, Vredeman de Vries publicou, com seu filho Paul de Vries, a obra *As cinco ordens da Arquitetura, a saber Toscana, Dórica, Jônica, Coríntia e compósita,* editada por Hendrick Hondius, em Haya. Esta edição não continha texto explicativo algum, porém estabelecia uma relação entre as cinco Ordens Clássicas da Arquitetura e os Cinco Sentidos[17]. Gravuras e ilustrações da obra de Vredeman e Paul de Vries circularam como folhas avulsas, dipersas e comercializadas separadamente. Encontramos, em diferentes acervos, exemplares das gravuras avulsas da obra dos Cinco Sentidos associadas às Ordens Clássicas, tantos em originais de Paul de Vries como em séries de reproduções ao longo do século XVII e XVIII.

Em cenários arquitetônicos, como paisagens urbanas ideais ou *caprichos*, os Cinco Sentidos são curiosamente representados por casais, tais quais nossos pares do forro da casa de Padre Toledo. A Ordem Dórica é a Audição, em que um tocador de alaúde seduz a dama a seu lado. A Ordem Jônica, como Olfato, é representada, porém, por uma figura clássica feminina, uma personagem da mitologia isolada em primeiro plano, que aspira o perfume de flores. Ao fundo o casal caminha ao largo de um jardim. A Ordem Cortíntia representa o Paladar. Uma figura mitológica feminina ergue uma taça e tem aos pés frutas e outros alimentos. Um jovem bebe água numa fonte. Entre eles um cão se agita. A Ordem Compósita, por sua vez, demonstra o Tato. Uma figura monumental feminina gesticula com as mãos e uma figura masculina reduzida em proporção tenta livrar-se de um cão que o persegue. A Visão representa a Ordem Toscana, numa cena em que a figura feminina observa seu próprio rosto no espelho ao lado de uma águia, enquanto o personagem masculino transporta algo semelhante a um instrumento ótico, que não pudemos ainda identificar.

Caberia, certamente, uma análise mais ampla sobre os caminhos culturais, literários, poéticos e iconográficos dos Cinco Sentidos ao longo dos séculos XVII e XVIII. Porém, no limites dessas linhas, o exemplo das gravuras de Vries que aproximam as Ordens da Arquitetura e os Sentidos é suficiente para demonstrar as variadas possibilidades associativas do tema.

Raquel Quinet Pifano observou que:

[16] VREDEMAN DE VRIES, Hans. *Architectura*... Adresse Anvers, G. de Jode, 1577. Disponível em http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/INHA-Res207.asp, acesso em 14 de agosto de 2017.

[17] LOMBAERDE, Piet. LOMBAERDE, Piet. Hans Vredemand de Vries and the Artes Machanicae revisited. Belgium: Brepols, 2005. LOMBAERDE, Piet. Jan Vredeman de Vries. In Architetura: architecture, textes e images. XVIe.-XVIIe siècle. LES LIVRES D'ARCHITECTURE Manuscrits et imprimés publiés en France, écrits ou traduits en français (XVIe siècle - XVIIe siècle) Direction Frédérique Lemerle et Yves Pauwels. Disponível em http://architectura.cesr.univ-tours.fr, acesso em 14 de agosto de 2017.

> a fecunda tese de John Locke (que em grande medida justificou o apelo às sensações traduzido também pelo culto do prazer na poética rococó) de que as ideias são produzidas no homem a partir de suas sensações, ou seja, só é possível pensar sobre a matéria fornecida pela experiência sensível, adequar-se-ia com muita pertinência a essa cadeia de aproximações entre a pintura dos *Cinco Sentidos* no teto da residência de Padre Toledo e o centro gerador de modelo mais avançado da época, a França[18].

Porém, para a autora, como bem demonstrado em sua tese, não tratam apenas dos Sentidos humanos, mas vão além disso, num jogo simbólico evocativo das virtudes. Em suas palavras: "a leitura iconográfica dessas imagens nos permite afirmar (...) que seu significado não se restringe à representação dos sentidos humanos"[19].

Gostaria de observar, no entanto, de modo um pouco mais detido, a presença de obras de Abade de Condillac nas bibliotecas dos Inconfidentes, em Minas Gerais, como apontamos antes. O escrito de Eduardo Frieiro, publicado originalmente em 1945, *O Diabo na Livraria do Cônego*, analisa detidamente a biblioteca do Padre Luís Vieira da Silva, com seus 276 livros: "A filosofia da observação, o sensualismo de Locke, estava representado por três tomos das obras do abade de Condillac[20]". Etienne Bennot, o Abade de Condillac, nasceu em Grenoble, em 1715. Era membro de uma família de cultos magistrados. Manteve ligações intelectuais com Rousseau, Diderot, D'Alambert e Voltaire. Quanto à obra de Descartes, discordava de seu "penso, logo existo", ao propôr algo no entanto semelhante: "sinto, logo existo"[21].

O *Tratado das Sensações* de 1745, reeditado com atualizações e acréscimos em 1798, foi considerado, entre os escritos de Condillac, o mais importante e o grande responsável pelo sucesso do autor. As ideias ali contidas foram discutidas, segundo Poivet, pelos homens de seu tempo com enorme vivacidade. Se, para Michellet, o *Tratado das Sensações* é o livro que contém todo o século XVIII[22], parafraseando Michellet, Poivet diria que "o Tratado das Sensações contém todo Condillac". A ideia de apresentar uma estátua, cujos sentidos vão se abrindo um a um, foi uma solução literária que agradou, em muito, também às leitoras mulheres de seu tempo e um dos elementos que iria garantir o enorme sucesso do livro[23].

---

[18] PIFANO, Raquel Quinet de Andrade. *A Arte da Pintura: Prescrições Humanistas e Tridentinas na Pintura Colonial Mineira. Op. cit.*

[19] PIFANO, Raquel Quinet de Andrade. "A representacao dos cinco sentidos na pintura colonial mineira: o ideal de cortesania." *Portuguese Studies Review*, vol. 18, no. 1, 2010, p. 81+. *Academic OneFile*, Accessed 17 Aug. 2018. E PIFANO, Raquel Quinet. Tese, p.. 198.

[20] FRIEIRO, Eduardo. *O Diabo na Livraria do Cônego*. São Paulo: Itatiaia, Universidade de São Paulo, 2957, p. 37

[21] POIVET, F. In Condillac. *Traité des Sensations*. Primière Partie. Paris: Delagrave, 1885. Pp IV - XI

[22] MICHELET, J. Précis de l'histoire de France, p. 283. Apud. POIVET, F. op. cit. p. XVII

[23] POIVET, F. Introduction. In CONDILLAC. *Traité des Sensations*. Primière Partie. Paris: Delagrave, 1885. Pp. I – III.

Emprestando de Locke o princípio de que todo nosso conhecimento vem dos Sentidos, apresentará a teoria de que recebemos da natureza nossos sentidos e aprendemos a utiliza-los: aprendemos a ver, sentir, ouvir, saborear e tocar. Concebeu, no *Tratado*, o Homem como uma estátua na qual os sentidos agem separadamente e sucessivamente, animando-a. Condillac explicou as causas físicas de nossa sensibilidade e de nossa memória, construídas por meio dos cinco sentidos. Não obstante as críticas a sua obra e às fragilidades filosóficas de seu pensamento, Condillac foi o primeiro a decompor, de modo claro, o Homem em Sentidos e procurando determinar quais sensações estão relacionadas a cada um dos Sentidos.

Quando a alma se vê privada de uma sensação agradável ou necessária a sua felicidade, segundo Condillac, ela experimenta uma inquietude chamada desejo. À medida em que nossos desejos são repetidos e continuados, tornam-se a paixões. Condillac buscou compreender as causas físicas de nosso entendimento e de nossa compreensão da realidade, assim como as causas físicas que constituem nossa memória, como a antecipar a memória involuntária proustiana. A partir disso, defendia o livre arbítrio, a liberdade, pelo bom uso dos sentidos e pelo domínio das paixões. O pensamento de Condillac, contido no *Traité des Sensations*, aqui apenas grosseiramente resumido, somada à presença de livros de sua autoria das bibliotecas dos inconfidentes, permite suspeitar de uma atenção intelectual especialmente voltada para os Cinco Sentidos e observar por um certo ângulo as pinturas da Casa de Padre Toledo.

Compreender, enfim, o programa decorativo da Casa de Padre Toledo, especialmente da sala principal, ao distanciar o uso dos Cinco Sentidos como esforço espiritual, parece nos levar a um contexto em que as sensações deixam de ser, na atmosfera cortesã e libertina do Setecentos, caminhos de evolução mística, para fazer parte de uma deliberada permissão aos prazeres. Um exercício filosófico, tal qual proposto por Condillac, mas também de sociabilidade e de demonstração do *savoir-vivre*.

Referências bibliográficas

CHIAVENATO, Julio José. *As Várias Faces da Inconfidência Mineira*. São Paulo: Contexto, 2000.

CONDILLAC, A. *Traité des Sensations*. Primière Partie. Paris: Delagrave, 1885.

DANGELO, A.G.D. et allii (org.) *Museu Casa Padre Toledo: memória da restauração artística e arquitetônica*. Belo Horizonte: Fundação Rodrigo Mello Franco Andrade, EA, UFMG, 2012. Pp. 35, 78-81. *Fundação Rodrigo Melo de Franco Andrade*. https://www.ufmg.br/frmfa/museu-padre-toledo/ acesso em 21 de novembro de 2014.

FRIEIRO, Eduardo. *O Diabo na Livraria do Cônego*. São Paulo: Itatiaia, Universidade de São Paulo, 1957.

LEAL, Pedro Germano. Los Sentidos en Exilio: a propósito de las pinturas en los techos de la Casa de Padre Toledo en Tiradentes, Minas Gerais (Brasil). *II Simposio Internacional de Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano: Arte y Patrimonio: tráficos transoceánicos*, Universitat Jaume I. 2015.

LOMBAERDE, Piet. *Hans Vredemand de Vries and the Artes Machanicae revisited*. Belgium: Brepols, 2005.

LOMBAERDE, Piet. Jan Vredeman de Vries. In Architetura: architecture, textes e images. XVIe.-XVIIe siècle. LES LIVRES D'ARCHITECTURE manuscrits et imprimés publiés en France, écrits ou traduits en français (XVIe siècle - XVIIe siècle) Direction Frédérique Lemerle et Yves Pauwels. Disponível em http://architectura.cesr.univ-tours.fr, acesso em 14 de agosto de 2017.

LOYOLA, Inácio de. Exercícios 69 e 124. *Exercícios Espirituais*. São Paulo: Loyola, 2002.

MAXELL, Kenneth. *A Devassa da Devassa. A Inconfidência Mineira: Brasil e Portugal*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideia de Revolução no Brasil 1789-1801*. Petrópolis: Vozes, 1979.

Museu Casa Padre Toledo. Cartilha do Setor Educativo. Coordenação Geral Rodrigo Minelli Figueira. Elaboração e Textos. Regina C.R. T. Silvado. Pesquisa Celina Borges Lemos. Belo Horizonte: Fundação Rodrigo Mello Franco de Andrade. Universidade Federal de Minas Gerais, s/d.

PIFANO, Raquel Quinet de Andrade. Os "*cinco sentidos*" ou o domínio das paixões in *A Arte da Pintura: Prescrições Humanistas e Tridentinas na Pintura Colonial Mineira* Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção de grau de Doutor em História e Crítica da Arte. Orientadora: Prof.ª Dr. Sônia Gomes Pereira. Ano 2008.

PIFANO, Raquel Quinet de Andrade. "A representacao dos cinco sentidos na pintura colonial mineira: o ideal de cortesania." *Portuguese Studies Review*, vol. 18, no. 1, 2010, p. 81 e ss. *Academic OneFile*, Accessed 17 Aug. 2018.

POIVET, F. In Condillac. *Traité des Sensations*. Primière Partie. Paris: Delagrave, 1885.

RODRIGUES, André Figueiredo. *Estudo Econômico da Conjuração Mineira: análise do sequestro dos bens dos inconfidentes da comarca do Rio das Mortes.* Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

RODRIGUES, André Figueiredo. O Clero e a Conjuração Mineira. São Paulo: Humanitas. FFLCH, USP, 2002.

RYKWERT, Joseph. *A Coluna Dançante: sobre a ordem na arquitetura.* São Paulo: Perspectiva, 2015.

VELOSO, Bethania Reis et allii. Crônicas de um Processo: Casa do Padre Toledo e os Históricos de suas Restaurações. In DANGELO, A.G.D. et allii (org.) *Museu Casa Padre Toledo: memória da restauração artística e arquitetônica*. Belo Horizonte: Fundação Rodrigo Mello Franco Andrade, EA, UFMG, 2012.

VILLALTA, Luiz Carlos. *Os Clérigos e os Livros nas Minas Gerais da Segunda Metade do Século XVIII. in Acervo: Revista do Arquivo Nacional. Vol. 8 n 1-2 (jan. dez. 1995) Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1995.*

VREDEMAN DE VRIES, Hans. *Architectura*... Adresse Anvers, G. de Jode, 1577. Disponível em http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/INHA-Res207.asp, acesso em 14 de agosto de 2017.

Iconografia das Pombagiras: Entre o erótico e o sagrado

Arthur Valle & Juliana Pereira de Carvalho, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Pombagira é o nome genérico de entidades espirituais femininas que se manifestam nas Umbandas brasileiras, onde desempenham funções litúrgicas muito diversas. Existem dezenas de Pombagiras diferentes, mas uma característica usual em suas representações é um erotismo explícito, que desafia os padrões normativos de comportamento feminino. Após uma breve historicização da entidade, o presente texto discute imagens contemporâneas de Pombagiras, procurando evidenciar como o aspecto erótico das mesmas se constitui como ponto de convergência para processos de hibridação entre tradições artísticas ocidentais muito conhecidas e os valores espirituais, estéticos e éticos umbandistas.

Palavras-chave: Pombagira; Iconografia; Religiões afrobrasileiras; Umbanda

*

Pombagira is the general designation of female spiritual entities which manifest themselves in *Umbanda* - an Afro-Brazilian religion -, where they perform diverse liturgical functions. There are dozens of different *Pombagiras* but a recurrent characteristic of their visual depictions is an explicit eroticism that defies normative patterns of female behaviour. After a brief historicization of the entity, this paper discusses some contemporary images of *Pombagiras*, striving to demonstrate how their erotic aspects constitute a point of convergence for processes of hybridization between well-known Western artistic traditions and the spiritual, aesthetic and ethical values of *Umbanda*.

Keywords: Pombagira; Iconography; Afro-Brazilian religions; Umbanda

Em uma manhã de fevereiro de 2018, os postes da Av. Governador Amaral Peixoto - o movimentado "calçadão" comercial da cidade de Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense - amanheceram cobertos por cartazes xerocados. Neles podia-se ler, em letras negras desenhadas a mão sobre fundo branco, variações da frase "Só Jesus expulsa os demônios das pessoas," uma pichação comum nos centros urbanos cariocas ao menos desde o começo dos anos 2000 e que remete a passagens dos Evangelhos, como Lucas 4:31-37 e Marcos 5:1-20. Nos cartazes de Nova Iguaçu, porém, o termo "demônios" era invariavelmente substituído pelo nome de divindades e entidades espirituais ligadas às religiões afrobrasileiras, como orixás, Preto-Velhos e Exus. Na variante do cartaz que aqui nos interessa diretamente, podia-se ler: "SÓ JESUS EXPULSA A POMBA GIRA DAS PESSOAS" [Figura 1].

Figura 1: "SÓ JESUS EXPULSA A POMBA GIRA DAS PESSOAS."
Cartaz colado em poste da Av. Governador Amaral Peixoto, Nova Iguaçu, Rio de Janeiro.
Foto: Arthur Valle, fev. 2018

Essa literal demonização de religiões, divindades e entidades espirituais afrobrasileiras remonta ao período colonial, mas o racismo nela implicado vêm ganhando contornos cada vez mais assustadores e violentos, especialmente desde a eclosão da atual crise política brasileira, em meados de 2013. Nesse sentido, o racismo religioso expresso nos cartazes de Nova Iguaçu caminha de mãos dadas com o recrudescimento do fascismo, do fundamentalismo religioso e dos discursos de ódio que envenenam hoje a sociedade brasileira. Na

contracorrente disso, o presente artigo busca promover uma melhor compreensão sobre a entidade espiritual em questão, ainda vista com bastante preconceito inclusive entre os brasileiros que se julgam mais "esclarecidos."

1. Pombagira é a designação genérica de entidades espirituais femininas que se manifestam especialmente na Umbanda, uma religião brasileira de matriz africana, resultante da assimilação de elementos dos cultos bantos aos ancestrais, da religião iorubana dos orixás, do espiritismo de Allan Kardec, do cristianismo, do hinduísmo e das religiosidades ameríndias (LOPES, 2011, pos. 26124-26129). A etimologia de "pombagira" não encontra consenso entre os investigadores. Uma das interpretações mais plausíveis é, todavia, aquela defendida por investigadores como Nei Lopes, Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino. Para Lopes (2011, pos. 21048-21050), por exemplo, "o nome [Pombagira] deriva do quicongo *mpambu-a-nzila* (em quimbundo, *pambuanjila*), 'encruzilhada', por intermédio da forma Bombonjira, denominação de Exu (guardião dos caminhos que se cruzam) em candomblés de origem banta." No contexto das religiões afrobrasileiras, as Pombagiras desempenham funções litúrgicas diversas, que vão de curas espirituais a magias apotropaicas, passando por encantamentos ligados ao amor e à sexualidade que visam reatar relacionamentos rompidos ou reacender desejos enfraquecidos. Inversamente, como senhora do desejo, Pombagira pode também esgotar aquele de pessoas que buscam o prazer desenfreadamente ou de forma egoísta, se para isso for solicitada.

Sob a designação genérica, muitas entidades individuais se manifestam: "Pombagira Cigana, Menina, Molambo ou Maria Molambo, Maria Padilha, das Almas, das Encruzilhadas, da Praia, Malandra" (LOPES, 2011, pos. 21051-21052) são algumas das mais cultuadas, entre tantas outras. No site da fábrica *Imagens Bahia*, fundada em 1956 e que é hoje a maior manufatura de esculturas sacras afrobrasileiras, são comercializadas imagens de nada menos do que 46 Pombagiras diferentes. Além de sua representação escultórica, cada Pombagira pode ter outras formas de representação, como indumentária, músicas (*pontos cantados*), *pontos riscados*,[1] etc.

O erotismo é característica marcante de muitas dessas representações de Pombagiras. Esse talvez seja o fator que mais incomoda as mentes conservadoras que, como bem resumem Simas e Rufino (2018, p.90), "vincula[m] a figuração da pombagira às dimensões do desregramento moral, da desordem dos comportamentos, da marginalidade e da vulgaridade." Na contramão dessa visão crivada pelo racismo epistêmico e por ideologias sexistas, Simas e Rufino lembram que a energia pulsante da Pombagira é, de certo, libertadora, mas nunca descontrolada: "Ela é sempre controlada pela própria potência do poder feminino e se manifesta em uma característica marcante da entidade: a

[1] "Na umbanda, desenho feito com pemba, no chão ou em outro lugar, para chamar uma entidade ou para identificar, quando feito pelo médium incorporado, a entidade que baixou. Compõe-se de um conjunto de sinais identificadores, combinando flechas, cruzes, círculos, estrelas etc." (LOPES, 2011, pos. 21074-21076).

pombagira é senhora dos desejos do próprio corpo e manifesta isso em uma expressão corporal gingada, sedutora, sincopada, desafiadora do padrão normativo" (SIMAS, RUFINO, 2018, p.92). Através de suas gargalhadas, Pombagira questiona e subverte a ordem e os padrões estabelecidos; por isso, sua ousada presença está muito ligada à rua e às encruzilhadas, espaços alternativos e apartados da normatividade da casa e onde é possível recriar a própria condição humana.

2. É difícil afirmar exatamente quando Pombagiras começaram a se manifestar em contextos religiosos afrobrasileiros. A hipótese mais plausível é que isso se tenha dado nas primeiras décadas do séc. XX, em paralelo à própria afirmação da Umbanda como uma religião organizada.

Data de 1937 a referência mais antiga à entidade revelada por nossa pesquisa na base de dados da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Trata-se de um anúncio do programa radiofônico *Hora do Brasil* que noticiava a irradiação da música "Pomba-Gira," interpretada por J. B. de Carvalho e pelo Conjunto Tupy (PROGRAMAS, 1937, p.10). Essa música havia sido lançada em 1936 pela gravadora Victor, como o lado A de um disco 78 rpm (CARVALHO, NÓBREGA, 1936), e foi um dos primeiros *pontos cantados* gravados por J. B de Carvalho, que, nas décadas seguintes, se tornaria célebre com suas interpretações do gênero. Aracy de Almeida, outra famosa intérprete popular, recorda que cantava "Pomba-Gira" em sua juventude, nos anos 1930: "Cantei muito em macumba quando era broto. Sabia aqueles pombos [sic] todos: 'Pomba girê, pomba girá.' Toda sexta ia lá comer meu folclore: quiabo com frango" (VASCONCELOS, 1966, p.92).

No ano seguinte, 1938, o periódico carioca *O Jornal* noticiou a interrupção de uma "sessão de macumba" pela polícia, que redundou na prisão dos envolvidos, desde a mãe de santo, chamada Judith Kallile, até os consulentes (A MACUMBEIRA, 1938). A batida policial foi conduzida por investigadores da 1ª. Delegacia Auxiliar e, como era usual na época, diversos objetos ligados ao culto foram apreendidos. Entre eles estava uma tabela que listava os preços de diversos "trabalhos" e consultas espirituais. O nome "Pomba Gira" se encontra incluído nessa tabela, ao lado do de orixás e de outras entidades. É digno de nota que os "trabalhos" feitos por Pombagira só tivessem preço inferior aos "trabalhos" de Xangô, o que indica que a entidade já então ocupava uma importante posição no panteão dos religiosos que foram reprimidos pela polícia.

Nessas notícias dos anos 1930 que citam Pombagira, nenhuma imagem da entidade é reproduzida. A primeira evidência nesse sentido que encontramos surge apenas em 1971, em uma reportagem da revista *O Cruzeiro* assinada pela jornalista Lena Frias (1971) sobre uma religiosa chamada Dona Sandra, dirigente de um centro "espiritualista-umbandista" em Niterói. Além de fotos de Dona Sandra caracterizada como "Pomba-Gira cigana" - a entidade que ela incorporava -, a reportagem reproduz a fotografia de uma escultura de Pombagira que traja

uma longa saia vermelha, fios de contas na cintura e nos pulsos, e flores na cabeça. Digna de nota é a tez totalmente negra dessa Pombagira, bem diferente das representações hoje mais usuais da entidade. Mais antiga do que a estátua reproduzida na reportagem de Frias, temos notícia de uma imagem em cerâmica de "Pombajira Rosalina" apresentada pelo historiador da arte Tadeu Mourão (2012, p.162-163). Essa imagem pertence à Tenda Espírita N. Sra. das Graças, localizada no município de Mesquita, Rio de Janeiro, e, segundo relatos dos religiosos, seria tão antiga quanto o próprio centro religioso, fundado em 1946.

Nosso breve esforço de historicização das imagens de Pombagiras necessita certamente ser aprofundado, o que pretendemos fazer em estudos posteriores. No presente artigo nos limitaremos a discutir a iconografia de algumas esculturas produzidas na contemporaneidade. Antes, porém, vale a pena nos determos em um aspecto mais geral da imaginária umbandista.

3. Como adiantamos, as Pombagiras se manifestam sobretudo em contextos religiosos umbandistas e são os praticantes da Umbanda os principais consumidores de imagens da entidade. Como também adiantamos, a Umbanda é usualmente identificada como uma religião afrobrasileira ou de "matriz africana," em cuja cosmovisão os cultos bantos aos ancestrais e os cultos iorubanos aos orixás ocupam funções estruturantes fundamentais. Curiosamente, porém, a vasta imaginária da Umbanda não se baseia de maneira explícita em qualquer tradição figurativa "africana." Antes, essa imaginária deriva sobretudo de tradições oriundas da Europa e América do Norte, algumas, inclusive, muito recentes e que incluem "artefatos produzidos em série ou gerados pela indústria cultural, como estampas litográficas, estatuetas e objetos decorativos de origem estrangeira, [bem como] imagens do cinema e da mídia impressa" (VIEIRA ANDRADE, 2017, p.32).

Discutindo essa tendência, o investigador Renan Vieira Andrade referiu-se, em sua dissertação de Mestrado, ao "imaginário colonizado" da Umbanda (Ibidem, p.72 sg). O fenômeno teria relação com a tese, defendida por autores como Roger Bastide (1971) e Renato Ortiz (1999), segundo a qual a Umbanda seria resultado dos esforços dos afrodescendentes em inserir-se na ordem social urbano-industrial e de classes que se afirmou no Brasil nas primeiras décadas do séc. XX, mas que se manteve hegemonicamente branca. Nesse intuito, os negros deliberadamente teriam "embranquecido" seu imaginário religioso, visando melhor adequar-se a uma sociedade em vias de modernização. Nas famosas palavras de Ortiz (1999, p.8), para se legitimar como religião, a Umbanda "de alguma maneira infligiu uma morte branca a seu passado negro."

Tal tese parece dar conta apenas parcialmente de um processo mais complexo. É notório, por exemplo, que os povos bantos - assim como faziam os antigos romanos - deliberadamente agregavam os mitos sagrados de outras culturas ao seu próprio panteão. Além disso, a Umbanda poderia ser igualmente entendida como uma "africanização" ou "enegrecimento" do espiritismo kardecista de

origem francesa. Isso é bem demonstrado no "mito de origem" segundo o qual a Umbanda teria sido anunciada pelo médium Zélio Fernandino de Morais justamente em uma sessão espírita em Niterói, em 1908 (OLIVEIRA, 2008, p.90-102).

Feitas tais ressalvas, não há como negar, porém, que a imaginária umbandista é majoritariamente baseada em uma iconografia europeia e estadunidense. Em sua referida dissertação, Vieira Andrade apresenta exemplos abundantes disso. O caso talvez mais impressionante é o da entidade chamada Exu Mirim Brasinha,[2] cuja imagem é uma transposição quase literal para a linguagem tridimensional da escultura do personagem *Hot Stuff*, criado pelo quadrinista Warren Kremer. As histórias de *Hot Stuff* foram publicadas pela Harvey Comics a partir de 1957; chegado ao Brasil, o personagem recebeu o nome de "Brasinha." Como é bem sabido, a imaginária do Exus da Umbanda foi amplamente "colonizada" por figurações do Diabo cristão (VALLE, 2016), mas o Exu Mirim Brasinha leva esse processo ao extremo: "a imagem estrangeira não configurou somente a representação plástica do personagem, mas [...] veio a dar-lhe o nome também, definindo a sua identidade" (VIEIRA ANDRADE, 2017, p.62).

Esse processo de "colonização" imagética também se deu com relação aos chamados caboclos, entidades espirituais ameríndias que se manifestam nas religiões afrobrasileiras (PRANDI, VALLADO, SOUZA, 2011). Apesar de existir todo um imaginário ligado ao Indianismo no Brasil, que remonta ao Romantismo oitocentista, os criadores de imagens umbandistas não deixaram de se inspirar em protótipos estrangeiros. É o caso, por exemplo, da escultura da entidade Cabocla Jurema do Mar que consta no catálogo da *Imagens Bahia* e que parece derivar diretamente de imagens de *pin-ups* estadunidenses das décadas de 1940 e 1950 (VIEIRA ANDRADE, p.53). É o caso também da escultura de Caboclo do Fogo, igualmente produzida pela *Imagens Bahia*, que, com seu longo cocar, "se aproxima da iconografia dos índios de madeira utilizados como peça publicitária nas *cigars stores* estadunidenses" (Ibidem, p.56).

De maneira análoga, a iconografia de diversas Pombagiras parece derivar de tradições figurativas europeias e estadunidenses, sendo que os protótipos para as esculturas da entidade podem provir tanto das chamadas "belas artes" quanto da indústria cultural contemporânea. No que se segue, gostaríamos de apresentar esse fenômeno através da discussão de duas Pombagiras produzidas pela *Imagens Bahia*.

4. Comecemos pela imagem de Pombagira Maria Bonita [**Figura 2**], que apresenta uma esguia mulher jovem, totalmente nua, de tez acobreada e longos cabelos negros; ela está de pé, com seus braços, suspensos sobre a cabeça, o que permite uma completa exposição de seu corpo nu. A designação "Maria Bonita"

[2] Vale notar que, na Umbanda, "Exu" *grosso modo* perde sua conotação iorubana de orixá autônomo e passa a ser a designação genérica de uma série de entidades espirituais que auxiliam os fiéis em assuntos de ordem material ou amorosa, assim como as Pombagiras.

indica que provavelmente essa Pombagira está ligada à Oxum, a orixá iorubana da beleza, da vaidade e dos encantos, bem como a responsável pela fertilidade e pelo mistério do amor. Porém, a iconografia de Pombagira Maria Bonita claramente remete à de outra "deusa do amor," dessa vez europeia: a Afrodite dos gregos antigos, apropriada como Vênus pelos romanos.

Figura 2: POMBA GIRA MARIA BONITA, escultura produzida pela fábrica Imagens Bahia. Gesso policromado, c. 40 cm (altura)

Para comprovarmos isso, bastaria colocar lado a lado a estatueta produzida pela *Imagens Bahia* e uma pintura do artista inglês Walter Crane intitulada *O renascimento de Vênus* (1877), hoje pertencente a Tate Gallery de Londres.[3] A pintura de Crane, cumpre notar, é um exemplo relativamente tardio de um tipo iconográfico que remonta à antiguidade grega, o da Vênus Anadyomene - i. e., a "Vênus que surge do mar" - que remete ao mito segundo o qual a deusa nasceu como uma mulher adulta da espuma que se formou a partir dos testículos arrancados e jogados ao mar do deus Urano. Plínio, o Velho, registrou em sua *Naturalis Historia* (livro 35, cap. 36) uma pintura de Vênus Anadyomene feita pelo pintor grego Apeles. No séc. XV, Sandro Botticelli retomou esse tipo iconográfico em sua famosíssima representação do *Nascimento de Vênus* (c. 1485).[4] Botticelli criou, assim, um precedente - e um pretexto - para uma imensa série de imagens que exploram a exibição da nudez frontal feminina e que teve

[3] Walter Crane (1845-1915), *The Renaissance of Venus*, 1877. Londres, Tate Gallery.
[4] Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi dito Sandro Botticelli (1445-1510), *Nascita di Venere*, 1482-85. Têmpera sobre tela, 172 x 278 cm. Florença, Galleria degli Uffizi.

um de seus pontos altos na pintura francesa do séc. XIX, com obras de artistas como J.-A. D. Ingres,[5] Amaury Pineu-Duval[6] e William-Adolphe Bouguereau.[7] Ainda não sabemos se os criadores de Pombagira Maria Bonita tinham um conhecimento direto de imagens de Vênus do tipo aqui em questão. É bem possível que as conhecessem, mas isso não chega a constituir uma condição *sine qua non* para as comparações aqui propostas: "A ideia central é que as formas e poses de diversas Pombagiras já estavam em nosso 'subconsciente cultural' muito antes de serem transformadas em esculturas" (CARVALHO, 2018, p.109). Simultaneamente, é necessário afirmar que a imagem de Pombagira Maria Bonita não é uma mera cópia de seus supostos protótipos: ela deliberadamente ressignifica a Vênus branca dos europeus como uma mestiça de cabelos negros escorridos, símbolo da miscigenação que marcou a formação do povo brasileiro.

5. Pombagira Alteza [Figura 3], a segunda imagem que gostaríamos de discutir, apresenta um modelo de feminilidade bastante diferente de Pombagira Maria Bonita. Ao invés do aspecto juvenil e da relativa timidez desta última, que desvia seu olhar do espectador, Pombagira Alteza representa uma mulher aparentemente mais madura, que nos encara firmemente, com um ar de superioridade.

Figura 3: POMBA GIRA ALTEZA, escultura produzida pela fábrica Imagens Bahia. Gesso policromado, c. 20 cm (altura)

[5] Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), *Vénus Anadyomène*, 1847. Óleo sobre tela, 164 x 82 cm. Chantilly, Musée Condé.
[6] Amaury Pineu-Duval (1808-1885), *La naissance de Vénus*, 1862. Lille, Palais des Beaux-Arts.
[7] William-Adolphe Bouguereau (1825-1905), *Naissance de Vénus*, 1879. Paris, Musée d'Orsay.

A pose reclinada da Pombagira Alteza remete a uma variação da Vênus Anadyomene que remonta ao menos à Antiguidade romana, como demonstra um afresco do séc. I da nossa era encontrada na chamada "Casa di Venus," em Pompeia. A partir do séc. XVI, esse tipo iconográfico "renasceria" em pinturas atribuídas a mestres italianos como Giorgione e Tiziano.[8] Mas a Pombagira Alteza - graças sobretudo ao seu olhar inquiridor e severo - remete a uma variante ainda mais recente do tipo, desprovida de conotações mitológicas: trata-se da *Olympia* (1863) do pintor francês Édouard Manet,[9] acusado por seus críticos de profanar a iconografia tradicional de Vênus ao convertê-la em uma prostituta moderna, cujo olhar calculista afrontava a moralidade vigente na Paris de meados do séc. XIX.

Por outro lado, Pombagira Alteza diverge desses nus reclinados por ostentar roupas suntuosas que ocultam - ao mesmo tempo em que insinuam - o seu corpo. Ela traz um grande ornato dourado sobre sua cabeça, sendo também dourados seu porta-seios, seu cinto e suas sandálias. Além disso, ela traja uma saia vermelha justa, que demarca suas formas e se abre bem abaixo de seu sexo. Essa indumentária, juntamente com o próprio nome da entidade, parece, portanto, indicar outras fontes iconográficas. Poderíamos lembrar aqui de imagens de rainhas languidamente reclinadas sobre seus divãs, a mais famosa das quais é certamente Cleópatra.

Nesse sentido, vale citar uma impressionante pintura do francês Alexandre Cabanel[10] que mostra Cleópatra em um ambiente de luxo, adornado com peles de animais, tecidos e plantas; ela observa enquanto seus servos testam veneno em homens condenados à morte, um dos quais agoniza a seus pés. A lendária rainha egípcia assiste ao assassinato com total frieza, sem demonstrar comoção; seu rosto hierático, mostrado de perfil, encarna a um só tempo beleza, poder e crueldade. Essa representação de Cleópatra como *femme fatale* arquetípica encontrou enorme difusão a partir de fins do séc. XIX. Assim como Pombagira, ela chegou, inclusive, a se "encarnar" em mulheres concretas, como mostram fotos da atriz francesa Sarah Bernhardt representando Cleópatra na peça de Victorien Sardou. Algo semelhante se pode dizer de cartazes do filme *Cleopatra* (1963), dirigido por Joseph L. Mankiewicz, que mostram Elizabeth Taylor no papel da rainha, indiferente entre os olhares submissos e ansiosos de seus cortejadores Júlio César e Marco Antônio, representados respectivamente por Rex Harrison e Richard Burton. A escultura de Pombagira Alteza aqui em questão parece ser, portanto, uma síntese original dessas e de outras imagens análogas que constituem, de modo mais ou menos consciente, o repertório dos artistas que trabalham para *Imagens Bahia*.

6. Os limites do presente texto nos impedem de discutir outras tantas esculturas de Pombagiras que são cultuadas pelos umbandistas. Nesse sentido, remetemos a

[8] *Schlummernde Venus*, 1508-10. Óleo sobre tela, 108,5 cm x 175 cm. Berlim, Gemäldegalerie Alte Meister; *Venere di Urbino*, 1538. Óleo sobre tela, 119 × 165 cm. Florença, Galleria degli Uffizi.
[9] Édouard Manet (1832-1883), *Olympia*, 1863. Óleo sobre tela, 131 x 191 cm. Paris, Musée d'Orsay.
[10] Alexandre Cabanel (1823-1889), *Cléopâtre essayant des poisons sur des condamnés à mort*, 1887. Óleo sobre tela, 87.6 cm × 148 cm. Antuérpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

nossa dissertação de Mestrado (CARVALHO, 2018), na qual pudemos aprofundar a análise de outras imagens e dos outros modelos de feminilidade - usualmente não-normativos - que elas encarnam. Ainda há espaço, porém, para nos referirmos a uma derradeira obra. Se começamos com os cartazes contra as religiosidades afrobrasileiras em Nova Iguaçu, cremos que é justo terminar com uma intervenção urbana que tem um sentido contrário e que, ao invés de vilipendiar, celebra e exalta as Pombagiras.

Trata-se de um cartaz lambe-lambe de grandes dimensões, produzido pelo coletivo de arte "Tupinambá Lambido," que atua no Rio de Janeiro desde 2016 (PORCIDONIO, 2018) [**Figura 4**]. Nele vemos uma impressionante imagem de Pombagira em uma pose altiva, semelhante à de super-heroínas de histórias em quadrinhos estadunidenses. Com seios à mostra, trajando uma saia curta vermelha e um colar de contas, ela tem pequenos chifres na cabeça e porta um tridente na mão esquerda. A entidade parece exibir com orgulho esses atributos, frutos da mentalidade colonial que demonizou as religiões africanas. Envolta em uma espécie de mandorla que simultaneamente evoca o sexo feminino, Pombagira parece ressignificar tais atributos como índices de sua potência transgressora.

Figura 4 - Lambe-lambe com imagem de Pombagira do coletivo "Tupinambá Lambido," em tapume em frente ao Largo do Paço, Rio de Janeiro. Foto: Arthur Valle, out. 2018

Assim como nos cartazes de Nova Iguaçu, letras negras desenham uma mensagem: "Povo na Rua." Trata-se, obviamente, de uma referência a "Povo da Rua," expressão que designa, nos meios umbandistas, as falanges de entidades

como Pombagiras, Exus, malandros, etc. - ou seja, a "turma da guma, da curimba, da raspa do tacho, da beleza desconcertante e amedrontadora da rua, dos feitiços da jurema, dos catimbós, das tabernas ibéricas e biroscas cariocas, daqueles que correram a gira pelo Norte" (SIMAS, RUFINO, 2018, p.95).

Mas a expressão "Povo na Rua" revela também a postura política característica dos artistas do "Tupinambá Lambido," que se posicionam francamente contra os desdobramentos do golpe parlamentar que, em 2016, afastou do poder a ex-presidenta Dilma Roussef. No lambe-lambe, Pombagira conclama todas as cidadãs e cidadãos para que, através da participação popular, se insurjam contra os atos de violação da normalidade democrática que tem se acumulado no Brasil contemporâneo e que ameaçam recrudescer após a eleição presidencial de 2018. Encerramos esse texto reiterando tal chamamento, firmando nosso *ponto* e rogando que as Pombagiras aqui evocadas intercedam por todos nós nos sombrios tempos que parecem se anunciar.

Laroiê, Mavambo! Kiuá Nganga Bombogira! Nosso amor e nossos respeitos.

Referências bibliográficas

A MACUMBEIRA trabalhava sob as ordens da cabocla "Jupyra" mas foi presa em flagrante. O Jornal, ano XX, n. 5930,12 out. 1938, p.6.

BASTIDE, Roger. As Religiões Africanas no Brasil: Contribuição a Uma Sociologia das Interpenetrações de Civilizações. Segundo Volume. São Paulo: Livraria Pioneira Editora; Editora da Universidades de São Paulo, 1971

CARVALHO, J. B. de; NÓBREGA, Jorge. Pomba gira. [S.l.]: Victor, 1936.

CARVALHO, Juliana Pereira de. Mulheres na Encruzilhada da Educação. Imagens e Representações de Pombagiras e seu diálogo com ensino de História. Dissertação do Programa de Mestrado Profissional em Ensino de História (ProfHistória). UFRRJ, 2018.

FRIAS, Lena. Pomba Gira. A temível mulher-exu. O Cruzeiro, n. 30, 28 jul. 1971, p.12-14, p.16.

LOPES, Nei. Enciclopédia brasileira da diáspora africana [recurso eletrônico]. 4ª. ed. São Paulo: Selo Negro, 2011.

MOURÃO, Tadeu. Encruzilhadas da Cultura: Imagens de Exus e Pombajiras na Umbanda. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

OLIVEIRA, José Henrique Motta de. Das macumbas às umbandas: uma análise histórica da construção de uma religião brasileira. Limiera, SP: Editora do Conhecimento, 2008.

ORTIZ, Renato. A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileiro - 2ª ed. - São Paulo: Ed. Brasiliense, 1999.

PORCIDONIO, Gilberto. Nem só de anunciar shows vivem agora os lambe-lambes. O Globo, ano XCIV, n. 31100, 30 set. 2018, p.25.

PRANDI, Reginaldo; VALLADO, Armando; SOUZA, André Ricardo. Candomblé de Caboclo em São Paulo. In: PRANDI, Reginaldo. Encantaria Brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados. Rio de Janeiro: Pallas, 2011, p.120-145.

PROGRAMAS para amanhã. Jornal do Commercio, ano 110, n. 150, 28 mar. 1937, p.10.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. Quem tem medo da pomba-gira? In: _____. Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018, p.89-96.

VALLE, Arthur. Um Mefistófeles afro-brasileiro? Considerações sobre uma extinta imagem de "Exu" do Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro. 19&20, Rio de Janeiro, v. XI, n. 1, jan./jun. 2016. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/exu.htm

VASCONCELOS, Ary. Aracy de A a Z. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, ano XXXVIII, n. 34, 26 mai. 1966, p.90-93.

VIEIRA ANDRADE, Renan. Como fazer santas e sereias: imaginária de umbanda, design e sociedade. Orientadora: Priscila Almeida Cunha Arantes. Dissertação (Mestrado em Mestrado em Design) - Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2017.

A fortuna iconográfica da *coniunctio* alquímica

Gustavo Lopes de Souza, UnB

A partir do século XIV, desenvolve-se na Europa uma iconografia destinada a ilustrar, alegoricamente, práticas e fundamentos teóricos da alquimia. No medievo europeu esta disciplina tinha por fim último a transmutação de metais menos nobres em ouro, operação cujo sucesso dependeria de uma substância conhecida por Elixir ou Pedra Filosofal. Recorrente, na literatura que versa sobre a fabricação do Elixir, é a noção de que uma reação conhecida por *coniunctio*, ou união de opostos, seria uma etapa necessária ao processo. Na iconografia alquímica a *coniunctio* representou-se, via de regra, como uma união sexual. O presente artigo discute o desenvolvimento desse tema iconográfico em manuscritos e volumes impressos produzidos entre a Baixa Idade Média e o século XVI.

Palavras-chave: Alquimia. Coniuncti. Iconografia.

*

In the 14th century there begins to develop in Europe an iconography which aims to illustrate, allegorically, practices and theoretical principles of Alchemy. In the Middle Ages this discipline had for its ultimate ends the transmutation of baser metals into gold, an operation whose success depended on a substance known as Elixir or Philosopher's Stone. Recurrent, in the literature on the Elixir's production, is the notion that a reaction known as *coniunctio*, or reunion of opposites, is a necessary step to the process. In alchemical iconography the *coniunctio* was usually represented as a sexual union. This article discusses the development of this iconographic theme in manuscripts and printed volumes produced between the Late Middle Ages and the 16th century.

Keywords: Alchemy. Coniunctio. Iconography.

Introdução

Encontra-se numa cópia alemã da coletânea alquímica *Rosarium Philosophorum*, localizada na Biblioteca Nacional da França, um notável exemplo do mais erótico dos símbolos alquímicos (Figura 1). Conhecido por *coniunctio* (conjunção), esse enlace amoroso e as imagens que o acompanham – presentes, com variações, em diversas outras cópias do *Rosarium* – contam uma história que assim se pode resumir: um rei-Sol e uma rainha-Lua se casam, consumam o casamento, fundem-se em um só corpo hermafrodita e, ao se fundirem, morrem. Os espíritos do casal ascendem aos céus, mas o espírito da rainha logo retorna à terra e, ao reunir-se ao hermafrodita, o reanima[1]. Ele ganha, ao reviver, um par de asas, e em seguida se divide em um novo rei e uma nova rainha, ambos alados. Uma vez mais o casal se une, se funde e morre. O segundo hermafrodita é novamente revivido, agora pelo espírito do rei, ganhando no processo asas de dragão.

Tal narrativa descreve, de modo alegórico, os passos necessários à fabricação do Elixir, ou Pedra Filosofal, substância que, acrescentada a metais menos nobres, os transformaria em prata (no caso de sua primeira variedade, o Elixir Branco[2], simbolizado pelo primeiro hermafrodita) ou em ouro (no caso do Elixir vermelho[3], correspondente ao segundo). Estas operações, conhecidas respectivamente por argiropeia e crisopeia, foram durante a Idade Média europeia os fins principais da alquimia, assim permanecendo até que, a partir do século XVIII, interpretações esotéricas (seguidas, no século XX, pelas psicanalíticas) da tradição alquímica ofuscaram em parte seu caráter químico.

Figura 1: Iluminura em coletânea de tratados alquímicos. Biblioteca Nacional da França, MS Latin 7171, folio

[1] Há variantes do *Rosarium* nas quais é o espírito da rainha que primeiro deixa e retorna ao corpo.
[2] ABRAHAM, 2001, p. 215.
[3] Ibidem, p. 165.

Mesmo na Idade Média, porém, a alquimia era mais que uma coleção de práticas laboratoriais. Propunha um corpo de teorias que as embasavam e que descreviam a natureza dos metais, as condições de sua transformação, sua relação com a totalidade da natureza e seu lugar no plano divino da salvação. É, talvez, de se estranhar a associação entre um símbolo aparentemente tão mundano quanto a *coniuntio* e uma disciplina que era, para citar o título de um de seus tratados, um *Donum Dei*, ou dom divino. As razões para tanto começam a se esclarecer quando recuamos até as origens da alquimia.

A alquimia greco-egípcia e seus fundamentos

A alquimia se origina no Egito romano, entre falantes de grego. Ali, provavelmente durante o século III, a *chemeia* – ou arte egípcia de alterar a aparência de metais – torna-se mais ambiciosa, passando a buscar, também, a transmutação, ou seja, a transformação efetiva de um metal e em outro[4]. O que desta pensavam os alquimistas de então se conhece, sobretudo, pelos escritos de Zózimo, um alquimista ativo por volta de 300 d. C. na cidade egípcia de Panóplis (atual Acmim)[5]. Para Zózimo de Panóplis todo metal se compunha de duas partes: um corpo, idêntico em todos os metais, e um espírito, que continha em si as características específicas – a essência – daquele metal. Seguia-se daí que, se se pudesse extrair o espírito de um determinado corpo metálico e, depois, reunir este espírito a outro corpo metálico, originário de um metal diferente, o segundo metal transmutar-se-ia no primeiro[6]. Desde o início da alquimia, portanto, postula-se uma concepção que não mais a deixará: a de que havia uma identidade fundamental entre, de um lado, a natureza dos metais e a do homem, e, de outro, entre as transformações materiais e as transformações espirituais. Tendo o homem por ponte, a matéria inanimada tocava desse modo a divindade, que tudo abarcava segundo um princípio geral expresso, séculos depois, numa célebre fórmula alquímica: "o que está no está no alto é como o que está embaixo"[7].

A essa teoria dos metais, bem como à visão de mundo que a sustenta, parecem remontar alguns motivos presentes no *Rosarium.* Neste como em Zózimo, *o* espírito do homem é como o dos metais e a morte humana espelha a morte metálica, obtida, em laboratório, quando o metal, suficientemente aquecido, separa-se em uma parte inerte, análoga a restos mortais, e uma parte volátil, análoga ao espírito humano em ascensão e identificada, como este, com sua identidade verdadeira[8].

A erotização da alquimia

4 PRINCIPE, 2013, p. 13.
5 Ibidem, p. 15.
6 Ibidem, p. 16.
7 Ibidem, p. 32.
8 Ibidem, p. 19-21.

Os escritos de Zózimo não passaram despercebidos dos árabes que, tendo conquistado o mediterrâneo oriental, legaram à alquimia, além do seu nome moderno (*al-kīmiyā*)[9], a preservação de vários de seus textos fundadores e muitas contribuições empíricas, teóricas e artísticas. Entre estas últimas se encontra o *Mushaf as-suwar*, ou *Livro das Imagens*, atribuído pela alquimia árabe a Zózimo de Panóplis e preservado em um único manuscrito, produzido no século XIII[10] e localizado hoje no Arkeoloji Müzesi de Istambul.

Como ocorre noutros textos a ele atribuídos, Zózimo se dirige no *Livro das Imagens* a uma discípula chamada Teosebeia. O que ele tem a lhe dizer, porém, não se restringe desta vez a palavras: 46 imagens, na maioria das quais figuram Zózimo e Teosebeia, transmitem a esta – que nesta obra é, além de aluna de Zózimo, sua amante[11] – ensinamentos alquímicos. Sua interpretação não é fácil, pois, como de hábito em seus escritos, Zózimo se expressa aqui por obscuras alegorias e pelo que depois se chamaria, em alemão, de *Decknamen*, ou nomes-código para substâncias e processos químicos – características legadas por Zózimo à literatura alquímica.

Figura 2: Iluminura em manuscrito do Livro das Imagens, folio 140a. Arkeoloji Müzesi, Istambul, Nr. 1574. Século XIII.

9 Ibidem, p. 29.
10 ABT, 2007, p. 20.
11 Ibidem, p. 29.

Mais claras que as lições alquímicas do *Livro das Imagens* são as semelhanças visuais entre este e o *Rosarium Philosophorum,* que exemplificam a transmissão ao Ocidente da iconografia alquímica árabe[12]. No *Livro das Imagens* encontra-se mais antigo exemplo alquímico de um modo de expressão empregado pelo *Rosarium* e por outros tratados: a transmissão de conhecimentos através de imagens de um casal de amantes conectadas entre si. Embora o ato sexual não figure entre suas imagens, encontram-se no manuscrito árabe, com séculos de precedência sobre suas contrapartes europeias, motivos como o do homem-Sol e o da mulher-Lua, de pé, a se entreolharem e a apontarem um para o outro (Figura 2), e o da decapitação, ausente do *Rosarium* mas presente noutras obras europeias nas quais figura a *coniunctio* – como os manuscritos ilustrados dos tratados *Aurora Consurgens* e *Splendor Solis.*

A escolha por esse modo de expressão reflete muito mais que sua possível origem biográfica (ou pseudo-biográfica, pois é incerta a atribuição do tratado a Zózimo[13]): ecoa, também, as contribuições teóricas de uma figura de discutível existência histórica. Tendo nascido, supostamente, por volta de 720 em Kufa, cidade ao sul de Bagdá, Jabir Ibn Hayan – ou, o que é mais provável, a escola de anônimos que por ele se passaram[14] – baseou seus escritos no *Livro dos Segredos da Criação*, obra pseudo-antiga do século IX, baseada, por sua vez, em Aristóteles[15]. O filósofo grego propusera que os minerais se formavam pelo encontro, no interior da terra, de uma substância quente e seca e de uma substância fria e úmida, explicando-se a variedade do mundo mineral pelas diferentes proporções, em cada elemento, das quatro qualidades fundamentais da matéria: calor, frieza, secura e umidade. A partir dessa noção, Jabir ou sua escola propôs o que viria se chamar teoria do Mercúrio-Enxofre. As duas substâncias que lhe dão nome – versões purificadas do mercúrio do enxofre comuns e aqui grafadas, por esta razão, com maiúsculas – consistiriam, no caso do primeiro, de uma substância inteiramente fria e úmida, e, no do segundo, de uma substância inteiramente quente e seca. Ao se combinarem em diferentes graus de pureza e em diferentes proporções, essas substâncias produziriam todos os metais conhecidos[16]. Em condições ideais, essa interação resultaria no ouro ou na prata; se acidentes interviessem, o que com mais frequência ocorria, produzir-se-iam metais menos nobres. Por volta do século X, tinham-se estabelecido firmemente os paralelismos biológicos dessa concepção: como uma planta, o metal assim gestado necessitava do Sol para desenvolver-se[17], e, como um animal, resultava ele de uma união sexual, sendo o Mercúrio o princípio feminino e o Enxofre o princípio masculino do processo gerativo.

---

12 Ibidem, p. 68.

13 Abt (2007, p. 25) levanta, e em seguida descarta, a hipótese segundo a qual mistificou-se a origem antiga do *Livro das Imagens*, sendo o original, nesse caso, obra de um anônimo autor árabe. Afastada esta hipótese, o mais provável parece ser que, como defende Abt (2007, p. 26), o manuscrito reproduz uma adaptação árabe relativamente próxima de um original de Zózimo.

14 PRINCIPE, 2013, p. 34-35.

15 Ibidem, p. 37.

16 Ibidem, p. 35.

17 No caso da prata, a influência solar era indireta, pois este metal desenvovia-se por influência dos raios refletidos pela lua. Cf. ABRAHAM, 2010, p. 119.

A exemplo de seus colegas no medievo europeu, os alquimistas árabes que os antecederam acreditavam que esses princípios poderiam, por assim dizer, procriar em cativeiro, sendo o controle desse processo a chave para a fabricação dos metais desejados. Boa parte da literatura alquímica – no mundo árabe e fora dele – se ocupa de instruir o praticante sobre como recriar em laboratório esse processo gerativo. Em meio às muitas discordâncias entre as autoridades, parece de aceitação universal o princípio segundo o qual, diferentemente da natureza, o laboratório era incapaz de produzir diretamente qualquer metal; em vez disso, cabia ao alquimista manipular os princípios geradores de modo a produzir um agente transmutador que, por sua vez, operaria o resultado almejado ao unir-se a outro metal[18]. Seu nome (al-iksir, mais tarde adaptado para Elixir) e seu conceito são, mais uma vez, contribuições jabirianas. Aplicado em seu contexto original a qualquer agente transmutador, o termo passou paulatinamente a designar a substância transmutadora suprema, agente das amejadas argiropeia e crisopeia e, no caso da sua variedade vermelha, também da saúde e da longevidade eternas[19].

A julgar pela ainda bastante lacunar literatura a respeito, não é possível afirmar que, na arte do mundo muçulmano, a teoria do Mercúrio-Enxofre ou as práticas nela baseadas se tenham materializado numa representação antropomórfica do ato sexual. É certo, porém, que algo próximo disso ocorreu na literatura alquímica ali produzida, como exemplifica o poema *Carta do Sol à Lua Crescente,* escrito do século XI por Muhammad Ibn Umail e introduzido no medievo europeu através de uma tradução parcial, *Epistola Solis ad Lunam Crescentem*. A união dos princípios opostos é, aí, simbolizada pelo casamento da Lua e do Sol, que dela "precisa como o galo da galinha"[20].

A transposição dessa união às arte visuais não demandava necessariamente símbolos explícitos. Encontram-se num manuscrito árabe do século XIV duas possibilidades veladas de representação da *coniunctio*. O códice, uma coletânea de textos alquímicos, inicia-se com uma ilustração em página dupla de uma passagem de Ibn Umail[21]. O poeta descreve o que teria visto durante uma visita a um tempo egípcio, no qual depara-se, entre outras coisas, com uma estátua a segurar duas tabuletas. Em uma delas, a *coniunctio* se representa pela fecundação da Lua (que aí figura como simples disco prateado) pelos raios solares; na outra tabuleta, dois pássaros, a segurarem um ao outro pelo bico e a sugerirem um movimento circular, simbolizam a união dos princípios opostos.

Ambos os símbolos figuram num manuscrito alemão de fins do século XIV, localizado na Biblioteca Nacional de Zurique. Consiste ele de uma cópia parcial do *Aurora Consurgens*, ao longo de cujo texto várias iluminuras se distribuem. A

18 PRINCIPE, 2013, p. 39.
19 ABRAHAM, 2010, p. 165.
20 "sicut gallus gallinae indiget" (Tradução minha). SENIOR, s.d., p. 8.
21 BERLEKAMP, 2003, p. 35.

fecundação da lua e os pássaros entrelaçados figuram numa imagem que adapta a cena árabe da visita ao templo egípicio; poucas páginas depois, entretanto, encontramos algo bem diferente (Figura 3). Sobre uma cama, localizada ao centro de um jardim cercado, um casal nu se acaricia. O estado inacabado da miniatura pode explicar, talvez, a ausência dos motivos astrais, mas o contexto da imagem, inserida, como as do Rosarium, numa história de morte, fusão e ressurreição de um homem-Sol e de uma mulher-Lua não deixa dúvidas que é da *coniuntio* que se trata. A ousadia visual espelha a do texto correspondente: "Lá oferecerás teus seios à minha boca, e eu mesmo gardarei para ti todos os meus frutos novos e antigos ... . Nosso prazer atravessará todos os prados. Que ninguém dentre nós se esquive a esse prazer."[22] Essa ênfase na fruição erótica, essa disposição em demorar-se em detalhes que são, de um ponto de vista estritamente químico, de relevância duvidosa, revela-se mais tarde no *Rosarium* quando os amantes, ao se unirem pela segunda vez, acariciam-se entre as águas (Figura 4).

Figura 3: Iluminura em manuscrito do Aurora Consurgens. Zürich, Zentralbibliothek, Ms. Rh. 172, folio 7v. Final do século XIV.

É improvável que imagens desse tipo tenham surgido de repente: um longo caminho deve tê-las separado do erotismo velado do *Livro das Imagens*. Que modelos terão precedido o *Aurora*, e desde quando? Pode estar numa das variantes da *coniunctio* a faísca que acendeu, enfim, o pleno potencial erótico da arte alquímica. Até o século XV podem-se encontrar, além da cama no jardim, pelo menos outros dois cenários para a união: o frasco alquímico, como num manuscrito do *Donum Dei* localizado na British Library (Sloane 2560), e a fonte ou lago, como em diversas cópias do *Rosarium*. Assim como a Figura 1, exemplifica essa variante a xilogravura reproduzida na Figura 4, parte de uma

[22] JUNG, 2012, p. 143.

edição de 1550 do *Rosarium*. Esse texto basilar, compilado no século XIV, não contava originalmente com imagens: é a partir dessa edição que elas passam a acompanhá-lo (embora cópias desprovidas de imagens continuam igualmente a ser produzidas), juntamente com os versos do poema alquímico alemão *Sol und Luna*, do qual fazem originalmente parte[23].

Figura 4: Xilogravura em edição do Rosarium Philosophorum. 1550.

Sol und Luna data do século XIV, sendo possível, assim, que a fonte tenha precedido tanto a cama quanto o frasco. A presença da água explica-se, em parte, pelo fato de que "água prateada" era, desde Zózimo de Panoplis, um dos *decknamen* para solventes. A imersão do casal simbolizava, assim, a dissolução ou morte que Sol e Luna precisavam sofrer para reviverem depois como um só corpo hermafrodita.

Antes que a alquimia surgisse, porém, um poema reunira, em uma única narrativa, a água, o sexo e a fusão de gêneros. No livro IV das *Metamorfoses*, Ovídio narra como a ninfa Salmacis, enamorada do deus Hermafrodito, agarra-o quando ele se banha numa fonte, rogando aos deuses que os una para sempre – pedido que prontamente atendem ao transformarem em um só os corpos do casal. Para o livro de emblemas alquímicos *Atalanta Fugiens*, escrito por

[23] PRINCIPE, 2013, p. 74.

Michael Maier e ilustrado por Matthias Merian no século XVII, era de outra coisa que Ovídio então falava: Hermafrodito e Salmacis referiam-se, segundo ele, a substâncias necessárias à fabricação do Elixir. Não foi Maier o primeiro a procurar por *Decknamen* na obra ovidiana: precedeu-o, no século XIV, o tratado *Pretiosa Margarita Novella* (A Nova e Preciosa Pérola). Embora não tenha se ocupado de Hemafrodito e Salmacis[24], *Pretiosa Margarita* indica que o caminho estava aberto para leituras alquímicas do mito.

Pode não ser coincidência, assim, que datem do mesmo século a composição de *Pretiosa Margarita* e os mais antigos exemplos conhecidos da representação da *coniunctio* como um ato sexual. A autoridade conferida por um clássico pode ter sido uma das peças que faltavam para que se operasse, enfim, uma transposição mais ousada às artes visuais de um erotismo já presente na literatura alquímica.

[24] WILLARD, 2007, p. 153.

Figura 5: Iluminura em manuscrito do Ovídio Moralizado. Primeira metade do século XIV. Bibliothèque de l'Arsenal, Ms-5069 Folio 47 r

Representações visuais do mito ovidiano podem ter, igualmente, encorajado o medievo a erotizar a arte alquímica. Exemplifica-as a iluminura reproduzida na Figura 5, parte de um manuscrito de princípios do século XIV do *Ovídio Moralizado*, adaptação em versos franceses que interpretava os mitos ovidianos como alegorias morais. Entre outras interpretações, a água significa aí as tentações mundanas, nas quais os religiosos incautos pensam banhar-se impunemente. Coerente com esse Hermafrodito tentado por Salmacis – em vez de refratrário e ela, como no mito original – a imagem representa uma união consensual e amorosa. Essa inversão, observada também em outras representações medievais da narrativa[25], adequava-se bem à meta alquímica de harmonização das qualidades opostas, e pode ter contribuído para a escolha do motivo pelos iluminadores de manuscritos alquímicos. Não seria de se admirar que estes, conhecendo as associações ovidianas da disciplina, encontrassem em imagens desse tipo modelos mais adequados que os castos símbolos anteriores.

Mas nem o prestígio dos clássicos, nem sua moralização, nem a existência de modelos visuais e nem uma química erotizada bastariam, por si sós, para responder à pergunta que até aqui nos conduziu. A eleição, pelo medievo, do ato sexual como um dos símbolos centrais de uma disciplina só poderia ocorrer se, na cultura da época, estivessem presente, pelo menos, outros dois fatores, de alcance maior que o da própria alquimia.

O primeiro deles é a frequência com que se aproximam erotismo e religião nas artes da ápoca. A iluminura do *Ovídio Moralizado* não era de modo algum um caso isolado. Imagens lúbricas adornam as fachadas de várias igrejas dos séculos XII e XIII, como San Pedro de Cervatos, Beaulieu-sur-Dordogne e San Martín de Elines. Constituem esses exemplos o equivalente escultórico das *drôleries*, imagens irreverentes, muitas vezes sexuais, que adornam as margens de diversos manuscritos. O aparecimento da *coinuinctio* parece, nessa perspectiva, menos chocante do que à primeira vista se poderia pensar.

É verdade que, nas igrejas como nas *drôleries*, o erótico e o segrado estavam apenas justapostos, e não condensados. Para o sucesso iconográfico dessa condensação a simples recuperação cristianizante de um poeta pagão talvez não bastasse: tão importante quanto era cristianizar a própria natureza por ele cantada.

Foi determinante para a arte alquímica ocidental que, enquanto esta se formava, o pensamento europeu se engajava, justamente, num projeto de cristinanização da natureza. Esse projeto, ou atitute, chamado por Edgard De Bruyne de *alegorismo universal*, traduz-se, como aponta Eco, nessas palavras de Ricardo de

[25] ENEKEL, 2018, p. 82.

São Vítor: "todo corpo visível apresenta semelhança com um bem invisível"[26]. O universo se interpretava assim como um livro divino, cujas lições podia-me ler em cada ser criado: se, conforme acreditava-se, o pelicano feria seu peito para ressuscitar com o próprio sangue a sua prole, era porque Deus, assim determinando, lembrava ao homem seu próprio sacrifício[27]; se Deus deu ao unicórnio um chifre único, foi para lembrar ao homem de que o filho e o pai eram um só[28].

À exegese dos animais, levada a cabo pelos bestiários, correspondia a dos metais, da qual se encarregavam a arte e a tratadística alquímicas. Se, como afirma o *Aurora Consurgens*, o Elixir incompleto purificava-se em sete destilações, era porque o Espírito Santo, ao agir sobre o homem, fazia-o de sete maneiras[29]. Se o chumbo imperfeito destinava-se a transmutar-se no ouro perfeito, era porque os metais, obras de Deus, encenavam em sua própria medida o drama da salvação, de Adão decaído e morto a Cristo Ressuscitado[30]. O estudo da palavra divina descortinava assim os meandros da natureza, os quais, por sua vez, contribuíam para confirmar a fé. Não surpreende, assim, que o casamento alquímico culmine em Cristo, representado a emergir do sepulcro na última imagem do *Rosarium* de 1550.

Tampouco surpreendem outras associações entre o sagrado e o casamento alquímico. O jardim cercado na mencionada iluminura do *Aurora* corresponde, provavelmente, ao Jardim do Éden, provido de limites pela iconografia cristã. Nos *Ripley Scrolls*, variantes quinhentistas de um tratado visual e poético atribuído ao alquimista inglês George Ripley, o jardim se combina com a fonte, cujos limites convertem-se em muralhas (Figura 6). Da árvore que cresce em seu centro – árvore do conhecimento, mas também da vida – uma serpente desce para extrair a alma do Sol, o qual, juntamente com a Lua, sustenta um par de vinhas entrelaçadas, a sugerirem tanto a união do casal quanto o caduceu de Hermes, cujas serpentes simbolizavam, na chave alquímica de leitura, a mesma reconciliação de princípios opostos representada por outros símbolos aqui vistos.

O século XVII marca a última floração vigorosa da arte alquímica na Europa antes que o Surrealismo a revivesse. Ironicamente, o erotismo dessa produção, contemporânea da Revolução Científica e do início das Luzes, é em geral mais decoroso que o da arte alquímica de fins da Idade Média. Ainda é possível encontrar, nessa época, exemplos mais ousados – como o enlace de Hermafrodito e Salmacis numa gravura do *Atalanta Fugiens* –, mas se tratam de exceções: a exemplo do que ocorrera nos *Ripley Scrolls*, o Sol e Lua seiscentistas costumam, quando muito, desnudar-se, ficando a conclusão sugerida por entrelaçamentos como o do caduceu. Em 1661, publica-se no Reino Unido *The Sceptical Chymist* (*O Químico Cético*), de Robert Boyle, um ataque contundente às bases teóricas da

26 *Benjamin major*, PL 196, col. 90, apud ECO, 2010, p. 134.
27 BARBER, 1999, p. 146-147.
28 Ibidem, p. 37.
29 JUNG, 2012, p. 89-99.
30 Ibidem, p. 127.

alquimia. O paulatino descrédito por ela sofrida tornou mais e mais raros seus frutos artísticos originais. Para encontrar novamente o flamejante erotismo do *Aurora Consurgens* e do *Rosarium Philosophorum* seria preciso esperar por Max Ernst.

Figura 6 : Detalhe de um *Ripley Scroll*. Huntington Library, HM 30313. Século XVI.

Referências bibliográficas

ABRAHAM, Lindy. A Dictionary of Alchemical Imagery. Cambridge: Cambridge University, 2001.

ABT, Theodor. The Book of Pictures: Mushaf-as-Suwar by Zozimos of Panoplis. Zurique: Living Human Heritage, 2007.

BARBER, Richard. Bestiary. Woodbridge: Boydell, 1999.

BERLEKAMP, Persis. Painting as Persuasion: A Visual Defense of Alchemy in an Islamic Manuscript of the Mongol Period. In Muqarnas. Cambridge,

Massachusetts. Vol. 20, p. 35-59, 2003. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/1523326. Acesso em 28/08/2018.

ECO, Umberto. Arte e beleza na estética medieval. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ENENKEL, Karl. Salmacis, Hermaphrodite, and the Inversion of Gender: Allegorical Interpretations and Pictorial Representarions of an Ovidian Myth, ca. 1300-1170. In Intersections: interdisciplinary studies in early modern culture. Vol. 54, p. 53-148, 2018.

JUNG, Carl Gustav. Mysterium Coniunctionis 3: investigação acerca da separação e da reunião dos opostos anímicos na alquimia. Petrópolis: Vozes, 2012.

PRINCIPE, Lawrence M. The Secrets of Alchemy. Chigaco: University of Chicago, 2013.

SENIOR. De Chemia Senioris antiquissimi Philosophi Libellvs. Estraburgo: Samuel Emmel, s.d. [c. 1560]. Disponível em https://books.google.com.br/books?id=GPhRAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 12/06/2018.

WILLARD, Thomas. "The Metamorphoses of Metals: Ovid and the Alchemists". In KEITH, Allison (org.) et. al. Metamorphosis: The Changing Face of Ovid in Medieval and Early Modern Europe. Toronto: Center of Reformation and Renaissance Studies. p. 151-164.

Metáforas do Profano na Estética Sagrada de Frei Confaloni (1917-1977)

Jacqueline Siqueira Vigário, Universidade Federal de Goiás

A partir de uma obra na qual o artista moderno Nazareno Confaloni apresenta anjos com formas sexuais o texto discute suas opções estéticas e a maneira, como por meio de seu pensamento pictórico, a temática do profano serve ao propósito de realizar a humanização do sagrado. Em diálogo com a conjuntura histórica, explora as tensões entre sua formação religiosa e artística, confrontando-as com movimentos europeus e brasileiros, especialmente, com o pensamento sociopolítico na América Latina. Para além de sua construção como artista inaugural moderno, o próximo passo é refletir sobre as apropriações de Confaloni da conjuntura brasileira e latino-americana, avaliando-as como fundamentais para sua constituição como artista.

Palavras-chaves: Frei Confaloni. Arte Moderna. Sagrado e Profano

*

From a work in which the modern artist Nazareno Confaloni presents angels with sexual forms the text discusses his aesthetic options and the way, as through his pictorial thought, the theme of the profane serves the purpose of realizing the humanization of the sacred. In dialogue with the historical conjuncture, he explores the tensions between his religious and artistic formation, confronting them with European and Brazilian movements, especially with socio-political thinking in Latin America. In addition to its construction as a modern inaugural artist, the next step is to reflect on Confaloni's appropriations of the Brazilian and Latin American conjunctures, evaluating them as fundamental for their constitution as an artist.

Keywords: Frei Confaloni. Modern Art. Sacred and Profane

Na história das artes plásticas do Centro-Oeste brasileiro, Frei Nazareno Confaloni[1] (1917-1977) é considerado como um dos pioneiros da arte moderna. Em sua obra, a temática social teria sido a inspiração que, entretanto, não o desvinculou de sua vocação religiosa dominicana. Desde que conheceu Primo Conti (1900-1988)[2], seu estilo "ousado" teria enriquecido e assimilado o movimento cultural da época, o *noveccento italiano*[3]. Mesmo tendo como trabalho principal pinturas sacras, Confaloni aprendeu rapidamente os fundamentos da arte moderna, em um diálogo constante com movimentos que eclodiram durante o começo do século XX. Sabe-se que no campo da arte sacra os modernistas representaram um mundo secular em sua arte, tornando as representações de madonas e santos humanizados e Frei Confaloni não ficou alheio às transformações artísticas ocorridas no Brasil e no mundo. Um breve percurso por suas obras desde que chegou ao Brasil permite observar que o Frei artista sinaliza em suas incursões pelo moderno um diálogo profundo com o contexto sociocultural latino-americano, sobretudo no que se refere à visão progressista voltada para ideia da Teologia da Libertação[4]. Contudo, se observarmos com um pouco mais de atenção, em suas obras convergem elementos que estão no âmago do cristianismo. Dentre eles, o erótico e o sagrado, tomando-se o erotismo feminino como elemento de força da criação humana e meio para que sua intenção concreta se efetive na expressão das discussões sociais empreendidas em sua época. Isso fica claro ao tomar como modelo a obra (Figura 01), intitulada "Anjo" (1971).

Confaloni busca em tal expressão algo que o ajuda a construir seu percurso pelo moderno, usando como pano de fundo essencial, o sacro, traço que desponta em quase toda sua obra. Também se presentifica por meio do sacro, o social, o

[1] Giuseppe Nazareno Confaloni nasceu em Grotti di Castro, centro da Itália, em 23 de Janeiro de 1917. Aos 10 anos de idade foi admitido na Escola do Convento Dominicano de San Marco, em Florença.. Aos 23 anos de idade ingressou na Academia de Belas Artes de Florença e, além disso, frequentou aulas no Instituto Beato Angélico de Pintura de Milão, na Escola de Arte de Brera, também de Milão e a Escola de Pintura Al'Michelângelo em Roma, com Felipe Carena Baccio, Maria Bacci e Primo Conti - um dos membros do movimento futurista. Suas habilidades garantiram participações e prêmios em salões e exposições de pinturas. Confaloni chegou ao Brasil no ano de 1950, a convite de Dom Cândido Bento Maria Penso (1895-1959) bispo dominicano suíço da Prelazia da antiga capital de Goiás, a Cidade de Goiás, para pintar os afrescos da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, mas seus feitos não se resumem às pinturas de afrescos. Em Goiás, do contato com Luis Augusto Curado (1919-1996) e Henning Gustav Ritter (1904-1979), surgiu a ideia de abrir uma escola. Confaloni mudou-se para Goiânia em 1952 e, um ano depois nascia a Escola Goiana de Belas Artes (EGBA), primeira instituição escolar de ensino superior especializada no ensino artístico em Goiás.

[2] Primo Conti (1900-1988), foi titular de pintura da Academia, escritor, compositor, poeta e um dos líderes do Movimento Futurista do começo do século XX. Do encontro com Giacomo Balla em Roma e Fellipo Thomaso Marinetti.

[3] O *novecento* italiano, pregava o retorno a uma figuração próxima do primeiro renascimento e, simultaneamente, as paisagens metafísicas de Giorgio de Chirico. O retorno à ordem iniciou-se nos primeiros anos de 1910.

[4] No Documento do Sínodo de Puebla, no capítulo I - Conteúdo de Evangelização que trata dos designios de Deus sobre a realidade da América Latina, estão contidos elementos culturais os quais foram trazidos para fazer uma leitura cultural dos afrescos pintados pelo artista na Igreja Nossa Senhora das Graças, na cidade de Araraquara-SP, como parte do capítulo IV da minha tese intitulada: Diante da Sacralidade Humana: Produção e Apropriações do Moderno em Nazareno Confaloni (1917-1977).

profano, em alguns casos de forma velada, como veremos no quadro tomado como objeto de análise para esse texto.

No reconhecimento que o homem é um ser histórico no mundo e, por mais que construa símbolos sagrados, o faz a partir de elementos históricos é que pretendo desenvolver a ideia da construção do pensamento da imagem do artista. É sabido que não há como pensar o sagrado sem o profano. Só se chega a uma compreensão do sagrado a partir de tal relação dialogal e complexa.

Não é intenção nesse texto, apresentar uma reflexão que trata do sagrado e do profano de maneira profunda e extensa, mas, entender de que forma a intersecção entre o erotismo e o sagrado se manifestam no pensamento pictórico da estética sacra de Frei Confaloni a partir da ideia de que a temática do profano serve ao propósito de realizar a humanização do sagrado. Em última instância, objetiva-se apresentar de que forma o sagrado aparece inerente ao erotismo, como elemento constitutivo estrutural da religião no contexto do cristianismo.

Na obra é possível conjugar duas especificidades que são: o sagrado e o erótico. Entretanto, é importante lembrar que o título anuncia seu caráter principal: o sagrado em sua forma aparentemente definida como asas de um anjo. Diante da imagem, vê se um anjo de asas grandes ajoelhados e de costas para o telespectador que assiste a cena do quadro. Ao fundo da imagem, duas crianças, uma de cor clara e a outra de cor negra, o que induz a pensar em elementos figurativos que representassem tipos étnicos, cenas da vida dos esquecidos da sociedade.

Visivelmente de olhos arregalados as duas crianças parecem rodeadas por auréolas em tom cinza claro e escuro. A sacralidade aqui, também está ligada ao tom das cores, sóbrios e clássicos. Como se vê, as tranças também denotam aspecto de pureza e inocência significando a ideia da figura singela de um anjo em posição de oração com duas crianças no fundo da imagem. O desenho anatômico das asas, o formato dos pés levemente cruzados é o que caracteriza uma forma de olhar inversa nas formas da imagem que acaba se tornando o alvo sobre os qual recaem algumas indagações, pois, há um detalhe da imagem que chama a atenção do espectador que olha para o quadro, o tom rosa da roupa do anjo que se sobressai ao branco puro das asas. Elemento que ao primeiro olhar denota a aparência de uma vulva. Essas são as únicas evidências do quadro que nos remetem à imagem de um sexo feminino na pintura de Confaloni, ou seja, o próprio corpo do anjo que se faz genitália feminina. Contudo, não há uma intenção pejorativa de representação da vulva, o sexo feminino, aqui no caso, aparece como expressão do ser-mulher, como elemento que nos remete à força da criação. Confaloni faz o anjo em forma de vulva, elemento que transcende o erótico e ganha força da criação do humano que vem ao mundo.

Mas, por que um anjo no formato de uma vulva? Quais os elementos pictóricos significativos a partir de uma leitura do sacro e do erótico, contidos na pintura?

É necessário esclarecer que o uso corrente dos termos sagrado e erótico denota a riqueza histórica, cultural e teológica do tema, em especial, a coerência em se articular a relação entre o sagrado e o profano em uma perspectiva da antropologia cultural, afinal, só se chega a uma compreensão do sagrado a partir da relação problemática e próxima com o profano. Ambos possuem significado vinculado porque evidenciam, no dizer de George Bataille, "a carne", ou seja, o excesso que reflete na perspectiva cristã o pecado[5].

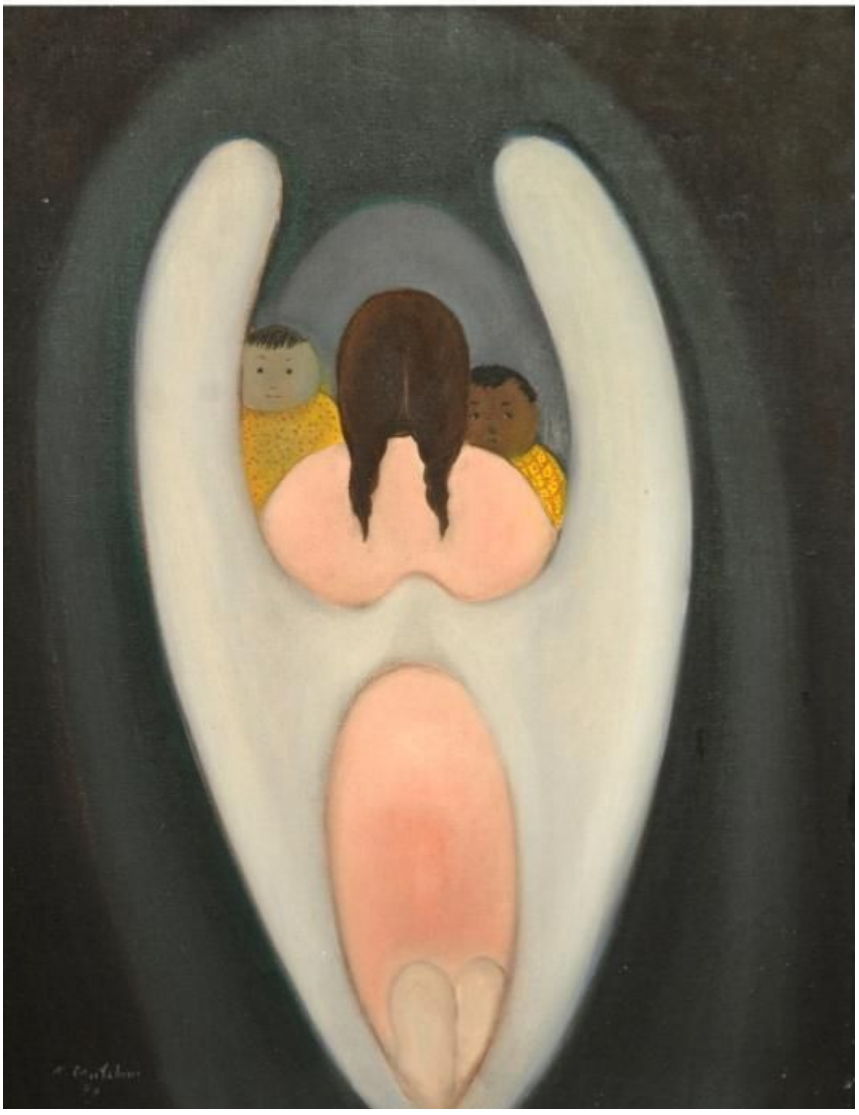


Figura 01 - Giuseppe Nazareno Confaloni, 1971, Óleo s/tela. Convento São Domingos, Goiânia

A relação entre o erótico e o religioso é tema central na obra do filósofo francês George Bataille. Sabe-se que a obra do escritor ocupa vários campos da área das

[5] George Bataille, faz uma comparação similar entre o ato de amor e o sacrifício. Para Bataille o ato sexual é sacrifício e violência, vontade refletida dos amantes "que sucedem em movimento por meio dos "orgãos inchados em que a razão já não pode ser controlada. Neste sentido, diz Bataille: "A carne é em nós esse excesso que se opõe à lei da decência. A carne é o inimigo nato daqueles a quem obseda o interdito cristão, mas, se como creio, existe um interdito vago e global que se opõe sob formas que dependem dos tempos e dos lugares à liberdade sexual, a carne é a expressão de um retorno dessa liberdade ameaçadora (BATAILLE, George, p.116)

humanidades. A escolha desse autor para embasar a ideia do texto reside no fato das imagens sobre erotismo e sagrado, tanto nas artes plásticas quanto na literatura conterem um papel preponderante em sua forma transgressora de pensar. Sabe-se que Bataille dedicou grande parte de sua vida a tratar de assuntos, até então considerados obscuros e obscenos para o racionalismo científico: a morte, o erotismo, o sagrado, o êxtase, transgressão, sacrifício e dor. O autor não tem pretensão de refletir sobre dogmas, ritos de determinadas religiões, mas abordar sobre o problema que toda religião se colocou por se opor ao erotismo. Como ele mesmo explica:

> Há ideia de que a atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuados, e que apenas os homens trataram de fazer de sua atividade sexual uma atividade erótica. Vista como um ato transgressor no em pensamento de Bataille, o erotismo se move através do que ele nomeia de excesso, ou seja daquilo que é ininteligível. Segundo o autor faz parte das experiências irracionais que provocam "estados de êxtases". É justamente desse excesso, segundo Bataille que a natureza humana potencialmente se revela. Bataille aproxima o erotismo ao campo da violência e da morte.

Assim, atravessado pelo viés do erotismo e da morte, que Bataille estabelece momentos que somos capazes de experimentar esse sentimento de cartase, "essa vertigem que nos dá o sentimento de continuidade perdida" (BATAILLE, 2014, p.16). Para Bataille, existem três formas de erotismo: erotismo dos corpos, erotismo do coração e do sagrado[6]. Interessa, no caso, tratarmos o que concerne ao erotismo sagrado, que trata da vida interior religiosa do homem. A esse respeito, o autor situa o sentido da continuidade divina ligado à "transgressão da lei que funda a ordem dos seres descontínuos. [...] a morte, ao menos a contemplação da morte, devolve-os à experiência da continuidade" (BATAILLE, 2014, p.107).

Para Bataille, havia uma aproximação do homem antigo entre o sacrifício e o ato de amor. O homem primitivo fundou o sagrado por meio do ato de transgressão, cujos aspectos "impuros", tinham conotação de sagrado. Pode-se afirmar que o paradoxo do erotismo em Bataille se funda pela associação que ele faz entre erotismo e transgressão na medida em que a transgressão só é possível devido ao cumprimento do erotismo. Como explica, toda forma de alcançar o divino era por meio do sacrifício, nas comunidades primitivas, o sacrifício como ato de violência (imolação), era o meio de transgredir para se chegar ao sagrado. Todavia, é importante destacar que Bataille trata de uma não apenas de uma violência simbólica, mas no sentido corporal.

[6] Há três formas distintas de pensar o erotismo: o erotismo dos corpos, que para Bataille é mais pesado, pois envolve a materialidade dos corpos, "com uma violação do ser dos parceiros que destrói a estrutura do ser fechado. O erotismo dos corações é mais livre, podendo-se separar da fusão corporal, ou encaminhar-se para ela. Mas segundo Bataille,a paixão pode ter um sentido mais violento que o desejo dos corpos. "O ser amado para o amante é a transparência do mundo [...] é o ser pleno, ilimitado, que não limita mais a descontinuidade pessoal, é em síntese a continuidade do ser percebida como uma libertação a partir do ser amante. [...] O que designa a paixão é um halo de morte. (BATAILLE, 2014, p.20)

Segundo Bataille, se andarmos pela Antiguidade, descobriremos que o erotismo contém elementos da mitologia grega e do próprio conceito de catarse em Aristóteles cuja definição apresenta um aspecto de fundo, de onde provém o trágico. O homem no século helênico é um animal trágico devido a dois elementos: pelo pensamento e pela dimensão da vontade. Assim, esteve preso às forças cósmicas tentando fazer prevalecer sua vontade por meio da transgressão manifestando o trágico[7].

No mundo antigo, o sacrifício como mediação pela busca do sagrado tem a dimensão da representação do rito (uma cerimônia, onde se opera o sacrifício). Dentro da visão judaica há um aspecto e tentativa de reparação, a culpa e a experiência da transgressão tem uma forte raiz bíblica judaica. No mundo helênico, a transgressão tem um caráter impessoal, e a culpabilidade surge por meio da redenção, da cruz. Já na construção ocidental a transgressão tornou-se mais pessoal por meio da apropriação do antigo por parte do cristianismo que os personaliza. Neste sentido, Bataille, trabalha a questão do sacrifício associado à antropologia cultural e também, em certo sentido, à psicanálise.

Na visão Cristã, houve uma evolução do sacrifício, e o Deus Cristão é a forma de continuidade, a religiosidade cristã em seu conjunto, se contrapôs ao espírito transgressor do homem primitivo. É importante ressaltar que a continuidade pressupõe o suposto ontológico metafísico, trabalha com o elemento do sujeito que se move dentro do imaginário metafísico, o que torna problemático porque está contrastado com o histórico, antropológico, social. A descontinuidade enquanto condição mortal vinculada ao devir, dentro do cristianismo, entende que a morte é consequência, o preço do pecado. A morte tem conotação moral, punitiva, quase escatológica, na interpretação do capítulo de Paulo. Assim, o pecado original foi uma maneira encontrada para significar a morte associada ao pecado. O lugar da redenção dentro da reflexão e tradição cristã é a cruz, que traz o martírio, a violência político social, mas, por outro lado, a cruz tornou-se

[7] Johnny José Mafra, em sua obra intitulada: Para entender a tragédia grega nos apresenta como pano de fundos de onde provém o trágico, o por que do Teatro trágico. Quando se pensa em trágico, imediatamente aplica-se a ideia de morte, algum relacionamento amoroso com desenrolar radical, e sobretudo, a morte enquanto situação de conflito e angústia. Entretanto, José Mafra trabalha o homem como um animal trágico devido a dois elementos: pelo pensamento e pela dimensão da vontade. O homem do século helênico está preso a força cósmica, portanto tenta fazer prevalecer a sua vontade que, por meio da transgressão manifesta-se o trágico. O indivíduo que tentasse agir contra essas leis acabaria transgredindo alguma ordem social. Mafra cita como exemplo o mito de Edipo e o Livro IV do poeta Virgílio. Em ambas as obras, as ações humanas quer fazer prevalecer as vontades com situações convencionais que levam o homem a desgraça. Na desgraça e no conflito que se move as ações da tragédia. O trágico não está necessariamente na morte, tão pouco numa situação catastrófica, mas numa situação irreconciliável. O trágico está, segundo José Mafra no ato que não há mais como repará-lo. A morte seria uma fuga por não admitir o trágico da situação. Cabe ressaltar que entre os temas fundamentais da tragédia estão as Moiras..disponível em: www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/literatura_filologia/article/view/7061 acesso em 20/07/2018.
1.

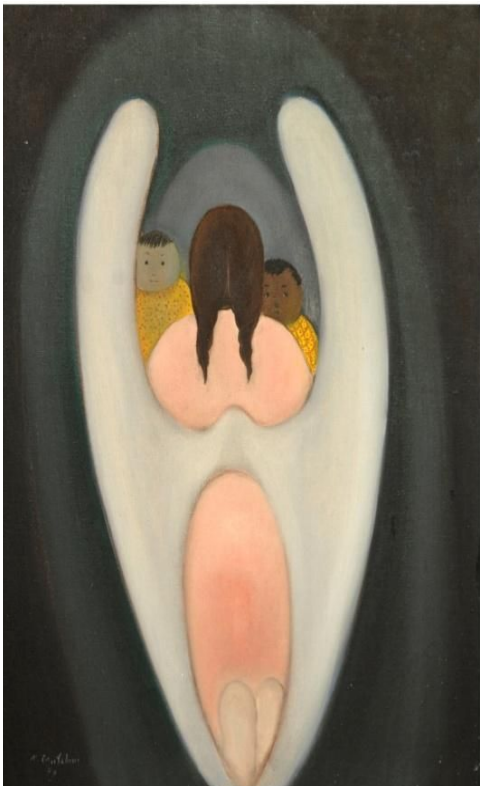
sinal de salvação na compreensão eclesial. Os cristãos nunca conheceram outro sacrifício que não o simbólico.

Pode parecer estranho, a primeira vista, defender a ideia de que o sagrado está intrinsecamente ligado ao profano. Contudo, apesar de se repelirem, não há como dissociar a dualidade construída historicamente desses dois termos que se transformaram em duas instâncias: a do corpo, com conotações pejorativas vinculadas ao pecado, à transgressão; e a da alma, guardando vínculo com santidade do indivíduo, uma relação próxima com a compreensão antropológica platônica metafísica[8]. O corpo acaba se tornando em certo modo um tipo negativo que impede que o sujeito possa chegar ao conhecimento da verdade. O Cristianismo vê o corpo como aquilo que leva o sujeito à sexualidade, com relação direta com pecado.

É por participar dessa perspectiva salvífica que envolve transgressão, êxtase e morte que o sagrado não pode prescindir dos elementos histórico-profanos que os definem e criam meios para a transcendência. Confaloni fará esse exercício, na medida em que apresenta figuras humanas associadas a elementos divinos e, ao mesmo tempo, transgressores. Sob o contexto de humanização do sagrado proposto pelos movimentos da Teologia da Libertação nas quais se inspira, Confaloni participa de um movimento maior, cuja visualidade está marcada por um contexto latino-americano. Nele, elementos sacros e profanos se unem para realizar uma estética de temática social.

É nessa perspectiva que se destaca o quadro intitulado Dia de Flores (Figura 02) do pintor mexicano Diego Rivera. Há elementos sagrados na cena. Essa imagem compõe parte do mural do Ministério da Educação, e teria sido pintada pelo artista posteriormente em cavalete. Com formas simples, colorido vivo, Rivera resgata a história do povo mexicano cujo passado indígena, da terra, do trabalhador e os costumes imprimem à obra um caráter social e popular.

[8] O cristianismo bebeu da tradição metafísica de Platão, sobretudo no que se refere às formas inteligíveis que abarcam o humano que, existem em si mesmo. O sentimento de imortalidade que o indivíduo carrega é influência de Santo Agostinho. Sabe-se que o Santo Padre trouxe ideias do mundo Platônico para o seu pensamento. Portanto, a morte na visão tradicional cristã não é mais que um dormir (Kairós), pois, de alguma forma já participamos da Redenção de Cristo. Do ponto de vista da interpretação mística da morte de Cristo nas leituras medievais existe um fundo platônico que deseja a morte como forma de atingir o inteligível. Neste sentido, é importante lembrar Santa Teresa de Avila que, em seus poemas dizia desejar morrer quanto antes para poder com seu esposo abraçá-lo e permanecer em definitivo. O que Santa Tereza queria significar é justamente o seu desejo de participar dessa morte que Cristo redimiu para estar na morada definitiva do Pai. Mas, para tanto, deveria passar pelo processo da cruz ao qual o filho padeceu. O desejo de santidade nos mosteiros beneditinos trazia essa filosofia, era uma tentativa de se ausentar do mundo para abreviar, tornar mais suave a passagem do mundo histórico para a morte e ressurreição. A representação de mundo e morte, em certo sentido com tom mágico, estava submetida à concepção extremamente sacramental e mística. É importante salientar que a visão moderna sobre a morte no pensamento de filósofos existencialistas como Kierkegaard, o sujeito irrompe no mundo e está orientado para a morte.



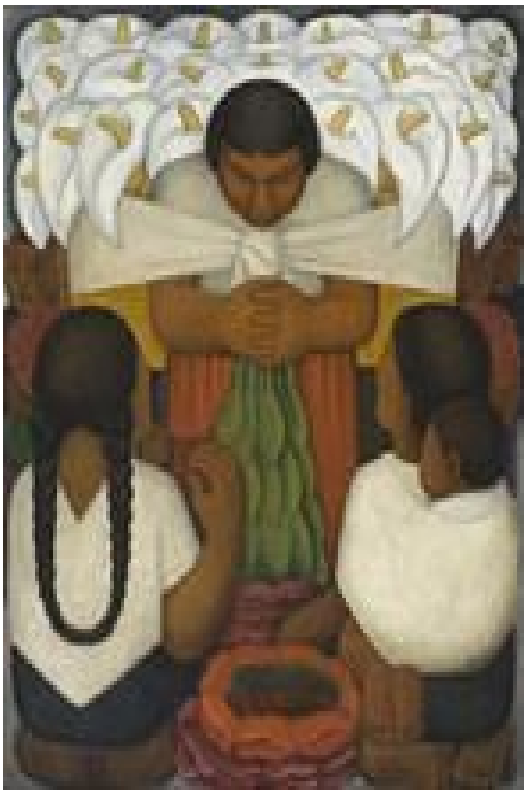


Figura 01 – N. Confaloni. Anjo Figura 02 – Diego Rivera. Dia de Flores. 1925, óleo s/t 47x20 Los Angeles, Country Museum od Art

A imagem que configura o primeiro plano, do lado direito da tela, apresenta uma criança aparentemente de traços indígenas, cabelos longos em tranças; a do lado esquerdo, ao lado da criança, é a de uma mãe a carregar o filho nas costas. Ambos ajoelhados de frente para o vendedor de flores, que se encontra ao centro, no segundo plano da tela. Essa obra possibilita uma abertura para a crítica política e social do México naquele momento e mostra a vida, o trabalho e a presença do sagrado na vida do povo mexicano. A harmonia e a leveza expressadas por meio da imagem "Dia de Flores" acessam as ideias e as esperanças de Rivera e do povo mexicano no período pós-revolucionário.

Se pensarmos a partir dessa mesma linha de raciocínio sobre o que estaria por trás da obra de Confaloni e de Diego Rivera, ambos substituem figuras sacras por figuras históricas humanas. Em ambos, o histórico, o humano é o que interessava.

Tal conexão entre a sensibilidade peculiar da pintura de Confaloni e de Diego Rivera ocorre, sobretudo, em relação às figuras humanas negras e indígenas como representantes de uma identidade nacional, no caso de Rivera, e local, em Confaloni. Apesar da distância temporal em que as obras foram pintadas, ambas revelam elementos culturais de um passado histórico. Também, é importante ressaltar que a figura do índio e a do negro fazem parte de uma identidade nacional e local, porém, apresentam-se "livres da dominação colonial".

Gostaria de ressaltar, ainda que rapidamente, dois pontos que considero importantes para pensar no paralelismo entre a obra de Confaloni e Diego Rivera: primeiro, refere-se às soluções plástico-formais concebidas pelos dois artistas, aqui no caso, ressaltaria a posição de genuflexão das figuras humanas. Segundo, também como um indício de sacralidade veremos a asa branca de ambos, a da imagem de Diego Rivera, representada por meio das flores. A atitude de joelhos, de súplica, é uma expressão que há uma busca por uma mínima verticalidade, e está à mostra na narrativa em outro sentido, na memória cultural do espectador que se aproxima para ser reconhecido o sagrado. Ambas pressupõem o hábito cultural litúrgico sagrado (ato de ajoelhar), gesto que carrega alguns elementos de tradição cultural subjacente, e que se apresenta com estrutura mínima em termos de imaginário que permita reconhecer o sagrado. De fato, mesmo levando em conta o poder mistificador dessas imagens, ao ampliar o repertório simbólico da imagem de Confaloni, percebe-se que sua pintura merece um reconhecimento mais amplo porque, como mencionado, representa efetivamente um contraponto entre o sagrado e o erótico. Assim, os elementos originais de sua pintura se articulam com uma teologia crítica de consciência sociocultural latino-americana na qual a elaboração sacraliza o erotismo, elemento que deve ser tratado como abertura para a construção do sujeito. Ao representar o sexo feminino em forma de anjo, o pintor a constrói como metáfora da criação.

A partir de referências múltiplas, a pintura que Frei Confaloni cria está povoada pelo universo feminino. Há uma prevalência de cuidado que é próprio da sacralidade a partir do feminino. A sacralização do anjo está na construção das cores, das formas, das asas, da cor e a simetria, tudo com um significado muito rico em que está todo o peso da própria figura de costas.

De fato, as inquietações do artista geram um movimento inverso nos limites tradicionalmente instituídos de formas sacras. Apresentar um anjo de joelhos em forma de uma vulva é um ato de transgressão. Há algo de extraordinário no sagrado que extrapola o histórico, que é problemático e ao mesmo tempo traz novas marcas de sentido. Ao invés de buscar o sagrado como algo distinto, Confaloni cria elementos que vão ao encontro com o humano, com o social[9].

Mas, por que representar um anjo em formato de vulva como elemento da criação? Antes de adentrar especificamente nas referências usadas por Confaloni para conceber suas formas, caberia citar o livro da artista sueca Liv Stromquist, intitulada *"A Origem do Mundo - uma história cultural da vagina ou a vulva vs. o patriarcado"*. Liv, dentre outros aspectos chama a atenção para o sexo feminino com o humor afiado, refletindo o modo como o universo masculino ocupou da vagina no decurso do tempo com as mais diversas tentativas de domar, castrar e padronizar a vagina. Segundo a autora

[9] Segundo George Bataille, o sagrado não pode ser escrito de forma homogênea e ingênua, não há como sustentá-lo como leitura dualista e problemática.

"culpabilizar o prazer é um dos mais efetivos instrumentos de dominação - graças à culpa, a maçã é venenosa e o Paraíso mantém seus portões fechados" (STROMQUIST, 2018)[10].

O anjo em forma de vulva em Confaloni, entretanto, não parece dialogar com o pecado ou a culpabilização do prazer. As chaves de leitura de "O Anjo" parecem estar mais próximas de uma concepção teológica, mas ao mesmo tempo histórica e existencial. Confaloni vivenciou dentro de sua Ordem os momentos do Concílio do Vaticano II. Acolheu o início da teologia social e se moveu à porta dos Sínodos de Medellin e Puebla. Sua arte surge com o tom de denúncia social dentro de um movimento profético e crítico social. Surgidos no contexto neo-marxista no qual o fator econômico aparece como critério, as duas conferências, não apenas se restringem aos pressupostos pastorais ecumênicos ao Concílio Vaticano II, mas propõem elementos de superação. Consideram a história do ponto de vista eclesial associada à realidade humana, a forma como a Igreja se coloca de fato no contexto latino-americano. Esse diálogo intenso do artista com esses eventos surgidos dentro da Igreja entre os anos de 1960/70, nos faz pensar no modo o qual a obra de Confaloni deixa entrever o caráter permeável do tema sagrado, no qual o humano se manifesta em conflito. Cabe aqui manifestar um ponto considerado importante para esse exercício de interpretação, trata-se do Capítulo I - sobre a dignidade humana, elaborado no ano de 1968 na Conferência de Puebla. É importante ressaltar que a dignidade humana no documento se define por diversos ângulos: a respeito do conceito de pessoa, de cidadania, a dignidade que por sua vez deriva de Cristo como pessoa que abraça a história, que abre ao projeto histórico do homem e da mulher e o modo como essa revelação acontece através do eixo cristológico.

Confaloni não só reflete aspectos sociais e culturais em sua obra, mas trabalha com uma narrativa do sagrado em uma perspectiva dinâmica que pressupõe a dignidade humana. Sobre os aspectos culturais que tratam o documento de Puebla - Desígnio de Deus sobre a realidade da América Latina (segunda parte), o capítulo I - Conteúdo de Evangelização, o artigo 15 - Evangelização da Cultura, ainda diz o seguinte:

> "Cultura" - a maneira particular como em determinado povo cultivam os homens sua relação com a natureza, sua relação entre si próprios e com Deus (GS53b), de modo que possam chegar a "um nível verdadeiro e plenamente humano" (GS53a). Fala-se de "pluralidade de culturas" (GS53c)

[10] O propósito da consideração acima destacada por Liv, é bom lembrar que os vinte e quatro capítulos do evangelho de Lucas, há uma preocupação com elementos cristológicos. Lucas se formou na cultura helênica, e o evangelista consegue fazer uma leitura cultural religiosa sempre dentro de um olhar narrativo, preocupado com a sequência dos fatos por meio das fontes. Lucas se vê na dimensão do sagrado, portanto, no mistério de Maria, sua virgindade é bastante ressaltada. Como ocorre na anunciação, Deus não pode ter relação com a carne, sem dúvida essa relação é clara no relato de Lucas.

> enquanto que se faz alusão ao estilo de vida comum que caracteriza aos diversos povos[11].

O termo cultura é aqui trabalhado em uma perspectiva plural. No modelo vertical e escolástico da visão teocêntrica do cristianismo, é possível afirmar que a pluralidade cultural passa pelo ato de reconhecer o sujeito em sua diversidade social, sexual e cultural. Não existe uma única forma do agir humano, estamos diante de uma pluralidade do agir, que é complexa. Assim, pensar a dignidade humana a partir da visualidade trabalhada por Confaloni e a maneira como ele narra tal dignidade, contribui para uma visão mais aprofundada, abrindo linhas diversas e interconexas no campo historiográfico, artístico e biográfico. Confaloni conheceu muitos elementos da teologia. Como Frei e artista, participou de forma ativa, pessoal e política de seu tempo. Fazendo uso de elementos dos Sínodos de Puebla e Medellin inspirado pelos princípios da Teologia da Libertação a estética de Confaloni reflete a dignidade no sentido de realização na plenitude do humano.

Ao partir da pintura de Frei Confaloni, a teologia torna-se um instrumento de mediação para o entendimento do seu lugar de reflexão, cuja intenção é gerar uma leitura de seu pensamento pictórico. Como elemento constitutivo do corpo feminino, a representação da vulva em forma de um anjo pode ser considerada para além do campo do erótico, como elemento de força de criação . Sua condição de artista está impregnada de valores cristãos, aliada a uma preocupação efetiva em trazer para as suas telas temáticas e formas que carregam indícios de denúncia social, além de um diálogo profundo com o Movimento da Teologia da Libertação. Atuando nesse limite, introjetando problematicamente em sua linguagem pictórica elementos de transgressão e concretude, Confaloni transcende o sagrado e apresenta o social com intuito de identificar elementos de um contexto latino-americano, o que busca a divindade por meio de ações efetivas. Na imagem de Confaloni, a origem do mundo é uma forma sexual angélica e feminina, a partir da qual a divindade nasce com um propósito: encarnar-se em uma dupla configuração que conforma elementos sagrados e profanos.

Referências bibliográficas

BATAILLE, George. O Erotismo. Tradução de Fernando Scheibe 1ª ed. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2014.

[11] Evangelização no presente e no futuro da América Latina: Conclusões da III Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano, São Paulo: Paulinas, 1986 (Col. Sal da Terra), 121-232. Designios de Deus sobre a realidade da América Latina (Segunda Parte).

STROMQUIST, Liv. A Origem do Mundo - Uma historia cultural da vagina ou A vulva vs. o patriarcado. Tradução de Kristin lie Garrubo 1ª ed. São Paulo: Ed. Quadrinhos na Cia, 2018.

Evangelização no presente e no futuro da América Latina: Conclusões da III Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano, São Paulo: Ed. Paulinas, 1986 (Col. Sal da Terra), 121-232.

MAFRA, J. José. Para entender a tragédia grega. Disponível em: www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/literatura_filologia/article/view/7061 Acesso em 20/07/2018

VIGARIO, Jacqueline Siqueira. Diante da Sacralidade Humana: Produção e Apropriações do Moderno em Nazareno Confaloni, Tese (Doutorado em História) Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

Esculturas funerárias: divindades sedutoras que despertam desejos sexuais dormentes diante da dor

Maria Elizia Borges, Programa de Pós-Graduação em História / UFG. CBHA

O tipo de escultura funerária aqui selecionado evidencia obras com atitudes provocadoras que sugerem sentimentos, desejos e intimidades voltados à sexualidade e ao erotismo, de forma sutil ou evidente. Nos campos santos, as divindades despertam desejos dormentes para assim ampliar o prestígio dos falecidos. Já nos cemitérios secularizados, dentro do seu repertório vastíssimo, questionam-se os modelos de representação erótica das crianças, dos jovens, dos temas mitológicos, dos santos e do jogo de sedução entre os adultos, chegando a refletir o quanto o prazer carnal está inserido na cultura artística funerária. Essas representações não são vistas pelos visitantes dos cemitérios, a princípio, como transgressoras, pois se acredita que, para eles, trata-se de um lugar à margem da sociedade, desprovido de intenções eróticas, embora se saiba que elas existem.

Palavras-chave: Campo Santo. Cemitério. Escultura funerária. Erotismo.

*

The type of funerary sculpture selected here shows works intended with provocative attitudes that suggest feelings, desires and intimacies focused on sexuality and eroticism, in subtle or obvious ways. In holy grounds, the deities stir dormant desires to thereby extend the prestige of the deceased. In secularized cemeteries, within its vast repertoire, there are models representing the eroticizacion in representations of children, young people, mythological themes, saints and the game of seduction among adults that here are questioned, to reflect how much the carnal pleasure is inserted in funerary artistic culture. These elements are not seen at first by cemetery visitors, astransgressive representations, since it is believed that is a place marginalized by society, devoided of erotic intentions, although its existence is knowned.

Keywords: Holy Grounds. Funerary sculpture. Eroticism.

No Campo Santo: divindades sedutoras reforçam o prestígio dos falecidos.

É de conhecimento historiográfico que os cristãos da Idade Média foram pouco a pouco se aproximando de seus mortos, contrariando assim a tradição romana que colocava suas necrópoles fora do limite das cidades. As basílicas urbanas começaram a ser construídas cada vez mais suntuosas, e era de praxe reservar um espaço para os mortos, inibindo assim o emprego de rituais funerários pagãos e festas funerárias, práticas comuns no início do cristianismo (Martinez Gil, 1996).

Esse hábito cristão deu origem à prática funerária de se enterrar grande número de cadáveres em lugares santificados – a *inumação ad sanctos*. Coube assim às famílias poderosas de então ostentar os monumentos funerários nesses recintos sagrados e em torno deles. A Basílica Medieval de Saint-Denis, em Paris (1231), por exemplo, abriga 70 efígies e túmulos, uma inestimável coleção na Europa que está intimamente ligada à história dos reis da França. Essa prática foi iniciada durante o reinado de Hugues Capet, que se estendeu de 987 a 996, e não por outro motivo a basílica é definida como o "Cemitério dos Reis".

Destaca-se, nessa basílica, o monumento de Louis XII (†1515) e de Anna de Bretagne (†1514) construído em mármore de Carrara em 1531, e que aparenta ser a vitória dos soberanos sobre a morte. O monumento é rodeado pelos 12 apóstolos de Cristo, e nele a morte é concebida pelas figuras alegóricas das mulheres instaladas em cada canto e que representam as virtudes cardinais – entidades angelicais jovens que polarizam todas as outras virtudes humanas do cosmo cristão (Figura 1). São elas: a Justiça; a Força; a Prudência; a Temperança.

A este artigo interessam as figuras da Prudência e da Temperança, virtudes solitárias que, apesar de não participarem do jogo de sedução erotizado, evidenciam o ideal erótico no modo de se vestir e de se postar. A Prudência conduz todas as demais virtudes e, conforme o padrão de beleza clássica veste-se com uma roupa transparente que deixa ver a rigidez do busto firme e ereto, nota dominante das composições eróticas, segundo Anateresa Fabris (2016). Na mão esquerda, ela segura com firmeza a serpente, símbolo das tentações demoníacas, e na direita, o espelho que reflete não só a sua beleza como a sua sabedoria para distinguir o bem do mal, o que o faz utilizando o conhecimento adquirido. Já a Temperança mostra seus seios também rígidos e sua função é conter a atração dos prazeres e assegurar o domínio da vontade sobre os desejos.

O rei e a rainha estão representados em duas situações: no topo, ajoelhados, rezam pela vida futura, enquanto dentro do templo, de "estilo antigo", estão nus, descarnados e em posição jacente. Essa estrutura de templo serviu de fonte de inspiração para outros mausoléus instalados subsequentemente na Basílica de Saint-Denis (Plagnieux, [s.d.]). Como pode-se observar, tornou-se possível encontrar a representação do erotismo nos monumentos funerários cristãos (Perniola, 2000).

Figura 1 - Monumento de Louis XII (+1515) e de Anna de Bretagne (+1514), em mármore de Carrara e autoria desconhecida. Basílica Medieval de Saint-Denis, Paris, 1531

Outra escultura que merece ser citada é a do túmulo da Beata Ludovica Albertoni, instalado entre 1671 e 1674 sobre o altar da Capela Altieri, na Igreja de San Francesco a Ripa, em Roma, e de autoria do escultor Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). Trata-se de uma obra teatral, viva e dinâmica sobre uma nobre romana que após a morte do marido viveu uma vida piedosa trabalhando para os pobres sob a liderança dos frades franciscanos. Bernini foca a atenção na escultura de mármore de Carrara da Beata deitada meio de lado sobre um colchão no momento de seu êxtase espiritual ao receber a comunhão mística com Deus, demonstrando assim a sua entrega total ao Divino.

O significado erótico da obra está no modo como a Beata Ludovica coloca sua mão esquerda sobre o seio; na maneira como suas pernas estão sobrepostas dentro das dobras do seu hábito; no rosto tombado para um lado com os olhos semifechados; e nos lábios semiabertos como se quisessem emitir um gemido de "prazer" ao receber tal graça. A escultura está assentada em um sarcófago de mármore vermelho, local de sua sepultura.

O túmulo da Beata Ludovica Albertoni é uma das últimas esculturas de Bernini, que na época já contava com 71 anos e se prontificou fazer o projeto gratuitamente. Uma similaridade de postura do rosto da Beata é encontrada em outra obra de Bernini, "O Êxtase de Santa Teresa D'Avila", realizada anteriormente (1647-1652) e instalada na Capela Cornaro da Igreja de Santa Maria della Vittoria, em Roma.

Todos os historiadores da arte são unânimes em afirmar a grande carga transgressiva de sensualidade vivenciada por Santa Teresa quando é flechada pelo anjo, em uma alusão ao amor divino. O anjo prepara-se para descobrir o peito da Santa, e o encanto erótico acentua o essencial: o trânsito do corpo para a veste, pois ele está dissolvido no panejamento de seu hábito (Perniola, 2000) e no simbolismo sexual da flecha que vai ser cravada em seu coração. Dessa feita, as duas obras do Barroco conferem uma sensibilidade emocional religiosa determinada pela Igreja Católica Romana após o Concilio de Trento.

Ambas estão imbuídas de prazer e dor, e representam a vida e a morte, dicotomias dadas pela simbolização do erotismo. Elas transcendem "a ascese espiritual e evoca a experiência sensorial e carnal da fé", segundo Rafael Azevedo Fontenelle Gomes (2018: 83). Para este autor "o heroísmo e o erotismo foram recursos tácitos aplicados nas obras de arte sacra após a contrarreforma como ferramentas para produzir o deleite e o deslumbramento dos fiéis" (Gomes, 2018: 89).

Quanto ao sepultamento dos cristãos nos campos santos brasileiros a partir do século XVIII, tinha-se o costume de enterrá-los predominantemente no chão das igrejas. No início essas sepulturas formavam longas fileiras de campas cobertas de madeira e aos poucos foi introduzido o uso da pedra de lioz, na qual os canteiros e os entalhadores gravavam as inscrições do falecido e esculpiam os brasões de família e/ou símbolos religiosos. São lápides de grande qualidade artesanal, e alguns exemplos delas foram levantados pelo pesquisador Clarival do Prado Valladares no livro *Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros* (1972).

Outro hábito comum no século XVIII era colocar pedras sepulcrais dos religiosos no chão do claustro dos conventos das igrejas ou em catacumbas, galerias individuais de carneiras de parede embutidas contíguas ao claustro das igrejas. No claustro também se guardavam os sarcófagos com os restos mortais do falecido, conforme registrou Jean-Baptiste Debret no livro *Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil* (apud Leenhardt, 2015). Ao mesmo tempo utilizava-se o entorno das igrejas para enterrar os mortos menos favorecidos. Eram poucas as igrejas e conventos de ordens jesuítas, franciscanas e beneditinas que ostentavam ornamentações suntuosas, todavia, existiam pouquíssimos jazigos monumentais com esculturas à altura da arquitetura no interior das igrejas até o século XIX. Nenhuma dessas lápides e jazigos exibe ornamentos que caracterizam imagens atreladas ao erotismo.

Imagens que despertam desejo sexual diante da dor.

Sabe-se que em 1828 D. Pedro I criou a lei que dispõe sobre a obrigatoriedade da instalação de cemitérios a céu aberto, o que levou à extinção do sepultamento no recinto das igrejas. Aos poucos a administração municipal de cada cidade teve de se adequar à lei e construir cemitérios ao ar livre, afastados da cidade, denominados cemitérios convencionais secularizados. Seguindo o pensamento iluminista, esse tipo de cemitério é constituído por uma porção de terra cercada e ordenada segundo determinados critérios paisagísticos voltados para a cremação e o enterro dos falecidos.

A literatura sobre esse tema no Brasil é particularmente rica e volta-se para o estudo de cemitérios criados por várias etnias e credos e que refletem as mudanças de atitudes em relação ao cadáver e ao sentimento de perda de entes queridos nos séculos XIX e XX (Howarth; Leaman, 2004). Apesar de ser administrado pela municipalidade ou por empresas privadas ou entidades religiosas, o cemitério convencional continua sendo visto pela população como um local sagrado até os dias atuais.

Entre um repertório vastíssimo de obras funerárias que se instalam nos cemitérios convencionais no Brasil no período de 1890 a 1930, optou-se por demonstrar como algumas obras são suscetíveis à apreensão da fantasia erótica do observador. Considera-se, conforme Fabris (2016, p. 161), o erotismo como uma "nota dominante das composições". Algumas esculturas funerárias suscitam o prazer de olhar os corpos sensuais, enquanto outras carregam em si um erotismo sutil ou evidente (Chiarelli, 2005). Considerando essas duas vertentes, a premissa que orienta este artigo é observar a atitude erótica como uma experiência durante a qual o indivíduo entrega-se à vida até o limite da morte (Bataille, 1986). Questiona-se então como é representado, no espaço da morte, o lado erótico de crianças, jovens, adultos solitários e até mesmo das deusas, e do jogo de sedução entre duas pessoas, que chega ao índice da transgressão.

O que de fato proliferou nos cemitérios brasileiros foi a presença de túmulos infantis com estátuas clássicas estereotipadas de anjo-criança semidespido, com vestes cobrindo sempre o seu sexo, tal como a obra "Anjo genuflexo em oração", uma variação da alegoria da desolação, e o "Anjo da saudade" (Borges, 1995). No entanto, outro modelo de estatuária – a da criança jacente vestida de camisolinha permite vislumbrar certo ar de sensualidade ao deixar à mostra, de modo "descontraído", um lado da veste caída em um de seus ombros. A criança interpreta a sua própria morte, sinônimo de "descanso eterno".

Toma-se aqui como exemplo o túmulo de Frederico (*1887-†1891), instalado no Cemitério da Saudade (1880), da cidade de Campinas, SP, obra realizada pela marmoraria de Giuseppe Tomagnini, Gratello e Co. (Figura 2). Seria um modelo de erotismo sútil e indício de transgressão? No imaginário adulto, a criança é

postulada como um ser incapaz de provocar o mal, criativo, autêntico e lúdico. Um ser repleto de prazer, inocente, portanto, pudico. Todavia, esse repertório estilístico não estaria expressando os valores morais próprios do mundo adulto-social? (Borges, 1995).

Figura 2 - Túmulo de Frederico (*1887-†1891), com criança jacente.
Cemitério da Saudade, Campinas (SP). Fonte: Foto de Adriano Rosa.

No transcorrer de pesquisa realizada por esta pesquisadora, foram localizadas pranteadoras que portam esse mesmo ar de descontração, deixando entrever parte de um dos seios pelo decote caído, ou seja, nada que transparecesse ingenuidade. Para efeito de comparação, recorda-se aqui que também a mulher moderna se apropria muito do artifício de usar vestimentas com um ombro caído para provocar *sex -appeal*.

Para Gillon Júnior (1972), no momento em que a família começou a se organizar em torno da criança (século XVIII), os túmulos infantis transformaram-se em

exemplos de beleza. O autor denomina o período como o das “belas mortes românticas”, que transformam a agonia em um espetáculo sensual desejado e proibido, simultaneamente. Ele analisou túmulos de crianças similares ao de Frederico, e constatou que são provenientes da época vitoriana inglesa e norte-americana. Os álbuns das marmorarias no Brasil certamente expunham esses modelos.

Os jovens santos também apresentam seus momentos de “transe supremo” diante da morte. Para exemplificar, cita-se a escultura em bronze de Santo Estevão, de Rodolfo Bernardelli (*1851-†1931), versão colocada no túmulo da família do escultor no Cemitério de São João Batista, Rio de Janeiro (1851), por ocasião de seu sepultamento. Essa obra foi realizada em 1882, no período em que Bernardelli estava se aprimorando em Roma.

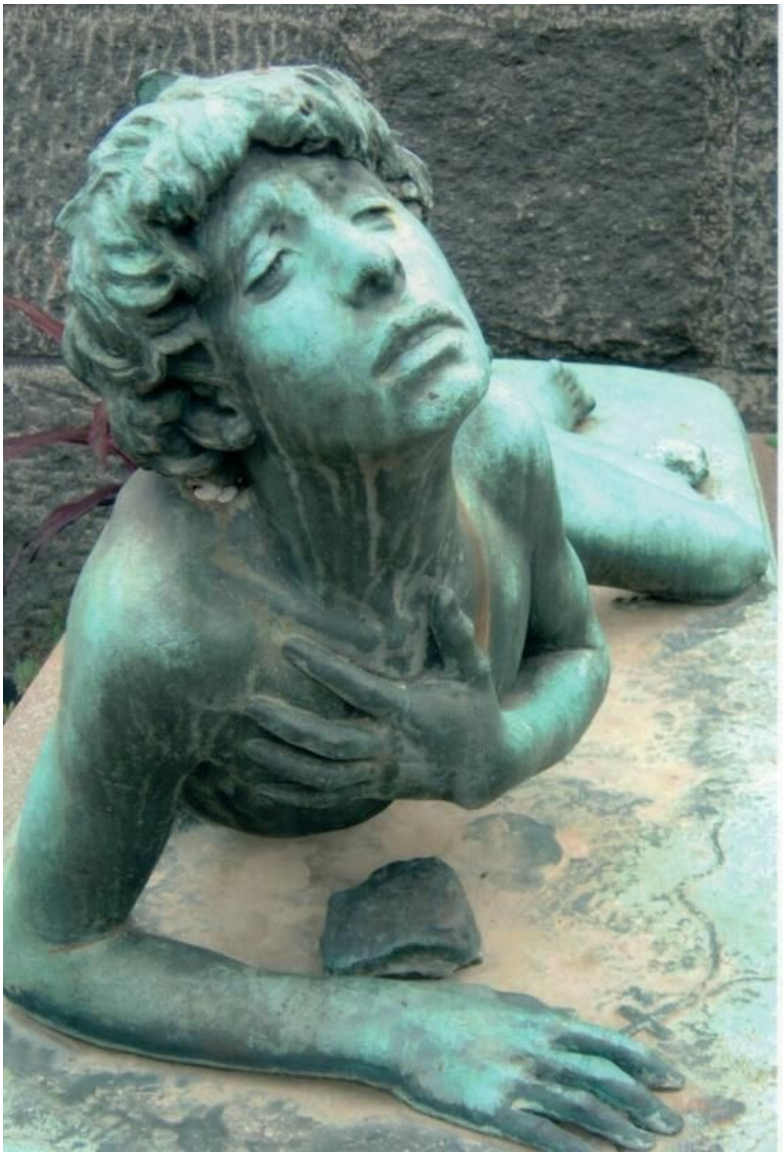


Figura 3 – Escultura de Santo Estevão, assentada no túmulo da Família Bernardelli, no Cemitério São João Batista, Rio de Janeiro Fonte: Foto de Maria Elizia Borges.

A Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro fez críticas severas ao tratamento excessivamente realista que Bernardelli teria dado ao santo, primeiro mártir do cristianismo (Silva, 2006). No entanto, o crítico Gonzaga-Duque (1995, p. 255) vê com grande desvelo a obra de Santo Estevão:

> A expressão do seu rosto é de sofrimento e crença; todo o seu corpo magro, raquítico, enfraquecido pelo martírio que lhe rasgou as carnes e faz escorrer abundante sangue das veias indo coagularem-se no solo, chega a provocar a estupefação pela verdade que encerra.

Na contemporaneidade, valoriza-se esse corpo nu voluptuosamente estendido, o rosto levantado para cima, os olhos amargurados, a boca semiaberta e os cabelos desalinhados como requisitos corporais que demonstram o prazer do mártir ao morrer pela cristandade, um gozo similar ao da Beata Ludovica e de Santa Teresa D'Avila, citadas anteriormente.

Figura 4 – Escultura em mármore de Carrara de Euridice, de autoria desconhecida, no túmulo da Família Marzorati, no Cemitério da Consolação, São Paulo. Fonte: Foto de Maristela Carneiro.

Conforme demonstrado, os cemitérios brasileiros secularizados estão repletos de imagens de cunho religioso. Os cemitérios considerados como "museus a céu aberto" e instalados nas atuais metrópoles detêm um número bem representativo de personagens mitológicas oriundas da cultura grega e que personificam, dentro de uma representação cenográfica ou isoladamente, atitudes provocadoras que despertam desejos sexuais dormentes mesmo diante da dor.

Como exemplo recorre-se à mitologia grega e à representação do drama de Eurídice, esposa do músico Orfeu, que foi envenenada pela serpente, após o olhar apaixonado do caçador Aristeu. No túmulo da Família Marzorati (Cemitério da Consolação, São Paulo) encontra-se uma obra com características do estilo *art nouveau* em que Eurídice expressa todo seu êxtase de dor e prazer com a picada da serpente que sobe por entre suas pernas (Figura 4). Observa-se tal deleite pela posição do corpo, caracterizado na plenitude de seus atrativos; pela mão que segura o seio esquerdo; e pelo rosto inclinado, que expressa um gemido ardente.

A imagem de Eurídice retratada na escultura segue os parâmetros da beleza clássica, com veste drapejada, grudada no corpo e transparente. Outra escultura da mesma Eurídice foi colocada na década de 1920 no túmulo da Família Vitali (Cemitério da Consolação, SP), no qual é mostrada sendo conduzida aos céus por um anjo adulto. Sabe-se que as marmorarias tinham por hábito reproduzir a mesma temática em túmulos diferentes, conforme o gosto da burguesia vigente. As imagens não precisam estar nuas para suscitar desejo sexual, mas sim passar para o espectador uma carga fictícia de prazer carnal (Borges, 2007).

De acordo com Valladares (1972 apud Borges, 2002), a sensualidade foi o fundamento ético do estilo *art nouveau*, na condição plena de sua vivência e grandeza, conforme atesta a citação a seguir.

> É na arte tumularia que o *art nouveau* se denuncia como um estilo capaz de representar o nu através de uma nova linguagem plástica diferente e inovadora. É quase certo ser esta a caracterização da atitude de reação antiacadêmica. Sem perder a conotação de realismo figurativo, conduz a figura a uma nova metáfora. [...] O enlevo, o êxtase e a resolução se expressam plenamente nas alegorias conduzidas aos túmulos, na temática de consagração, desolação e integração. Há figuras que parecem revelar a dor e o prazer, o amor e o morrer" (p. 603)

Os temas alegóricos, tais como os já citados, tornaram-se relevantes para expressar os devaneios do estilo *art nouveau* e configuram o que se designa neste artigo de modelos de erotismo evidente. Esse mesmo tipo de erotismo é encontrado em obras do estilo Liberty (noção de liberdade), que sofreram a influência do escultor italiano Leonardo Bistolfi (*1859-†1933), considerado como o "poeta da morte" ao propor um novo simbolismo iconográfico funerário. Segundo André Chabot (apud Bossaglia, 1979), Bistolfi criou o "erotismo da

morte", pois seu objetivo era amenizar o luto moderno e demonstrar o sentido pleno do amor universal e o lado espiritual da vida.

Entre os inúmeros seguidores de Bistolfi, tem-se o escultor italiano Materno Giribaldi (*1870-†1935), que na década de 1930 instalou seu ateliê em São Paulo. Alguns de seus melhores trabalhos são as esculturas do jazigo-capela da família de Nami Jatef, construído em 1932 em estilo *art déco* pela marmoraria Pedro Porta (SP) que o revestiu de granito polido preto e marrom. O jazigo-capela foi erigido no Cemitério da Consolação em São Paulo, constituindo de um monumento luxuoso que simboliza bem a ascensão de um imigrante libanês que veio a se tornar um empresário bem-sucedido em São Paulo.

Mas o que de fato chama a atenção nesse jazigo-capela são as esculturas de bronze de Giribaldi que circulam e coroam todo o monumento, chegando a avançar na frente, como se projetassem para fora (Figura 5). Alguns críticos interpretam essa cenografia como um navio imaginário, principalmente quando visto de perfil. O grupo escultórico é composto por vinte figuras seminuas, dispostas aparentemente de modo desordenado em torno do jazigo-capela. As mulheres sedutoras que se sobressaem na frente do jazigo parecem elevar-se ao céu. Os corpos das jovens representados em movimentos vigorosos, excitantes e de torsos retorcidos ocupam as laterais do jazigo e parecem brotar das flores que ornamentam toda a base do monumento. Essa narrativa de composição assimétrica foi denominada "o prazer da dor" por esta autora (Borges, 2011), dado o sentimento do êxtase teatral que ela representa.

Figura 5 - Figuras seminuas que adornam o jazigo-capela da Família Nami Jatef, 1932. Escultor Materno Giribaldi. Cemitério da Consolação, São Paulo. Fonte: Foto de Maristela Carneiro.

Conforme se observa na Figura 5, as mulheres possuem cabelos longos e encaracolados, têm corpos bem delineados, seios torneados e roupas transparentes. Dramatizam a perda do ente querido segundo uma agitada teatralidade que aponta para uma relação de aconchego, de desejo e prazer entre esses corpos que se encostam e se entrecruzam em posições variadas. O lirismo e a sensualidade fazem-se presentes. Há também uma conexão de todo esse cenário com a mulher e o homem que ladeiam a porta do jazigo-capela coroado de uma flama que simboliza a chama da vida. A porta, por sua vez, tem gravado em baixo-relevo uma mulher alada, altiva, estilizada, que brota das flores seguindo assim os cânones do estilo *art nouveau*. Para completar a exuberância do monumento, Giribaldi acrescentou no topo uma pranteadora que se debruça sobre o teto em forma de sarcófago, representando o seu desespero diante da desventura da morte (Borges, 2011).

Pode-se constatar na obra tanto a influência da linguagem formal de Rodin, quando Giribaldi funde seus baixos-relevos em vários graus de *stiacciato* (Borges, 2015) e de Bistolfi, quando faz a representação da cumplicidade do amor e da cobiça. Um exemplo desse último sentimento encontra-se no monumento funerário de Guglielmo Folchi (c.1925), instalado no Cemitério Maggiore, em Pádua (Itália). Nele, o diálogo do desejo está explicito entre o homem robusto e a mulher angelical, de contornos delicados, que carrega um cordão de flores (Berresford, 2004).

A iconografia secular foi aos poucos ocupando espaço nos cemitérios secularizados, desafiando assim esse local tido como "sagrado". Quanto a assumir cenas vinculadas ao amor humano e que levam a vislumbrar a evidência do amor e do prazer carnal, conforme apresentado até agora, pode-se afirmar que o erotismo evidente surgiu pela primeira vez no Cemitério Montparnasse (Paris) entre 1909 a 1910. Trata-se da segunda versão da obra "O beijo", do escultor romeno Constantin Brancusi (*1876-†1957), construída em pedra de calcário e instalada no túmulo da anarquista russa Taniocha Rachevskaia, que se suicidou aos 23 anos de idade devido a um desgosto amoroso (Borges, 2017).

A escultura de Brancusi é a antítese da obra "O beijo" (1882-1889) do escultor francês Auguste Rodin (*1840-†1917), que evoca a representação do amor romântico. "O beijo" de Brancusi tornou-se referência turística no Cemitério Montparnasse, símbolo da ruptura estilística do artista, que passou a adotar o purismo formal, e ao mesmo tempo da renovação no espaço cemiterial. A sua importância advém também de representar uma história de amor real e por ser construída segundo o rigor geométrico que compacta os amantes de tal maneira que mal se consegue distinguir as características individuais de cada um deles nesse beijo apaixonado (Zanini, 1971 apud Borges, 2004).

Daí em diante algumas representações de despedidas com beijos ardentes surgem em cemitérios europeus e brasileiros, esculpidas conforme os parâmetros da arte moderna. No caso do Brasil, uma obra representativa é "O último adeus"

(c. 1945), de Alfredo Oliani (*1906-†1988), realizada em bronze para o túmulo da Família Cantarella, e instalada no Cemitério São Paulo, São Paulo, em 1944. Em cima de uma base de três níveis, o escultor assentou a representação de uma narrativa de amor composta pelo corpo bem torneado e jacente de Maria Cantarella (morreu em 1982), coberta com uma veste leve e drapeada. Sobre seu corpo, do lado esquerdo, encontra-se a escultura de seu esposo nu e viril, "Nino", como era chamado por ela (falecido em 1942), e que lhe dá o último beijo, em uma despedida que se pode dizer franca, íntima e intensa (Figura 6).

Figura 6 - Detalhe da escultura "O último adeus", de Alfredo Oliani (1945), assentada no túmulo da família de Cantarella no Cemitério São Paulo,SP Fonte: Foto de Maristela Carneiro.

Conforme José de Souza Martins (2006 apud Comunale, 2015), esse monumento causou estranhamento por ser a primeira obra a "proclamar o erotismo estético" em um cemitério na cidade de São Paulo, dado a sua ousadia e por ser considerada como indevida na arte funerária paulista. Por conta da altura da base, a obra pode ser observada de todos os ângulos, ressaltando ainda mais o erotismo da cena.

O modelo real de beleza dos personagens de "O último adeus" de Oliani remete à formação que o escultor recebeu de seus mestres Amadeu Zani (*1869-†1944), Nicolla Rollo (*1889- †1970) e Francisco Leopoldo e Silva (*1879- †1948), sem que se esqueça a já citada influência da estética rodianiana, comum à maioria dos escultores de sua época. Essa obra de Oliani certamente contribuiu para a proliferação de outras produções funerárias que se sucederam no Brasil, destacando a sensualidade feminina, a nudez e o erotismo tanto sutis como evidentes.

Na modernidade, a temática da despedida simbolizada pelo beijo também é recorrente em cemitérios da Europa, como o túmulo da família Sigmund (meados do século XX) no Cemitério Central de Viena, que contém o maior prisma erótico visto pela pesquisadora e que a deixa atômica e perplexa ante tanta intensidade carnal.

Enfim, um espaço para se declarar o amor e a paixão.

Os cemitérios secularizados são espaços modernos e que permitem visualizar diferentes níveis de experiências temporais devido ao seu longo período de existência. Ao caminhar por entre as quadras, depara-se com obras de teor essencialmente cristão e outras que representam e enaltecem os valores da burguesia do século XX. Está-se diante de um local visto como "sagrado", mas que é também secular.

Esse espaço funerário permite uma grande liberdade aos escultores e marmoristas para que atendam a um tipo de clientela que quer colocar ali todos os seus anseios e desejos que contribuam para registrar a perenidade do amor vivido. A celebração da metafísica do amor conjugal está concebida com grande teor de erotismo, conforme exemplificado no presente texto. Ao mesmo tempo encontram-se temáticas com representações de pessoas isoladas que sublimam a dor e congregam a angústia e a sensualidade por motivos distintos.

Ressalte-se que associar a nudez ao erotismo não condiz com a proposta da autora deste texto, pois existem muitos modelos de nus nos cemitérios brasileiros, mas que estão representados no seu aspecto ideal e eterno. São esculturas que, como diz Perniola (2000), estão fechadas ao trânsito erótico. A narrativa erótica é mais ampla e profunda do que a nudez, pois requer o tráfico entre a imagem e o cuidado que se tem ao vê-la.

Referências bibliográficas

BATAILLE, Georges. Erotism: Death and Sensuality. San Francisco: City Light Books, 1986.

BERREFORD, Sandra. Italian Memorial Sculpture 1820- 1940. A legacy of love. First. London: Frances Lincoln Edition, 2004.

BORGES, Maria Elizia. Arte funerária: representação da criança despida. História. São Paulo, n. 14, p. 173-187, 1995.

_____. Manifestações artísticas contemporâneas em espaços públicos convencionais (cemitérios secularizados). In: XXIV COLÓQUIO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. 2004. Anais. Belo Horizonte: Instituto Arte das Américas, 2004. [1CD-ROM]

_____. Eternidade sobre túmulos. O prazer da dor. Revista de História da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, ano 6, n. 65, p. 66- 71, fev. 2011.

_____. Três encantamentos do Brasil com a arte funerária italiana. In: XXXV COLÓQUIO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. Anais. Rio de Janeiro: UEJ/ EBA, 2015. [1CD-ROM]

_____. Um olhar indagador sobre os cemitérios: as representações modernas da morte. In: OMENA, Luciene Munhoz de; FUNARI, Pedro P. A. As experiências sociais da morte. Diálogos Interdisciplinares. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2017.

_____. Arte funerária no Brasil: contribuição para a historiografia da arte brasileira. In: XXII COLÓQUIO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. 2002. Anais. Porto Alegre: PUCRS, 2002. [1 CD-ROM]

_____. Arte funerária e il commercio carrarense in Brasile. In: BERRESFORD, Sandra. Carrara e il mercato della scultura. Milano: Federico Motta Editore, 2007. p. 268- 272.

BOSSAGLIA, A. Rossana. Scultura Cimiteriale a Milano tra Scapigliatura e Simbolismo. In: JANSON, Horst W. (Coord.). La scultura nel XIX secolo. Bologna: Editrice Clueb, 1979. p. 211-212.

CHIARELLI, Tadeu (Org.) Os sentidos na arte. São Paulo: Associação dos Amigos do CCBBSP, 2005.

COMUNALE, Viviane. A redescoberta da arte de Alfredo Oliani: Sacra e Tumular. 2015. 259p. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015.

FABRIS, Anateresa. Entre Matisse e Playboy: Tom Wesselmann e o corpo feminino. Artcultura, Uberlândia, MG, v. 18, n. 33, p.159- 174, jul./ dez. 2016.

GILLON JR., Edmund V. Victorian Cemetery Art. New York: Dover Publications, 1972.

GOMES, Rafael Azevedo Fontenelle. Heroísmo e erotismo na escultura colonial do Rio de Janeiro: análise de exemplares dos mártires São Manuel e São Sebastião. In: TERRA, Carlos (org.) Olhares sobre o Erotismo na Arte. Rio de Janeiro: Rio Books, 2018, p. 75-92.

GONZAGA-DUQUE, Luiz. A arte brasileira. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995 [Editado por Tadeu Chiarelli].

HOWARTH, Glennys; LEAMAN, Oliver. Enciclopédia da Morte e da Arte de Morrer. Lisboa: Quimera Editores e Círculo de Leitores, 2004.

LEENHARDT, Jacques (Org. e prefácio). DEBRET, Jean-Baptiste. Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2015.

MARTÍNEZ GIL, Fernando. Muerte vivida: muerte y sociedad en Castila durante la Baja Edad Media. Toledo: Disputación Provincial, 1996.

PERNIOLA, Mario. Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

PLAGNIEUX, Philippe. La basilique cathédrale de Saint- Denis. Paris: Éditions du Patrimoine. Centre des Monuments Nationaux, [s. d.].

SILVA, Maria do Carmo Couto da. A formação do escultor Rodolfo Bernardelli na Itália (1877- 1885): uma análise de sua trajetória a partir de fontes primárias.

Revista de História de Arte e Arqueologia, Campinas, SP, v. 6, p. 123-136, dez. 2006.

VALLADARES, Clarival do Prado. Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1972. (v. 2)

Santas Genitais: Inventários e Produção Poética

Paola Zordan, Professora Instituto de Artes/UFRGS

Trata-se de uma descrição de como documentos de pesquisa se relacionam com produções gráficas, plásticas e pictóricas. Com o pensamento de Aby Warburg, articula criação, historiografia e iconologia em reinvenções e apropriações de ícones da Virgem Maria junto a imagens de genitais. Ao se textualizar interstícios entre a estrita pesquisa imagética e o projeto poético *Idolatria Iconoclasta*, o problema historiográfico que se apresenta é seu próprio arquivo, ou seja, uma amostragem polivalente de santas e bucetas, constituindo ampla coleção de referências e coincidências. As ramificações labirínticas deste arquivo, assim como seus critérios de seleção, mostram as dificuldades para se extrair uma síntese unitária, mesmo operando agrupamentos.

Palavras-chave: vulvas; marianismo; arquivo; sincretismo visual

*

With Aby Warburg thought this text is a methodological description how search documents are relates graphic, plastic and pictorial productions. It reinventions and appropriations of the Virgin Mary icons next to images of genitals that articulates creation, historiography and iconology. A poetic Project Iconoclastic Idolatry shows the interscripts are textualized between strict imagery research, when the historiographic problem presented is its own archive. That is a polyvalent sampling of saints and pussies, constituting a large collection of references and coincidences. Even when operating groupings the selection criteria inside file labyrinthic ramifications demonstrate the difficulties for extracting a unitary synthesis.

Keywords: vulvas, marianism, archive, visual syncretism

Fig. 1 - Paola Zordan, Senhora Rosas de Sangue, 2012 Acrílica e colagem sobre tela, 30 cm x 12 cm

O tratamento de um arquivo prolífero, referente a uma pesquisa transdisciplinar, a qual faz levantamentos imagéticos junto à criação de pinturas (Fig. 1, 5 e 6) , desenhos, esculturas (Fig. 3) colagens (Fig.2) e performances, é mostrado aqui a partir de algumas estratégias quanto ao trabalho com imagens. Entre a produção e o estudo de imagens, destaca-se as Virgens Vulvas, imagens recorrentes de Nossas Senhoras, que evidenciam o genital feminino em sua própria constituição figurativa. Estas criações discutem a força da figura, em especial figurações femininas, fazendo relações entre imagens de disseminação popular e as de cunho historiográfico, procurando o divino em formas passíveis de erotização. Via inventários visuais e listagem de designações em torno da mística ligada à Virgem Maria, por vezes via material coletado em trabalhos de campo em locais de culto mariano e museus, o projeto de pesquisa, constitui um arquivo para compreensão das relações entre imagens do sagrado, o canônico, a arte e o sexo. Intitulado *Essa Senhora*, o projeto apresenta objetos que, embora descrevam o tema, são o próprio problema da pesquisa, tornando o

tema um objeto-problema que delimita os achados para seu próprio arquivo. O tema, Virgem Vulva, Santa Genital, configura, em seu paradoxo, o problema, não sendo possível separar tema, problema e objetos de investigação, e sim, trabalhar a partir das imagens os campos problemáticos que os motivos colocam em objetos específicos, de modo que ao nos adentramos nas figuras, vemos que as imagens não podem ser especificadas senão por suas constantes descontinuidades e ligações. A investigação trata do problema envolvido na confluência de diferentes construções de pensamento, sendo o arquivo aquilo que mostra, para além das imagens produzidas dentro da pesquisa poética, as séries de sentido nas quais as figuras de interesse estão implicadas. Trata-se de um arquivo pensado a partir do colecionismo associativo de Aby Warburg, tendo ainda como perspectiva a filosofia da diferença de Gilles Deleuze e sua repercussão, em termos de ordenamento e fragmentações, no tratamento de conjuntos imagéticos desenvolvido por Georges Didi-Huberman.

Fig 2 - Paola Zordan, Aparecida Ovos de Ouro, colagem e fotografia digital. Dimensões variáveis, 2017.

O arquivo da pesquisa compõe inventários imagéticos que envolvem, de modo geral: 1. obras de arte da historiografia catalogada museologicamente ou em monumentos históricos; 2. imagens disseminadas no contemporâneo e artefatos comercializáveis; 3. séries de desenhos, colagens, pinturas e registros de performances, em sua datação e etapas dos processos criativos implicados.

A recorrência do tema é documentada no que a pesquisa trata em termos de inventário de incidentes. Com diversidade de aspectos explorados na organização estilística, temática e histórica das fontes, a coleção afirma interesses em comum entre historiografia e criação. Arquivos constituídos por fontes imagéticas são intensificados pela migração e reprodução de imagens, sendo que o número de fontes para uma pesquisa artística é potencializado devido à circulação digital das imagens. Grande parte do arquivo referencial se compõe de imagens compartilhadas nas redes sociais, algumas sem fontes. Os diversos aspectos dessa produção demandam um levantamento iconográfico chamado inventário de precursões. A análise de figuras que se tornam um genital é uma incidência contemporânea, passível de aprofundamentos iconológicos em que iconografia mariana e representações em torno de genitais femininos, estudadas no arquivo, possam ser estendidas a discussões filosóficas e psíquicas. Fontes aleatórias e obras de arte que convergem aos temas pesquisados e da poética em construção aparecem com elementos similares, sendo estas referências encontradas no percurso, tratadas em termos de inventário de coincidências.

Comecei a trabalhar o tema "santinhos" com estampas coloridas vendidas comercialmente, produzindo colagens e, logo depois, fazendo reproduções desenhadas de figuras femininas escolhidas em livros de História da Arte, isto na segunda metade da década de 1990. Estes trabalhos foram desenvolvidos após o projeto de graduação *Cemitério*, de 1993[1], que expunha simulacros de carneiras, trabalhos feitos de isopor revestido de cimento, tendo como modelo os cemitérios verticais da cidade de Porto Alegre. A discussão dos clichês devocionais e a exploração do *kitsch* enquanto estética perturbadora, que desde os túmulos estava sendo questionada, reincide numa série de colagens em que a figura dita "santa" é alterada, porém sem perder seu aspecto e os seus principais atributos devocionais, como alguns oratórios desenvolvidos junto a *Cemitério*. O projeto de um oratório de cimento vazio, preto por dentro, por fora formado com um mosaico de cacos de imagens de santos, anjos e entidades da religiosiodade afro-brasileira quebradas propositalmente, foi chamado *Idolatria Iconoclasta,* nome que pode ser usado para todo montante destas produções[2]. O paradoxo entre idolatrar e desconstruir a imagem, seja por sua repetição, esgotamento, quebra ou deturpação, é explorado em todas as séries de trabalhos e, atualmente, na pesquisa que inventaria imagens coincidentes ao tema-problema aqui discutido. É seguindo as constelações de imagens warburguianas que, a título de demonstração, o arquivo pode produzir uma espécie de "bombardeio" imagético ao dar a ver a totalidade de sua dimensão. Considera-se as recorrências visuais dadas pelos diversos e ilimitados braços do arquivo, no caso centrado na convergência entre dois grandes temas: iconografia mariana e representações dos genitais. Com Gombrich, as imagens que propiciam esta nunca antes explicitada relação podem ser pensadas como "evidência histórica valiosa" (2012,

[1] Obras disponíveis para visualização em: https://plus.google.com/collection/U4e2bF
[2] Além das presentes reproduções, alguns trabalhos estão disponíveis para visualização em https://plus.google.com/collection/op9FCE

p.265). A compreensão sócio-psicológica almejada por Warburg, mestre de Gombrich, nos induz a determinados procedimentos em torno de arquivos imagéticos, sendo as relações de contiguidade e migrações entre as imagens articuladas visualmente tal qual como as montagens do *Atlas Menmosyne*. Deste modo, um arquivo de pesquisa que, ao modo warburguiano, elenca incidentes e reincidentes, descreve um sistema de relações entre diversas imagens, estabelecendo continuidades, recorrências e singularidades inusitadas dentro de um padrão. Trata-se de exercitar o olho num trabalho com matérias vivas, que demandam decodificações e classificações, ainda que provisórias, do material arquivado.

Fig. 3 - Paola Zordan, **Capela Idolatria Iconoclasta**, 2010 -2018
Cimento, cacos de gesso e resina, óleo/PVC, 96cm x 70 cm x 30 cm

Ter apresentado a questão do genital feminino, tanto na discussão dos materiais que mostravam esquemas de genitais em revistas femininas (GOMES, 2003) como no trabalho *Corpo de Passagem* de Vânia Mombach (ZORDAN; MOMBACH, 2007), fez com imagens em torno do tema me fossem enviadas[3]. Ao tratar dos genitais femininos em seus aspectos visuais e produzir um primeiro inventário de obras em torno de vulvas e vaginas, recebi, durante uma conversa descompromissada, a informação de que na Califórnia havia um artista que relacionava a forma de Nossa Senhora, a qual me apropriava nas colagens e na discussão levantada em *Idolatria Iconoclasta*, a vaginas. Sem referência visual,

[3] Todos os acessos à imagens e demais fontes elencadas aqui foram conferidos em novembro de 2018.

comecei a fazer essa relação em meus esboços gráficos, os quais, posteriormente, geraram uma série de pinturas. Tempos depois, recebi uma primeira imagem, de grande disseminação[4], contudo sem identificação e sem pistas quanto a sua origem, a qual corroborava a relação Virgem e Vulva. Via cruzamentos de termos e imagens, é possível supor que a imagem mencionada pela colega que estivera na Califórnia, primeiramente se tratava da pintura *Goddess* (1989), do mexicano Alfred Quiroz[5], encontrada via buscas na internet quanto a exposições californianas cujos registros datam do final dos anos 1980. Essas imagens, assim como outras que foram sendo enviadas e encontradas, passam a constituir um arquivo digital de imagens relacionadas ao tema-problema pesquisado.

Esse arquivo, com suas "sobrevivências, latências, e aparições misturadas com o desenvolvimento mais manifesto dos períodos e estilos" (DIDI-HUBERMAN, 2013 p.71), afirma interesses em comum entre historiografia e criação. O material coletado passa a se organizar para além da noção de arquivo como armazenamento e conservação de documentos. Consideramos o arquivo a partir de sua função pedagógica, assumindo a premissa de que não se ensina sem arquivo (OLEGÁRIO, 2018), mas também o pensamos como subsídio essencial para criações plásticas, pictóricas e gráficas. Entretanto, o ponto mais relevante é tratar o arquivo como arsenal para se discutir métodos de investigação e produzir a própria pesquisa, tendo em vista que os problemas que um arquivo apresenta são os problemas do pesquisar. No presente caso, estes problemas não se restringem apenas ao estudo das obras e imagens coletadas, mas também a produções poéticas que poderiam ser um arquivo a parte. Deste modo, há uma separação, dentro do arquivo, entre produções autorais e coleções de referência para estudos. Produções próprias, de minha autoria, por sua vez, se distinguem das produções de orientandos, que, sob outros aspectos e com diferentes mídias, tratam de figuras. O arquivo se amplia com os Trabalhos de Conclusão de Curso, Dissertações de Mestrado e Teses que tratam de deusas, mulheres caídas, mulheres de segunda linha, mulheres que se dobram, drapeados, tecidos, sendo impossível descrever, nesse breve texto de caráter metodológico, a variedade estilística, icônica e de meios que todos os trabalhos implicados na pesquisa trazem. Esta profusão poética intensifica o problema do arquivo, visto cada um dos orientandos ter seus referenciais individuais e questões específicas em torno das imagens desenvolvidas, trazendo arquivos próprios dentro do arquivo geral da pesquisa. Tal respeito às singularidades dificulta a pesquisa concentrar-se prioritariamente no estudo dos temas que me são prioritários, ainda que, indiretamente, todos os demais temas-figuras estejam ao tema-objeto-problema

[4] Esta primeira imagem recebida eletronicamente, a qual serve de base para outras criações carece de fontes, apesar das buscas. Disponível em: https://www.facebook.com/freakssociety/photos/a.333664536745518/1541041949341098/?type=3&theater Recriações disponíveis em: https://br.pinterest.com/pin/699324648361500924 e https://i.pinimg.com/originals/e6/5b/29/e65b2959399634265f20dca2651bb9aa.jpg e https://twitter.com/tracyphilbeck/status/822924756341166080

[5] Disponível em: http://almalopez.com/ORnews/010604azb.html
As relações entre Nossa Senhora de Guadalupe e formas ctônicas são bastante exploradas, como é possível encontrarmos em post e comentários populares.
Cf: http://maldadreyes.blogspot.com/2016/12/guadalupanos-vs-el-maldad.html

relacionados. Para melhor se conduzir dentro de um diversificado cabedal de referências e produções, cortes são operados, de modo a seccionar o arquivo em partes que possam ser distinguidas.

A primeira separação ocorre da distinção entre arte sacra e religiosidade popular, a qual separa Virgens Marias feitas para retábulos, oratórios e outros dispositivos devocionais das imagens de disseminação popular, como as das Pomba Giras, deusas greco-romanas, e outras entidades ligadas ao culto do feminino, como Iemanjá. Esta divisão falha quando o arquivo traz as vênus esteatopígicas do paleolítico e as *Sheela na gig* dos templos medievos, tendo em vista que nestas imagens não há como sabermos o quão sacras ou profanas se configuram. Não distinguir, em relação ao tema-objeto-problema, a arte legitimada de artes aplicadas é uma estratégia que, a partir de Warburg e com os estudos de Didi-Huberman, possibilita pensarmos a arte, especialmente a que fizemos, fora dos limites que a discursividade intrínseca ao campo das artes impõe. Por outro lado, recorre-se a elementos historiográficos com o intuito de afirmar a maleabilidade daquilo que tomamos como herança em relação aos temas para os quais a problemática nos leva. Os arquivos de arte sacra, de caráter indubitável, os quais compreendem Virgens Marias do Renascimento até as mulheres fatais do século XIX, são obtidos em trabalhos de campo e nas reproduções da historiografia. As pinturas de Bartolomé Murillo em torno do dogma da Imaculada *Co*nceição (1678), são referências iconográficas para estampas populares. Um primeiro estudo (ZORDAN, 2017) tem como um dos elementos de interesse a *Assunção da Virgem* (1516) pintura de Tiziano na igreja de Santa Maria Gloriosa dei Frari, a qual inspira o poema de Oscar Wilde, expressão dos paradoxos presentes no ícone mariano. E é uma *Anunciação* (1850) de Dante Gabriel Rosseti que, ao apresentar uma ruptura iconológica no tema, precede imagens como *A origem do mundo,* detalhe de um ventre feminino pela perspectiva dos genitais, pintado por Gustave Courbert em 1866. Pureza, castidade, servilidade e resignação se constelam no mito que a pesquisa apresenta, não apenas junto ao seu dispositivo secular, que subjugou o feminino à moral dos patriarcados[6], mas principalmente naquilo que desmitifica a moralidade sobre qual as figurações, especialmente as marianas, se estruturam. Nestes exemplos notórios, um olhar atento às imagens de *Imaculada Conceição* permite mostrar o quanto uma fórmula, cuja preponderância situamos nas séries de imaculadas conceição de Murillo, se aplica popularmente. A compreensão de que os dogmas são crenças populares anteriores a sua aceitação oficial pela instituição eclesiástica mostram o quanto os limites entre as práticas carnais e as figuras de adoração não são precisas. “Uma arte sensual poderia ser o sintoma de uma sociedade corrompida, mais culpada ainda se essa sensualidade também infectasse a imagística religiosa” (GOMBRICH, 2012, p.267), o que de fato, mesmo veladamente, ocorre. Drapeados em pinturas e entalhes evocam sugestivas invaginações, por toda a arte colonial o limite entre sensualidade, carne e elevação metafísica é tênue. Ao buscarmos signos dessa

[6] Cf. GOMES, Paola, *Genitais femininos e os lugares da diferença,* 2003 e ZORDAN, Paola; MOMBACH, Vânia. *Corpo de passagem,* 2007.

imprecisão das fronteiras entre sensualidade e pudícia, mesmo em obras do passado, não conseguimos separar o que vem a ser o explícito do sexo e a sexualidade que pode ser evocada nas imagens de cunho religioso, como, por exemplo, um "símbolo eucarístico" em forma de vulva (pão ou concha?) encontrado, em trabalho de campo, no forro da Igreja de Santo Antônio, Matriz de Tiradentes, em Minas Gerais. Descobertas foram feitas, ainda sem identificação de autoria e sem acesso a dados, ao serem encontradas, ao acaso, pinturas de Nossas Senhoras da Conceição no Museu de Arte Sacra de Mariana e na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco em São João Del Rey, Minas Gerais, no convento de Nossa Senhora do Carmo, em Salvador, Bahia, na Igreja de Santo Antônio, em Lisboa, todas necessitando de dados precisos quanto a autores, datas e relações iconográficas, em especial nas suas estreitas relações com as pinturas de Murillo. Além destas, entre vários sítios visitados, destaco a basílica de Nazaré, em Belém do Pará, o Santuário de Fátima em Portugal e, não sem problemas de identidade histórica, o Santuário Mãe de Deus em Porto Alegre. A Nossa Senhora da Conceição de Victor Meirelles, na catedral de Laguna, em Santa Catarina, também foi estudada. Nestes trabalhos de campo, todos passíveis de desdobramentos em estudos específicos, é possível inventariar imagens que comprovam a ambiguidade de um signo religioso que, em seu culto e devoção, consagra o corpo enquanto força espiritual.

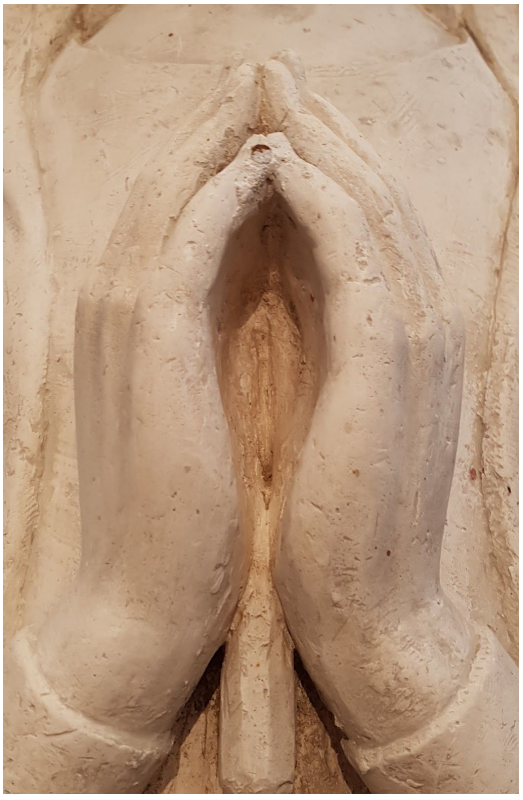


Fig. 4 - José Ferreira Tedim, protótipo da estátua de Nossa Senhora de Fátima, detalhe, 1920. Museu Santuário de Fátima, registro da autora em trabalho de campo, 2018.

Outra parte do arquivo compreende a produção contemporânea, na qual uma gama prolífera de santos e imagens religiosas é apropriada, sendo que essas recriações também constituem um dos inventários do arquivo. Pilar Fernández,

Alejandra Alarcán, Sara Panamby e Annie Sprinkle são artistas que apresentam a vulva e a vagina em suas poéticas. As *Reconfigurações* de Cynthia Consentino (2014) foram achados de pesquisa relevantes, cujo trabalho vai ao encontro, ainda que com estilos e níveis de detalhamento incomparáveis, das produções de Soasig Chamaillard. Também constam no arquivo o projeto *Vaginas's Wall* de Jamie Mac Cartney [7] e as cerâmicas *Vagina Madonna* de Micki Tschur[8]. Com as inúmeras imagens hoje circulando nas redes sociais, não há uma busca exaustiva com a finalidade de extenuar o arquivo perante todas as ocorrências existentes, sendo os artistas indicados por artigos, coincidências e catálogos de exposição relativos aos temas de pesquisa. Durante seu desenvolvimento fontes aleatórias em torno dos temas pesquisados e poéticas em construção, tanto as de minha autoria como as dos orientandos, aparecem com elementos similares ou convergentes à formas, estilos e temas, sendo estas produções tratadas em termos de coincidências, especialmente quando produções poéticas similares as que estão em construção são encontradas.

Com Foucault, aprendemos que um arquivo, seja via incidência coletadas sejam pelas coincidências encontradas, materializa enunciados, expressando, em sua matéria, o que pode ser dito em uma determinada época. Deleuze, ao escrever sobre o arquivismo de Foucault (DELEUZE, 1988) mostra o quanto um arquivo, mais do que elaborar uma ordem, arranjar um suporte que comporte suas matérias, é atravessado por falhas que mostram o quanto é impossível (DELEUZE, 1988) um regime de signos ser inerte. A criação de um arquivo de incidentes que traz referências tanto do marianismo sincrético quanto a imagens catalogados junto à tradição, fornecendo indícios de como concepções de feminino se articulam. Tanto a figura servil, maternal, confortadora e cheia de sofrimento, dada historicamente como ideal feminino a ser seguido na vida das mulheres, como o feminino sexual aterrador, ambos implicados no tema aqui desenvolvido, demandam análises pormenorizadas, as quais podem desenvolver, a partir do arquivo de pesquisa, muitos outros estudos. Ao descrever como tais figuras operam no modo de vida das mulheres contemporâneas (ZORDAN, 2008; ZORDAN, 2016) e ao se estudar como uma imagem produz subjetivações compreendemos como funciona o discurso visual que a iconografia inventariada propaga.

[7] Cf. http://www.greatwallofvagina.co.uk/great-wall-vagina-panels, sendo interessante também conferir a escultura de Fernando de La Jara, https://it.wikipedia.org/wiki/Pi-Chac%C3%A1n
[8] https://jonathanjohnson.de/en/store/vagina-madonna-salt-shaker

Fig. 5 - Paola Zordan, Tríptico de Lourdes, 2014
Acrílica sobre tela, 20 cm x 45 cm

O que se apresenta, via as diversas imagens arquivadas em torno da figuração feminina, conduz pensar e pintar os seguintes elementos: 1) o corpo; 2) as secreções e os resíduos dos órgãos do corpo; 3) os volumes e as invaginações dos corpos; 4) as dobras; 5) pele, véus, mantos; 6) roupagens e adereços; 7) ornamentos; 8) rostos; 9) casas; 10) cidadelas ou cidades; 11) grutas; 12) terra, a argila, o composto orgânico. A figura anatômica se desdobra nas figurações alegóricas de cunho simbólico: a) rosa; b) diadema estrelado e/ou auréola; c) lua; d) serpente; e) corda, cordão ou rosário; f) água; g) conchas. Ambas as séries se diluem numa só matéria, fértil aos temas icônicos do marianismo, mas também presentes nas criações simbolistas e na profusão imagética dos dias atuais. A pintura simbolista, enquanto estilo e exploração intuitiva de massas e cores, é precursora das minhas séries picturais, sendo possível estudos a parte em relação a esta tendência e suas complexidades historiográficas.

Contudo, a divisão do arquivo em blocos, mesmo os históricos, nunca é derrisória. A primeira tentativa, quanto aos incidentes e precursões, foi inventariar obras que nos permitiram a chegar às formulações em questão. Obras de artistas mulheres são referências, Louise Bourgeois é a mais célebre, no entanto, Kiki Smith e artistas latino americanas, em especial as *Guadalupes series* da mexicana Victoria F. Franco e as de Alma López, são elencadas como relevantes e mesmo iniciadoras do tema. A obra da brasileira Teresinha Soares, que atuou nos anos 1960 e 1970, tendo o corpo como elemento central em suas poéticas, é de extrema relevância, especialmente a triologia *Túmulos*, 1970, que converge ao tema cemitério, minha pesquisa de graduação, que, seguindo a imanência entre matéria, corpo, vida e morte, retorna no horizonte do que atualmente ocupa a produção deste projeto, em especial no que tange a discussão do *kitsch*, a questão do clichê e ao problema do que, enfim, constitui à legitimação de uma arte. Depois, se fez necessário inventariar obras notórias da iconografia mariana e do corpo feminino em seus aspectos não usuais (dando a ver os genitais). Este segundo movimento configurou na elaboração do presente projeto de pesquisa, que investiga sítios de culto mariano buscando as relações

entre os órgãos genitais femininos e as imagens canônicas, tais como podemos ver na capela do Padre Faria, em Ouro Preto e na estátua de Nossa Senhora de Fátima, no santuário em Portugal (fig.4). Um outro aspecto se debruça exclusivamente nas pinturas de Imaculada Conceição encontradas tanto em santuários como em locais prosaicos, a fim de pensar seu sincretismo com a afro-brasileira Oxum e sua importância desde Portugal, passando pelo Brasil Colônia até o Santo Daime. Um terceiro inventário lista ocorrências que reinventam Nossa Senhora no cotidiano brasileiro, as "nossas senhoras de todas as coisas", como diz a orientanda de mestrado Débora Balzan, as nossas senhoras adesivadas em caminhões pelo Brasil, recriadas das mais diversas formas, como o santinho que mistura Rita Lee e Nossa Senhora das Graças, apresentando a "protetora das ovelhas negras" [9].

Dentro do arquivo constam catorze ocorrências, onze anônimas ou de autoria não identificada, de Virgens Vulvas ou Vulvas colocadas em oratórios[10]. Observa-se que Débora Iglesias produziu seus altares de vulvas após assistir palestra proferida por mim na Universidade Federal de Santa Maria, em 2013. Há um segundo altar para uma vulva pertencente ao ex-orientando de Mestrado Guilherme Schröder. Essas ocorrências são contágios da pesquisa. Coincidências são notícias e obras encontradas, como algumas matérias jornalísticas que discutem a perseguição e a condenação deste tipo de conteúdo, como ocorreu em 2014 com as peças bastante vendidas de Ana Smile, em Goiás[11] e o caso espanhol da passeata feminista que trazia num andor uma possível "santa cona[12], casos que são inventariadas no sentido de mostrar as tensões em torno do tema e embasar argumentos em relação a sua importância no contexto atual. O tabu com o qual a humanidade trata a vagina pode ser sentido nas ameaças à artista japonesa Magumi Igarashi[13] e no desfecho da peformance *Mirror of origin,* de Deborah de Robertis[14] no Museu D'Orsay, em frente a imagem célebre de

---

[9] Cf: https://br.pinterest.com/pin/353743745707886703/?lp=true

[10] Cf: Em função da baixa definição das imagens, enviadas em aplicativos de mensagens e compartilhadas em redes sociais, não é possível reproduzir satisfatoriamente a amplitude desta coleção, sendo possível visualizar algumas em determinados sites:
https://thekingpinco.bigcartel.com/product/vaginal-mary
https://br.pinterest.com/pin/409546159846487345/
https://br.pinterest.com/pin/689473024178078433/
https://www.etsy.com/listing/589151112/10in-vulva-de-guadalupe-wall-hanging?ref=landingpage_similar_listing_top-2
https://4.bp.blogspot.com/-68CKznKX5M8/WFCMoibFOHI/AAAAAAAAQVQ/hdJGeJCrBYwMvSX8-J5TsYvXpx-f8iiqQCLcB/s1600/meme%2Bguadalupe%2B18.jpg
https://www.vdayri.com/uploads/6/2/3/7/6237239/val-logo_orig.jpg
http://iklectikartlab.com/beyond-the-mask/madonna-vagina-by-paola-de-ramos-detail/
https://pbs.twimg.com/media/BtGFOCWCUAA7C2m.jpg:large

[11] Cf. https://www.vice.com/pt_br/read/santa-blasfemia-imagens-religiosas-personagens

[12] Cf. https://broadly.vice.com/es/article/a3wyyg/cono-insumiso-sevilla
e http://mujerespanyrosas.com/santisimo-cono-insumiso-al-banquillo/ e ainda
https://www.elespanol.com/sociedad/20160920/156985194_0.html

[13] Cf.
http://observador.pt/2014/07/16/artista-que-mapeou-e-enviou-imagens-da-sua-vagina-30-pessoas-foi-detida-japao/

[14] Cf.
https://news.artnet.com/exhibitions/artist-enacts-origin-of-the-world-at-musee-dorsay-and-yes-that-means-what-you-think-35011
e

Courbert. Tanto a imagem sacralizada iconograficamente quanto o orgão reprodutor carregado de forças invisíveis trazem uma figura que pode ser entendida como obscenidade e ofensa, como se apresentam os depoimentos de pessoas católicas frente a liberdade de expressão da goiana Ana Smile, proibida de criar Nossas Senhoras inspiradas em ícones super propagados pela cultura visual, como Frida Kahlo, Mulher Maravilha, o Coringa de Batman. Por fim, uma nova sucursal da pesquisa inclui as populares Pombas Giras, figuras divinas e profanas das religiões afro-brasileiras que surgiram como contraponto da Virgem Maria. Este aspecto trato como *Nossa Gira Senhora,* a qual incluirá discussões sobre abuso e violências sofridas pelas mulheres, entre outras questões feministas que se fazem presentes pelos trabalhos desenvolvidos no grupo de pesquisa.

Ainda que se reitere a máxima de que "o arquivo não fecha jamais" (DERRIDA, 2001, p.88), um desenho esquemático tende a fechar o trabalho, pelo menos na tentativa de concluir o inconcluso. Ao se relacionar a figura feminina de culto com uma miríade de temas secundários, trabalhamos com as composições labirínticas e blocos de formas remanescentes ao modo de Warburg. O arquivo atesta as dificuldades para se extrair uma síntese unitária, mesmo operando agrupamentos que explicitam origens, usos e contextos comuns a cada imagem. Com a geofilosofia deleuziana é possível afirmar uma fabulação pictórica na matéria dos arquivos, mostrando a vida própria nas imagens selecionadas para estudo.

Fig.6 - Paola Zordan, Tríptico Apocalipse, Floresta, Paz, 2013
Acrílica sobre tela, 30 cm x 60 cm

Referências bibliográficas

http://www.onesmallseed.com/2014/06/vagina-activism-shameless-provocation-or-conceptual-art/

DELEUZE, Gilles. Foucault. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo: uma impressão freudiana. Trad.Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas ou o gaio saber inquieto. O olho da História, III. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2018.

_____. A imagem sobrevivente: história e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contrponto, 2013.

GOMBRICH, O uso das imagens. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GOMES, Paola B.M.B. Genitais Femininos e os Lugares da Diferença. In: FONSECA, Tânia Mara Galli e KIRST, Patrícia Gomes (Orgs.) *Cartografias e Devires: a construção do presente.* Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2003, p. 273-297.

OLEGÁRIO, Fabiane. Jogo com arquivos: procedimentos didáticos tradutórios. (Tese). Doutorado em Educação. Porto Alegre, Faculdade

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne.* Madrid: Akal, 2010.

_____. Histórias de Fantasma para Gente Grande: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Editora Schwarcz, 2015.

ZORDAN, Paola . Virgem Senhora Nossa Mãe Paradoxal. História: Questões & Debates, Curitiba, volume 65, n.2, p. 239-263, jul./dez. 2017.

Disponível em http://revistas.ufpr.br/historia/article/view/47241/33505

_____. O cuidado feminino. Margens (UFPA), v. 4, p. 157-196, 2008.

ZORDAN, Paola. Ortopedoxia: *mãe, mulher, professora, pesquisadora, artista*. Seminário Internacional VI Conexões Deleuze: máquinas e devires. Campinas: UNICAMP, 2016a.

ZORDAN, Paola. Flores Brancas: exercícios líricos. Seminário Iberoamericano sobre o Processo de Criação nas Artes, 2016, Vitória/ES. Poéticas 2016. Vitória: Proext-UFES, 2016b.

ZORDAN, Paola ; MOMBACH, Vania. Corpo de passagem. In: 16º. Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas: dinâmicas epistemológicas em artes visuais, 2007, Florianópolis - SC. *Dinâmicas epistemológicas em Artes Visuais*. Florianópólis (SC): Clicdata Multimídia, 2007. p. 1-10.

Heroísmo e erotismo na escultura do Rio de Janeiro: Análise de obras de s. Manuel e s. Sebastião

Rafael Azevedo Fontenelle Gomes, PPGAV/EBA/UFRJ.

Este estudo apresenta particularidades da iconografia de duas devoções bastante difundidas no Brasil colonial: São Sebastião e São Manuel. Iniciamos destacando dois sentimentos fundamentais utilizados como propaganda da fé cristã após o Concílio de Trento (1545-1563): o deleite e o deslumbre. Analisar a sexualidade velada nos corpos seminus dos santos produzidos pelos artistas da colônia é uma tarefa complexa, que envolve a justaposição da iconografia irradiada pelos grandes centros europeus com o temperamento dos santeiros dos trópicos, produtos de uma civilização diferente das metrópoles. Neste sentido, selecionamos três exemplares escultóricos de S. Sebastião e S. Manuel a fim de destacar as características iconográficas e formais que podem remeter ao heroísmo e erotismo, ainda que latente.

Palavras-chave: Arte Sacra. Escultura. Iconografia.

*

Este estudio presenta particularidades de la iconografía de dos devociones bastante difundidas en el Brasil colonial: San Sebastián y San Manuel. Iniciamos destacando dos sentimientos fundamentales utilizados como propaganda de la fe cristiana tras el Concilio de Trento (1545-1563): el deleite y el deslumbramiento. El análisis de la sexualidad velada en los cuerpos seminus de los santos producidos por los artistas de la colonia es una tarea compleja que implica la yuxtaposición de la iconografía irradiada por los grandes centros europeos con el temperamento de los senderos de los trópicos, productos de una civilización diferente a las metrópolis. En este sentido, seleccionamos tres ejemplares escultóricos de San Sebastián y San Manuel a fin de destacar las características iconográficas y formales que pueden remitir al heroísmo y erotismo, aunque latente.

Palabras clave: Arte religiosa. Escultura. Iconografía.

Introdução

Este estudo apresenta particularidades da iconografia de duas devoções bastante difundidas no Brasil colonial e presentes na antiga Capitania Real do Rio de Janeiro (1565-1821): São Sebastião e São Manuel. São abordadas, para além dos aspectos históricos, estilísticos e técnicos, as singularidades iconográficas das obras selecionadas, especificamente no tocante a duas qualidades observadas nas mesmas: as características heroicas e eróticas das representações.

Para tal, iniciamos destacando dois sentimentos fundamentais utilizados como estratégia de propaganda da fé cristã nas colônias latino-americanas após o Concílio de Trento[1] (1545-1563): o deleite e o deslumbre. Ferramentas persuasivas, elas estarão presentes nas obras produzidas desde então, denotando a postura de uma Igreja triunfante, após a reação contra reformista.

Por conseguinte, o culto aos santos mártires (categoria de ambas as devoções em epígrafe), heróis executados pelos ímpios pagãos em diversas eras e locais, se tornou cada vez mais constante. As ordens religiosas, por exemplo, incentivaram o culto aos missionários martirizados, como, por exemplo, os mártires franciscanos e jesuítas do Japão (mortos no final do século XVI).

Além de denotarem uma campanha deliberada da Igreja de reação à Reforma Protestante, essas devoções muitas vezes representavam a satisfação das necessidades imediatas da população colonial, como é o caso de São Sebastião (pestes), Santo Antônio (casamentos e objetos perdidos) e Santa Rita (causas "impossíveis")[2], dentre outros.

Ao final, apresentamos e discutimos alguns dos recursos visuais que permitiram a exacerbação do deslumbre e deleite enquanto ferramentas de persuasão dos fiéis, tais como a nudez, a contorção antinatural, a abertura do perizônio[3], o heroísmo e patetismo e a volúpia e detalhamento da anatomia.

Aspectos Estilísticos E Iconográficos

[1] Realizado de 1545 a 1563, é considerado um dos três concílios fundamentais da Igreja Católica, juntamente com o Concílio do Vaticano II e o Concílio de Nicéia. Foi convocado pelo Papa Paulo III para assegurar a unidade da fé e a disciplina eclesiástica, no contexto da divisão então vivida na Europa devido à Reforma Protestante, razão pela qual é denominado como Concílio da Contrarreforma. Foi o mais longo concílio da história da Igreja. Emitiu numerosos decretos disciplinares e especificou claramente as doutrinas católicas quanto à salvação, os sacramentos e o cânone bíblico, em oposição ao protestantismo. Unificou o ritual da missa de rito romano, abolindo as variações locais, instituindo a chamada Missa Tridentina (referência à cidade de Trento). Após o concílio, a Igreja será ainda mais expansiva, combativa e universal.

[2] OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de. **A Imagem Religiosa no Brasil**. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais e Fundação Bienal de São Paulo, 2000. p. 46.

[3] Termo empregado para designar a faixa de pano em torno da cintura que cobre a nudez do Cristo Crucificado e outros santos.

Em seu ensaio sobre a arte produzida na Europa após a contrarreforma e o Concílio de Trento intitulado *Barroco, Arte da Contrarreforma*, Werner Weisbach [4] afirma que, na conjuntura em questão, a aplicação de elementos que evocam o heroísmo, a piedade, o misticismo e a profecia do representado, desenvolvidos como valores intuitivos e sentimentais, transforma o corpo dos santos num verdadeiro repositório de contorções, transes e tensões espirituais.

Estes e outros recursos mímicos, que, na expressão de Weisbach, caracterizam-se pelo "patetismo"[5], conduzem o espectador a uma fantasia, consolidando-se como modelos de representação adequados aos santos das ordens religiosas, entre as quais a recém fundada Companhia de Jesus, que ajuda a configurar um novo hagiológico, através da canonização de novos mártires e místicos.

No Brasil, além dos "novos santos", como Santa Tereza D'Ávila, Santa Catarina de Sena e Santo Inácio de Loiola, não podemos esquecer daqueles já consagrados pela devoção popular luso-brasileira, como as várias invocações de Nossa Senhora, São Sebastião e São Manuel – temas deste artigo, Sant'Ana, São José, Santo Antônio e Santa Rita de Cássia etc., configurando o repertório imagético que se desenvolveu nos primeiros séculos da colônia.

No que concerne ao nosso objeto de estudo, os recursos persuasivos disseminados pela arte italiana a partir de mestres como Michelângelo, os Carracci e Bernini, dentre outros, influenciará inequivocamente na sofisticação e liberdade de representação dos artífices periféricos, sobretudo no tocante à sensualidade, nudez, dramaticidade e expressividade das obras.

Weisbach[6] discorre a respeito destes recursos no seu ensaio já mencionado. O autor faz referência a algumas características típicas das obras deste período, verificadas concomitantemente ou não no maneirismo e barroco. De acordo com o autor, são elementos da arte da contrarreforma o heroísmo, o misticismo, o erotismo, o ascetismo e a crueldade[7]. Sobre o heroico, Weisbach atribui a Michelângelo sua consagração:

> Michelângelo acertou ao criar imagens emanadas de seu ideal heroico, dotadas a tal ponto de majestade e sobrenatural grandeza deslumbradora que sem dificuldade pôde aceitá-las a fantasia religiosa como símbolo do sagrado. [...] A herança de Michelangelo aliada a elementos rafaelescos produziu o maneirismo florentino e romano que predominou na Itália central. [...] Ao estender-se o estilo maneirista desde a Itália a todos os países, levou consigo a todas as partes o repertório representativo do heroico. [...] O conceito de heroico não está somente relacionado com um conteúdo objetivo, com um assunto, mas constitui também uma maneira de expressão formal por si só.[8]

[4] WEISBACH, Werner. **El barroco, arte de la Contrarreforma**. Madrid, Espasa Calpe, 1948.
[5] Comoção, sentimentalismo. In: WEISBACH, Werner. Op. cit.
[6] Id. Ibd. p. 91.
[7] Id. Ibd. p. 92; 134.
[8] Id. Ibd. p. 97; 101.

Um tema cristão tipicamente associado ao heroísmo é justamente a figura de São Sebastião. Através do modelo iconográfico de militar martirizado, aprimorado no século XIV por artistas como Andrea Mantegna, reconhecemos outros elementos típicos da representação heroica, como o uso de "indumentária de guerreiro romano, o gesto patético, fragmentos de arquitetura e decoração imitando as formas antigas"[9].

Durante os séculos XVI e XVII, a manifestação do heroico desenvolveu-se, adquirindo maturidade nas obras de Rubens e Bernini. No século XVIII este ímpeto arrefece com o rococó e a introdução de um caráter gracioso e cortesão na representação heroica, que ganha uma aparência teatral de ópera[10].

A transe mística, por sua vez, foi desenvolvida mormente na Espanha, terra natal de Santa Tereza D'Ávila, uma das grandes propagadoras das experiências sobrenaturais. Este misticismo se tornaria marcante na representação dos santos em suas orações, êxtases e visões, viabilizando outro elemento da arte da contrarreforma destacado anteriormente: o erotismo.

Descrita por Santa Teresa D'Ávila como 'um naufrágio no oceano divino', a experiência mística foi traduzida na arte do século XVII por atitudes de transe e desfalecimento, tornando-se comum "o olhar voltado para o céu, contemplando o que os homens não podem ver"[11], observou o historiador da arte Émile Mâle. Como as ordens religiosas privilegiavam também esses momentos de êxtases místicos para a representação de seus santos fundadores, compreende-se a insistência dos franciscanos no tema de São Francisco recebendo no corpo as chagas do Cristo (estigmatização) e a dos carmelitas na de Santa Teresa sendo transpassada pela seta do Amor Divino (transverberação).[12]

Sobre a inspiração que motivava os artistas na representação de experiências místicas, Weisbach assinala:

> Os artistas podiam, pois, quando se deparavam com estes fenômenos, apoiar-se em experiências próprias, se possuíam dotes místicos, ou na observação de pessoas de seu meio, ou na literatura produzida pelos místicos, na que dá conta de suas experiências e suas visões. [...] os escritos místicos, e especialmente o de Santa Tereza [D'Ávila], davam uma ideia profunda da natureza das contemplações místicas e descreviam com grande extensão e detalhe as circunstâncias psicológicas e fisiológicas dos transes de oração e êxtases.[13]

[9] Id. Ibd. p. 91.
[10] Id. Ibd. p. 134.
[11] MÂLE, Émile. **El Arte Religioso de la Contrarreforma**. Madri: Ediciones Encuentro, 2001. p. 180.
[12] OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de. Op. cit. p. 40.
[13] WEISBACH, Werner. Op. cit. p. 136.

Na tentativa de conceituar o que considera "místico", o historiador da arte espanhol Santiago Sebastian afirma que uma das mais importantes características espirituais de arte da contrarreforma é o êxtase, um fenômeno até então inédito, que consiste numa forte comoção do representado, desejoso de manter contato com o divino. Este contato, ou melhor, "o conhecimento experimental da presença divina"[14] em que a alma se sente tocada por Deus, é a definição defendida pelo autor para o misticismo.

> A Arte do século XVII está cheia de uma espécie de febre interior que se diferencia da [arte] do século XV: é uma paixão e um desejo de Deus até o aniquilamento, tudo isto em lugar da serenidade em que respiram tantas obras do Renascimento. [...] Os Santos, arrebatados na contemplação do luminoso, estão pintados ou esculpidos sob um grande aparato cenográfico, produzindo no espectador a sensação de mistério que leva ao contato com a divindade.[15]

Neste quesito, nenhum grande mestre foi tão ousado quanto Bernini, que transbordou de tal forma a experiência de transe e êxtase de seus representados ao ponto de evocar elementos visuais eróticos. Na temática cristã, duas obras de sua autoria exemplificam com precisão esta característica: as esculturas de Santa Teresa D'Ávila e a Beata Ludovica Albertoni.

Destacamos o conjunto de Santa Teresa, religiosa que, como vimos acima, possuía diversos atributos místicos propensos à exacerbação erótica que se revelou eficaz no trabalho final de Bernini. Na cena esculpida – que representa a visão do êxtase da Santa, a começar pelo controverso olhar do anjo mirando a jovem religiosa logo abaixo de si, em nítida expressão de poder, intimidade e impetuosidade; passando pelo gozo deliberado de Teresa, com seus olhos semicerrados e a boca aberta, lânguida, num semblante que denota intenso prazer; e ainda considerando a contorção dos corpos, os drapeados em sulcos profundos, variação de entrada de luz e movimentações agitadas, sempre denotando as sinuosidades dos corpos – tudo isso nos remete a uma cena que transcende a ascese espiritual e evoca a experiência sensorial e carnal da fé.

Neste sentido, o simbolismo místico só podia ser observado através das visões e experiências sobrenaturais dos representados, não comunicáveis por via direta. As obras transcendiam uma imitação realista ou uma imaginação romantizada destes fenômenos, mas procuravam encarnar encontros reais com Deus, permitindo uma liberdade de representação até então ímpar na iconografia cristã.

Posto isso, passaremos à análise destes aspectos nos exemplares selecionados para este estudo, sobretudo no que concerne às características heroicas e eróticas das obras.

---

[14] SEBASTIÁN, Santiago. **Contrarreforma y barroco**. Madrid: Alianza Forma, 1981. p. 61.
[15] Id. Ibd. p. 61.

Análise Das Obras Selecionadas

A obra dos artífices brasileiros, na maioria mestiços e de origem humilde, não pode ser analisada fora da realidade social à qual pertenceram, com suas idiossincrasias e devassidões. Esta afirmação não é uma novidade. Há mais de cinquenta anos já foram elaboradas algumas das análises pioneiras que nos permitem desdobrar a questão, destacando-se as teorias de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda.

O primeiro com sua clássica obra Casa Grande e Senzala (1933)[16], relata a sexualidade ignorada pelos cronistas do passado, deslocando o foco da história para as relações e contradições oriundas do contato entre brancos e negros escravizados. O segundo, com sua tese Visões de Paraíso (1958)[17], denota o quanto o colonizador latino cria estar diante do Éden que generosamente se oferecia ao conquistador, o verdadeiro Paraíso Perdido, em que se misturavam o gosto da pecúnia, dos prazeres e a devoção cristã.

Pardos, negros, ex-escravos, filhos de escravos ou, ainda, brancos provenientes das classes sociais mais baixas da sociedade portuguesa, estes homens estiveram em diversos episódios unidos através de suas organizações em bandeiras de ofícios e irmandades[18]; noutras vezes, se puseram em posições antagônicas, devido à disputa por espaço no Rio de Janeiro. A professora Marcia Bonnet cita como exemplo um litígio ocorrido entre 1759 e 1761, que opôs marceneiros e entalhadores. O processo foi movido pelo Mestre Marceneiro Manoel da Costa Carvalho contra o Mestre Entalhador Francisco Félix Cruz, que supostamente estaria exercendo ilegalmente o exercício de marceneiro[19].

Sobre os desvios e transgressões morais no meio da população de fregueses cristãos do Rio de Janeiro no final do século XVIII, um Padre Visitador denunciava:

> A rebeldia é transcendente por todos os Fregueses e por este motivo não só os Párocos, mas também as Igrejas padecem a falta dos seus reditos.
> É igual a falta de respeito aos Ministros Eclesiásticos, porque favorecidos e instruídos os Povos pelos Ministros Seculares com os recursos da Coroa,

[16] FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2003. 48º ed.
[17] HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão de Paraíso**: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Brasiliense, 2000.
[18] No caso específico das irmandades, confrarias e ordens terceiras, a disseminação das mesmas ajudou a perfilar as características da sociedade colonial, pois elas representavam os anseios de seus irmãos, algumas sendo distinguidas pelos ofícios dos seus membros (inclusive ofícios que interessam ao nosso estudo, como "imaginário", "entalhador", "escultor" etc.), cor, posição social etc. Àquelas, adicionamos a Santa Casa de Misericórdia, primeira irmandade a se constituir no Rio de Janeiro. E a primeira dedicada aos atendimentos médicos hospitalares dos fiéis. Ver: CAVALCANTI, Nireu. **O Rio de Janeiro setecentista**: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. p. 214.
[19] BONNET, Márcia C. Leão. **Entre o artifício e a arte**: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro setecentista. Rio de Janeiro: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2009. p. 67.

> e protestando-lhes os Provimentos, muito principalmente na causa do concubinato, têm dado provas autênticas de que também não devem temer a censuras, ou justa ou injustamente pelos Ministros Eclesiásticos, porque os concubinatos são sem número: e se o Pastor os repreende, chove sobre ele a acusação, a intriga, a descompostura, a desfeita pública e particular e, em fim, é havido como indivíduo de pouca ou nenhuma reputação. Se o Visitador tem conhecimento destes males, e os procura corrigir na forma da Constituição e do Regimento que lhe é dado, o mesmo lhe fazem.[20]

Estas são as palavras de Monsenhor Pizarro e Araújo quando da entrega de suas visitas pastorais ao Bispo do Rio de Janeiro, D. José Joaquim Justiniano Mascarenhas Castelo-Branco, em 1795. Ratificados pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, os desígnios tridentinos, feitos através das sobreditas visitas, eram tarefas de grande responsabilidade e deveriam ser realizadas pelo Bispo ou funcionário eclesiástico de total confiança do mesmo.

Como não podemos deixar de notar, é nítido o desabafo de Pizarro a respeito da conduta moral dos fregueses nas paróquias em que cumpriu seu expediente. Neste sentido, configura argumento pacificado a alegação de que a sexualidade presente na sociedade do Brasil colonial possui relação diacrônica com a moral cristã e a vigilância perene da inquisição, instituída no concílio de Trento. Esta, para além da defesa do catolicismo, persuadia a população no plano da moral familiar e sexual.

Analisar a sexualidade velada nos corpos nus e seminus dos santos produzidos pelos artistas da colônia é, portanto, uma tarefa complexa, que envolve a justaposição da influência da iconografia europeia, já abordada no item anterior, com o temperamento dos santeiros dos trópicos, produtos de uma civilização completamente diferente das metrópoles europeias. Neste sentido, selecionamos três exemplares escultóricos de São Sebastião e São Manuel a fim de destacar suas particularidades e denotar as características iconográficas e formais que podem remeter a um heroísmo e erotismo, mesmo que latente.

São Sebastião foi um mártir militar romano, tendo sido executado em 286 a mando do imperador Diocleciano (284-305) no período denominado a 'Grande Perseguição'. Considerada uma das mais sangrentas perseguições aos cristãos no Império Romano, consistiu numa série de éditos em que revogavam os direitos legais dos cristãos e exigiam que estes cumprissem as práticas religiosas tradicionais. Muitos foram destituídos de cargos públicos, outros foram executados e diversas igrejas destruídas. São Sebastião é representado na maioria das vezes despido, amarrado a um tronco de árvore e sofrendo o martírio das flechas.

---

[20] Apresentação das Visitas Pastorais no Rio de Janeiro, feitas por Monsenhor Pizarro ao Reverendíssimo Sr. Bispo José Joaquim Justiniano Mascarenhas Castelo-Branco em 1795. In: ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro e. **O Rio de Janeiro nas visitas pastorais de Monsenhor Pizarro**. Rio de Janeiro: Inepac, 2008. Tomo I. p. 27.

Já São Manuel era um cristão persa, enviado pelo seu rei como embaixador junto ao imperador romano oriental Juliano, o Apóstata (361-363). Intelectual, o imperador ficou conhecido por tentar harmonizar a cultura e justiça com antigos valores da religião pagã, já superada pelo cristianismo, aceito e até incentivado desde Constantino (306-337). Manuel acabou executado pelos soldados romanos diante da recusa em renunciar o Cristianismo, sendo espetado por um cravo de ferro em cada lado do peito e outro atravessando a cabeça. É representado despido e amarrado a um tronco de árvore, cravejado no peito e ouvidos.

Esclarecidas as biografias dos mártires, iniciamos nossa análise com um exemplar de São Sebastião (Fig.1) em madeira policromada (altura: 87cm), encontrado na Matriz Nossa Senhora da Conceição de Resende, no sul do estado do Rio de Janeiro.

Fig.1: São Sebastião. Madeira policromada e dourada. Igreja Santo Antônio – Resende/RJ.

Consideramos este, dentro da nossa seleção, o trabalho que mais apresenta influências formais e iconográficas da obra matricial do italiano Andrea Mategna, já citada no nosso estudo. Herói resiliente e piedoso, o soldado romano está, em ambas as obras, amarrado no antebraço, com um perizônio que encobre quase toda a coxa; pernas em posição de báscula; acabamento anatômico apurado, denotando sua musculatura bem delineada e equilíbrio dos volumes, constituindo em dois ótimos exemplares do heroísmo supracitado no item anterior.

O que os difere, porém, e dá base à nossa argumentação, é a sedução dos movimentos do exemplar fluminense. Herói puro, firme na renúncia à própria vida em nome da fé, o Sebastião de Mantegna está com os braços para trás do corpo e dobra muito moderadamente sua cintura e seu pescoço, denotando a dor do martírio e a súplica aos céus pela redenção. Já o Sebastião de Resende não está em frente a monumentos clássicos, mas amarrado a um tronco, como se tornou habitual ser ilustrado.

Ele apresenta uma báscula muito mais saliente, que interfere tanto na contorção de sua cintura, que se dobra mais, quanto no estímulo a outros movimentos discretamente sensuais, como seu braço esquerdo, que se ergue fazendo a mão tocar o próprio peito, em gesto antinatural para um homem perfurado por várias flechas, e seu pescoço, que completa e equilibra a contorção iniciada na cintura. Seu semblante piedoso e sereno, não obstante, arremata o caráter de nobreza e santidade do representado.

Tomemos, em seguida um exemplo de outra escultura da mesma invocação (Fig. 2), esta encontrada na Matriz Nossa Senhora da Conceição de Paty do Alferes, no Vale do Café Fluminense, feita em madeira policromada (altura 95cm).

Fig.2: São Sebastião. Madeira policromada. Igreja Nossa Senhora da Conceição Paty do Alferes/RJ.

A peça é de fatura popular. Logo, não apresenta o mesmo equilíbrio e proporções ideais clássicas da peça anterior. Ao contrário, nosso Sebastião em questão é uma figura esguia e ascética, com contorções antinaturais no pescoço e no braço direito, quase deslocado para ser amarrado ao tronco. Não obstante, mesmo nesta figura anticlássica, que refuta o ideal heroico que consagrou a iconografia do soldado martirizado, o representado é colocado numa situação de nudez exacerbada, com seu perizônio aberto e expondo quase todo o quadril e perna direitos. Além disso, percebemos um patetismo exagerado no semblante, em

contraposição ao corpo seminu delineado músculo por músculo, num requintado acabamento anatômico que se insinua como se fosse o elemento principal do conjunto.

Nosso último exemplo é uma imagem de São Manuel em madeira policromada; altura 76cm; encontrada em Conservatória – distrito de Valença – Vale do Café Fluminense (Fig.3). Sua escolha foi feita em função da obra apresentar uma justaposição dos exemplos anteriores: o mártir não possui a mesma nobreza heroica do primeiro, mas também não é uma representação anticlássica, como a segunda. Ao contrário, ainda que não possua um grande detalhamento anatômico, os volumes são equilibrados e a proporção segue os ideais naturalistas.

Contudo, o que destacamos neste exemplo é a contemplação mansa e voluptuosa do Santo; Manuel parece não sentir dor e menos ainda estar desfalecido. Ele se contorce, oferecendo seu abdome e sua perna em báscula invertida, numa cena de transe espiritual em plena martirização.

Fig.3: São Manuel. Igreja Santo Antônio. Valença/RJ

Conclusões

Como pudemos verificar neste estudo, que se configura numa abordagem inicial sobre o tema, o heroísmo e o erotismo foram recursos tácitos aplicados nas obras de arte sacra após a contrarreforma, enquanto ferramentas para produzir o deleite e o deslumbramento dos fiéis. A Igreja, financiadora desta campanha de afirmação do culto às imagens, através da ratificação da função medianeira dos santos após o Concílio de Trento (1545-1563), incentivou ou ao menos não prejudicou a liberdade dos artistas no que tange ao deslumbre provocado por certos recursos visuais.

Neste sentido, destacamos alguns deles:

a) Nudez

Como vimos, Andre di Mategna e Michelângelo ajudaram a construir um perfil de herói, baseado na iconografia pagã clássica dos deuses greco-romanos. A nudez é parte imanente desta construção, pois reforça a beleza ideal do corpo humano, a força, a bravura, a coragem e a nobreza do representado.

b) Contorção antinatural para um momento de martirização

Legado do maneirismo e barroco, o esquema de contorção dos corpos representa um episódio impar na história da arte. Mais que antinaturais, as contorções dos corpos refutam o ato de sofrimento da martirização e denotam a volúpia de gestos suavemente erotizados.

c) Semblante de dor muitas vezes remete ao ato sexual

É pertinente nos lembrarmos do exemplo aqui destacado do êxtase de Santa Teresa de Bernini, onde a sua transe provoca expressões de gozo, como que numa experiência mística prazerosa, permeada de sexualidade. Estes semblantes sensualizados se repetem, em menor escala, nas três obras brasileiras aqui destacadas.

d) Abertura do perizônio

Para além dos exemplos aqui destacados, é muito comum o perizônio de São Sebastião e São Manuel permitir aberturas que relevam uma nudez quase completa dos mártires.

e) Volúpia e detalhamento da anatomia

O acabamento anatômico apurado, revelando detalhes do corpo humano, como músculos, veias, tendões etc., somado à sedução dos gestos, muitas vezes delicados, outras vezes violentos, permite uma contemplação maior da beleza naturalista ideal, numa atitude humanista que reforça a sexualidade dos heróis martirizados.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro e. O Rio de Janeiro nas visitas pastorais de Monsenhor Pizarro. Rio de Janeiro: Inepac, 2008. Tomo I.

BONNET, Márcia C. Leão. Entre o artifício e a arte: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro setecentista. Rio de Janeiro: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2009.

CAVALCANTI, Nireu. O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

FREYRE, Gilberto. Casa Grande & Senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2003. 48º ed.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Visão de Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Brasiliense, 2000.

MÂLE, Émile. El Arte Religioso de la Contrarreforma. Madri: Ediciones Encuentro, 2001.

OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de. A Imagem Religiosa no Brasil. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais e Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SEBASTIÁN, Santiago. Contrarreforma y barroco. Madrid: Alianza Forma, 1981.

VAINFAS, Ronaldo (org). História sexualidade no Brasil. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986.

WEISBACH, Werner. El barroco, arte de la Contrarreforma. Madrid, Espasa Calpe, 1948.

SESSÃO 6

objetos eróticos: intimidades expostas em coleções, exibições e narrativas

Marize Malta, Emerson Dionísio

Narrativas de si como narrativas do outro nas provocações artísticas de Luigi Ontani

Alexandre Santos, UFRGS – CBHA

Ao ultrapassar a barreira da performance, o artista italiano Luigi Ontani é um pioneiro da autorreferencialidade e da expressão de si na arte contemporânea da Itália. Os elementos principais de seu trabalho fotográfico, ligado à encenação de obras pictóricas nos chamados *tableaux vivants*, vão muito além da pura imitação, pois jogam com o estranho e com a discussão de questões de sexo, sexualidade e gênero. Este artigo se propõe a analisar três exemplos de trabalhos seus nesta perspectiva, realizados na década de 1970, os quais permitem uma aproximação de uma abordagem relacionada à teoria queer.

Palavras-chave: fotografia, pintura, tableaux vivants, teoria queer, Luigi Ontani

*

By overcoming the performance barrier, the italian artist Luigi Ontani is a pioneer of self-representation and the expression of himself in italian contemporary art. The more important elements of his photographic work, linked to the staging of pictorial works in the so-called *tableaux vivants*, go far beyond the sheer imitation, because they play with the strange and the discussion of sex, sexuality and gender issues. This article proposes to analyze three examples of his work in this perspective, produced in the seventies, which allows an approach related with queer theory.

Keywords: photography, picture, tableau vivants, queer theory, Luigi Ontani

Desde os seus primeiros experimentos fotográficos, nos anos 1960, Luigi Ontani já se debruça sobre a autorreferencialidade. Não se trata de retratos, mas prioritariamente de imagens que incluem a sua onipresença fotografada em propostas poéticas que mesclam a performatividade e o citacionismo à história da arte e das culturas ocidental e oriental, através daquilo que o artista prefere chamar de "*tableaux vivants*". Segundo Ontani: "escolhi os *tableaux vivants* para me diferenciar, para não propor na arte uma dimensão excessivamente performática. A imagem estática me dá a possibilidade de isolamento, mas também de estar como que pairando sobre o tempo infinito"[1].

A terminologia *tableaux vivants*, além de ser adotada por Ontani como estratégia para se diferenciar da onda performática em voga na sua época, serve também como elemento que o aproxima da pintura:

> "[Decidi] fazer da minha vida pintura, e da performance pintura, não para viver o esquecimento, mas para ressuscitar a história da arte da fábula, da mitologia, da alegoria, do folclore, da iconologia. Nunca me interessou, a não ser relativamente, que isto tenha o aspecto de happening... o que me interessa é o espaço construído do pensamento"[2].

A relação com a pintura também se dá através da cor na fotografia: "aquela ação, que depois torna-se fotografia, eu a imagino imediatamente a cores, não posso imaginá-la a não ser assim, colorida"[3]. E complementa: "a drasticidade conceitual não faz parte da minha personalidade; eu ouso uma outra perspectiva, que é aquela do amor pela pintura, ainda que expresso diversamente"[4]. Não surpreende que Goffredo Parisi o considere um parapintor, cujas ferramentas de trabalho são a cor e a encenação de si mesmo em sintonia com a história da arte[5].

Segundo Claudio Marra[6], a presença da imagem fotográfica na obra de Ontani se dá prioritariamente a partir do fotográfico e não através da especificidade e exclusividade da fotografia. Nesta perspectiva, a sua arte parece privilegiar a extensão do campo da fotografia para além dela mesma. Desde os anos 1960 até hoje, Ontani experimentou diferentes meios, produzindo vídeos, filmes em super 8, pinturas em aquarela e esculturas ou objetos em vidro, madeira, *papier maché* e cerâmica. Para Marra, o fio condutor fotográfico de sua produção se manifestaria de diversos modos, inclusive na autoimagem do artista que se repete à exaustão e está sempre no encalce de um devir identitário: "nas minhas obras sou constantemente envolvido em uma viagem da identidade como uma espécie de miragem, na qual uso a aparência do meu rosto, a minha fisionomia,

---

[1] Apud GALASSO, Alessandra. **Luigi Ontani – Ontan Elegia**. Torino, Londra, Veneza, New York: Umberto Alemandi & C., s/d. (Catálogo de Exposição), p. 13.
[2] Apud GALASSO, idem, ibidem.
[3] Apud GALASSO, idem, ibidem.
[4] Apud GALASSO, p. 14.
[5] PARISI, Goffredo "Luigi Ontani il parapittore", apud. **LUIGI ONTANI**, Trento: Edition Stemmle, 1996 (Catálogo de exposição), p. 56-57.
[6] MARRA, Claudio. "Uno, qualcuno, centomila: il fotografico esteso di Luigi Ontani", In: Luigi Ontani, Gigante3RazzEtà7ArtiCentAuro. Bologna, MAMBO, 2009 (Catálogo de exposição).

como um simulacro para outras identidades"[7]. Sobre esta questão Marra complementa que a criação de outras identidades por Ontani não deixa de ser uma espécie de constituição de um poder demiúrgico, pois "o centro da sua poética coincide com a transformação de si em matéria prima contínua e total que, expandida sobre qualquer possível porção do imaginário, identifica-se bem com o divino"[8].

Neste caminho da autorrepresentação, o trabalho de Ontani se caracteriza pela inexorável sobreposição da experiência da arte com a experiência da vida, como se ambas se retroalimentassem através da expansão das iconografias da história da arte, mas também através da constituição de um lugar no mundo, sem fronteiras nítidas entre a especificidade do eu artístico e aquela do eu pessoal. Além do próprio corpo, Ontani também foi paulatinamente transformando a sua própria casa em espaço cênico de experimentações estéticas. Batizada de Vilino *RomAmoR,* a casa do artista junto à Rocca Mattei, em Montovolo, é uma espécie de *readymade inchado*[9], o qual induz a um complexo jogo de memórias embaralhadas, ambiguamente autobiográficas e ficcionais, revisitadas constantemente como um grande arquivo, no qual a imagem fotográfica e a onipresença dos vestígios de seu fazer artístico se evidenciam em cada recanto. Trata-se na verdade de uma efetiva galeria permanente de suas obras, como se o artista fosse um verdadeiro colecionador, cujos objetos se encontram à espreita e em potencialidade para novas configurações possíveis.

Ingrediente importante deste percurso é justamente o modo a partir do qual Ontani se coloca no mundo, literalmente como uma obra viva, na qual um homem fora dos padrões performatiza o seu universo pessoal. Neste aspecto, o artista se aproxima do dandismo do século XIX, presente em sua afetação no modo de vestir e também no apreço pelo ornamento, ainda que a sua matriz artística seja advinda da experiência contracultural dos anos 1960. Não se pode desprezar que Ontani realiza suas primeiras experiências como artista em um contexto cultural no qual a Itália se renovava com as tendências conceituais, que abriam caminho para novos materiais, expressos tanto nos arroubos da performance quanto nos experimentos da *arte povera*. Suas incursões no exotismo, bastante frequentes nos últimos anos, evocam um modo de vida e uma arte cheios de estranhezas planejadas. As suas imagens artísticas estão plenas de malabarismos ornamentais, muitas vezes realizadas a partir de *assemblages* oníricas, com coloridos intensos, além de gestualidades e figurinos ambíguos. Tais elementos permitem que se possa contemplá-las, anacronicamente, em diálogo com o estranhamento *queer*, ainda que a gênese teórica e artística do *queer* seja posterior, estando localizada na década de 1990, com a efervescência da crise da AIDS.

[7] GALASSO, op. cit., p. 11.
[8] MARRA, p. 24.
[9] DANZKER, Jo-Anne Birnie. "Villino RomAmoR", in: **LUIGI ONTANI**. Zurich: Edition Stemmle, 1996 (Catálogo de exposição), p. 82.

O uso da fotografia reforça ainda mais o sentido artificial e estranho das proposições do artista, de certo modo iconoclastas, pois, ao mesmo tempo em que citam, também desconstroem a história da arte e da cultura em tom jocoso e provocativo. Neste sentido, pode-se dizer que a poética de Ontani se coloca em posição fronteiriça, uma vez que se pauta na busca de uma relativização do eu, comparável àquela do viajante sempre em devir. Ainda que o seu trabalho, pelo viés performático, esteja em diálogo com a produção de outros artistas de sua época, há sempre uma autoria à parte que investe no estranhamento, como se desejasse estar nas bordas ou mesmo para além dos modismos estéticos. Tais elementos, aliás, acompanham a própria discussão identitária trazida à luz pela *Teoria Queer*[10] e são ainda mais reforçados quando se pensa no uso da fotografia e em seu papel designativo de imagem como fator que colabora para reinventar os tabus da representação erudita na arte, ao mesmo tempo em que evoca certa vulgarização bem humorada do *mainstream* artístico.

Nesta medida, se Ontani lidou, em quase toda a sua vasta produção autorreferencial, com temas que se voltaram para a desconstrução de padrões que incidem sobre a arte pictórica e a história da arte, ele também investiu de forma não desprezível na reflexão sobre o corpo, ao tratar sobre os comportamentos de gênero e de sexualidade. Neste texto eu me proponho a discutir tais elementos em três de seus *tableaux vivants* realizados ainda nos anos 1970, os quais servirão como elemento para demonstrar a relação do seu trabalho com uma arte em perspectiva *queer* no sentido de não se limitar *à pura tematização da identidade*, mas de ser uma proposta poética que *critica a identidade*[11].

A apologia da dor e do prazer

Para vários estudiosos da iconografia de São Sebastião, a representação do jovem soldado romano que é ferido por flechadas em seu torso nu constituiu uma importante referência para a cultura gay. Tanto por tratar-se da imagem de um santo que não abdica de suas convicções cristãs, mesmo no contexto em que Diocleciano (imperador entre 284 e 305 d.C.) condenava tais práticas, quanto pelo elementos reticentes que a sua iconografia sugere. A relação implícita entre a dor e o prazer são elementos que implicitamente remetem à prática homoerótica. Tais questões colaboraram para que o santo se tornasse o padroeiro da causa *gay*, sobretudo após a publicação do poema que narra a sua vida, de autoria de Gabrielle D´Annunzio, encenado teatralmente na Itália e na França no início do século XX[12].

[10] Ver LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
[11] JAGOSE, Annamarie, apud. LORD, Catherine. "Inside the body politic: 1980 – present", in: MEYER, Richard & LORD, Catherine. **Art &queer culture**. London/NewYork: 2013, p. 30.
[12] Ver SANTOS, Alexandre. "Tensionamentos entre religião, erotismo e arte: o Martírio de São Sebastião", in: *Porto Arte*, N. 35, maio de 2016.

Entre 1970 e 2000, Luigi Ontani trabalhou sobre esta iconografia de forma intensa e de diferentes modos. Ele "a identificou inicialmente como um *"simulacro de ambiguidade*": tanto da ambiguidade da beleza andrógina, da juventude masculina, quanto da ambiguidade da arte"[13]. Em *São Sebastião no Bosque de Calvenzano* (1970) (fig. 1) o artista toma como referência a versão de Guido Reni (1575-1642), pintor nascido em Calvenzano, na Província de Bolonha, na vizinhança imediata da própria casa natal de Ontani.

> "o comportamento que me conduz a considerar a possibilidade de escolher o São Sebastião como imagem da minha própria história, como autorretrato, é uma definição da minha própria personalidade, mas também das minhas origens. O São Sebastião no bosque de Vergato, onde Guido Reni teria nascido, é o bosque de Vergato Calvenzano, onde eu também nasci"[14].

Fig. 1. Luigi Ontani, *São Sebastião no Bosque de Calvenzano, d'après Guido Reni* 1970

[13] MACUGNI, Anna. "Viaggio in India", in: www.museomagazine.com/VIAGGIO-IN-INDIA, Consulta em 31/08/2018, s/p.
[14] Apud GALASSO, op.cit., p. 13.

Conforme se percebe, São Sebastião não foi escolhido para o referido *tableau vivant* somente pelas coincidências biográficas referentes ao lugar de nascimento de Ontani e Reni, na referida região da Emiglia Romagna. A versão de Guido Reni, que serve de base para Ontani, é uma das mais sensuais do santo católico, a qual já havia sido referência para a encenação do tema protagonizada pelo escritor japonês Yukio Mishima, ao ser fotografado por Kristin Shinoyama em 1966. Por outro lado, é importante destacar que a descoberta da pintura de São Sebastião de Guido Reni alimenta os sonhos eróticos do personagem de Mishima no livro *Confissões de uma Máscara*. Tal imagem teria produzido no personagem – ao mesmo tempo um alterego de Mishima – uma espécie de epifania ligada ao reconhecimento do seu auto-despertar homossexual[15].

Vale lembrar, ainda, a sobreposição entre a literatura de Mishima e sua biografia como escritor homossexual em cujos romances é recorrente a presença de personagens masculinos em conflito com o seu desejo. Mishima é um escritor que, juntamente com Pasolini, está entre os preferidos de Ontani: "me interessam, não pela obviedade da moda atual, tanto o exemplo de Mishima quanto aquele de Pasolini, porque são figuras em cuja leitura está o sentimento da vida"[16]. Talvez também não seja um acaso o fato de Ontani realizar este trabalho no mesmo ano de 1970 no qual Mishima comete suicídio pelo ritual de *seppuku*, se auto eviscerando, aspecto que, aliás, alude ao próprio martírio de São Sebastião e às flechadas no seu torso. Segundo Fernandez[17], Guido Reni revisitou este tema de forma obsessiva: são de sua autoria ao menos seis representações do martírio do referido santo. Luigi Ontani, por sua vez, retornou ao tema várias vezes e de modos sempre diversos.

Um último aspecto a considerar é que em *São Sebastião no Bosque de Calvenzano* o santo é martirizado em um ambiente ligado ao universo da homossexualidade. Ou seja, um bosque, que tanto no imaginário quanto na própria prática homoerótica invoca os encontros passageiros e sem compromisso entre homens que, no revés da heteronormatividade, têm no anonimato uma regra tácita. Deste modo, o *São Sebastião no Bosque de Calvenza*no dialoga com inúmeras representações artísticas que dão vazão ao imaginário das práticas homoeróticas clandestinas em meio a paisagens bucólicas onde a vegetação, além de ser um cenário, é também um refúgio ou um lugar de isolamento. Este tipo de representação é constante na história da arte, desde os desenhos do finlandês Tom of Finland (1920-1991), até as inquietantes imagens do fotógrafo japonês Kohei Yoshiyuki (1946), somente para dar alguns exemplos.

[15] Sobre a sobreposição entre a literatura e a biografia de Mishima ver o belo filme de Paul Schrader *Mishima: a Life in Four Chapters*, de 1985, no qual é apresentada uma versão ficcional da biografia do escritor através dos seus escritos.
[16] Apud GALASSO, p. 16.
[17] FERNANDEZ, Dominique. *L´Amour qui Ose Dire son Nom: Art et Homossexualité*. Paris: Éditions Stock, 2001, p. 94.

Na mostra *En Route vers l'Inde*, apresentada em Roma em 1978, há outra versão do santo por Luigi Ontani cuja provocação já está no título, *San Sebastiano JaipurAno* (1976), ou seja, *São Sebastião Jaipurano*. Além de mesclar o tema católico com a cultura indiana – Jaipur é a capital do Rajastão no noroeste da Índia –, o artista apresenta uma fotografia colorizada artificialmente com certo apelo *kitsch*, o que propõe um diálogo com representações culturais da própria Índia e seus cromatismos intensos na arquitetura, no cinema de Bollywood, no vestuário exuberante e nos rituais religiosos. Não parece ser um acaso a escolha da Índia como lugar de deslocamento para São Sebastião, uma cultura milenar na qual muitas das práticas eróticas se confundem com as diferentes religiosidades ali praticadas.

Estratégia bastante corrente em diversos trabalhos de Ontani, um pouco ao modo de Duchamp, no referido São Sebastião o jogo de palavras do título é literalmente ativado para dar ênfase à letra "A". Trata-se de um São Sebastião indiano, originário de Jaipur. Em italiano, como em português, o sufixo "ano" é a inflexão para formar palavras que indicam a pessoa originária de um determinado local, como nas palavras americano, jamaicano ou jaipurano. Contudo na língua italiana, "ano" também é a palavra que se refere ao ânus e, deste modo, segundo Anna Maccugni, a imagem cumpre com uma tríplice referência: "ao prazer homossexual, ao tropo orientalista de licenciosidade, assim como à fusão entre o sagrado e o profano"[18]. Ontani, aliás, usa tal sufixo em outras imagens suas, de modo bem explícito, como por exemplo em *Tulipan´ANO* (1981), série fotográfica na qual introduz uma provocativa tulipa no seu próprio ânus.

A reinvenção de Leda

O tema de Leda e o Cisne, recorrente na história da arte, trata do mito grego da sedução de Zeus em relação a Leda. Atraído pela beleza da jovem, o deus ordena que Afrodite se transforme em águia e passe a fingir persegui-lo, ele mesmo transmutado em um frágil e elegante cisne. Leda assiste ao episódio e protege-o da ave de rapina. Ao desfrutar da sua compaixão, Zeus seduz Leda e tem com ela dois filhos, Pólux e Helena, os quais dariam continuidade à linhagem divina. A representação deste mito na arte quase sempre privilegia a narrativa original, que traz Leda como uma exuberante jovem acompanhada de um cisne de longo pescoço, anatomia que serve de metáfora ao pênis de Zeus e seus atributos de masculinidade. Estes personagens podem ser representados lado a lado, com uma tensão sexual implícita, mas há representações mais ousadas em que o cisne se coloca em meio às pernas de Leda.

[18] MACUGNI, op. cit., s/p.

Fig. 2. Luigi Ontani, *Leda e o Cisne*, 1975-76

Na versão fotográfica de Ontani (fig. 2) há o encontro entre uma Leda masculina – não por acaso o próprio artista – e um grande cisne. Portanto, trata-se de uma versão que, de forma latente, induz a um jogo de sedução homoerótica, o qual contribui para a reinvenção do mito original e, deste modo, rompe também com os papéis de gênero ali exercidos entre um deus macho sedutor e a sua vítima feminina seduzida. A imagem de Ontani encarnando o lugar de Leda reforça a androginia da imagem: o corpo é frágil e esguio, os braços, pernas e parte das nádegas estão desnudos, os cabelos são longos e a boca se oferece ao beijo do deus-cisne, ao mesmo tempo em que as pernas entreabertas recebem o corpo da ave como simulação do coito.

Importante destacar que o cisne, do Ocidente ao Oriente, faz parte de um vasto conjunto de mitos, de tradições e poemas, que o celebram como ave imaculada, cuja brancura, poder e graça conduzem a uma viva epifania da luz. Há, contudo, duas luzes possíveis: a do dia, solar e máscula, e a da noite, lunar e feminina. Se o cisne encarna uma ou outra, o seu símbolo inflete num sentido diferente[19]. Em

[19] CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain**.** *Dicionário de Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*. 10ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1996, p. 257.

Ontani, o cisne nos é apresentado em plena luz do dia em um cenário que remete a uma praia. Deste modo, a ave parece relacionar-se, como no mito original, ao princípio masculino, sublinhando o próprio lugar do artista como quem encarna o princípio feminino ou a androginia. Tal configuração também se percebe na releitura fotográfica do mesmo tema em *Leda* (1986), *tableau vivant* do artista novaiorquino Joel-Peter Witkin (1936), igualmente provocativo em seu viés *queer*: a personagem mitológica é também um homem de corpo nada convencional a acariciar o pescoço da ave em meio a um cenário sombrio, no qual um ovo rompido anuncia a presença de dois corpos de bebês.

Frequentemente Ontani propõe jogos de desconstrução da masculinidade e do masculino na história da arte em favor da androginia e não propriamente do travestismo. É o que se percebe no seu díptico *Creazione dell´Androgino/Criação do Andrógino* (1978), apresentado em recente exposição de 2017, na Academia di San Lucca em Roma. Nele o artista mimetiza, em um recorte fotográfico que dá ênfase ao toque das mãos entre Deus e Adão, a pintura de Michelangelo no teto da Capela Sistina, especificamente no fragmento intitulado *A Criação do Homem*. Porém no trabalho de Ontani a subversão se dá a partir da substituição, já a partir do próprio título, da palavra homem pela palavra andrógino. Ou ainda, no também díptico fotográfico *Maya Vestita/Desnuda/Maja Vestida/Desnuda* (1979), no qual o artista encena a pose da personagem dos polêmicos quadros de Goya de princípio do século XIX. No díptico de Ontani ele se encontra, respectivamente, deitado sobre um floreado sofá antigo, porém vestindo roupas masculinas e, na mesma pose, em situação desnuda. A languidez performática do artista procura ser fiel à provocação de intimidade, à qual os referidos quadros de Goya fazem alusão.

A vulnerabilidade do corpo masculino

A importante pintura de caráter revolucionário de Jacques Louis David, *O Rapto das Sabinas* (1799), também é revisitada fotograficamente por Luigi Ontani em *Il Ratto delle Sabine, d´Après David/O Rapto das Sabinas, d´Après David* (1974). Como na pintura do artista neoclássico francês, Ontani mimetiza a gestualidade do soldado Tassio, o rei dos sabinos, vestido apenas com uma capa (fig. 3). Contudo, na imagem fotográfica ele não carrega as ferramentas do guerreiro pictórico, ou seja, o gládio, o capacete e o escudo oval. Este último é substituído por um livro aberto que, em citação metalinguística, traz uma imagem da pintura original de David. Ao contrário da cena de guerra cheia de personagens politicamente emblemáticas, há um fundo vazio, com um painel branco nas paredes e no chão. A ênfase no isolamento e nudez de Tassio seria uma provocante reescritura da história do Ocidente na perspectiva dos sabinos? Ou uma homenagem e, ao mesmo tempo, uma crítica ao artificialismo da pintura e suas convenções morais? Talvez as duas provocações possam ser aqui potentes para pensarmos esta encenação pictórico-fotográfica do artista.

Fig. 3. Luigi Ontani, *O Rapto das Sabinas, d´Après David*, 1974

Em muitos de seus quadros David figura o heroísmo dos soldados combinado à sensualidade da nudez masculina, apontando para certa complacência homoerótica influenciada pela arte grega. Por exemplo, em *A Morte de Joseph Bara* (1794), *Os Funerais de Pátroclo* (1779) e, ainda, em *Leônidas nas Thermópilas* (1814). *O Rapto das Sabinas* causou polêmica quando exposto no Louvre, uma vez que David teria ultrapassado a barreira do nu, tolerável na escultura, porém polêmico quando representado em uma pintura neoclássica. No quadro há vários corpos masculinos, mas os que chamam a atenção são os do sabino Tassio e do latino Rômulo que, sem os tradicionais uniformes, estão nus e, respectivamente, de frente e de costas. Esta ousadia custou caro ao pintor francês que, após vários protestos, teve de ocultar o sexo de Tassio com a bainha de um gládio. Nas críticas havia, obviamente, componentes morais: "se a brancura das estátuas lhes permite estarem nuas, apesar do relevo das formas, as carnes coloridas [na pintura] oferecem aos olhos sugestões inadmissíveis"[20]. Para Ontani:

> Arte e eros são dois veículos de uma liberdade independente das regras sociais, das constrições, das denúncias. Acredito que cada um de nós tenha estas possibilidades entre outras; além disso, bem entendido, a possibilidade de desenvolvimento intelectual. São enigmas, coisas imponderáveis. Eu vejo a arte e eros deste modo. Me interessa que esta seja uma possibilidade para o desejo; e eu a encontrei também no eros

[20] FERNANDEZ, op. cit, p. 214.

> através da arte. Estou falando, contudo, de liberdade: eu apareci nu em muitas fotografias e isto era um modo para sair do tempo e da história. Mas nunca tive a intenção de ostentar o nu, o eros, a ambiguidade, a diversidade.[21]

Contudo, as suas imagens desmentem as suas declarações, sobretudo no que concerne à não intenção de ostentar o nu, a ambiguidade e a diversidade. No conjunto seus trabalhos lidam frequentemente com tais elementos. Por outro lado, seria possível sair do tempo e da história? Nos anos 1970 foram muitos os artistas que, como Lucas Samaras (1936), Suzy Lake (1947) e Cindy Sherman (1954), fizeram performances fotográficas para explorar conscientemente as questões do corpo como identidade de gênero e sexualidade. Na perspectiva *queer*, é no plano da cultura que o corpo enuncia suas verdades, uma vez que *não há corpo que não seja, desde sempre, dito e feito na cultura; descrito, nomeado e reconhecido na linguagem, através de signos, dispositivos, convenções e tecnologias*[22].

Ainda que Ontani defenda seus *tableaux vivants* como uma saga em busca de outras identidades culturais para o desenvolvimento intelectual, eles se destacam justamente como imagens que promovem o embaralhamento fluido das identidades fixas, seja na arte ou nos comportamentos sociais, considerando sobretudo o contexto italiano dos anos 70. Conforme Francesca Alinovi, a arte de Luigi Ontani *é líquida e irrefreável, extraordinariamente simples e imediata, mas também longínqua e desviante, onde tudo escorre de forma irrefreável*.

Encerro este texto com algumas palavras do próprio artista, as quais nos ajudam a pensar o seu trabalho autorreferencial, apenas pretensamente fora do tempo e da história, muito mais como um contradiscurso e, nesta perspectiva, como um desafio político que remete à postura *queer*: "a posição melhor de um autodidata é aquela de inventar para si uma nova história."[23] Ou ainda quando afirma que "hoje me parece que a profissão do artista venha dada como referente social e não como necessidade própria da arte[24]. Sem dúvida, em suas atribuições demiúrgicas propostas por Marra, o trabalho de Ontani contribuiu e ainda continua a contribuir para que se pense tanto os lugares fixos da arte quanto os da nossa performance social de sexo, gênero e sexualidade como nada mais do que construções discursivas, sempre passíveis de serem revistas.

Referências bibliográficas

ALINOVI, Francesca. "Luigi Ontani", in: *LUIGI ONTANI*. Zurich: Edition Stemmle, 1996 (Catálogo de exposição).

[21] Ontani, apud GALASSO, op. cit., p. 15.
[22] LOURO, op. cit., p. 81.
[23] ONTANI, apud GALASSO, op. cit., p. 14.
[24] ONTANI, apud. GALASSO, op. cit., p. 13.

D´ANNUNZIO, Gabriele. *Il Martirio di San Sebastiano*. Roma: Lit Edizioni, 2013.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*. 10ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1996, p. 257.

DANZKER, Jo-Anne Birnie. "Villino RomAmoR", in: *LUIGI ONTANI*. Zurich: Edition Stemmle, 1996 (Catálogo de exposição).

FERNANDEZ, Dominique. *L´Amour qui Ose Dire son Nom: Art et Homossexualité*. Paris: Éditions Stock, 2001.

GALASSO, Alessandra. *Luigi Ontani – Ontan Elegia*. Torino, Londra, Veneza, New York: Umberto Alemandi & C., s/d. (Catálogo de Exposição).

GOLDBERG, Roselee. *Performance Art*. Barcelona: Ediciones Destino, 1996.

LUIGI ONTANI. Zurich: Edition Stemmle, 1996 (Catálogo de exposição).

LORD, Catherine & MEYER, Richard. *Art & Queer Culture*. London/New York: Phaidon, 2013.

LOURO, Guacira Lopes. *Um Corpo Estranho: Ensaios sobre Sexualidade e Teoria Queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004

MACUGNI, Anna. "Viaggio in India", in: www.museomagazine.com/VIAGGIO-IN-INDIA, Consulta em 31/08/2018.

MARRA, Claudio. "Uno, qualcuno, centomila: il fotografico esteso di Luigi Ontani", In: Luigi Ontani, Gigante3RazzEtà7ArtiCentAuro. Bologna, MAMBO, 2009 (Catálogo de exposição).

MISHIMA, Yukio. *Confissões de uma Máscara*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MOSCHINI, Francesco. *Luigi Ontani o della Onesta Dissimulazione – Luigi Ontani or Concerning* Honest Dissimulation. Roma: Academia di San Lucca, 2018.

PARISI, Goffredo "Luigi Ontani il parapittore", apud. LUIGI ONTANI, Trento: Edition Stemmle, 1996 (Catálogo de exposição)

PERNA, Raffaella. In forma di fotografia: ricerche artistiche in Italia dal 1960 al 1970. Roma: Derive Approdi, 2009.

SANTOS, Alexandre. "Tensionamentos entre religião, erotismo e arte: o Martírio de São Sebastião", in: Porto Arte, N. 35, maio de 2016.

Arte Erótica (s)em Casa: Museus e Coleções Especializados

Ana Renata A. Meireles, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Qual é o lugar da arte erótica? Partindo do fechamento do *Musée de l´Érotisme*, em Paris, observamos a perda da identidade de sua coleção, vendida de forma fragmentada. Na tentativa de traçar um panorama de museus e coleções de arte erótica, nos deparamos com diversos casos de encerramento de atividades e uma série de similaridades entre eles. A partir deste levantamento inicial, busca-se refletir sobre tal destino da arte erótica e suas possíveis razões.

Palavras-chave: arte erótica; museu; coleção.

*

What´s the place for erotic art? Starting from the closing of the Musée de l'Érotisme in Paris, we observe the loss of the identity of its collection. In an attempt to draw a panorama of museums and collections of erotic art, we are faced with several cases of closure of activities and series of similarities between them. From this initial survey, it is sought to reflect on such a destination of erotic art and its possible reasons.

Key Words: erotic art; museum; collection.

Este trabalho iniciou-se com a pesquisa acerca de um pequeno museu de arte erótica que me levou ao primeiro contato direto com alguns objetos desta natureza, o *Musée de l'Érotisme* em Paris, no bairro de *Pigalle*, conhecido por concentrar casas como o famoso *Moulin Rouge*, clubes de strip-tease e sex shops, não sem razão chamado de *quartier chaud*[1].
Infelizmente, fechado no ano passado, após vinte anos de atividade, seus seis andares ocupados por mais de dois mil objetos não poderiam mais servir de tema para este levantamento.

Jo Khalifa e o antigo astro pornô Alain Plumay venderam toda a coleção de seu museu privado à casa de leilão *Cornette de Saint Cyr* por preços entre trinta e uns poucos milhares de euros. Os motivos foram ligados à falta de recursos para se manter, uma vez que o número de visitantes diminuiu e, consequentemente, o retorno. Essa coleção está em dispersão. Ou melhor, não constitui mais uma coleção.

A partir dessa informação, iniciou-se a busca por um museu correlato. Uma primeira aposta foi o *Erotic Art Museum*, em Hamburgo, Alemanha. A promessa era um templo à sensualidade ou espiritualidade erótica, refletindo sobre o limiar entre pornografia e arte erótica. Embora as instalações do museu e a forma como a coleção se dispunha nos aproximassem um pouco mais da atmosfera de uma galeria pré era cubo branco, adequando-se a um edifício histórico, o discurso que o sustenta não promove o conhecimento cultural sob o espectro da arte – ainda que o termo conste em seu nome. Os objetos podem ser artísticos, mas enquanto meio, não como fim. O objetivo da coleção e sua exposição atrelou-se unicamente ao deleite, desde sua abertura, em 1992. De toda forma, encerrou suas atividades em 2007, inviabilizando sua utilização como foco deste trabalho, tal como o museu anteriormente citado.

O mesmo destino de cerrar as portas teve o *Museum Erotica* em Copenhagen, Dinamarca. Fundado pelo diretor e fotógrafo Ole Ege e seu empresário Kim Clausen, teve o fim de sua curta vida de dezessete anos em 2009, após a morte do segundo sócio e recessão financeira. Apenas uma pequena menção no site de arte italiana Exibart.com registra a existência do, também já fechado, *Museo d'Arte Erotica* de Veneza. Seu site, hoje, abriga apenas links que ofertam a corriqueira pornografia online. O da Lituânia, por sua vez, só deixou rastro no registro de um blog de viagem sobre o destino.

Então, uma opção foi pesquisar a partir da plataforma online de Museus do Mundo[2], que disponibiliza uma listagem de aproximadamente dezoito mil museus ao redor do mundo separados por categoria ou assunto. Infelizmente, erotismo, arte erótica e este nicho de pensamento não são categorizados na ferramenta de busca. O que parece sinalizar a falta de representantes desta linha – reflexo de uma possível falta de interesse?

[1] Em tradução literal, distrito quente. Ou ainda, distrito da luz, em tradução livre.
[2] Museums of the World <www.museu.ms>

Sem sucesso, a solução foi recorrer ao Google. Ainda assim, não foi farto o retorno. A principal referência foi o World Erotic Art Museum.

É levantada aqui uma hipótese, de forma absolutamente despretensiosa: nossa sociedade ainda se veste em tabus, impondo à arte erótica um empenho privado. E, por esses mesmos preconceitos ou limitações, a iniciativa privada não encontra visitação suficiente que a mantenha, sobretudo em países de tradição cristã. O século XXI, em adição, vem trazendo um movimento de retorno a um conservadorismo único, em circunstâncias muito específicas. Temos a tecnologia, a liberdade de comunicação e expressão garantidas em lei por quase todo o globo e, em tese, estaríamos vivendo um clímax na curva da individualidade. Em contrapartida, a comunicação sem fronteira vem sendo aliada na condensação de ideologias radicais, normalmente restritivas e punitivas.

O antropólogo Stuart Hall[3] aponta como sintoma desse cenário o avanço de movimentos e dinâmicas sociais e, sobretudo, políticas que

> (...) tentam construir estados que sejam unificados tanto em termos étnicos quanto religiosos, e criar entidades políticas em torno de identidades homogêneas. O problema é que elas contêm, dentro de suas 'fronteiras', minorias que se identificam com culturas diferentes.

E frisa ainda que "em condições de extrema pobreza e relativo subdesenvolvimento econômico, a restauração da fé é uma poderosa força política e ideológica mobilizadora e unificadora", elevando os efeitos dessa imposição de uma moral rígida e repleta de interditos – sobretudo no que tange à diversidade. Isso pode ser uma possível resposta para o fato de todos os museus aqui elencados se localizarem entre Europa e América do Norte.

Estamos aqui restringindo a hipótese e o olhar ao que designamos, de forma geral, ocidente e seus museus. Mesmo porque o pensamento acerca do erotismo muda completamente de prisma a partir do momento que, no oriente, não existe a concepção de pecado original, dentre outros fatores como a organização sócio-política alicerçada sobre outros valores.

O fato é que ao nos depararmos com um tipo de acervo concentrado principalmente em coleções particulares, não ocorre apenas a preocupação com o tratamento museológico que esses objetos estão recebendo. Ao observar a dinâmica da breve vida desses estabelecimentos, esses pequenos museus que não conseguem se sustentar por longos períodos de tempo, passamos ao temor quanto à preservação desse patrimônio – não apenas no sentido da fisicalidade dos bens, como já expusemos, mas também pensando amplamente em sua carga e relevância de memória. Afinal, "do berço à sepultura, sexo é a base de um

[3] Por mais que Hall esteja falando de uma questão relacionada à Europa e as correntes migratórias contemporâneas, sua argumentação se aplica perfeitamente ao nosso escopo da sexualidade e a repressão pela moral.

estado de agitação incompreendido na inofensiva aproximação do padrão tradicional de pensamento saturado de idealismo"[4], tornando essa uma via genuína de análise sobre o homem, sobretudo se juntamos a consideração envolvida quanto ao fazer da arte como expressão. Para Hans-Jürgen Döpp[5], um dos teóricos mais envolvidos com o assunto, o erotismo é a interface explosiva entre a natureza e a cultura. Esse conceito define de forma concisa e ainda mais adequada ao aspecto a ser trabalhado no segmento aqui estudado: arte erótica. E a arte, segundo Freud, é o caminho por onde os sonhos retornam à realidade.

Anatole France[6] afirmou que a melhor maneira de se conhecer uma sociedade era através do que ela vestia. De fato, existe uma capacidade de mensagem no que nos cobre. Mas uma mensagem construída. O erotismo, contudo, parte da essência para um entendimento que não passa por linguagens intencionais tão racionais. Sua arte, sim. Mas seu conteúdo, não. Fazendo dele, talvez, a verdadeira forma mais direta e profunda de conhecer o homem.

Além disso, devemos relembrar que humanos são os únicos animas capazes de erotizar sua experiência sexual, os únicos cuja sexualidade transcende a fisicalidade. E a forma como vivemos essa experiência se transforma ao longo do tempo, muda de acordo com a cultura, se adequa aos diferentes lugares. Mas, de uma forma ou de outra, o sexo é atemporal, autoevidente e, indiscutivelmente, a origem da vida. Portanto, seu universo constitui algo de imensa importância, devendo ter seus registros preservados e estudados.

Onde podemos encontrar objetos de arte erótica hoje?

Também conhecido como WEAM, este é, atualmente, o mais famoso museu cuja coleção se refere diretamente a arte erótica e o único do seu perfil nos Estados Unidos. Apesar de sua recente fundação, em 2005, conquistou tal destaque por sua coleção de mais de quatro mil objetos de arte erótica internacional, sendo datados de 300 a.C. aos dias de hoje. Sua missão compreende a familiarização do público geral com essa categoria de arte ao mesmo tempo em que expande sua coleção e, em clara referência ao conceito de museu sustentado pelo ICOM, anteriormente mencionado, toma posse das intenções de coletar/colecionar, preservar e apresentar essas obras sob sua tutela, tomando para si a o engajamento e educação da comunidade em relação ao conhecimento cultural da arte erótica na história.

Trata-se, entretanto, de um museu particular, cuja proprietária era Naomi Wilzig. Sua coleção particular começara cerca de dez anos antes de abrir as portas de seu museu em Miami Beach. Foi quase por acaso, fazendo um favor a um dos filhos se aliar ao gosto por antiguidades e, claro, possibilidade financeira junto à vontade do autodescoberta – assim descrevera. Por essa razão, viajou o

[4] Bataille, 2014.
[5] Autor de mais de trinta livros, muitos com obras de arte erótica.
[6] Escritor francês do século XIX.

mundo coletando objetos para a sua coleção, decidindo que ela deveria ser vista e abrindo, por conseguinte, o museu. É possível encontrar até mesmo Picasso, Rembrandt e Botero dentre suas peças, evidenciado seu caráter de arte distanciado da pornografia.

Os aspectos museológicos, infelizmente, também não se fazem presentes ao que tudo indica. Apesar de ter escrito três livros sobre arte erótica, mostrando claramente sua busca por aprofundamento no assunto em si, as questões que perpassam a abordagem da materialidade desses objetos, ou seja, questões atreladas ao campo da museologia e da conservação não aparecem quando observamos as imagens do interior do museu.

Ainda que consigamos perceber um certo critério de regionalidade da origem no agrupamento de alguns núcleos – mais precisamente uma diferenciação entre oriente e ocidente – não existe uma lógica ou conceito organizacional expositivo. Talvez isso nos aproxime da formatação dos museus e exposições dos séculos XVIII e XIX, no sentido de termos os objetos aparentemente em conflito por nossa atenção, enquanto não sabemos muito bem que trajeto nossos olhos devem percorrer. Tampouco é possível conhecer a memória daquelas obras, uma vez que não há placas de identificação fixadas junto a muitas delas ou textos que contextualizem um determinado nicho da exposição.

O que se quer dizer, pensando essas problemáticas, é que se trata muito mais de uma coleção em situação de exposição do que um museu, porque não atravessa as questões que legitimam o museu como tal, i.e de acordo com os conceitos que o assim o definem segundo o texto chave do André Desvallées e François Mairesse[7], especialmente na definição mais profusa, delineada pelo ICOM em 2007, que se baseia na ideia onde "o museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite"[8]. Mesmo quando tratamos da noção de que "o museu constitui um meio pelo qual se dá uma relação específica do homem com a realidade"[9], esse pensamento envolve novamente uma pauta balizada por questões atreladas diretamente à conservação e à utilização do acervo que vise a produção de conhecimento – seja ele de natureza científica, cultural ou educativa. Seria, a grosso modo, guardar palavras sem linguagem, inviabilizando coesão e permanência, também por esvaziamento de significação e propósito. E o objeto de museu transcende a materialidade. Ele precisa dessa correlação com o todo da coleção e com sua bagagem de memória para se constituir de sentido. Sem o envolvimento do conhecimento, isso se inviabiliza ou, no mínimo, empobrece bruscamente o seu potencial documental, o esvazia.

[7] Conceitos-chave de Museologia. ICOM, 2013.
[8] Idem.
[9] Idem.

Situação similar ao WEAM vive o museu de arte erótica de Amsterdã, também conhecido como Templo de Vênus. Entretanto, apesar de ser possível encontrar diversas obras de arte erótica, o museu de intitula *sexmuseum*, um museu do sexo. A extensa coleção, organizada no edifício do século XVII pelos próprios donos, inclui os mais variados tipos de objetos dispostos de forma a contar a história do sexo. Ainda assim, sua relevância neste contexto é inegável.

Inaugurado em 1985, apenas como uma pequena vitrine de objetos eróticos do século XIX, o museu teve seu crescimento estimulado justamente pelo interesse do público. Esse dado como retorno fez com que os proprietários expandissem a coleção. Esse acervo se tornou importante a ponto de Hans-Jürgen Döpp escrever um livro a respeito. E, ainda hoje, faz com que seja um dos museus mais visitados de Amsterdã. Tanto assim que Barcelona possui hoje o *Museo de l'Erotica*, sócio do holandês, um sucesso turístico com pouco mais de oitocentas peças em exibição.

Igualmente pautado sobre o sexo diretamente, porém com um perfil mais antropológico e acadêmico, temos o *Museum of Sex*, funcionando em uma das mais famosas e movimentadas avenidas de Nova Iorque desde 2002 sob a direção de Daniel Gluck. A instituição tem por missão preservar e apresentar a história, evolução e significação cultural da sexualidade humana através da tríade esclarecimento-discurso-engajamento. Outra forma de entender sua missão, segundo palavras de seus próprios representantes, é a preservação de objetos relacionados à sexualidade, que poderiam ser destruídos ou descartados justamente por seu conteúdo, em uma crescente coleção. Dessa forma, parece uma maneira de amenizar o apagamento de nossa história e identidade em nome de tabus e mesmo políticas que se servem de moral rígida questionável. Seu mentor e diretor propõe de forma objetiva entender o propósito dessa coleção como uma *Smithsonian* do sexo.

Assim como os museus anteriormente citados, o Museum of Sex reúne artefatos de diferentes origens – geográficas, culturais, históricas e materiais. Esses objetos totalizam mais de vinte milhares de unidades. Mas seu perfil institucional delineado pela tríade acima inclui um corpo de conselheiros renomado e vínculos com instituições de pesquisa, a exemplo de *New York University's Center for the Study of Gender and Sexuality* e *The Kinsey Institute for Research in Sex, Gender and Reproduction*, reafirmando seu compromisso de gerar conhecimento na área da sexualidade – o que é corroborado pela presença de uma biblioteca e um acervo multimídia para estudo.

Temos ainda o *Erotic Heritage Musem*, uma das atrações de Las vegas, capital norte americana do entretenimento. Nascido da parceria entre um pastor, o reverendo Ted Ilvenna, e um pornógrafo, Harry Mohney, este museu dispõe em seus sete mil metros quadrados uma espécie de assemblage de objetos relacionados à sexualidade, visando proporcionar a oportunidade de se vivenciar e celebrar a naturalidade do sexo, enfatizando a necessidade de que seja

disponível a todos, sem distinção. Sua intenção declarada é de ser um espaço em que se construa uma perspectiva positiva do sexo. Hoje, o museu é administrado por uma corporação de Nevada criada para ele, a *Harry Mohney Erotic Museum LCC*.

O que podemos perceber é uma espécie de vulnerabilidade nessas coleções. Se não por conta do risco de dispersão, como nos casos ocorridos na Europa, por uma questão de preservação de materialidade e conteúdo. Ainda que, como vejamos, muitos desses acervos persistam sendo encarados como uma reunião de curiosidades ou atrativos turísticos, é fundamental que a academia se aproxime deles. Isso assegura seu registro e estudo, se não a longevidade do objeto em si, o de sua significação. Não só dos itens de arte, os quais nos interessam especialmente, mas também daqueles que podem responder questões de outras áreas de saber. Como inicialmente levantado, o erotismo tem muito a nos ensinar sobre nós ao unir os extremos que nos constituem, da natureza à cultura. Uma riqueza dessas não pode estar sob ameaça.

Referências bibliográficas

BATAILLE, Georges. O erotismo. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. Conceitos-chave de Museologia. ICOM. Disponível em http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2014/03/PDF_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf

FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2017. 3v.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MOTT, Luiz. A revolução homossexual: o poder de um mito. In: Revista USO, São Paulo, n 49, 2001. Disponível em https://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/32907/35477

World Erotic Art Museum: the Naomi Wilzig Collection. Disponível em: http://weam.com/#prettyPhoto

Fermeture du musée de l'Érotisme à Paris. Disponível em; http://www.rfi.fr/france/20161105-fermeture-musee-erotisme-paris

Kaunas Sex Museum. Disponível em: http://destinationlithuania.blogspot.com.br/2014/12/kaunas-sex-museum.html

Erotic Heritage Museum. Disponível em: http://www.eroticmuseumvegas.com/museum/

Leslie-Lohman Museum. Disponível em: https://www.leslielohman.org/explore/collection.html

Schwules Museum. Disponível em http://www.schwulesmuseum.de/en/news/

Museum of Sex. Disponível em http://www.museumofsex.com/

Museo Arte Erótico Americano. Disponível em: http://www.museoarteeroticoamericano.org/

Beate Uhse Museum. Disponível em http://erotikmuseum.beate-uhse.com/

Sex Museum Amsterdam. Disponível em: http://www.sexmuseumamsterdam.nl/index2.html

Erotic Museum Amsterdam. Disponível em http://www.erotisch-museum.nl/

Erotic Museum Barcelona. Disponível em http://www.eroticamuseum.com/museum.php

Erotic Art Museum Hamburg. Disponível em http://www.eroticartmuseum.de/

“Eu sou o melhor que eles têm”: a potência de Lyz Parayzo, puta-pornô-terrorista

Bianca Andrade Tinoco, Universidade de Brasília

A partir de uma abordagem do folheto *Parayzo Carioca* (2016), de Lyz Parayzo, são apresentados os trabalhos iniciais da carreira da artista, nos quais está em evidência um corpo trans não-binário e negro, saído da periferia do Rio de Janeiro. A análise busca na leitura de Elizabeth Grosz, Judith Butler e Bernard Stiegler, entre outros, subsídios para uma compreensão do impacto dessas obras de Parayzo, ações não autorizadas ocorridas na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e na Galeria A Gentil Carioca, em 2015 e 2016.

Palavras-chave: Arte erótica. Arte política. Corpo trans. Performance. História da arte no Brasil.

*

From an approach to *Parayzo Carioca* pamphlet, released by Lyz Parayzo in 2016, the article presents the initial works of the artist's career, showing a non-binary black trans body from the outskirts of Rio de Janeiro. Based on the reading of Elizabeth Grosz, Judith Butler and Bernard Stiegler, among others, the analysis seeks to understand the impact of these works of Parayzo, unauthorized actions presented at Escola de Artes Visuais do Parque Lage and at A Gentil Carioca gallery in 2015 and 2016.

Keywords: Erotic art. Political art. Trans body. Performance art. History of art in Brazil.

Trata-se de um folheto. Ele mede 10 cm x 14 cm, em papel Couche 80 g/m, orientação vertical, impressão 4 cores. Traz, sobre fundo branco, a foto recortada de uma pessoa em seu terço esquerdo. Ela posa de costas e olha para a câmera – ou o interlocutor que recebe o impresso – por sobre o ombro direito, no qual a mão esquerda, ornada com uma pulseira dourada, pousa. Os cabelos ondulados e escuros, com comprimento pouco abaixo do ombro, estão jogados para trás com alguma espécie de laquê, deixando livre a expressão facial.

O rosto mira o leitor do folheto em uma posição de três quartos. Usa brinco rosa com um pingente alaranjado, que pende até o ombro, e nele se percebe maquiagem com batom rosa, cílios postiços e iluminador. A pele, de aparência lisa (efeito amplificado pela maquiagem, presume-se), é de tonalidade marrom escura. Os olhos, castanhos ou negros, estão fixos no interlocutor, e a boca está levemente entreaberta, com o lábio inferior posto para a frente. Um bigode fino, da mesma cor dos cabelos, termina no canto da boca.

Sobre as costas, os cabelos ressaltam o dorso nu, cujo bronzeado é destacado pela marca de sol nas dimensões de uma sunga *boxer*. Os glúteos são traspassados por uma calcinha "fio dental", o encontro de duas fitas douradas, que se interligam à parte da frente da indumentária – da qual é possível ver apenas um laço dourado de amarração abaixo dos cabelos, na parte de trás do pescoço, e um conjunto de correntes finas e prateadas que pende do ombro direito. Os joelhos, embora não apareçam no recorte do impresso, estão dobrados, dando à pessoa uma posição a meio caminho de sentar-se. A mão direita pousa delicadamente sobre a coxa direita.

Na parte de cima do folheto, com letras em negrito, itálico e tonalidade lilás, destaca-se: "LyzParayzo". Abaixo, com tipografia reduzida em relação ao texto anterior, sem negrito ou itálico e em cor preta, lê-se: "a putinha terrorista". No lado direito do folheto, sobre fundo branco e com a mesma fonte preta, estão escritos: "Morena sensual, anal, oral, tudo s/ frescura"; "Deliciosa, carinhosa, chupetinha perfeita"; "bumbum empinado, bem safada"; "AC/ cartão tx R$ 100". Na parte de baixo, um conjunto de números: "(21) 2222-1651". Na extremidade esquerda do folheto, um texto escrito na direção perpendicular à da leitura inicial, saindo da parte alta do folheto para baixo: "Rua Gonçalves Ledo, 11 e 17 centro".

O número e o último texto descritos são, respectivamente, o telefone e o endereço da galeria A Gentil Carioca, no Rio de Janeiro. Vestindo um maiô dourado similar à indumentária descrita acima e com purpurina dourada sobre a pele, a artista trans não binária Lyz Parayzo fez um "ataque" (como ela chama) à galeria em 19 de março de 2016, durante a abertura da exposição Abre Alas 12. Durante a performance, ela escreveu com pincel atômico cor de rosa nas paredes interna e externa da galeria, subiu ao segundo andar das instalações e lançou pela sacada centenas de folhetos.

Figura 1: Lyz Parayzo. Parayzo Carioca: A Putinha Terrorista. Impresso, 10 cm x 14 cm, 2016.

Figura 2: Lyz Parayzo. Parayzo Carioca. Performance. A Gentil Carioca, 19/03/2016. Foto: Amanda Accioly.

Lyz Parayzo relata que o folheto partiu de uma inquietação perante trabalhos como as performances delegadas *Homem = Carne* / *Mulher = Carne*, de Laura Lima, e a série *Pornografia Política*, de Caroline Valansi. "Me incomodava muito o desse artista que não se coloca no trabalho [...] fiquei pensando que, se um dia e fizesse alguma coisa, teria que ser com o meu corpo."[1]

Durante visita à Argentina em 2015, Lyz havia colecionado folhetos de prostitutas argentinas e paraguaias, as "paraguaytas". Os folhetos traziam fotos e a artista percebeu o fetiche envolvendo o corpo das mulheres de ascendência indígena. "Minhas amigas lá eram putas. Comecei a ir para a Casa May, um pub de travestis e putas, e a entrar nesse universo da Lapa de prostituição", conta.

Em São Paulo, Lyz se deparou com os anúncios de prostituição em telefones públicos. Em vez de fotos, eles traziam frases e informações para os clientes em potencial. "Comecei a colecionar esses panfletos e a pensar em fazer um para mim relacionado a prostituição, [...] colocar na instituição a minha imagem para refletir qual é a minha relação com o mundo das artes."

[1] Em entrevista à autora em 29 de dezembro de 2017. As outras declarações da artista neste texto que não forem acompanhadas de referência bibliográfica decorrem da mesma entrevista.

Figura 3: Folhetos de prostituição recolhidos por Lyz Parayzo das lixeiras de Buenos Aires em julho de 2015.

São Paulo também avivou na artista um olhar crítico sobre as imagens das mulheres nos museus, mais especificamente em telas célebres da arte moderna. "Quantas mulatas estão expostas na Pinacoteca com o peito de fora? Quem são essas mulheres? Quanto dinheiro o Di Cavalcanti ganhou pintando?" Na opinião de Lyz, o folheto *Parayzo Carioca*, assim como os quatro subsequentes na série, trazem o corpo travesti de pele escura para o centro da discussão. "Porque não tem o corpo da travesti no espaço de arte. E quando tem, [...] é sempre o outro falando delas. [O folheto] é como se a mulata do quadro de Di Cavalcanti começasse a gritar no meio da galeria de arte 'chega, não dá mais'." Participar do sistema da arte nesses termos, segundo Lyz, passa longe da subserviência. "[...] Eles acham que eu tenho que agradecer, 'muito obrigada por me chamar para sua exposição'. Pelo contrário, sou o melhor que vocês têm."

Uma sereia no embate artístico

Na *Odisseia* de Homero, durante seu regresso a Ítaca, o heroi Ulisses veda os ouvidos de seus marinheiros com cera e manda que os homens amarrem o corpo dele ao mastro de sua embarcação. Ciente de que atravessaria a região das sereias, ele planeja experimentar o arrebatamento de ouvi-las sem sucumbir a uma promessa de prazer que o levaria à morte. "Metade busto de uma deusa maia, metade grande rabo de baleia", a novidade é imprevisível: simultaneamente encanta e ameaça, é risco e objeto de desejo.

A sedução das sereias, dos seres míticos, é da mesma ordem daquela que atiça em *Parayzo Carioca.* Uma quimera se oferece, com olhos de devorar. "Deliciosa,

carinhosa, chupetinha perfeita", anuncia a sereia contemporânea. Prender-se à razão ou ceder aos clamores de uma "morena sensual"? Um suplício para Ulisses. Um prato cheio para Theodor Adorno e Max Horkheimer.[2]

Lyz Parayzo nem sempre foi uma fera à espreita. Natural do bairro de Campo Grande, na periferia do Rio de Janeiro, tornou-se estudante de escultura na Escola de Artes Visuais do Parque Lage em 2013, como um complemento à graduação em Artes Cênicas em andamento na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio). Naquele momento, era ainda Lyzandro, um rapaz – "uma bichinha", como ela se refere – e dividia-se entre morar com a mãe cabeleireira, a duas horas do local de estudo, ou na Barra da Tijuca, com um tio que o pressionava a usar blusas polo, cabelo curto e fotos de carros na parede do quarto. (Com o tempo e a gradual autoafirmação de seu gênero não-binário, preferiu a distância à imposição de padrões: conta ter feito do ônibus seu ateliê).

Na EAV, frequentou a grade de cursos e, após passar por uma capacitação, foi aceito como monitor das exposições no Parque Lage. Esse período de formação se deu até a segunda metade de 2014, quando se fizeram sentir os efeitos de uma nova direção na Escola, a cargo da Organização Social Associação de Apoio às Instituições Culturais do Rio de Janeiro (OS Oca Lage)[3]. Para reduzir custos e ampliar as fontes de receita, a OS mudou os valores a serem pagos pelos cursos, alterou o quantitativo de alunos bolsistas e substituiu a cantina da Escola por um bistrô francês voltando para turistas. De acordo com relatório publicado pela associação, "A nova gestão multiplicou por quatro a capacidade de geração de recursos próprios da EAV Parque Lage e da Casa França-Brasil, saltando de pouco mais de 500 mil reais para 2 milhões de reais em 2015." (MEMORIALAGE, 2016)

Alegando a intenção de aproximar os alunos do mercado de arte, a OS também trocou as mostras finais de curso por cinco coletivas anuais, cada qual liderada por um curador em ascensão e mesclando trabalhos de artistas consagrados e de estudantes, dentro do projeto Curador Visitante. Foi na abertura das três primeiras exposições que Lyz Parayzo veio à tona.

A série fotográfica *Secagem rápida*, instalada na cabine de um banheiro masculino do Parque Lage em 28 de abril de 2015 e retirada pela direção da Escola na mesma noite, marcou o vernissage de início do projeto – a mostra *Encruzilhadas*, com curadoria de Bernardo Mosqueira. O trabalho, assinado por L. Parayzo, consistia em um conjunto de fotos em *close* do ânus do/a artista,

[2] Em 1947, no livro *Dialética do Esclarecimento*, Theodor Adorno e Max Horkheimer fizeram a releitura da passagem das sereias na *Odisseia*, ressaltando a maneira pela qual Ulisses controla sua razão, assim como a natureza (os corpos) de seus companheiros, para vislumbrar tais criaturas míticas. Adorno e Horkheimer afirmam que a diferenciação entre razão e emoção, já existente na filosofia grega, se intensifica com o cogito cartesiano, que enaltecer o método científico e justifica o domínio da natureza pelo intelecto humano, Entendendo o corpo também como elemento natural, o Iluminismo permite que ele seja tratado como objeto, controlado.

[3] Sobre a OS Oca Lage, recomendo o Relatório da Gestão Oca Lage, disponível no portal Memória Lage.

dado a ver por mãos de unhas pintadas (com esmalte diferente a cada imagem), que afastavam as duas partes do bumbum. Por ter ordenado a retirada do trabalho, que não fazia parte da seleção de Mosqueira, a OS Oca Lage foi acusada de censura, segundo Tania Queiroz e Angela Moss (2017): "Várias pessoas da audiência mostraram sua indignação. Os(as) alunos(as), em sua maioria, principalmente as(os) bolsistas, cerraram fileiras ao lado de Lyz." O crítico Alexandre Sá, que escrevia sobre a exposição para a revista *Dasartes*[4], quis fazer referência a *Secagem rápida* e perguntou a Lyzandro como gostaria de ser chamado: Lyz Bigfield foi a resposta[5]. Poucas semanas depois, a artista por fim assumiu o nome pelo qual hoje é conhecida.

Figura 4: Lyz Parayzo. Secagem rápida. Série fotográfica [detalhe]. Instalada em banheiro da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 28/04/2015.

O zine/manifesto *EAV AVE YZO*, segundo trabalho de Lyz, foi entregue pela artista aos presentes em mais uma ação não autorizada em 20 de junho de 2015, na abertura da exposição *A Mão Negativa*, com curadoria de Bernardo de Souza. A publicação, um impresso em fotocópia com 12 páginas, apresentava críticas à gestão da OS Oca Lage, explorando pontos como os preços de pratos no bistrô (recortes de partes do cardápio, tendo como fundo a repetição da palavra FOME), a terceirização dos serviços de limpeza da escola e a retirada de *Secagem rápida* da exposição *Encruzilhadas*. Em decorrência desse trabalho, Lyz foi despedida do emprego como monitora das mostras da EAV.

[4] "Pequenas anotações na Encruzilhada (Texto da Íntegra)", de Alexandre Sá e Matheus Abbade.
[5] Durante um período, a artista manteve um perfil no Facebook com esse nome, no qual é possível encontrar o registro dos trabalhos do período: https://www.facebook.com/lyzbigfield.

A performance *Fato-Indumento*, em parceria com Augusto Braz, foi o trabalho de Lyz para a abertura da mostra *Quarta-feira de cinzas*, em 8 de setembro de 201, com curadoria de Luisa Duarte. Apresentada pela segunda vez[6], a ação teve início com a artista, apenas de calcinha e usando batom rosa, de pé em cima de dois tijolos. Braz cobria o corpo da performadora com cola e fixava sobre ele pedaços de uma bobina de papel manilha (papel rosa de baixo custo, frequentemente utilizado para embrulho em padarias), até produzir um vestido de baile. Durante a aplicação, a artista, imóvel, ouviu ameaças de expulsão e de desligamento da iluminação da sala onde se apresentava. "Após o pedido/ameaça do ex presidente [*sic*] da OS que administrava a EAV, Marcio Botner, para sair do hall da escola outros alunos perceberam a tensão e começaram a ajudar colar [*sic*] o papel manilha no meu corpo", conta a artista em seu espaço no sítio Tumblr. Uma vez pronto o vestido, Lyz desceu do tijolo e caminhou lentamente até a saída do prédio.

Figura 5: Lyz Parayzo, Augusto Braz (vestido de preto) e Marcio Botner, durante a performance *Fato-indumento* na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em 08/09/2015. Foto: Helena de Oliveira.

O folheto *Parayzo Carioca* era a ação planejada para a mostra com curadoria de Daniela Labra, a quarta do projeto Curador Visitante. "Mas aí o Estado faliu, o Parque Lage não tinha dinheiro para exposição nenhuma e o panfleto foi para a exposição da Gentil Carioca", relata Lyz Parayzo. A produção da obra visando a mais um ato na EAV permite compreender em parte a crítica acirrada ao mercado, uma postura de protesto em relação às decisões tomadas pela OS Oca

[6] A primeira foi no Ateliê da Performance, em 2014 na Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Lage. Também elucida o que levou Lyz a transferir a ação para A Gentil Carioca, galeria dirigida por Márcio Botner. "Eu fui só humilhada. Apagaram a luz, me demitiram. [...] É por isso que eu quero vingança. Vingança mesmo, as pessoas me devem. Toda essa galera do mundo das artes me deve, tem que me deixar rica."

O discurso da quimera

Parayzo Carioca expõe um corpo travesti, de modos e trajes femininos e tez escura, que se anuncia como objeto à venda. Trata-se de uma provocação, um manifesto em formato *pocket*. A intenção dele é trazer para o debate artístico uma fala até então não contemplada: o discurso da quimera.

A oferta de um corpo negro feminino recorda um passo escravocrata de exploração física, comercial e sexual. Coco Fusco (2001, p. 10) afirma que, inclusive entre artistas e etnógrafos modernos na Europa e nos Estados Unidos, "[...] o desejo por corpos negros derivou da percepção deles como repositórios de energias transgressivas que serviriam como antídotos para uma sociedade branca sofrendo de excessiva racionalidade e vazio espiritual." Jota Mombaça (2015), citando Grada Kilomba, recorda a máscara sobre a boca dos negros escravizados, que interditava não apenas a alimentação, mas a fala: "[...] não é jamais o sujeito negro que está em questão, mas as imagens e narrativas dominantes produzidas desde um ponto-de-vista colonial acerca dele."

A objetificação do corpo feminino, para Elizabeth Grosz (2000, p. 49), é consequência de uma correlação sustentada pela filosofia ocidental que associa a dualidade mente/corpo com a oposição entre macho e fêmea. De acordo com Grosz (idem, p. 51), a filosofia é acometida de uma "profunda somatofobia" desde a Grécia antiga, problema que se intensificou depois que Descartes separou alma e natureza ao distinguir no ser humano uma substância pensante (*res cogitans*, mente) e uma substância expandida (*res extensa*, corpo).

> A codificação da feminilidade como corporalidade, de fato, deixa os homens livres para habitar o que eles (falsamente) acreditam ser uma orde
> m puramente conceitual e, ao mesmo tempo, permite-lhes satisfazer sua (às vezes recusada) necessidade de contato corporal através de seu acesso aos corpos e aos serviços das mulheres. (GROSZ, 2000, p. 68)

Bernard Stiegler (2007, p. 31) afirma que o capitalismo cultural dos anos 1990 em diante busca desindividuar e dessingularizar, "[...] massificar os comportamentos para fazer com que os indivíduos adotem objetos-padrão produzidos em série, onde é preciso, evidentemente, que os comportamentos sejam eles mesmos padrão e induzidos em série [...]" (idem, p. 22). Quando o corpo se torna padronizado, diz Grosz (2000, p. 77), o que está em jogo são a mobilidade e o espaço social concedidos a esses seres humanos: "Longe de ser um

termo inerte, passivo, não cultural e a-histórico, o corpo pode ser visto como o termo crucial, o lugar de contestação, numa série de lutas econômicas, políticas, sexuais e intelectuais."

> A especificidade dos corpos deve ser entendida mais em sua concretude histórica do que na sua concretude simplesmente biológica. De fato, não há corpo enquanto tal: existem apenas corpos – masculinos, femininos, negros, pardos, brancos, grandes ou pequenos – e a gradação entre eles. [...] Quando um corpo (no Ocidente, o corpo masculino branco, jovem, saudável) assume a função de modelo ou ideal – o corpo humano – para todos os outros tipos de corpo, sua dominação deve ser solapada através da afirmação desafiadora de uma multiplicidade, um campo de diferenças, de outros tipos de corpos e subjetividades. (GROSZ, 2000, p. 78)

Em *Parayzo Carioca*, ao conciliar maquiagem e bigode, trajes femininos em um fenótipo com traços masculinos, esse corpo que promete a "chupetinha perfeita" e "anal, oral, tudo s/ frescura" se assemelha ao das sereias da Odisseia, às quais Ulisses resiste (controla sua natureza) sendo atado a um mastro de sua embarcação. Fora do padrão, o corpo em questão é visto como abjeto, na concepção de Judith Butler (2000, p. 155): "um espectro ameaçador", perturbador das normas sociais, assustador, porém necessário como parâmetro de negação no processo de identificação do sujeito. "[...] o sujeito é constituído através da força da exclusão e da abjeção, uma força que produz um exterior constitutivo relativamente ao sujeito, um exterior abjeto que está, afinal, 'dentro' do sujeito, como seu próprio e fundante repúdio" (*idem*). De acordo com a filósofa estadunidense, mesmo a validade da vida do ser abjeto é questionada, uma vez que "[...] o humano é não apenas produzido sobre e contra o inumano, mas através de um conjunto de exclusões, de apagamentos radicais, os quais, estritamente falando, recusam a possibilidade de articulação cultural" (BUTLER, 2000, p. 161)

Quando se recorda que as noções de subserviência, satisfação de contato corporal e de rejeição do convívio estão atreladas, ainda que inconscientemente, à imagem de um corpo negro, feminino e trans, é razoável uma associação com a atividade da prostituição – uma relação descartável, na qual se paga para uma conjunção fortuita com um corpo moralmente reprovável. De fato, a prostituição provê sustento para 90% das pessoas travestis e trans no Brasil, de acordo com levantamento da Associação Nacional de Travestis e Transexuais (2018), devido à dificuldade de aceitação no mercado formal de trabalho e à baixa qualificação educacional (também de acordo com a Antra, 13 anos é a idade média em que essas pessoas são expulsas de casa por seus familiares). O mesmo relatório identifica que 80% das transexuais e travestis assassinadas no Brasil foram identificadas como pessoas negras e pardas.

> Vemos ainda que 70% dos assassinados foram direcionados aquelas que são profissionais do sexo. 55% deles aconteceu nas ruas. O que denota o

> ódio às prostitutas, em um país que ainda não existe uma lei que regulamente a prostituição que, apesar de não ser crime, sofre um processo de criminalização e é constantemente desqualificada por valores sociais pautados em dogmas religiosos que querem manter o controle dos seus corpos e do que fazemos com eles. (ANTRA, 2018, p. 18)

Lyz Parayzo, ao se assumir como "putinha terrorista" no ambiente artístico, expõe e subverte essa realidade. Ela evidencia a rejeição que lhe é imposta e demonstra o risco de não aceitação da sua condição de artista. Nessa leitura, o corpo de Lyz exige que seu corpo abjeto seja admitido no espaço institucional, que seu discurso seja reconhecido como válido. "O que está em jogo é permanecer no circuito de arte como a pessoa que sou [...] Eu sou uma prostituta do mundo da arte. Se é para falar de prostituição, deixa que eu vou escrever essa narrativa", pleiteia a artista.

Seminu e sexy, tensionando o limite de pudor, o corpo-quimera de Lyz Parayzo cria atrito e se aproxima do que Stiegler afirma ser uma intenção da produção artística em meio ao capitalismo cultural: retirar as pessoas da miséria simbólica e promover com elas reencontro com o corpo vivo, o *Leib*, por meio da devolução da experiência estética, incompatível com o condicionamento do consumo e com a indeterminação de comportamentos. "A experiência do sensível [...] consiste em dilatar as capacidades do sensível, isto é, a intensificar as singularidades dos indivíduos." (STIEGLER, 2007, p. 35-36) Por outro lado, ao se proclamar prostituta da arte, Lyz complexifica a narrativa da arte como instituição salvadora ao desmistificar uma suposta liberdade absoluta de criação, pelo menos para os artistas que dependem da venda de trabalhos, por meio de galerias, para o sustento próprio.

Parayzo Carioca, ao instigar as discussões sobre o corpo e existir simultaneamente como um impresso quase pornográfico e uma peça política, abre chaves relevantes acerca dos modos pelos quais a produção artística encontra subterfúgios para gerar instabilidades e ampliar a ressonância no circuito. E denuncia também alguns impedimentos que subsistem em um sistema que se diz aberto à pluralidade e à diferença.

Referências bibliográficas

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALTMAYER, G. A Secagem rápida de Lyz Parayzo. *Concinnitas,* v. 1, n. 28 (17), Dossiê MiX Education II, 2016, pp. 2-32. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/viewFile/25920/18488>. Acesso em: 29 ago. 2018.

ANTRA – ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE TRAVESTIS E TRANSEXUAIS. *Mapa de assassinatos dos travestis e transexuais no Brasil em 2017*. Brasília, 2018. Disponível em:

<https://antrabrasil.files.wordpress.com/2018/02/relatc3b3rio-mapa-dos-assassinatos-2017-antra.pdf>. Acesso em 01 dez. 2018.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo". LOURO, Guacira Lopes (org.): *O corpo educado:* Pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte. Autêntica, 2000, p. 153-172.

FUSCO, C. *The bodies that were not ours*: and other writings. London: Routledge, 2001.

GROSZ, E. Corpos reconfigurados./ Elizabeth Grosz, tradução de Cecilia Holtermann, revisão de Adriana Piscitelli. *Cadernos Pagu*, n. 14, 2000, pp.45-86. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=51327. Acesso em 30 nov. 2018.

MELO, C. Quem compra Lyz Parayzo? Medium, 25/10/2017. Disponível em: <https://medium.com/@caioandart/quem-compra-lyz-parayzo-8d311f49e356>. Acesso em: 20 nov. 2018.

MEMORIALAGE. Relatório da gestão Oca Lage, 2016. Disponível em: <http://acervo.memorialage.com.br/xmlui/handle/123456789/13958#page/1/mode/1up>. Acesso em: 30 nov. 2018.

MOMBAÇA. J. Pode um cu mestiço falar? Portal Medium, 06/01/2015. Disponível em: <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>. Acesso em: 31 ago. 2018.

PARAYZO, L. Lyz Parayzo. Website. Disponível em: <http://lyzparayzo.tumblr.com/>. Acesso em: 30 nov. 2018.

_____. Lyz Parayzo. Website. Disponível em: <http://cargocollective.com/lyzparayzo>. Acesso em: 30 nov. 2018.

QUEIROZ, T. MOSS, A. Lyz Parayzo: Artista do Fim do Mundo. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017. Disponível em: <https://performatus.net/perfil-de-artista/lyz-parayzo/>. Acesso em: 29 ago. 2018.

SÁ, A.; ABBADE, M. Pequenas anotações na Encruzilhada (Texto da Íntegra). Revista DASARTES, Rio de Janeiro, n. 40, junho de 2015. Ver em: <http://dasartes.com.br/materias/pequenas-anotacoes-na-encruzilhada-texto-na-integra/>. Acesso em: 29 nov. 2018.

STIEGLER, B. *Reflexões (não) contemporâneas*. Bernard Stiegler; tradução de Maria Beatriz de Medeiros. Chapecó: Argos, 2007.

1980s: Citação, transgressão e visualidade *queer* na pintura de Adir Sodré

Bianca Knaak , Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Ao longo dos anos 1980 o pintor Adir Sodré misturava crítica com primitivismo formal, colorido exuberante e imagens que pertencem a uma memória visual coletiva e midiática advindos da história da arte tais como Matisse e Picasso, anjos barrocos, ídolos pop, personagens de HQ e TV e personalidades trans, como ZéCarioca, Nina Hagen e Roberta Close. Pintava como quem resenha as últimas tendências e fatos do mundo *midcult* global numa paisagem composta por falos e vaginas aladas, genitálias em forma de flor e borboletas. No seu trabalho uma visualidade kitsch se projeta pelo contexto bem humorado de suas citações eruditas. Irônica, sua pintura de efeito cronista revela o *queer*, o *non sense* e o *mìs-en-scene* afirmativos do emaranhado de códigos e condutas distintivas que fazem da cultura uma tela esquisita em permanente disputa por aparição simbólica.

Palavras-chave: Pintura brasileira. Adir Sodré. Visualidade Queer.

*

Throughout the 1980s the painter Adir Sodré mixed criticism with formal primitivism, lush colorful and images that belong to a collective and mediatic visual memory from the history of art such as Matisse and Picasso, baroque angels, pop idols, HQ and TV characters and trans personalities like ZéCarioca, Nina Hagen and Roberta Close. He painted as one who reviews the latest trends and facts of the global midcult world in a landscape composed of winged phalluses and vaginas, flower genitals and butterflies. In his dash a kitsch visuality projects through the humorous context of his scholarly quotations. Ironically his painting with a chronicle effect reveals queer, non sense and mìs-en-scene affirmative of the entanglement of conducts and distinctive codes that make of culture a queer screen in permanent dispute by symbolic apparition.

Keywords: Brazilian painting. Adir Sodré. Queer visuality.

Em 2017 Porto Alegre foi assunto internacional quando a censurada exposição "*Queermuseu* – cartografias da diferença na arte brasileira", apresentou 270 obras que, segundo seu curador, Gaudêncio Fidelis, apontariam a diversidade da produção artística nacional naquilo que poderia ser considerado um desvio da heteronormatividade ocidental branca e elitizada que detém o poder narrativo, informativo e formativo da história da arte.

Dentre os artistas da Queermuseu, senti falta de Adir Sodré a quem pude conhecer ao fim dos anos 1990 quando realizava minha dissertação de mestrado que, sob o viés sociológico, atentava para a cultura de consumo nas referências populares de massa da arte brasileira contemporânea[1]. Natural de Mato Grosso (Rondonópolis, 1962), Adir Sodré vive e trabalha em Cuiabá e recentemente participou da exposição "Histórias da Sexualidade" no MASP (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 20 de agosto a 14 de fevereiro de 2018) no núcleo Performatividade de Gênero, mas que também havia participado da emblemática exposição "Como Vai Você, Geração 80?", realizada em 1984 na Escola de Artes do Parque Lage, Rio de Janeiro, o mesmo local onde, em 2018, a Queermuseu finalmente pode se realizar[2], depois ser interditada e desmontada em Porto Alegre, sob acusações de imoralidade, profanação e atentado à fé cristã, incitação à pedofilia, à zoofilia e uso obsceno de dinheiro público.

Visualidade *Queer*

Queer pode ser traduzido por esquisto. Mas é palavra inglesa que nos anos 20 foi usada para ofender e discriminar homossexuais e é, hoje, um termo que alavanca muitas formas de representação LGBTQ+ em múltiplas resistências sociais ao capitalismo vigente. *Queer*, em arte, é também o termo utilizado para alinhavar possibilidades de leitura da produção simbólica sob abordagens culturalistas e, esteticamente, mais ou menos programáticas.

Quando em 1986 o pintor Adir Sodré foi premiado como artista revelação pela Associação Paulista de Críticos de Arte, APCA, a palavra e as teorias *queer* nas lutas sócio-políticas por elas representadas, ainda não eram correntes por aqui. No entanto, especificamente no campo artístico, nem a palavra nem o conceito *queer* fizeram falta para que as imagens que hoje escandalizam alguns setores da sociedade eclodissem na produção artística nacional, sobretudo na esteira internacional do chamado *boom* da pintura.

A pintura de Sodré, debochada, misturava crítica com primitivismo formal, colorido exuberante e imagens pertencentes a memória visual coletiva e

[1] Ver KNAAK, Bianca. **O popular por mãos eruditas**: referências populares na arte brasileira contemporânea. 1997.
[2] Realizada sob financiamento coletivo, a partir de plataforma digital onde arrecadou 1.081.176 reais, a exposição aconteceu com enorme sucesso de público de 18 de agosto a 16 de setembro de 2018.

midiática de seu tempo. Mas não apenas isso. Adir Sodré se valeu de imagens da história da arte, de ídolos pop, de personagens de HQ e programas de TV, tais como anjos barrocos, os dançarinos de Matisse, referências a Picasso, Nina Hagen, Zé Carioca e Roberta Close para atuar, à margem e, simultaneamente, no centro da efervecência cultural de seu tempo.

De fato, nos anos 1980, Adir Sodré pintava como quem resenha as últimas tendências e fatos do mundo *midcult* global fundidas numa paisagem tropical, composta por falos e vaginas aladas, frutas em forma de seios, genitálias em forma de flor e borboletas. No seu pintar uma visualidade kitsch se projetou com o contexto bem humorado de suas citações a Picasso, Manet e Matisse. Mas seu humor iconoclasta era, na verdade, expressão de genuína admiração pelos artistas citados, além da precípua satisfação pela participação artística e cultural, pessoal e subjetivamente apaziguadas naquele tempo e lugar. A própria ironia que muitas vezes exergamos em sua pintura revela o senso *queer*, o *nonsense* e o *mis-en-scene* afirmativos do emaranhado de códigos socialmente distintivos e condutas artísticas que fazem, da cultura, uma tela em esquisita e permanente disputa por aparição social e simbólica.

Ouso dizer que, antes de pintor, Sodré se revelou um colecionador virtual e editor visual. A partir daquilo que via e vivia, se gostasse, ele pintava. As vezes até mais de uma vez. De suas experiências armava cenas irreverentes mas nunca falaciosas ou maledicentes. Com efeito, nas seleções e destaques refigurados se observa o enredo cronista de suas imagens pictóricas, bem como a transparência de seus afetos.

O artista, comumente destacado pela selvageria cabocla de sua obra, fez em seu trabalho dos anos 1980 inúmeras citações artísticas tanto do mundo erudito das artes plásticas quanto do mundo das imagens veiculadas em revistas, jornais, cinema e, mais que tudo, na própria televisão. Sem preocupação com o potencial politico de suas práticas, apropriou-se de criações de outros pintores a quem admirava, especialmente Matisse; retratou personalidades do mundo pop, como a cantora *punk* alemã Nina Hagen, mas também do circuito nacional das artes como Ferreira Gullar e Pietro Maria Bardi. Aprendeu de forma intuitiva a apropriar-se das imagens históricas da cultura ocidental, amplamente difundidas pelos meios de comunição de massa. A partir da indústria cultural, mergulhou em um mar de imagens e signos culturais cada vez mais transnacionais e, muitas vezes, já popularizadas e ressignificadas no cadinho da cultura local. Portanto, é partindo das apropriações motivadas por afeto e admiração que Sodré compôs seu trabalho, repleto de citações eruditas e carnavalização. No entanto, assim como toda uma geração de artistas de seu tempo, plasticamente ele criava a partir de um sistema pré-existente de imagens e procedimentos linguisticos para operar outros sistemas visuais significativos[3]. Assim, ao apropriar-se de *Le Dèujenér sur l'herbe* de Manet, várias vezes e despudoradamente, Sodré pintou

[3] Ver CHIARELLI, Tadeu. **Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea**, 1987.

as atrizes Divine ou Wilza Carla ou Laura de Vison[4] – tanto faz – em piquenique com o Zé Carioca e o Abapuru[5] num aprazível bosque onde saltita, em segundo plano, um dançarino de Matisse[6]. O cenário se completa com frutas insinuantes e coloridos falos borboleteando ao redor, misturando assim referências populares, eruditas e massivas.

Matisse e televisão

Matisse foi de fato louvado por Sodré ao longo de sua produção nos anos 1980 e até depois. Referências à sua obra podem ser encontradas não apenas nas citações de *La Danse*, mas também no uso das cores vibrantes em composições planificadas e, claro das composições com flores. Nessa louvação, segundo Aline Figueirado, Adir

> [...] Mergulha num mundo de cores, puras, ferocíssimas, onde flores e frutos, vasos e bules em composições de naturezas vivíssimas são animados de sexualidade e se entrosam num clima de delírio e sensualidade. Com mulheres, em poses alusivas às do mestre fovista, borboletas, florais, beirais, parapeitos e letreiros feitos de falos, Adir perscruta a arte Moderna querendo resgatar um novo lirismo e uma nova pureza, através da obsessiva fixação do assunto, que transita sem receios do ingênuo para o erótico, sem faltar a dose de humorada ironia.[7]

Folhas, flores e borboletas exibem em desenho, ironicamente infantil, uma genitália multicor. A insistente repetição dessas formas traz uma conotação sexual provocativa, transgressora da nossa apolínea moral burguesa. Por outro lado, é inegável o apelo sexual com que a programação televisiva – com filmes, novelas e comerciais –, sistematicamente nos assedia na privacidade de nossos lares. Não à toa, Sodré vai buscar, justamente num programa televisivo de auditório, a fictícia sexóloga Olga Del Volga[8] que, enquanto avalia a performance musical dos concorrentes de um show de calouros também pretende esclarecer os problemas e traumas gerados por uma educação sexual incompetente.

Nossa memória visual, urbana, midiática e coletiva, se constrói a partir do que se vê; portanto, como sabemos, no mundo das "telas" ficção e realidade comungam o mesmo espaço técnico e subjetivo. Atualmente, uma cena transmitida na internet, verídica ou não, torna-se um fato visto pelo celular em casa, no trânsito, comentado e discutido no trabalho, na escola, com amigos etc. O

[4] Segundo depoimento do artista (em 2 de julho de 1997), pode ser qualquer uma delas pois todas se parecem muitíssimo com sua pintura e são respectivamente, um famoso travesti norte-americano;uma atriz da pornochanchada brasileira dos anos 50/60 e uma espécie de *drag-queen* do circuito cultural alternativo paulista.
[5] Respectivamente personagem infantil das histórias em quadrinhos de Walt Disney e a figura título de famoso quadro modernista de Tarsila do Amaral.
[6] Extraído da obra "La Danse"de 1909/1910, do pintor francês Henri Matisse.
[7] FIGUEIREDO, 1986, p.23.
[8] Personagem criado e interpretado pelo ator Patrício Bisso. Numa interpretação afetada com sotaque estrangeiro.

mesmo acontecia com os programas de TV naqueles anos ´80 e, era daquilo que via e ouvia nas ruas, nas vitrines, na TV, no rádio, nas revistas, que surgia a pintura de Adir Sodré. Sua forma espontânea, às vezes pueril, de exibir as incongruências de nossa sociedade, a partir de personalidades reais ou fictícias, alguns ícones da nossa cultura, foi quase sempre lida como um um misto de ironia e primarismo. De fato, há em sua pintura o aspecto desastabilazador, primitivo, anárquico, desde a construção das formas até o uso vibrante das cores aspiradas em Matisse. No entanto, naquilo que sugere ingenuidade, um tom melancólico se esconde, como se rir de sua condição de artista na periferia do sistema fosse, ali, o paliativo balsâmico possivel. E nesse riso despudorado, provocador e afirmativo, como era à época o perfil dos paulistanos que orbitavam ao redor da casa noturna MadameSatã, Adir Sodré instalou suas percepções subjetivas, externas e, ao mesmo tempo, amalgamadas ao ideário cultural e cosmopolitano do lugar e do tempo em que viveu. Intensamente.

Pintura e *Rock and roll*

Roberta Close foi a travesti mais cobiçada do Brasil como se disse na imprensa da época. E havia muita fantasia sobre sua identidade sexual: seria mesmo travesti ou era uma mulher? Através dos meios de comunicação de massa, discutia-se, com ela, a questão do homosexualismo transformista e opinava-se sobre o direito e ou o dever de Roberta Close submeter-se a cirurgia que corrigiria anatomicamente seu sexo. A beleza plástica de Roberta Close e a suavidade de sua fala funcionaram como imunizador do preconceito e, ainda mais, ajudaram a aliar simpatias e tolerâncias para com travestis e gays. De repente, era da classe marginalizada e repudiada pela sociedade moralista que emergia o símbolo sexual dessa mesma sociedade, uma "ninfa neo-moderna" na visão de Sodré.

O artista conheceu Roberta Close num *show* de *rock* em São Paulo e se encantou. Pintou-a por duas vezes. Em ambas ele a representou nua. Numa tela ela aparece reclinada sobre uma pele de onça, em uma longarina falicamente florida colocada entre duas colunas gregas. A frente, no chão, um par de sapatos de salto alto, reforçava o fetichismo explícito dessa circunstância. Ao fundo, graciosos, poética e eruditamente, os dançarinos de Matisse agora anunciavam o nome dessa deusa afrodisíaca. Num mix entre a Vênus de Urbino, *La maja desnuda* de Goya e a Olympia de Manet, adoramos Roberta Close, a ninfa neo-moderna (1985), midiaticamente popularizada e aqui representada em edulcorante cor-de-rosa.

Na verdade este foi o segundo "retrato" feito por Sodré, e o preferido pelo artista que ainda pretendia pintar Roberta Close num terceiro momento, após a cirurgia a que se submeteria, finalmente[9]. Inspirado pelo impacto que teve ao descobrir a travesti num show de Arrigo Barnabé[10], onde surpreendeu-se ao vê-la: a pessoa

[9] Cf. depoimento prestado a mim em junho de 1997.
[10] Músico e compositor brasileiro, identificado com os movimentos contemporâneos de música experimental.

mais bonita da platéia, uma morena de cintura finíssima, que subia ao palco para ser homenageada durante a canção "Papai não gostou" (que integra o disco intitulado "Tubarões Voadores", 1984). Cuja letra diz:

> Manhê! Manhê! Mãe!
> Não enche, menino! Não vê que eu tô ocupada?
> Mãe, compra uma boneca pra mim, mãe?
> O quê? Ah, menino, vai brincar com o seu caminhãozinho, vai!
> Não, mamãe, eu quero uma boneca! Eu quero uma boneca!
> Ah, menino, vai brincar com aquela espingardinha que o seu pai te deu de Natal!
> Por que não vai?
> Ah, não, mamãe! Eu quero brincar de casinha!
> Quando você era pequeno mamãe estranhou
> Em vez do revólver, queria a boneca
> O que os vizinhos vão pensar?
> Largou o caratê pra fazer balé
> E na escola, brigar, não brigava
> Nem jogava bola
> Vivia com tédio!
> Mamãe estranhou
> Papai não gostou e logo procurou um remédio
> Mas o doutor falou
> Cuidado, meu amigo! A natureza tem os seus mistérios
> E quando ele fez dezessete primaveras
> A sua mãe teve um chilique
> Ele tava se maquiando na penteadeira dela
> E usando seu vestido mais chique
> Papai não gostou
> Mamãe desmaiou
> E seu pai, desesperado, exclamou
> Não! Não pode ser!
> Meu filho! Meu filhinho querido!
> Ah, meu Deus! Não pode ser!
> Meu filhinho é um travesti!
> Você foi expulso de casa
> E ficou na rua da amargura
> Tentou de tudo, mas já sabia
> Seu mal não tem cura!
> Era menor e foi parar no juizado
> De lá pro reformatório foi só um passo!
> Mas quando saiu estava bem mudado
> Sim, estava bem mudado!
> Você nunca mais foi o mesmo!
> Portanto, motorista, cuidado!
> Mulher bonita de madrugada na rua é um perigo
> Pode ser ele!
> E você sabe, ele agora é diferente!
> Ele agora mudou!
> Ele agora anda armado!

Portanto, impactado pela beleza da travesti e pela força da música, logo depois Adir Sodré pintou Roberta Close pela primeira vez. Em sua primeira tela Sodré reclina a travesti à esquerda, sobre uma padronagem floral que se antepõe a uma paisagem verdejante. Desta paisagem, ao longe, como numa história em quadrinhos, um balão emoldura um revólver ladeado por quatro corações, como se fosse uma exclamação.

Roberta Close usaria "as armas do amor" para seduzir toda uma sociedade? Para proteger-se? Para vingar-se? Falaría-nos, o artista, daqueles que amam e daqueles que matam? Falaria, a tela, de amor e de morte? Sugestionada pela música de Arrigo Barnabé, ou não, o certo é que a pintura trata de aparências e enganos. Contradições do real. Não parece ser o que é; o que é parece não ser; o que aparece, de fato não é; o que é de fato, supostamente, não deveria ser. Arte e vida.

Adir Sodré reclina assim, prá lá e prá cá, à esquerda e à direita, a figura da bela travesti, imagem apropriada para um tempo de incertezas, avesso a definições e conceituações. Um tempo (quem sabe?) pré/ pós/ pré-pós/ pós-pós ou apenas, neo-moderno, no qual as verdades se multiplicam e a realidade já não cabe no enquadramento das convicções de outrora.

No capitalismo pós-industrial o objetivo do consumo é a produção, o que nos condiciona à necessidade, sempre renovável, de um consumo conspícuo, desembocando numa cultura de consumo. De auto-consumo fetichista. Pois foi criticando o consumismo desenfreado que nesse mesmo show, Arrigo Barnabé apresentou a música Dolores Descartável. Na letra, a personagem é assediada nos corredores de um supermercado por Kid Supérfluo, o consumidor implacável. Sodré também nos dá sua visão dessa música e, a pintura homônima "Dolores descartável"(1984), assim como as duas telas de Roberta Close, corroboram a influência do show e do disco "Tubarões Voadores", sobre o pintor. E a inspiração do artista a partir de afinidades musicais também pode ser observada, anos depois, nos cerca de 30 retratos de Nina Hagen, realizados em 1986[11]. Tanta empatia e afinidade não são apenas musicais pois se revelam envoltas em uma afeição quase devota à sua imagem, as suas aparições reais ou subjetivas, que o impulsionam a repetir os temas e personagens que admira em mais de uma tela. O próprio artista, que pinta com a mesma fluência, naturalidade e velocidade com que fala – chegou a produzir até 400 trabalhos por ano – explica sua realção com Hagen: "Achei a capa do disco visualmente belíssima. Queria saber quem era aquela pessoa. Comprei o disco e achei a coisa mais louca que já tinha ouvido em minha vida. Escutava o disco o tempo todo, até que resolvi pintar a cantora".[12]

Trazendo do grafitti e das histórias em quadrinhos uma definição formal poluidamente urbana, como nas pichações de muros, o artista fez uma pintura

[11] Roqueira punk pop alemã, esteve no Brasil em 1983 participando do festival "Rock in Rio".
[12] SODRÉ, Adir. apud. **Galeria**: revista de arte, São Paulo,: Área Editorial, n.2, 1986. p. 58.

explosiva, de imagens planificadas e justapostas, com inscrições em português, inglês e alemão, com palavras soltas ou frases incompletas. Exposta no MAM, essa série em homenagem a Nina Hagen, sem chassis nem moldura eram, segundo Frederico Morais, verdadeiros cartazes, em que descrevia a "Santa Nina" com a virulência de seu grafismo. E uma dessas telas ele inclusive conseguiu entregar em mãos à artista, o que lhe rendeu um convite pessoal para participar de uma performance pictórico-musical num de seus shows. Provavelmente um belo encontro para a energia daqueles desconcertantes anos 80. E, afinal,

> O rock é música para ser vista [...] Toda a nova geração de pintores, sejam eles "novos fauves" alemães, americanos ou brasileiros, estão marcados pelo novo som do rock, por esta espécie de sonoridade que entra pelos poros ou que sai do corpo, como uma nova forma de energia.[13]

Numa das telas da série "Nina Hagen" (1986) pintada em homenagem ao escritor e jornalista Ignácio de Loyola Brandão, no canto inferior direito Sodré o pintou, como se fosse a cabeça de uma escultura romana. Por certo, uma ilustração da momento pós-moderno em que se encontrava a cena artística *underground pero no mucho,* na visão implicada do artista. Penso que, tanto quanto a mim, os meios de comunicação de massa o transformaram em consumidor visual compulsório. Assediado por muitas imagens, seduzido por outras tantas, Sodré foi formando um repertório visual simbolicamente um tanto dissociado, e até mesmo fragmentado, que refletia na eleição de cores, formas, texturas e significados dos produtos que gerou enquanto artista mas também daqueles que fruiu e consumiu. Extrapolando limites identitários, sua pintura de visualidade *queer* estava perfilada aos efeitos das hibridações estéticas transnacionais, cada vez mais perceptíveis em nossas paisagens urbanas, nos grandes centros onde, através de

> (...) redes globalizadas de produção e circulação simbólica se estabelecem as tendências e os estilos das artes, das linhas editoriais, da publicidade e da moda. Grande parte do que se produz e se vê nos países periféricos é projetada e decidida nas galerias de arte e nas cadeias de televisão, nas editoras e nas agências de notícias dos Estados Unidos e da Europa. [...] Grande parte da produção artística atual continua sendo feita como expressão de tradições iconográficas nacionais, circulando apenas dentro do país. Neste sentido, as artes plásticas, a literatura, o rádio e o cinema permanecem como fontes do imaginário nacionalista, cenários de consagração e comunicação dos signos de identidade regionais. Mas um setor cada vez mais extenso de
> criação, da difusão e da recepção da arte se realiza agora de um modo desterritorializado.[14]

[13] MORAIS, Frederico. **Crônicas de Amor à Arte.** Rio de Janeiro: Editora Revan, 1995. p. 22-24.
[14] CANCLINI, Nestor García. **Consumidores e Cidadãos:** conflitos multiculturais da globalização. Editora UFRJ: Rio de Janeiro, 1995.p. 36.

Assim, Sodré misturava em suas pinturas personalidades nacionais do meio artístico como o colecionador Chateaubriand (1982), o curador Pietro Maria Bardi (1986), o poeta e crítico Ferreira Gullar (1986) ou Carmem Miranda (1987) com citações prá lá de eruditas, como inserções de detalhes de obras de artistas históricos importantes. Digo prá lá de eruditas porque é preciso ser um atento conhecedor dessas obras e artistas para reconhecer as apropriações e adequações que Sodré faz quando as cita em suas telas. "Cada individual minha é uma coletiva de artistas", dizia o pintor. No entanto, como ressaltou Frederico Morais em texto dirigido ao artista, "se é plural na temática, seu estilo é único. Sua pintura tem um rosto, sua marca é o deboche, a ironia bruta, tosca, direta."[15]

Portanto, as referências iconográficas exploradas por Sodré, são a um só tempo populares, massivas e eruditas. Populares e massivas porque a TV (e de resto toda a indústria cultural) promove, com sua divulgação em grande escala, uma subjetividade e um imaginário compartilhados coletivamente. Erudita porque referindo-se à história da arte e circulando sua produção apenas nos meios legítimos do *mainstream* artístico local, fica clara a condição *sine qua non* do domínio absoluto dos códigos para a leitura distintiva de sua obra. Para ver uma tela de Sodré, não basta apenas conhecer a arte universal, é preciso estar atento às imagens circulantes, aos modismos, às polêmicas do momento, à pauta da semana, às paradas de sucesso, às últimas notícias, às colunas sociais, às capas de revistas, à trama da novela, enfim, é preciso estar com as antenas ligadas.

Num mundo midiático não só a memória, mas todo o processo de subjetivação do indivíduo torna-se, até certo ponto, coletivizável. Por outro lado, de posse de um acervo cultural e histórico o artista tem a liberdade de construir uma "historiografia" pessoal. Nesta, a questão da citação e da apropriação ilustra bem como a produção contemporânea deslocou seus parâmetros operatórios da originalidade e unicidade da obra para o princípio da autoridade na manipulação de um repertório artístico e culturalmente público. Ou seja, na valorização da invenção, a estética é agora substituída pela consciência e pela recorrência a uma produção artística sistêmica, circulante e secular. Por fim, novamente retomo a ideia de uma visualidade *queer* que impregna qualquer leitura da pintura de Sodré nos anos 1980 para ressaltar que, se naquela época era a palavra *queer* que ainda não resplandecia, nem seu conceito encontrava eco em nosso titubeante pós-modernismo tropical, na pintura de Sodré a imagem *queer* falou sem censura nem veladuras. Confrontou os bons modos mostrando outros modos de bem viver. Por isso, falar em arte *queer* no Brasil passa, a meu ver, também pela pela pintura de Adir Sodré. Afinal, se naquele momento, artisticamente, a palavra *queer* nos faltou, em paralaxe ela hoje ecoa forte, com todo o seu repertório de implicações políticas, sociais, culturais e artísticas florescendo, com fracassos e acertos escandalosos em nosso país.

Referências bibliográficas

[15] MORAIS, Frederico. **Crônicas de Amor à Arte**. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1995. p. 24.

CANCLINI, Nestor García. Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização. Editora UFRJ: Rio de Janeiro, 1995.

CHIARELLI, Tadeu. Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea. Catálogo oficial da exposição "Imagens de Segunda Geração", Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1987.

FIGUEIREDO, Aline. Catálogo oficial da exposição Adir Sodré/ MASP. Museu de Arte de São Paulo, SP, 1986.

KNAAK, Bianca. O popular por mãos eruditas: referências populares na arte brasileira contemporânea. 1997.184 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais/ História, Teoria e Crítica de Arte) – instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

MORAIS, Frederico. Crônicas de Amor à Arte. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1995.

SODRÉ, Adir. apud. Galeria: revista de arte, São Paulo,: Área Editorial, n.2, 1986.

Erotismo em Objetos: Para Ver, Ler, Usar e Pensar

Carlos Gonçalves Terra, Professor Associado/Escola de Belas Artes/UFRJ

Desde os primórdios nos deparamos com reproduções do momento sexual e objetos que "esquentam" a relação entre casais. Na atualidade há uma grande quantidade de material erótico disponível, que se integra em cenas íntimas em suas diferentes denominações. Muitos objetos são preservados em museus especializados em arte erótica ou em gabinetes reservados. São eles que nos fazem pensar e refletir como o sexo e os objetos se integravam e proporcionavam prazer. Outro ponto relevante a ser considerado é o que se refere à literatura, pois ela também nos faz lembrar como a relação com os objetos eróticos sempre foi importante para a satisfação sexual. Analisando os diversos objetos espalhados pelas diferentes culturas, lendo um pouco do que nos foi deixado e observando-os em diferentes espaços, podemos compreender como essas "bizarrices", como alguns os consideram, foram usadas, vistas ou pensadas.

Palavras-chave: Erotismo. Arte Erótica. Objetos Eróticos

*

From the beginnings, we have come across reproductions of the sexual moment and objects that "heat up" the relationship between couples. Nowadays there is a great amount of available erotic material, which integrates in intimate scenes in their different denominations. Many objects are preserved in specific museums that displays erotic art or in reserved offices. They make us think and reflect how sex and objects integrate and provide pleasure. Another relevant point to consider refers to literature, because it also reminds us, how the relationship with erotic objects has always been important for sexual satisfaction. By analyzing the various objects scattered in different cultures, reading a little of what was left to us and observing them in different spaces, we can understand how these "bizarrices", as some consider them, were used, seen or thought.

Keywords: Eroticism. Erotic Art. Erotic Objects

Para falarmos de objetos que "esquentam" a relação dos casais ou a individualidade de alguém, precisamos estar conscientes de que existe, conforme cada ciclo histórico, uma maior ou menor intensidade no uso de objetos eróticos.

Buscamos na literatura especializada a interpretação de objeto erótico e encontramos na obra de Knoll e Jaeckel a seguinte definição:

> Designação genérica para objectos de várias espécies que servem para aumentar o prazer erótico. São objectos eróticos, num sentido restrito, colecções de escritos e gravuras que fazem parte ora da *literatura* e *artes plásticas* ora da *pornografia*, e a fronteira entre ambas é sempre duvidosa. Entretanto, o *sex business* oferece os seus *filmes* e *discos*, e igualmente "roupa estimulante" e utensílios feiticistas, sobretudo de *borracha* e *couro*. Nos catálogos das casas de expedição especializada e nas prateleiras das *sex shops* encontram-se ainda *afrodisíacos, godemichés*, bonecas de encher, com vaginas artificiais, e uma enorme quantidade de artigos humorístico-eróticos. O que é decerto moderno no *sex business* é pôr ao alcance de todos aquilo que até aqui só era acessível aos "iniciados"[1].

Nos dias atuais há uma grande quantidade de material erótico disponível, o que de certa maneira torna-se prejudicial, pois sua qualidade muitas vezes fica a desejar. Por outro lado, essa liberação permite que livros de cunho erótico, além de outros objetos, possam ser acessíveis a todos que se interessem por obras que outrora ficavam guardadas a "sete chaves".

O que se pretende abordar no texto é a sexualidade como ela é revelada em utensílios, imagens e textos, que até bem pouco tempo eram proibidos, banidos ou distribuídos reservadamente.

O que também nos interessa é a distinção entre erotismo e pornografia, pois ambos os conceitos estão muito próximos.

Pornografia provém do grego antigo *pornógrafos* (*pornos* = prostituta + *grafo* = escrever), que significava, originalmente, um trabalho escrito sobre prostitutas e sua atividade sexual. A etimologia da palavra enfatiza o aspecto comercial que possui características consumistas, sobretudo após o advento da revolução industrial. Atualmente o conceito é por vezes muito vago, porque não está ainda bem definido e aceito, já que há uma grande dificuldade em delimitar e classificar o que é a arte de conteúdo erótico.

A Suécia, em 1968, realizou a sua primeira exposição internacional de arte erótica. Os organizadores descreveram a exposição como uma *amostra de arte erótica*, já que o termo erótico teria uma forma mais notável do que pornográfica. Além disso, a legislação proibia a mostra de arte pornográfica, mas permitia que a arte erótica fosse exposta. Foi uma envolvente exposição, que reuniu num

[1]KNOLL, Ludwig; JAECKEL, Gerhard. *Léxico do erótico*. Lisboa: Bertrand, 1976, p. 271.

catálogo de dois tomos a opinião dos curadores, dos artistas e do público. Em seus volumes encontram-se as imagens que integraram a amostra.

A palavra erotismo tem sua etimologia no grego *erotikos*, que se origina de *eros* = amor. Eros é a virtude atrativa que leva as coisas a se juntarem, criando a vida. É uma força fundamental do mundo; assegura não somente a continuidade das espécies, mas também a coesão interna do Cosmos.

Para Sebastião Costa Andrade, professor da Universidade Federal da Paraíba e pesquisador sobre a sexualidade, a distinção entre erotismo e pornografia é problemática. Ele nos diz:

> Esses conceitos são complexos e de sentidos e significados múltiplos. Demarcar o território do erotismo e da pornografia é uma tarefa arriscada. Vou tentar mirar apenas nos fenômenos do erotismo e pornografia, já que incluir o amor e a sexualidade demandaria muito espaço. Podemos dizer, em linhas gerais, que há alguns traços singulares entre o erotismo e a pornografia que nos possibilitam estabelecer uma diferenciação razoavelmente aceitável. Uma das diferenças mais comuns diz respeito ao "teor" mais nobre do erotismo, em contraposição com o caráter "vulgar" da pornografia. O que confere esse grau de nobreza ao erotismo é o fato dele não se vincular diretamente ao sexo, enquanto que a pornografia encontra no sexo e na sexualidade seu espaço privilegiado. Dessa forma, o erotismo estaria mais próximo do sexo implícito (portanto aceitável) e a pornografia do sexo obsceno, direto, explícito e comercializável. Porém, distinções desta natureza podem nos conduzir a práticas preconceituosas! Afinal de contas, erótico ou pornográfico, depende dos contextos histórico, cultural ou moral em que esses fenômenos estão inseridos[2].

Michel Foucault, no seu livro *História da Sexualidade*[3], constata que existem dois grandes procedimentos para produzir a verdade do sexo. Ele nos diz que o Oriente foi provido de uma *ars erótica*, enquanto o Ocidente pratica uma *scientia sexualis*. Ele comenta que somente a nossa civilização desenvolveu procedimentos que se ordenam para dizer a verdade do sexo – a confissão.

Na atualidade há uma grande quantidade de material erótico disponível que se integra em cenas íntimas e fetiches em suas diferentes denominações, como a agorafilia – atração por fazer sexo em lugares abertos ou ao ar livre; coimetrofilia – desejo de transar no cemitério (Il. 1); amalgatofilia – adoração por estátuas; *plushofilia* – atração por fazer sexo com pessoa disfarçada de bicho de pelúcia; *bondage* – interesse relacionado com o sadomasoquismo, cujo principal objetivo é imobilizar o parceiro; *voyeurismo*; submissão; fetiche por filmar; e por fazer sexo com bonecas, entre outras práticas da relação sexual.

[2] ANDRADE, Sebastião Costa. *Desejos desvelados. Erotismo e pornografia numa perspectiva macrossociológica*. Curitiba: Instituto Memória, 2009.
[3] FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1985. v. 1, p. 65-66.

Fig. 1. Ricardo Newton. Coimetrofilia, o.s.t., 2017.
FONTE: Acervo do pintor. Fotografia Carlos Terra.

Muitos objetos são preservados em museus especializados em arte erótica ou em gabinetes reservados. São eles que nos fazem pensar e refletir como o sexo e os objetos se integravam e proporcionavam prazer em determinadas épocas.

Podemos, na verdade, fazer uma linha do tempo com os produtos eróticos.

As estatuetas das Vênus esteatopígias são os primeiros indícios de uma referência à sexualidade, relativas, talvez, ao culto da fertilidade.

Nas civilizações da Antiguidade, representações egípcias em papiro, em desenhos feitos nos óstracos ou hieróglifos, nos mostram imagens de sexo, com objetos que compõem a cena ou o conjunto de cenas. A Mesopotâmia se revela por suas tábuas de cerâmica descobertas há pouco tempo e expostas no Museu de Israel (Il. 2). A cena de sexo está bastante presente com a representação do casal fazendo sexo “a tergo” ou utilizando camas.

Fig. 2. Placa de argila com cena de coito a tergo.
FONTE: Museu de Israel. Fotografia Carlos Terra.

Na Grécia Antiga, em cuja cultura Eros estava bastante presente, o sexo e o erotismo eram muito praticados. Ali se inventou o *Olisbos*, palavra grega que significa pênis artificial (Il. 3), geralmente chamado de *godemichée*, que mais recentemente passou a ser conhecido também como *dildo*. Os olisbos eram feitos de madeira ou couro recheado, que deveriam ser generosamente untados com azeite de oliva antes de sua utilização. Segundo a literatura eles eram usados pelas mulheres para a masturbação, quando elas ficavam muito tempo sem seus maridos, que iam para a guerra. Era uma maneira de torná-las mais calmas, uma vez que a ausência dos homens provocava certa inquietação nas mulheres. Tanto é assim que a peça teatral *Lisístrata*, de Aristófanes, traz como foco central a revolta das mulheres e a greve de sexo, que tinha como objetivo fazer com que os maridos acabassem com as guerras e ficassem em casa com as esposas. A cerâmica grega é a referência principal para se estudar e observar o uso desses objetos no cotidiano dos gregos. Paul B. Preciado, em seu *Manifesto contrassexual*[4], nos traz uma excelente reconstituição da história e da etimologia da palavra dildo. Ele nos informa:

> Encontramos resquícios relativos à produção de brinquedos sexuais similares ao dildo que datam desde o século III a.C. A florescente cidade da Ásia menor, Mileto, era famosa entre os gregos pela fabricação e exportação de *olisbos*. [...]
> O dicionário da língua francesa *Le Robert* mostra o surgimento das palavras *godemichi* (1583) e *godmicy* (1578) para nomear objetos destinados à produção de prazer sexual. *Gode* pode significar "ovelha que

[4] PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: N-1 edições, 2017. p. 197-199.

não está mais prenhe" ou "homem suave ou afeminando". Nessas acepções, o dildo parece remeter não só à produção de prazer, mas também a uma feminilidade masturbatória e, por conseguinte, estéril e falsa em relação à utilização dos órgãos sexuais no chamado "coito natural". Huguet e Reay apontam duas etimologias possíveis para a palavra *godemiche*: a primeira deriva do latim medieval *gaudare* ou *gaudemihi*, que significa "gozar"; *goder* é "gozar" ou então "estar sexualmente excitado"; a segunda viria da palavra catalã *gaudameci*, em referência ao "couro de Gadamés", do qual os dildos eram feitos. Em espanhol, encontramos acepções similares para as palavras *godeo*, *godesco* e *godible* que, no entanto, em nenhum momento serviram para nomear o dildo. [...]

Em inglês, o termo *dildo* surge no século XVI e parece derivar do italiano *diletto*, que quer dizer "prazer ou gozo". No inglês clássico a forma verbal *todudo* significa "acariciar" uma mulher sexualmente. [...] Por outro lado, é preciso destacar que o *dildo* é também um cacto muito espinhoso de flores rosa que cresce em zonas desérticas do continente americano.

Curiosamente, não encontramos no dicionário etimológico da língua espanhola ou portuguesa nenhuma palavra que cubra o significado de *dildo* ou *godemiche*. E rejeitamos as fórmulas "consolo", "cinta peniana" ou "pinto de plástico".

Fig 3. Dildos. Diversos períodos, diversos materiais.
FONTE: Sex Machines Museum, Praga e em vasos gregos. Fotografia Carlos Terra.

Também vem da Grécia a primeira referência a um acessório que ajudaria muito a vida dos casais – o azeite de oliva, usado como contraceptivo e lubrificante durante as relações, o que demonstra que os gregos tinham grande conhecimento na arte do amor, já que ainda hoje ele é recomendado para relações sexuais, principalmente porque pode tornar a relação mais prazerosa.

A vida cotidiana sexual e amorosa dos romanos foi melhor compreendida com a descoberta de Pompeia. Os textos nos traziam algumas informações, mas é com

as pinturas parietais e objetos escultóricos escavados que se teve a certeza de como era o sexo e os objetos de adoração. No início se acreditava que a cidade era um grande bordel, mas aos poucos se percebeu que existiam os lupanares e tabernas para os encontros amorosos. O pênis aparece como um símbolo da felicidade. Na fachada de uma casa se encontra a inscrição *Hic Hiabitat Felicitas* (aqui habita a felicidade), inscrita numa placa com um pênis centrado entre a inscrição (Il. 4). Príapo era o Deus da fertilidade e podia ser encontrado em todos os lares romanos. Ele trazia sorte e bem-estar. O falo é encontrado na rua, esculpido na pedra; em relevo na fachada das casas; nas pinturas parietais das salas, em vários objetos e principalmente nos *tintinabulum* em suas diversas formas. Os pesquisadores observaram cerca de 90 posições sexuais diferentes encontradas nas várias imagens eróticas romanas. Em um dos medalhões com cena erótica foi incluída a inscrição "eu gosto deste jeito". Um período rico em cenas eróticas com o prazer irrestrito.

Fig. 4. Casa em Pompeia com a escultura de um pênis na fachada.
FONTE: Fotografia de Carlos Terra.

Nenhuma obra literária foi tão célebre como o *Kama Sutra*, o livro de arte erótica elaborado por Mallanaga Vatsyayana no século III d.C. Nesse tratado do amor estão as posturas amorosas, os beijos, os abraços, os arranhões, os mordiscos, e tudo que dê prazer.

Quando se refere às poções de amor e acessórios sexuais, lá estão objetos, caso o homem não consiga satisfazer uma mulher. Eram recomendados, nesse caso, alguns mecanismos artificiais que podem ser de ouro, prata, cobre, ferro, marfim, chifre de búfalo, estanho ou chumbo, macio, com um efeito refrescante ou violento. Podem ainda ser feitos de madeira. O pênis artificial deveria ser feito com as suas proporções naturais. Seria mais excitante para a mulher se o exterior estiver cravejado com nódulos grandes e lisos.

A criatividade foi intensa na descrição do uso de objetos no *Kama Sutra*. O pênis feito com duas argolas presas era mais fácil de meter e tirar depois; alguns eram elaborados em três partes, talvez para homens que precisem variar suas proporções. O mais simples de todos possuía um filete de chumbo a contornar a haste do pênis. O mais sofisticado era preso na cintura e acomodava os testículos.

Na impossibilidade de executar um pênis perfeito, por estar além dos recursos, uma outra solução era pegar um pedaço de bambu e torná-lo oco, mergulhando-o depois em óleos antissépticos e prendendo-o com uma tira na cintura. Outra opção era usar sementes grandes e redondas ou contas de madeira lisas, que podiam ser presas numa tira de couro, lubrificadas e enroladas no pênis. Eram usadas como um substituto barato – aí está o atual anel peniano (anel de rolo).

Outro costume que também encontramos no *Kama Sutra* é a perfuração do pênis. Em um ritual que durava dias, o prepúcio era furado e, depois de cicatrizado, os homens inseriam, em seus buracos abertos, – pedaços de osso, barro, pedra ou madeira. Poderiam ser longos, redondos, em formato de flores, pés de pássaros, tromba de elefante, lisos ou ásperos. Era ao gosto do usuário. O livro *Lições de Amor: Kama Sutra* nos informa que:

> O viajante do século XV Niccolo de Conti relatou que mulheres idosas costumavam vender pequenos sinos de ouro, prata e cobre para serem costurados no prepúcio. Alguns rapazes chegavam a ter uma dúzia desses sinos e o tilintar deles, quando andavam, era considerado honroso.

Podemos comparar com os *tintinabulum* romanos que também mostravam em suas representações efebos com sinos pendurados no pênis (Il. 5).

Fig. 5. Pompeia. *Tintinabulum* fálico em bronze.
FONTE: Fotografia de Carlos Terra.

No *Kama Sutra* também estão descritas as técnicas para aumentar o falo – massagens, aplicação de unguentos, entre outros sofrimentos. Seja como for, é lá que surge o extensor peniano, tão comum em nossos dias.

A partir dos séculos seguintes, vários outros objetos foram sendo introduzidos na vida cotidiana. No século VII, espelhos em bronze polido revestiam o quartos de Lady Wu Chao, amante do imperador chinês Tai Tsung.

Se anteriormente houve algo semelhante ao anel peniano, no século XIII a China elaborou um objeto com grande flexibilidade para ser posto em torno da base do pênis, capaz de realaçar a aparência dos genitais masculinos e aumentar o tempo de ereção, consolidando então, os anéis penianos.

A partir do Renascimento o dildo retorna com relevância, representado na cerâmica, na pintura, nas gravuras, na literatura, na poesia etc. O *Oxford English Dictionary* faz referência à primeira vez em que esse termo foi utilizado em inglês, no poema erótico de Thomas Nashe, *The Choice of Valentines* or *The Merie Ballad of Nash his Dildo* (*Nashe´s Dildo*), escrito por volta de 1592 ou 1593. Em 1610 o termo foi usado na peça de teatro *The Alchemist*, do autor Ben Jonson, e também no mesmo ano em *The Winter's Tale*, poema de William Shakespeare.
Desde o século XVIII, novos objetos foram surgindo, como as próteses penianas, os consolos, o vibrador (Il. 6), o anel peniano com estimulador clitorial, os lubrificantes naturais, o vibrador elétrico, o vibrador eletromecânico, o gel KY, o látex (preservativo, diafragma e brinquedos sexuais), a boneca inflável. Nos anos 1950 surge a revista *Playboy*, inicialmente considerada pornográfica, apesar de seus padrões "domésticos". Ela foi um marco na cultura sexual. Marilyn Monroe estampava a primeira capa, junto com a inscrição "entertainment for men". Surgiu, em 1962, na Alemanha, a primeira *sex shop* do mundo, com uma quantidade muito grande de produtos – lingerie, revistas, livros, contraceptivos, produtos estimuladores. Os filmes entraram nesse rol depois. Nos anos 1980 surgiram as salas de bate-papo com conteúdos eróticos. E muito mais...

Outro ponto relevante a ser considerado é o que se refere à literatura, pois ela também nos faz lembrar como a relação com os objetos eróticos sempre foi importante para a satisfação sexual. A maior liberdade ocorreu no século passado e nos permitiu ter acesso a livros antes proibidos, tornando acessíveis informações antes guardadas a sete chaves, trazendo à nossa imaginação objetos que inacreditavelmente eram úteis no dia a dia dos casais. Esse erotismo às vezes ainda é considerado pornográfico e não artístico, já que a fronteira entre um e outro é muito tênue.

A literatura erótica nem sempre foi desprestigiada. Sequer havia a condenação de seus autores ao anonimato e de suas obras a uma divulgação clandestina. Muitos escritores gregos e romanos da Antiguidade se expressavam por meio desse tipo de literatura; os melhores autores a praticavam às claras e seus leitores se divertiam com ela sem falsa vergonha. Apenas não era admitida no gênero nobre, que compreendia a tragédia e a epopeia, mas concediam-lhe como domínio o gênero familiar, o da comédia, do conto, da poesia elegíaca, satírica ou epigramática, conforme nos informa Alexandrin em seu livro *História da Literatura Erótica*[5].

Destaco duas epigramas do polêmico Martial[6] que representam a vida exagerada e luxuriante dos romanos, com requintes de sadismo e sem meias palavras:

Lésbia jura: trepar de graça, nem pensar.

[5]ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 11.
[6] Marcus ValeriusMartialis, nasceu em Bilbao, Espanha, em 1 de março de 40 d.C.

Verdade pura: é ela que tem sempre que pagar[7].

***

O caralho de Linus – manjado por todas as minas –
não levanta mais. Te cuida, língua[8].

No decorrer do percurso histórico, a Idade Média nos apresenta os *flabiaux*, contos frequentemente anônimos, escritos por menestréis na França. São caracterizados pela excessiva obscenidade sexual e escatologia.

[7]*Lesbia se iuratnunquamfututam. verumest.cumfutuitvult, numeraresolet.*
[8]Illasalaxnimium Nec pausis nota puellis stare Lino desitmentula. Língua, cave.

Fig 6. Vibradores. FONTE: Sex Machines Museum, Praga. Fotografia de Carlos Terra.

Pietro Aretino escreve, no século XVI, os *Sonetos Luxuriosos*. Seus escritos são ousados e vários outros autores seguiram sua linha em séculos posteriores. O século XVIII, aclamado como a idade de ouro da libertinagem, vai nos dar as sátiras anticlericais, os costumes mundanos, o erotismo, Sade e o terror sexual, os memorialistas do sexo, John Cleland e seu *Fanny Hill*.

O século XIX começa com *L´Enfant du bordel*, de Charles Pigault Lebrun, um livro erótico que vai estar dentro dos livros clandestinos. Baudelaire (*Les Fleurs du mal*), Flaubert (*Madame Bovary*), Walter (anônimo) e seu *Minha Vida Secreta*, Wilhelm Reinhardt e a literatura masoquista, John Cleland e a pornografia americana, e mais uma grande quantidade de autores.

O século XX tem sua estrela Anaïs Nin, que foi uma grande romancista moderna praticando o erotismo literário, além de Jean Fort e seus romances sobre flagelação, Oscar Wilde, Marcel Jouhandeau, Jean Genet, Apollinaire, Georges Bataille e muitos outros escrevendo sobre as diversas possibilidades que o sexo poderia permitir – uso de objetos "apimentando" a relação, as necessidades de realizar o prazer, mostrar a potência e capacidade em muitas relações. Uma diversão que muitas vezes era lida às escondidas.

Analisando os diversos objetos espalhados pelas diferentes culturas, lendo um pouco do que nos foi deixado e observando-os em diferentes espaços, poderemos decidir se essas "bizarrices", como alguns os consideram, foram usadas, vistas ou pensadas.

Referências bibliográfica

ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ANDRADE, Sebastião Costa de. *Desejos desvelados. Erotismo e pornografia numa perspectiva macrossociológica*. Curitiba: Instituto Memória, 2009.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Rio de Janeiro, Graal, 1985. 3 v.

GERHARD, Poul. *Pornography or art?* Copenhagen: Yendall, 1968.

KNOLL, Ludwig; JAECKEL, Gerhard. *Léxico do erótico*. Lisboa: Bertrand, 1976.

KRONHAUSEN, Phyllis; KRONHAUSEN, Eberhard (Comp.). *The complete book of erotic art*. New York: Bell, 1968. 2 v.

LIÇÕES de Amor: Kama Sutra. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

UBEDA, Ramón. *Sex design*. Madrid: Linea, 2004.

Os amantes feiticeiros, bestiais e sodomitas: objetos eróticos de Victor Brauner

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira, Universidade de Brasília

Objet de Contre-envoûtement, um assemblage produzido pelo artista Victor Brauner, em 1943, sintetiza duas forças poéticas da produção deste artista romeno, vinculado ao grupo surrealista francês: o misticismo e o erotismo. Relacioná-los com a produção gráfica e pictórica é menos comum por sua potência erótica que por sua relação com a invenção de estratos de uma mitologia moderna. Todo um universo mágico e espiritual é evocado. Todavia, pretendemos demostrar que os objetos do artista, tomados em sua perspectiva erótica, ajudam a explicar a transformação na obra de Brauner, visível durante II Guerra Mundial. Transformação que a princípio modifica a maneira de refletir sobre o desejo. Um pequeno conjunto de objetos mostra-nos que o corpo feminino maquínico, dos anos de 1930, transforma-se no corpo xamânico da década seguinte.

Palavras-chave: Victor Brauner. Surrealismo. Anatomias. Coleção.

*

Objet de Contre-envoûtement, an assemblage produced by the Romanian artist Victor Brauner in 1943, synthesizes two poetic forces of his *oeuvre*linked to the French surrealist group: mysticism and eroticism. Comparing them with graphic and pictorial production is less common more due to its erotic potency than to its relation with the invention of strata from a modern mythology. An entire magical and spiritual universe is evoked. However, we intend to demonstrate that the artist's objects, taken from their erotic perspective, help to explain the transformation in Brauner's work that was apparent during the Second World War. In principle, this transformation changes the way of reflecting upon desire. A small set of objects show us that the machinic female body of the 1930s becomes the shamanic body of the following decade.

Keywords: Victor Brauner. Surrealism. Anatomy. Collection.

Objet de Contre-envoûtement, um *assemblage* produzido pelo artista Victor Brauner, em 1943 [fig.1], sintetiza duas forças poéticas da produção deste artista romeno, vinculado ao grupo surrealista francês: o misticismo e o erotismo. A exceção de *Mesa-lobo* (1939-1947), cuja matriz erótico-mística é recorrentemente lembrada[1], os objetos produzidos por Brauner ocupam um lugar tímido nos estudos dedicados ao seu trabalho. Relacioná-los com a produção gráfica e pictórica é menos comum por sua potência erótica que por sua relação com o acúmulo de citações de símbolos e elementos de uma mitologia moderna. Todo um universo mágico e espiritual é evocado.

Fig.1. Objeto de Contra-feitiço, assemblage: cera, argila, chumbo, fio de ferro, papel embutido num quadro madeira protegido por um vidro, 1943, 25 x 13,8 x 5,2 cm. Fonte (SEMIN, 1996)

Objet de Contre-envoûtement é um pequeno quadro-pintura de cera, argila, chumbo, fio de ferro, papel embutido num quadro de madeira protegido por um vidro. Sua aparência é a de um amuleto antropomórfico com a cabeça modelada em metal, cujos membros estão amalgamados ao tronco, dando particular ênfase ao falo do personagem. Sob a testa a marca hebraica de Cain, atualizada pela tradição lauriana. A direita inferior temos o quadrado mágico de Saturno. Num formato hibrido, à esquerda superior temos o signo da "inteligência de Saturno" tomado da *De oculta filosofia* (Três Livros de Filosofia Oculta) de Cornelius Agrippa (1486-1535), tratado renascentista dedicado à magia, finalizado por volta

[1] Cf. *Fascination*, óleo sobre tela de 1939, no acervo do Museu de Arte Moderna de São Francisco.

de 1510. Enlaçado tal signo, do mesmo tratado, encontramos o símbolo o "demônio"; figura na forma de ideogramas da Cabala, representado na *Oedipus Aegyptiacus*, obra do padre Athanase Kircher, publicada entre 1652 e 1654 em Roma, contendo interpretações sobre astrologia caldeia, alquimia árabe, matemática egípcia e grega, além mística cabalista. Abaixo da figura um conjunto de signos evocavam proteção; signos decodificados graças a esboços presentes nos arquivos do artista no Centro Georges Poumpidou.

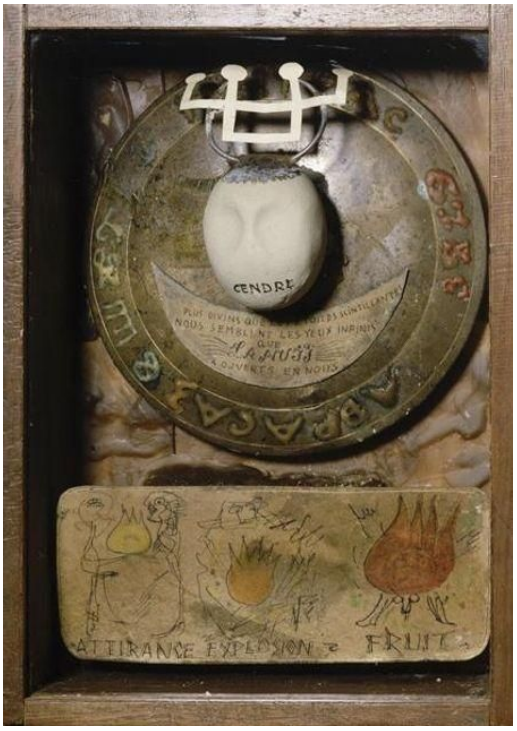


Fig.2. Retrato de Novalis, 1943, assemblage: cobre, gesso, arame, cera, nanquim e guache sobre papel, na caixa de madeira, 22x16x7cm. Fonte: (SEMIN, 1996).

Em seu conjunto, o objeto é enquadrado como um "selo", que segundo Jean Marquès-Rivière[2], tipifica os amuletos de diferentes tradições herméticas semíticas e africanas. Certamente pela presença do chumbo empregado, pelas inscrições, "Saturno" aparece como o mote central da composição. Pelo arranjo dos elementos, a divindade ambivalente é lembrada como o símbolo maléfico, triste que aprisiona suas vítimas. Mas ao mesmo tempo, Saturno é evocado como protetor, do mesmo modo que no caso do *Retrato de Novalais* [fig.2], outro objeto contrafeitiço, onde o símbolo da lua obscura é positivado pela figura do romântico poeta-mágico, intensamente admirado pelo artista romeno.

[2] Segundo Semin Brauner possui a primeira edição parisiense de "Amuletos, talismãs e pantáculos nas tradições ocidentais e orientais de Marquès-Rivière (SEMIN, 1996, p.12).

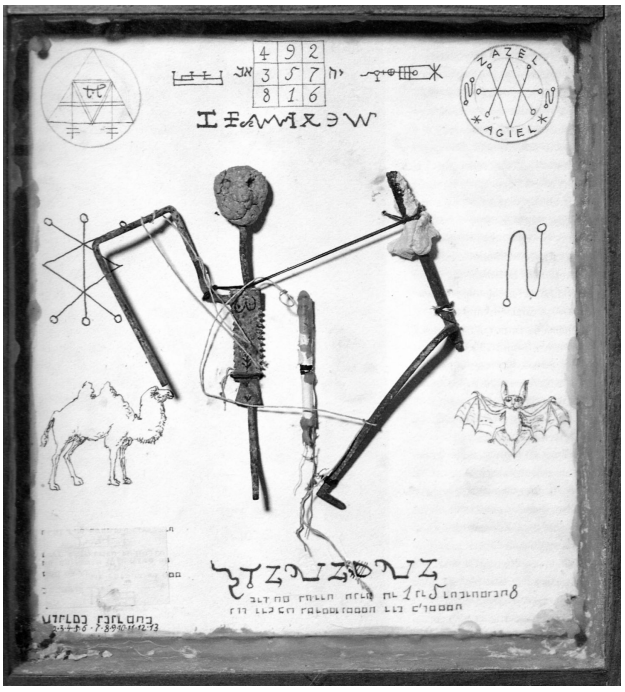


Fig.3. Os amantes, 1943, assemblage: madeira, arame, cera, nanquim e guache sobre papel, na caixa de madeira, 26x23x5cm. Fonte: (CENTRE GEORGES POMPIDOU, 1996).

Os "amuletos" contrafeitiços, quadros-objetos, começaram a aparecer por volta de 1941 como desenhos-esboços nos cadernos de Brauner e foram sendo construídos nos anos seguintes. Não são recorrentes em sua produção e não podem ser confundidos com a produção escultórica do artista que tomou configurações mais convencionais. Visto que suas esculturas, geralmente, são derivações de seus trabalhos em pintura. Tais "amuletos" são objetos que Brauner devotou atenção e tempo, fundindo distintas tradições místicas, como no caso de "Os amantes", também de 1943 [fig.3], que apresenta além do signo da inteligência de saturno, exibe: "signos" astronômicos, o signo demoníaco saturniano e diferentes símbolos astrológicos. Todos apropriados e estudados por Brauner, na confecção de um "anjo da solidão", entidade apresentada ao artista pelos livros do místico cabalista Eliphas Levi. Embora tais símbolos sejam comuns entre os objetos-quadros, com menor ou maior amplitude, o que chama atenção é o fato de que apenas nosso primeiro assemblage apresenta uma explicita conotação erótica. Justamente na década em que Brauner mais utilizou elementos eróticos para transmitir o que ele denominava de "sopro vital". Para não sermos imprecisos, é necessário lembrar de "Dupla Vivificação", uma escultura em gesso, uma espécie de *Golem* judaíco com seu sexo duplicado, que se acredita possa ter sido produzida para compor um quadro-objeto inacabado.

Tomados como conjunto, estes objetos expressam uma mudança no trato erótico do artista. Se até o início dos anos de 1940 a sexualidade é apresentada na forma de "maquinas desejantes", no sentido atribuído por Deleuze e Guatarri[3], numa

[3] "O desejo faz constantemente a ligação de fluxos contínuos e dos objetos parciais essencialmente fragmentários e fragmentados. O desejo faz correr, corre e corta. (...) Cada máquina-órgão

dissociação entre o místico e o libidinoso; a partir desde período o *eros* apresenta-se associado às forças telúricas que expressam a violência da copula e a sedução diabólica.

Antes de avançar é preciso apontar que Brauner era considerado um místico dentro do restrito círculo surrealista francês. Nascido em 1903, em Pietra-Neamtz, na Romênia, sua formação artística e emocional foram marcadas pela presença de homens e mulheres vinculados a diferentes grupos religiosos. Filho de pais de ascendência judaica, que logo se entregaram aos mais variados grupos místicos de forte cunho espiritualista. As investidas religiosas, principalmente do pai, tiveram impacto sobre a personalidade artística de Victor. Vidência e comunicação com o reino do além-túmulo lhe deram uma forte impressão das dimensões da vida depois da morte, além de um profundo sentido de "destino". Essa dimensão mística, inscrita desde a infância, pode ser apontada como uma das chaves para compreender o fascínio que o pintor cultivava pelas simbologias alquímicas, espiritualistas, talmúdicas, xamanista, entre outras tantas possibilidades do cultivo do mistério em suas obras; naquilo que ele denominava como picto-poética (MORANDO, 2015).

Brauner não esteva preocupado em fazer distinções rigorosas entre as diferentes linhas do pensamento místico. Ele foi um estudioso devotado à Cabala luriana, uma interpretação bastante arrojada da tradição cabalista medieval, no século XVI, que surgiu das mãos de Isaac Luria (1534-1572). Também se dedicou aos estudos publicados pelo místico Éliphas Levi, que no século XIX debruçara-se sobre questões esotéricas e simbologia alquimista, entre muitas outras incursões na literatura premonitória (OLIVEIRA, 1996). O artista se considerava parte de uma arquitetura mediúnica que organizava o mundo. Organização que impactava suas obras, pois expressavam a obsessão pela magia, fenômenos paranormais, rituais primitivos. Todos estimulados por experiências vividas na primeira infância e na juventude.

Se num primeiro momento a obra do artista está marcada pelo reconhecimento das vanguardas históricas, especialmente voltadas para interpretação da estética cubista e forte presença de questões socais e políticas, logo seu trabalho começa a expressar as inquietações próprias do surrealismo. Em Paris, Brauner descobriu, em 1924, Giorgio de Chirico; artista que marcou a segunda fase de sua carreira, principalmente no que diz respeito a representação espacial. No final daquela década, começaram a surgir os primeiros seres antropomórficos com tentáculos, manivelas, falos, lentamente aprimorados na década seguinte. Rapidamente essa maquinação migra para outras criaturas, especialmente femininas, cujos corpos fundem-se uns aos outros por meio de uma "conspiração" anarquicamente calculada, dilatam-se rompendo o cálculo da perspectiva geométrica e da anatomia convencional.

---

interpreta o mundo a partir do seu próprio fluxo e da energia que dela flui: o olho interpreta tudo em termos de ver - o falar, o ouvir, o cagar, o foder..." DELEUZE, G.; GUATTARI, F. O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, p.11.

No caso da efetiva representação do corpo feminino o destaque recai sobre a série de desenhos *Anatomia do Desejo*, de 1935 e 1936 [fig.4]. Esta série é o exemplo de como Brauner organizou suas visões eróticas nos anos 1930. Os desenhos são formados por corpos femininos superdotados de atributos sexuais. A anatomia desses corpos está visualmente relacionada com a adesão de diferentes estruturas, como torneiras, alicates, tesouras, maçanetas, rabos etc. Estas estruturas, na sua maioria mecânicas, tornam-se orgânicas na medida em que estão ligadas às partes dos corpos dessas mulheres e pelo modo como o pintor realizou essa ligação, sem conceder espaço para rupturas. Isto é parte de seu talento como desenhista. Numa perspectiva própria de seu tempo, o intuito do pintor foi sugerir que esses artefatos nos corpos femininos possam ser utilizados como pontos de apoio para fixação provisória dos corpos masculinos (CARABAS, 2007, p.232).

.

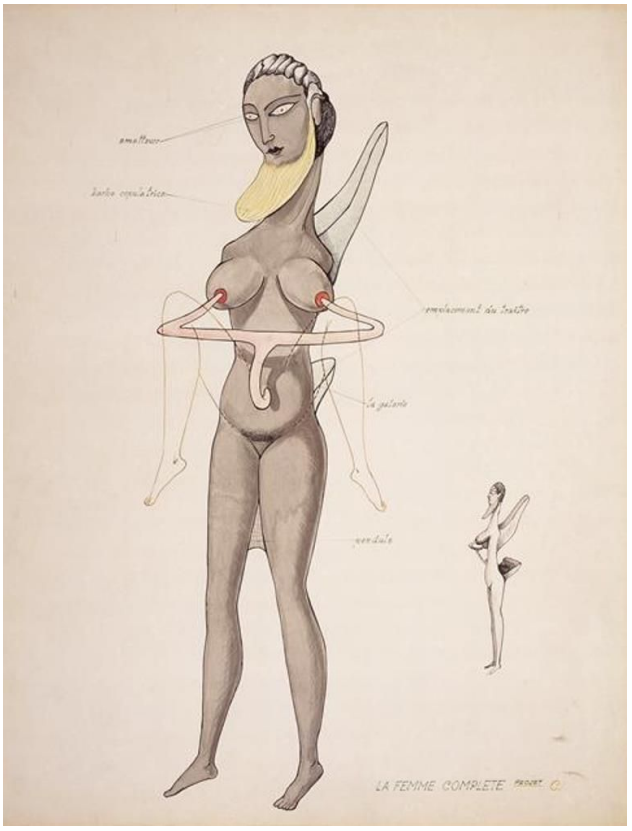


Fig.4. Anatomie du désir, 1935, lápis, giz de cera colorido sobre papel "lavado", 1935-1936, 25,4 x 18,3cm; Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, Paris. Fonte: (CENTRE GEORGES POMPIDOU, 1996)

As deformações têm sua razão para existir. Brauner criou mulheres devoradoras, perigosas e luxuriantes. Ele mesmo diz que seu objetivo é apreender a mulher no seu gozo máximo, no momento em que a cabeça deixa de ser o centro do corpo, e o sexo assume o domínio, como puro prazer:

> No momento do coito e, sobretudo, da ejaculação, ela cortará com seus lábios gigantes e afiados os corpos dos homens, e esse espasmo da morte

> lhe proporcionará uma alegria erótica considerável, sugando avidamente seu sangue. Ela guardará o cadáver entrelaçando-o toda noite em seus braços e sexo e mais vivo que nunca num estado de ereção perpétua. Para o homem a alegria seria, assim, a maior de sua vida". (CENTRE GEORGES POMPIDOU, 1996, p.63, tradução livre)

Não há prazer sem dor? Para o erotismo de Brauner, não. Basicamente porque o prazer é um limite, é o mais próximo da morte e só pode ser vivido na sua totalidade quando ultrapassa as censuras internas. Nessa maneira tardo-romântica de encarar o amor, o desejo e o objeto erótico, há, sem dúvida, um forte potencial sádico (GAUTHIER, 1971, p.54-56). As mulheres de *Anatomia do Desejo* podem muito bem ilustrar qualquer manual de sadomasoquismo contemporâneo. Brauner parece querer dar um rosto a sua *anima*. São seres em total êxtase, instrumentos de prazer e dor em pleno estado de ativação. Elas não são passivas nas fantasias artísticas do pintor.

Certamente nos anos de 1930, o desejo maquinico estava aliado ao riso. Diferentes obras associavam ao sexo ao humor, como a famosa série Pequena Morfologia, tão abertamente provocadora em 1934, quanto caricata. Na década seguinte, se o erótico perde o humor explícito como aliado, ganhou uma dimensão herética. Antes é preciso destacar que a passagem da década de 1930 para os anos de 1940, três pontos foram fundamentais na obra do artista: a introdução da pintura com cera e pigmentos; a intensificação da pesquisa junto a arte primitiva com a formação de uma pequena coleção de obras (JORDAN, 2002) e uma nova aproximação da poética de Picasso e de Paul Klee, de modo diverso daquela patrocinada pelo vocabulário cubista e gráfico que tanto havia encantado o jovem romeno em Bucareste, nos anos de 1920.

Brauner considerava-se um enviado do "grande mistério", restituindo a sua arte a forte carga espiritualista de sua infância - um tanto apagada durante os anos de militância política. Essa postura não pode ser atribuída apenas ao mergulho que o pintor fez no mundo dos símbolos místicos ou à crise suscitada pela II Guerra Mundial. Sua mudança (ou volta) deu-se, principalmente, pelo fato de ter perdido, em 1938, acidentalmente um olho. O artista interpretou o incidente como uma confirmação de suas premonições e um aviso de que deveria abrir uma nova perspectiva em sua vida. Breton denominou essa maneira como sendo uma atitude divisionista, que acarretou nos anos de 1940 a "expulsão" do romeno do grupo surrealista francês. Suas ideais espirituais eram até então disfarçadas pelo vocabulário emprestado da ortodoxia surrealista, com o acidente ele passa a expor suas convicções mais explicitamente, o que não agradou a todos.

Na perspectiva erótica, em 1941 Brauner cria premissas para produzir os "Conglomeros": corpos de seres mestiços, tentaculares híbridos entre figuras femininas, animais e plantas. Brauner as divide em cinco tipos. De todas os seres conglemerados, destacamos *La Palladiste* ou *Composition sur le thème de La*

Palladiste, de 1943, que exemplifica as mudanças que condicionam o modo como Brauner configura suas figuras femininas nos anos posteriores.

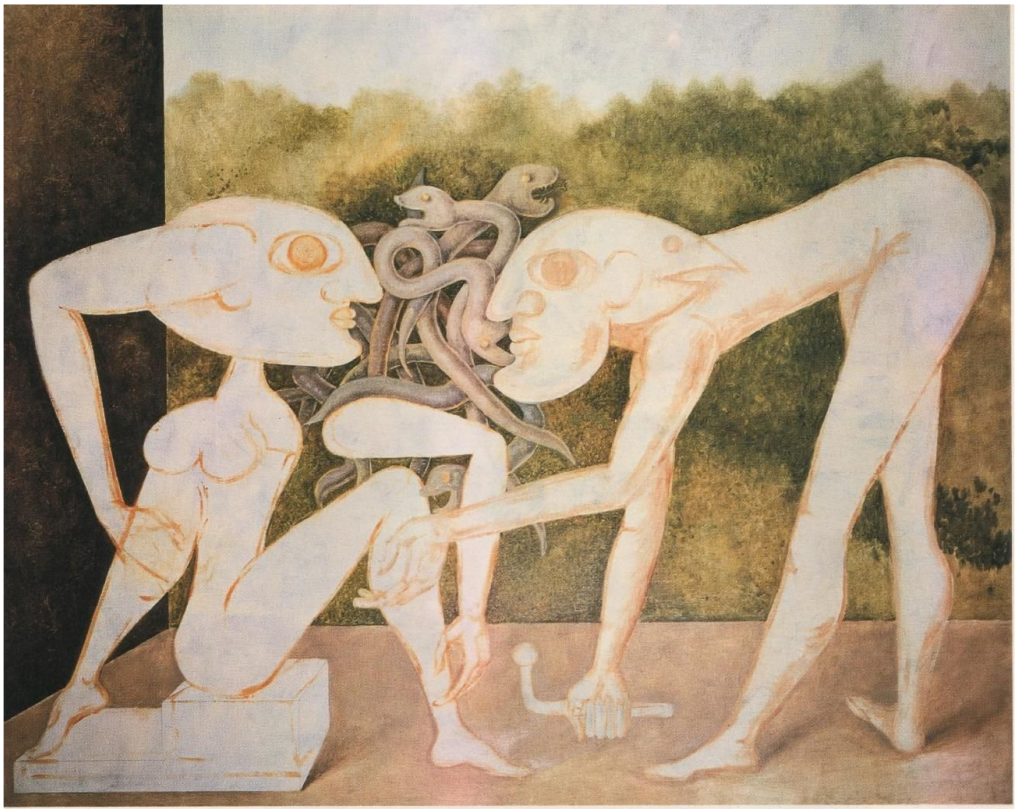


Fig.5. *La Palladiste***,** 1943, óleo sobre tela, 130x162 cm. Acima: Escritura celeste (Kurt Seligmann). Fonte: (CENTRE GEORGES POMPIDOU, 1996)

A *Palladiste* é uma figura típica na obra do pintor neste período [fig.5]. Ela se caracteriza pela *disject membra*, ou seja, os membros estão deslocados do tronco, transgredindo, assim, as leis anatômicas. Brauner interpreta de modo pessoal esses seres mágicos como Apolonio de Tiana ou Hermes, filosofo neopitgorico, provável autor de *Nuctemeron*, obra esóterica do I.A.C. Para além dessa referência as Palladistes entram no trabalho de Breuner pelo mesmo livro que o levou aos quadros-amuletos saturnianos: a edição parisiense de "Amuletos, talismãs e pantáculos nas tradições ocidentais e orientais de Marquès-Rivière, de1938. Para o escritor "pequenas estátuas que eram mantidas e respeitadas para preservar as cidades dos incêndios" (CENTRE GEORGES POMPIDOU, 1996, p.32, tradução livre).Para Brauner trata-se de seres mágicos em diálogo com outras tradições imaginais e esotéricas. Ou seja, por essa perspectiva os conglomeros são imagens protetoras personalizadas e animadas. Mas também, nos envolvem em seu entrelaçamento orgiástico.

A evolução dos motivos eróticos de Brauner após 1946 é coerente com a evolução de seus valores. Após esse período não encontramos apenas seres femininos e masculinos isolados, mas, sobretudo, eles aparecem juntos em cópulas frias e coreografadas. Obras como *Sendo iniciada à sodomia* e *Ao hipercoito barbarogênico,* ambas de 1949, são referências óbvias ao sexo anal e oral entre

seres mutantes e enigmáticos, seres que são representantes diretos do inconsciente coletivo delineado pelos olhos de Brauner. É curioso que Brauner decline seu nome nessa série de obras: Victor Victorel.

Sabemos que Brauner tinha uma obsessão pela onomástica (DAVIDSON, 2002; SEMIN, 1990). Da mesma forma que criava seres híbridos para compor suas imagens, ele fundia diferentes matrizes linguísticas para nomear suas obras. Dando ênfase não apenas a declinações (Victor Victorach, Victor Victoreloule, Victor Victorescent etc.), mas também invertendo palavras, ou contraindo-as. Victor Victorel é, portanto, esta projeção libidinosa, libertina, depravada, degenerada, que se consome de modo impudico. Fálico, desassisado, perverso e, sobretudo sátiro, Victorel lembra-nos da potência vital do desejo, sua raiz primária que nos concecta como produtores de relações inestionadas e inquestionáveis. Ele também, infelizmente, pode despertar os olhos daqueles que em tudo veem anormalidade; que não aceitam os feiticeiros, os sodomitas e os híbridos. Que não suportam os conglomeros.

Brauner criou um conjunto de "seres" que expressa a inquietude do desejo, sua animalidade incontrolável e sua frieza sedudota. Amuletos xamânicos, tarôs modernos, índices cabalistas, ícones surrealistas, fábulas alquímicas, sua produção buscou apresentar um novo e moderno vocabulário mágico-erótico.

Referências bibliográficas

CARABAS, Irina. "Representing Bodies Victor Brauner's Hybrids, Fragments and Mechanisms", *Nordlit*, University of Tromso, nº 21, 2007, p.229-240.

CENTRE GEORGES POMPIDOU, *Victor Brauner.*. Catálogo de exposição individual. Paris, 1996.

DAVIDSON, S. *Victor Brauner: surrealist hieroglyphs*. Houston - Texas: The Menil Collection, 2002.

JEAN, M. *Histoire de la Peinture surréaliste*. Paris: Le Seiul, 1967.

JORDAN, K. "Surrelist Visions of Pre-Columbian Mesoamerica and the Legacy of Colonislism the Good, the (Revalued) Bad, and the Ugly. *Journal of Surrealism and the Americas*, vol 2, nº1, 2008, p.25-63.

JOUFFROY, A. *Victor Brauner: le tropisme totémique.* Paris: Dumerchez, 1995

MORANDO, Camille. "Victor Brauner's writing in/at Work: Dada and Surrealist Inventions of a Picto-poet", *Dada/Surrelism*, nº 20, University of Iowa, 2015.

OLIVEIRA, E. *Análise, histórica, crítica e simbólica de duas obras de Victor Brauner*: *Arquitetura Pentacular e Taça da Dúvida.* Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em História da Arte e da Cultura. Universidade Estadual de Campinas, 1998.

SEMIN, Didier. *Victor Brauner*. Paris: Réunion des Musées Nationaux-Édition Filipacchi, 1990.

SEMIN, Didier. “Victor Brauner and the Surrealist Movement” In: DAVIDSON, S. *Victor Brauner: surrealist hieroglyphs*. Houston, Texas: The Menil Collection, 2002.

VANCI-PERAHIM, M. “Victor Brauner in Roumanie” In: *Victor Brauner, 1903-1966*, Milão: Galleria Schwarz, 1995.

Lugares para amar: técnicas de reprodução e imagens da cama na história da arte

Luana M. Wedekin, Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho

Vinculado à sessão temática “Objetos Eróticos: intimidades expostas em coleções, exibições e narrativas”, este artigo investiga a imagem da cama nas Artes Visuais ocidentais, da Antiguidade Romana à Arte Contemporânea. A abordagem é interdisciplinar, na qual a cama aparece como objeto técnico, erótico e principalmente estético. Mais que uma investigação semântica deste “lugar para amar”, esta aproximação panorâmica promove um estudo epistemológico da história da arte, ao revelar aspectos iconográficos do objeto, especialmente a cama com dossel e cortinado, que serve ao paradigma mimético no exercício virtuoso do drapeado que se autonomiza no Renascimento, é sistematicamente rompido desde o Romantismo e nas vanguardas, e culmina na transfiguração do banal na arte contemporânea.

Palavras-chave: Sexualidade na arte. História da arte. Cama na arte.

*

This article aims to investigate the image of the bed in the Visual Arts, from Roman Antiquity to Contemporary Art. The approach is interdisciplinar and the bed appears as a technical, erotical and aesthetical object. Besides being a semantical and a panoramical approach of this “place for love”, this article promotes an epistemological study of History of Art. It reveals iconographical aspects of the object, specially the poster bed with curtains. This frequent representation of the bed serves to the mimetic paradigm in the skillful exercise of drapery that becomes autonomous in the Renaissance, but it is sistematically broken in the Romantism and in the avant-gardes, and it is ultimately transfigurated into common place in Contemporary Art.

Key-words: Sexuality in Art. History of Art. Bed in Art.

Introdução

O historiador francês Daniel Roche afirmou que a "riqueza semântica do leito excita a imaginação". Ele constatou que "o leito é antes de mais nada uma encruzilhada. Nele se desenrolam o sono, o amor e a morte"[1]. Esta comunicação propõe uma abordagem interdisciplinar e panorâmica e pretende explorar tal riqueza semântica da cama na história da arte. Ao investigar a cama como objeto erótico, de forma a vincular esta comunicação com a sessão temática: "Objetos Eróticos: intimidades expostas em coleções, exibições e narrativas", descobriu-se a cama como objeto técnico e, especialmente como objeto estético.

O primeiro ponto de vista explorado advém da Antropologia do Corpo inaugurada por Marcel Mauss[2]. Passa-se, então, pela perspectiva da história social e cultural, na qual a cama aparece como elemento de construção social da intimidade e interioridade[3], e como objeto de acirrada discussão quanto à reconfiguração do público e privado nos ideais utópicos pós-revolução bolchevique[4]. Contudo, ao promover um diálogo com historiadores da arte contemporâneos como Georges Didi-Huberman[5], Daniel Arasse[6] e o pensador Tzvetan Todorov[7], a cama assume também o caráter de objeto estético. Por fim, trata-se da cama como objeto da transfiguração do banal na produção contemporânea.

As técnicas de reprodução: a cama como objeto técnico

Em 1934 o antropólogo francês Marcel Mauss (1872-1950) escreveu um texto seminal chamado "A noção de técnica do corpo". Nele, defendia a realização de estudos mais específicos no campo da antropologia acerca do corpo, defendendo uma "perspectiva tríplice" do homem (social, biológica e psicológica), e apresentando a ideia de que o corpo é "o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico do homem."[8] Sugeriu uma classificação quanto à divisão destas técnicas entre os sexos, sua variação conforme as idades, seu rendimento e a transmissão da forma das técnicas.

Para o escopo desta comunicação e sua adequação à sessão temática, interessa a enumeração biográfica das técnicas corporais, especialmente as técnicas de reprodução, sobre as quais, afirma Mauss: "nada mais técnico do que as posições sexuais"[9]. Como a história da arte ilumina a questão das "técnicas de

[1] 1992, p. 187.
[2] MAUSS, 2013.
[3] ROCHE, 1992; Le GOFF, 1992; MALTA, 2008; RANUN, 2009.
[4] MATICH, 1996.
[5] 2002; 2015.
[6] 1996.
[7] Todorov não é um historiador da arte, contudo, além de sua produção de crítica literária, da linguística e história das ideias, ele se debruçou sobre as artes em escritos sobre Goya, Rembrandt, e, em seu último livro, sobre artistas russos e a revolução. Para esta comunicação, recorri à sua obra sobre a pintura holandesa do século XVII (2009).
[8] MAUSS, 2013, p. 407.
[9] MAUSS, 2013, p. 419.

reprodução"? A resposta passa por uma questão de método. Mauss afirmou em seu estudo: "(...) convém proceder do concreto ao abstrato, não inversamente"[10]. Focaliza-se não propriamente os registros dos encontros amorosos em si, mas o lugar onde se desenrolam: a cama.

Um rico e sugestivo registro das "técnicas de reprodução" são aqueles encontrados em afrescos na cidade de Pompéia datando entre 50 e 79 d.C. O visitante contemporâneo pode seguir os pênis gravados em pedra nas ruas da cidade e chegar ao bem conservado *Lupanare*, um prostíbulo com 10 pequenos aposentos nos quais afrescos sugestivos indicavam prazerosas promessas. O *Lupanare* em Pompéia é, indubitavelmente, a atração mais concorrida para os visitantes contemporâneos das ruínas, como pude constatar em julho deste ano.

Nas pinturas bem conservadas, os amantes (em pares ou trios, do mesmo sexo ou de sexos diferentes) divertem-se sobre camas (*lectus cubiculares*)[11] cujos pés sugerem madeira ou metal. Os afrescos de Pompéia revelam camas com cortinados, estrados afastados do chão, sobre os quais se veem colchões forrados de tecidos coloridos, cujo estofo parece macio, embora as plumas fossem materiais usados somente pelas classes ricas. (Figura 1)

Figura 1. Quadrinho erótico em edifício privado, Pompéia, c. 50-79 d. C. Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Napoli.

[10] Ibidem, p. 401.
[11] SCHMITZ, 1875.

Os afrescos, contudo, não são fieis aos leitos nos exíguos aposentos do *Lupanare*, os quais eram feitos de alvenaria, em nada semelhantes ao elegante mobiliário representado nos afrescos.

Na Idade Média, a cama aparece na iconografia frequentemente ligada aos episódios sagrados como o nascimento da Virgem, o nascimento de São João Batista, ou ainda o leito de morte, no qual o indivíduo aparece rodeado pela figura da morte alegórica e por figuras demoníacas e angélicas, indicando o momento crucial da pesagem da alma.

Mas a cama dos amantes aparece, por exemplo, nas ilustrações do *Tacuinum Sanitatis*, tratado medieval sobre bem-estar baseado no Taqwin al Sihha, do médico árabe Ibn Buttan, popular na Europa Ocidental na Baixa Idade Média. No verbete *coitus*, vê-se, em suas diversas versões, um casal na cama, acompanhado de texto explicativo. Convenciona-se já a representação da cama com dossel e cortinado. Este mobiliário é registro das formas de desenvolvimento da noção de privacidade – ainda incipiente no período medieval. Raramente as habitações tinham aposentos específicos para dormir, a cama era um móvel caro (muitas vezes registrado nos bens mesmo das famílias mais pobres), localizado no cômodo comum e compartilhado de dia e à noite. O cortinado era um recurso para a possibilidade de isolamento relativo, quer para momentos de meditação, quer para as práticas sexuais.

Mas, de modo geral, a sexualidade na Idade Média era repleta de restrições e de ameaças de danação. Tal perspectiva perdura e pode ser visível em meados do século XVI na obra de Hieronymus Bosch. Em "Os sete pecados mortais e os Quatro Novíssimos do Homem" (sem data), especialmente no detalhe relativo ao "Inferno e a punição para os sete pecados mortais", o artista representou no inferno o pecado da luxúria, e, neste caso (em outras obras a criatividade de Bosch é mesmo luxuriante), o casal de amantes está na cama.

Os amantes são representados acossados por demônios alados e, ao pé da cama, encontra-se uma criatura reptílica, espécie de lagarto ou jacaré, em cor escura e postura ameaçadora. Predomina a cor vermelha na cama, na cabeceira e nas cobertas, e vê-se, de cima, o dossel cuja pintura em verde remete a uma pele de réptil. Diferentemente do painel central do "Jardim das Delícias", onde, apesar da estranheza, voga uma atmosfera de certa forma festiva, no Inferno de Bosch, a cama é lugar de angústia e tormento, demonstrando a sedimentação de uma bem-sucedida propaganda realizada na Idade Média de associação do sexo com os pecados da carne[12].

Um marco na arte erótica do Renascimento foi a publicação do álbum "*I modi*" ("As posições") ou "Os 16 prazeres", publicado pela primeira vez em 1524 por Marcantonio Raimondi (1480-1534), baseado nos desenhos de Giulio Romano

[12] LE GOFF, 1992.

(1499-1546). O título direto, "posições", estava em consonância com as cenas francas e explícitas de posições sexuais, não suavizadas apesar da alusão a personagens mitológicos. Diferentemente das pinturas de Romano, restritas ao deleite individual, a possibilidade de acesso e lucro via reprodução das gravuras de Raimondi acabaram levando-o à prisão, decretada pelo Papa Clemente VII, que se empenhou em destruir todas as cópias existentes. O álbum foi publicado na forma de livro em 1527, acompanhado de sonetos eróticos de Aretino.

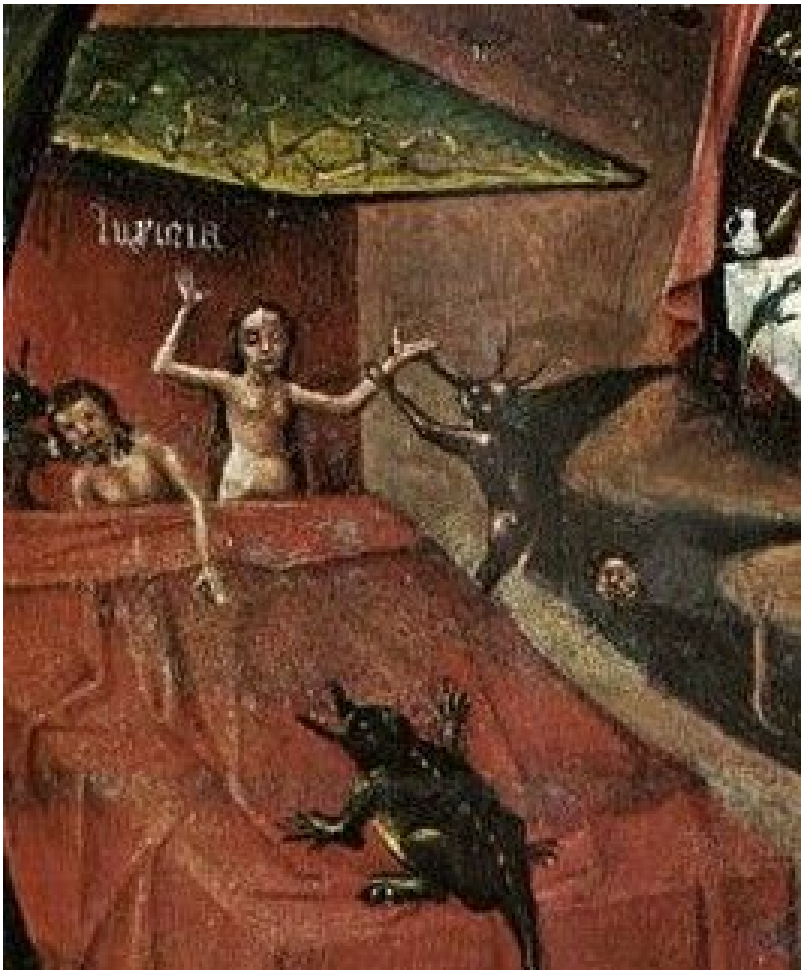


Figura 2. Hieronymus Bosch, "Inferno e a punição para os sete pecados mortais", detalhe de "Os sete pecados mortais e os Quatro Novíssimos do Homem" (Tampo de mesa).
Óleo sobre madeira, 120X150 cm, Museu do Prado, Madrid.

A cama como objeto da história social: interioridade, privacidade, status social

Além de evidenciar as "técnicas de reprodução", as imagens da cama na história da arte revelam aspectos da interioridade. Ranun[13], ao discorrer sobre os "refúgios da intimidade" entre os séculos XV e XVIII, problematiza produções da arte, distinguindo aquelas que evocam "vidas interiores" daquelas que não evocam. As camas são sinais distintivos do desenvolvimento de noções de

[13] 2009.

privacidade e interioridade que se modificaram conforme o tempo, a cultura, e, numa mesma cultura, diferenciaram-se conforme as classes sociais.

Os cortinados são elementos frequentes nas representações das camas ao longo da história da arte. São artefatos que permitem maior privacidade e denotam pertencimento social. A privacidade no contexto europeu foi, por certo tempo, uma espécie de privilégio social, especialmente no que tange à possibilidade de possuir um cômodo exclusivo, não compartilhado por outros usos ou familiares. Com o passar do tempo, as camas tornaram-se também receptáculos do acúmulo de objetos para ostentação e conforto, especialmente térmico.
O historiador francês Daniel Roche descreve como a cama e seus utensílios associam-se ao modo de vida burguês:

> A pilha de colchões, a garantia de uma intimidade calórica e sexual mínima, proporcionada por cortinados e cobertas, difundem-se na burguesia e nos meios notáveis do século XVII. [...] O espaço fechado do leito encerrado em seu dossel, em que cada um se entrincheira por trás de seus cortinados, com maior ou menor fausto, torna-se mais acessível à multidão[14].

Tal processo é visível nas imagens da cama na história da arte, nas quais se vê uma crescente dedicação na representação deste objeto. Como afirma Todorov, ao refletir sobre a pintura holandesa do século XVII:

> Toda representação pictural de um ser ou de um objeto significa também que são dignos de serem representados, que eles merecem reter a atenção, de sobreviver ao instante de sua aparição. A pintura é, intrinsecamente, elogio do que se pinta[15].

Na pintura, como na gravura. Em "Cama à francesa" (1646), gravura em ponta-seca de Rembrandt, um casal faz sexo com evidente intimidade e prazer. A obra expressa a virtuose do artista como gravador: as ricas variedades das linhas compõem o caráter de espontaneidade da cena de sexo, o efeito de maciez do colchão e travesseiros, a elaboração do drapeado do cortinado. A cama revela também o status social do artista, cuja cama estava em aposento separado, e a privacidade era então garantida. Nas artes visuais, o cortinado e a roupa de cama fornecem uma oportunidade de demonstração da habilidade técnica do artista, do seu domínio do *chiaroscuro*, da maestria da representação do volume. Neste contexto, a cama é objeto estético.

Contudo, a cama não esteve sempre a serviço do paradigma mimético, veja-se os *sketchbooks* de Joseph M. William Turner. Na aquarela de c. 1834-36 "Uma cama com cortinado com um casal nu engajado em atividade sexual" (Figura 3), o casal de amantes se funde ao cortinado num turbilhão de borrões, no que foi identificado como um exemplo de klecksografia, ou seja, desenhos gerados por

[14] ROCHE, 1992, p. 190.
[15] TODOROV, 2009, p. 63.

manchas aleatórias[16]. Mal identificamos as silhuetas das figuras humanas, Turner mais sugere que representa, prefigurando a abstração.

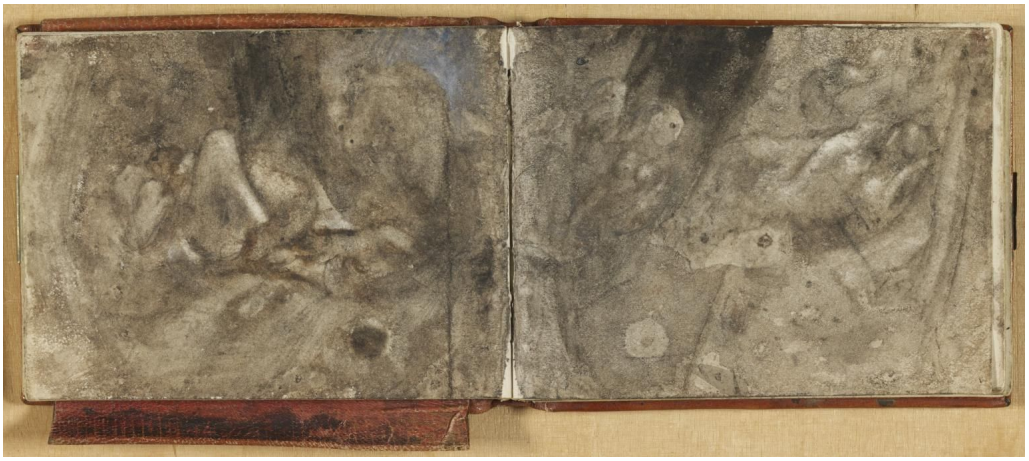


Figura 3. Joseph M. Willian Turner, "Uma cama com cortinado com um casal nu engajado em atividade sexual", c. 1834-36. Aquarela e grafite sobre papel, 7,7 X 10,2 cm, Tate, London.

Muito mais tarde, na Rússia pós-revolução de 1917, a cama virou objeto de discussão entre bolcheviques. As velhas formas de viver, associadas a valores "pequeno-burgueses" deveriam ser superadas em favor do *novyi byt* (novo modo de vida cotidiano). A rejeição de valores "pequeno-burgueses" tem origem já com o ideário da *intelligentsia* no século XIX, especialmente nas afirmações de Alexandre Herzen. A revolução bolchevique previa uma completa rearticulação do público e do privado, numa utopia que modificaria o estilo de vida, a ideia de família e de relacionamento conjugal, e, portanto, as formas de encarar as práticas sexuais.

Um marco na associação da cama de casal com o modo de vida burguês remonta a um episódio no qual o próprio Louis-Philippe (1773-1850), último rei da França, admite dormir na mesma cama que a rainha, enquanto a norma no século XIX na Europa era os casais mais ricos dormirem em quartos separados. A cama de casal no centro do quarto é um símbolo burguês ao qual até o rei havia se rendido[17]. Na Rússia do século XIX, predominava o hábito dos casais de classes mais abastadas de dormirem em cômodos separados, com o marido dormindo no divã no estúdio.

Em outubro de 1918, foi elaborado um Código Completo do Casamento, da Família e da Tutela. O autor do documento, Alexander Goikhbarg, previa que o casamento se tornaria supérfluo e seria substituído pela união livre, assim como prognosticava o definhamento da família, com a emancipação das mulheres através do trabalho assalariado e a socialização do trabalho doméstico[18]. Respostas imediatas para a construção do *novyi byt* eram creches, refeitórios e casas comunais.

[16] IMMS, 2014.
[17] MATICH, 1996.
[18] GOLDMAN, 2014.

A revolução bolchevique preconizava ideais ascéticos, com hábitos de sono revolucionários, racionalizados e regulados, como é possível observar nos utópicos projetos de Konstantin Melnikov (1890-1974) para o Pavilhão de Sono "*SONnaia SONnata*" (Sonata de Sono), cuja maquete pode ser vista recentemente na exposição "*Vkhutemas*, o futuro em construção", no SESC Pompeia em São Paulo, SP. O projeto com seus espaços de dormir comunais já denota o desprezo pela vida privada na utópica década de 1920. A discussão dos novos hábitos de sono do Novo Homem e da Nova Mulher incluíam a forma da cama, preferencialmente de solteiro.

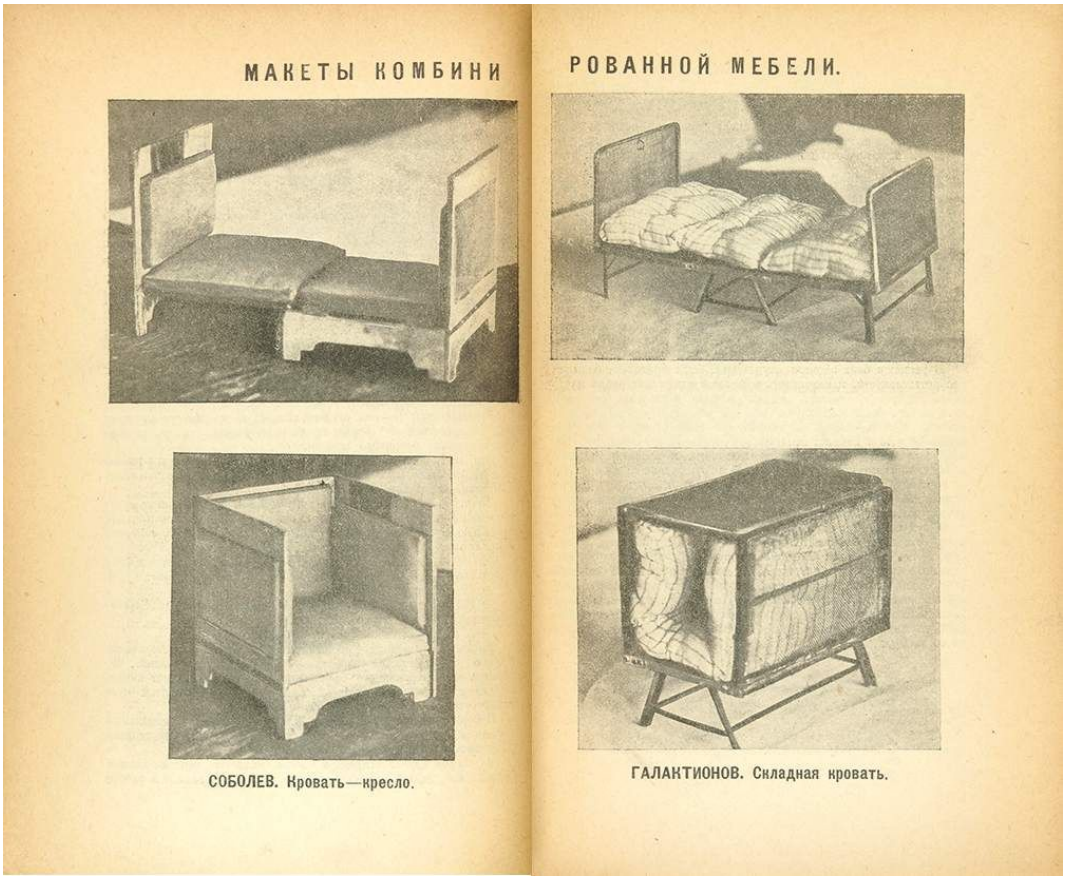


Figura 4. Nikolai Sobolev, Maquete para "Cama-poltrona" (à esq.) e Petr Galaktionov, Maquete para "Cama-mesa dobrável" (à dir.). Lef, v.3, 1923, p. 54-55.

Artistas de vanguarda como Alexander Rodchenko, Vladimir Maiakóvski e Alexander Tátlin estavam profundamente engajados nesta construção, este último afirmando os artistas como "reformadores da vida cotidiana". Na união entre arte e vida que tomava a forma ideal da união entre arte e indústria para os produtivistas, pode-se identificar a criação de mobiliários multifuncionais. Num artigo intitulado "*Novyi byt*" atribuído a Tátlin publicado em 1924 na revista *Lef* (Frente esquerda das artes), que contava com Maiakóvski como um de seus editores, o artista referiu-se à cama como um objeto que requeria um design novo revolucionário, consoante com a nova ordem mundial pressagiada pela revolução de 1917[19]. O artigo exaltava a criação de mobiliário multifuncional,

[19] MATICH, 1996.

que deveria mudar de forma e função, redefinindo o espaço interior, além de promulgar a ideologia "anti-procreativa e anti-família"[20]. Neste sentido, a cama devia ser invisível, como nas maquetes exibidas das camas que viram mesa e poltrona. (Figura 4)

Os ideais utópicos – assim como o anti-procreativismo e a defesa do direito ao amor livre e sem entraves - simbolizados pelos móveis multifuncionais exibidos na *Lef* esvaziaram-se após anos de discussões em instâncias diversas do novo governo, que levaram a um fortalecimento da família em meados da década de 1930.

Cama como objeto estético

No campo da história da arte, pode-se relacionar ainda o drapeado da cama com o que o historiador francês Georges Didi-Huberman identificou como a "queda da ninfa"[21]. Este autor qualificou a ninfa como "impessoal heroína do *Nachleben*"[22] no pensamento warburguiano, ressaltando sua importância ao "reinventar de um golpe" a história da arte na teoria e prática[23]. A aparição da ninfa nos escritos do historiador alemão remonta ao projeto inacabado "Ninfa fiorentina/Fragmentos das ninfas", de 1900, uma correspondência fictícia entre Warburg e seu amigo Andre Jolles (1874-1946), e assume forma mais desenvolvida academicamente na sua tese de doutorado sobre Botticelli, publicada em 1893[24]. Neste estudo Warburg definiu o conceito de "acessórios em movimento" a partir da análise do movimento nas cabeleiras, véus e vestimentas, cujos tecidos diáfanos revelam os contornos corporais de Vênus, Primavera, Flora, Hora da Primavera e as Graças.

A partir da matriz warburguiana, Didi-Huberman identifica a "queda da ninfa"[25], um processo de transformação e "trabalho fantasmático da imagem", no qual as ninfas "se atrevem a nos mostrar seu dobrar-se progressivo, sua própria queda soberana, comovente [*émouvante*]"[26]. Para referir-se a este movimento de dobrar-se lentamente, inclinar-se graciosamente até cair, Didi-Huberman utiliza a palavra em latim *clinâmen,* e remete à sua etimologia grega *(clinè)* para mencionar "o leito, a cama, a almofada das divindades, onipresente em todas as cenografias da Ninfa quando ela se abandona às 'forças baixas' do desejo e da horizontalidade"[27].

Neste processo em etapas, pode-se analisar a obra de Botticelli, da ninfa com todos os seus acessórios em movimento de "O nascimento da Vênus" (c. 1483-1485) à ninfa caída de "Vênus e Marte" (c. 1483) (Figura 5).

[20] MATICH, 1996, p. 69.
[21] 2002.
[22] DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 11.
[23] DIDI-HUBERMAN, 2015.
[24] WARBURG, 2013.
[25] DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 11.
[26] DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 13.
[27] DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 13-14.

Figura 5. Sandro Botticelli, "Vênus e Marte", c. 1483. Têmpera sobre madeira, 69X173 cm. National Gallery, Londres.

A mesma palavra (*clinâmen*) refere-se à filosofia epicurista, significando "desvio espontâneo da trajetória dos átomos que cria colisões e aglomerações de matéria, do que resulta a constituição de todas as formas do universo"[28]. Denotaria, portanto, um desvio do movimento, indicando igualmente uma "estrutura de sintoma" e compreendendo "bifurcações possíveis", "forças de conflito, de intensidades desviadas"[29]. Uma "bifurcação sintomal" apontada por Didi-Huberman na queda da ninfa toma a forma de uma dissociação entre a nudez e o tecido que a vestiu. Deste movimento de queda e desnudamento da Ninfa decorre a "autonomia figural" do drapeado. É no Renascimento que o historiador francês identifica em diversas obras o completo desnudar da Ninfa, no qual o tecido ora se transforma no lençol que a recolhe na queda, ora assume vida própria e, portanto, autonomia visual.

Cama como objeto erótico: detalhe

Mas há também a cama como objeto erótico. Daniel Arasse, em minucioso exame dos detalhes das obras de arte, repousa seu olhar íntimo à obra "*Le Verrou*", de Jean Honoré Fragonard. (Figura 6)

O historiador repara que toda a metade esquerda da tela é ocupada pelo baldaquino e pela desordem da cama. Chama a atenção para os magníficos drapeados das cortinas, "onde vimos afirmar e mostrar na pintura o pictórico e o pintor"[30]. Arasse afirma uma certa falta de lógica narrativa na pintura: se a desordem da cama indica que ali já se consumara o ato sexual, por qual razão o rapaz fecharia o trinco e a moça tentaria impedi-lo?

[28] Clinâmen. In: Aulete digital. Disponível em: http://www.aulete.com.br/clin%C3%A2men Acesso em: 12/08/2018.
[29] DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 15.
[30] ARASSE,1996, p. 374.

Desvenda a "obscura sintaxe da configuração" da desordem do leito. Menciona outras leituras da obra que viram no lado esquerdo um "vazio", mas que ele vê como "cheia" de pintura e de "uma pintura cuja virtualidade expressiva obedece ao que podemos chamar de lógica configurativa"[31]. Fornece, então, uma descrição visual do lado esquerdo da pintura: os travesseiros, afastados da cabeceira da cama, são desenhados pouco a pouco para fazer surgir o contorno de um peito feminino que afundaria na brilhante abertura da tapeçaria do fundo e, abrindo, as dobras da última "fazem adivinhar uma intimidade secreta, presságio da figura de um sexo feminino"[32]. Ainda, Arasse vê no primeiro plano da cama, o ângulo de cetim do tecido evoca "uma coxa e um joelho vestido no mesmo tecido que a anágua da moça". À esquerda, no caimento da cortina, ele chama a atenção para "dois inchaços vagamente esféricos que parecem estranhamente sem peso, repousando levemente sobre a mesa"[33],tal estranha falta de gravidade, embora o historiador não o diga diretamente, insinuaria o volume da genitália masculina.

A historiadora da arte brasileira Marize Malta realizou uma análise dos "lugares íntimos para o sexo", identificando nas "imagens interiores que estiveram relacionadas a uma intimidade favorável ao sexo" arranjos alicerçados em "linhas ondulantes, apelos decorativos, sofisticações visuais, detalhismos de forma, cores vibrantes, certo exotismo, aconchegos próprios de estofos e superfícies macias, características não por acaso vinculadas ao feminino"[34]. Identifica neste estudo um vínculo feminino com "os lugares ideais para a intimidade sexual", nos quais as decorações "permitiam verificar a presença de desejo em curvas, passavam a ideia de deixar penetrar em seu interior e de se sentir confortavelmente acolhido nas suas dobras e reentrâncias"[35].

Figura 6. Jean Honoré Fragonard, "Le Verrou", 1776-1780. Óleo sobre tela, 73X93 cm, Musée du Louvre, Paris.

[31] ARASSE, 1996, p. 376.
[32] ARASSE, 1996, p. 376.
[33] ARASSE, 1996, p. 376.
[34] 2008, p. 213.
[35] Ibid.

Cama e a transfiguração do banal na arte contemporânea

O filósofo Arthur Danto, na obra "A transfiguração do lugar comum"[36], publicada originalmente em 1981, usa o exemplo da cama para refletir sobre a perspectiva platônica e sua crítica à arte como ilusão, distanciada da realidade. Cita as camas de Robert Rauschenberg[37] e Claes Oldemburg[38] como elementos para o questionamento contemporâneo acerca do hiato entre as obras de arte e as coisas reais. Nas obras destes artistas, já não se trata da cama como objeto de representação, na qual o artista recorre à sua virtuose técnica para criar ilusão de tridimensionalidade através de seus cortinados, travesseiros e lençóis. O que vemos é a própria cama do artista como suporte para pintura em Rauschenberg, ou o jogo da ilusão da perspectiva construído de forma redundante em Oldemburg.

Interessante observar que muitas das camas já icônicas da arte contemporânea estão vazias, e em outra parte o sexo é apenas inferido. Andy Warhol registrou em um plano sequência de 5 horas o sono de seu amante John Giorno[39] (obra que pouca gente aguentou assistir na íntegra).

A cama aparece como objeto em várias obras de Louise Bourgeois, como em "*Cell 1"* (1991), *"Precious Liquids"* (1992) e em *"Red Room (Parents)"* (1994). Nestas instalações, a artista, já octogenária, empreende uma "escultura de espaços psicológicos"[40], nas quais a cama aparece como evocação da dor, da doença, do medo, das oposições entre paixão e violência, Eros e Tanathos. Bourgeois alude ao *voyeurismo* ao falar sobre estas obras, então a cama é lugar da "excitação de olhar e ser olhado"[41]. Não há presença humana física nas camas das obras de Bourgeois. Contudo, as associações com o inconsciente são declaradas pela artista, que materializa em "*Red Room (Parents)*" a "cena primal" descrita por Freud, o lugar interdito do intercurso sexual entre os pais[42]. As camas de Bourgeois só parecem vazias, pois são repositórios perfeitos das associações inconscientes descritas pela psicanálise.

Ainda no cenário contemporâneo, pode-se mencionar os experimentos de Sophie Calle, em "*Les dormeurs*" (1979) a artista convidou pessoas aleatórias para dormirem por 8 horas em sua cama, observou-as, registrou-as em fotografias, associando a estas imagens pequenos textos manuscritos. Noutro experimento da artista, "*L'hôtel*" (1981), a artista trabalhou como camareira num hotel em Veneza por 20 dias e registrou os vestígios dos hóspedes, inclusive suas camas vazias.

---

[36] 2005.
[37] Referência à obra "*Bed*", de 1955, *combine painting* hoje no MoMA de Nova Iorque.
[38] Danto se refere à instalação "*Bedroom ensemble*", de 1963.
[39] Em "*Sleep*", de 1963.
[40] LEONI-FIGINI, 2008.
[41] BOURGEOIS, 2000, p. 205.
[42] LEONI-FIGINI, 2008.

A cama nas obras de Warhol, Calle e Bourgeois distinguem-se por seu franco caráter voyeurístico, lugar de ver e ser visto. Além disso, especialmente Calle e Warhol, operam o que Danto qualificou como "transfiguração do lugar comum", criando uma crescente dificuldade no discernimento entre arte e realidade, e afirmando a impossibilidade de "uma teoria geral da arte"[43].

Considerações finais

Numa pesquisa no site da Tate Gallery, ao pesquisar o verbete "*bed*" (cama), retornam 598 obras da coleção do museu[44]. Trata-se, evidentemente, de um tema que não se esgota aqui. A partir da pesquisa inicial para aderir ao tema da sessão temática do colóquio, "Objetos Eróticos: intimidades expostas em coleções, exibições e narrativas", o artigo, cujo escopo era já panorâmico, revelou a cama como objeto consistente a servir de eixo para uma investigação epistemológica da história da arte.

A riqueza semântica, aqui brevemente demonstrada (evidência do status social, testemunha da emergência da noção de intimidade, artifício no jogo ideológico das transformações das noções de família e relacionamento, palco da sexualidade convencional e não convencional) é também riqueza visual. A variedade das formas através das quais a cama aparece na história da arte associa-se igualmente com a diversidade de técnicas corporais como elencadas por Mauss. Contudo, um argumento central desta comunicação é a cama não somente como objeto erótico, mas estético. Neste aspecto, a cama apresenta-se como elemento que serve ao desenvolvimento de um paradigma de representação, especialmente no que tange aos componentes da convenção da representação da tridimensionalidade do espaço, a construção da perspectiva científica, assim como o *chiaroscuro* – especialmente no exercício do drapeado.

A cama com baldaquino/dossel e cortinado vermelhos é semelhante a um palco. Paradoxalmente, tais elementos da cama parecem enquadrar algo a ser visto nas representações na arte e esconder para que não se veja como função primordial no desenvolvimento do objeto. A virtuose mimética na representação do drapeado é também artifício de sugestão para o que não se deseja mostrar diretamente. Os detalhes das dobras dos panos remetem à intimidade feminina, os volumes, referem-se a seios e falos. A cama é então uma interessante metáfora sobre o que a arte esconde e dá a ver e sobre o prazer de ver e ser visto.

Na busca da união entre arte e vida, no contexto bolchevique, a cama é elemento ideológico, multifuncional e oculto. Na arte contemporânea, a cama ainda é

[43] DANTO, 2005, p. 72.
[44] Cf. https://www.tate.org.uk/search?q=bed&type=artwork

elemento dialético, lugar de amor e de morte, mas no "culto ao banal"[45], deitamos, dormimos e amamos na cama nos sonhando artistas.

Referências bibliográficas

ARASSE, D. Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture. Paris: Flammarion, 1996.

BOURGEOIS, L. Destruição do Pai, reconstrução do Pai. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

DANTO, A. A transfiguração do lugar comum: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Ninfa moderna: essai sur le drape tombe. Paris: Gallimard, 2002.

_____. Ninfa fluida: essai sur le drape-désir. Paris: Gallimard, 2015.

GOLDMAN, Wendy. Mulher, Estado e Revolução: política da família soviética e da vida social entre 1917 e 1936. São Paulo: Boitempo/ISKRA, 2014.

IMMS, M. A Curtained Bed with a Naked Couple Engaged in Sexual Activity by Joseph Mallord William Turner, catalogue entry, May 2014. In: BROWN, D. B. (ed.). J.M.W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours. Tate research Publication, September 2014. Disponível em: https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/joseph-mallord-william-turner-a-curtained-bed-with-a-naked-couple-engaged-in-sexual-r1149063 Acesso em: 16/10/2018

JOST, F. Le culte du banal: de Duchamp à la télé-réalité. Paris: CNRS Editions, 2013.

LE GOFF, Jacques. A recusa do prazer. In: Amor e sexualidade no Ocidente. Porto Alegre: L&PM, 1992. p.150-162.

LEONI-FIGINI, M. Louise Bourgeois: Dossiers pedagogiques. Março de 2008. Disponível em: http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-bourgeois-EN/ENS-bourgeois-EN.html#memory Acesso em: 15/10/2018.

MALTA, Marize. Do boudoir ao motel: cultura visual, imagens decorativas e lugares íntimos para o sexo. Esboços: histórias em contextos globais, Florianópolis, v. 15, n. 19, p. 199-216, mar. 2008.

MATICH, O. Remaking the bed: Utopia in daily life. In: BOWLT, J.; MATICH, O. Laboratory of dreams: the Russian avant-garde and cultural experiment. Stanford : Stanford University Press, 1996. p. 59-78.

MAUSS, M. As técnicas do corpo. In: Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, 2013. p. 399-421.

RANUN, O. Os refúgios da intimidade. In: ARIÈS, P.; DUBY, G. História da vida privada 3: da Renascença ao Século das Luzes. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.211-262.

[45] JOST, 2013.

ROCHE, D. Um leito para dois. In: Amor e sexualidade no Ocidente. Porto Alegre: L&PM, 1992. p.187-192.

SCHMITZ, Leonhard. Lectus. In: SMITH, William. A Dictionary of Greek and Roman Antiquities. London: John Murray, 1875. P. 673-675. Disponível em: http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/secondary/SMIGRA*/Lectus.html Acesso em: 03/03/2018.

TODOROV, Tzvetan. Éloge du quotidien: Essai sur la peinture hollandaise du XVIIe siècle. Paris: Éditions Points, 2009.

WARBURG, Aby. O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli (1893). In: A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p.3-88.

Cabelos: emoção erótico-simbólica do texto impresso à imagem gravada

Luciene Lehmkuhl, CBHA Universidade Federal da Paraíba

Cabelos, xilogravura de Hugo Mund Júnior, datada de 1958, aparece como uma das sete obras que ilustram os poemas de Cruz e Sousa, selecionados por Silveira de Souza reunidos na publicação intitulada *Sonetos da Noite*, Edições do Livro de Arte de 1958. Tomo uma afirmativa de Didi-Huberman para conduzir minha reflexão acerca desta gravura. Diz ele: "As emoções tem um poder - ou são um poder – de transformação da memória ao desejo...". Vejamos os percursos trilhados por Mund e Silveira ao interpretarem o poeta.

Palavras-chave: Texto impresso. Imagem gravada. Emoção erótico-simbólica.

*

Cabelos, la gravure sur bois d'Hugo Mund Júnior, daté de 1958, apparaît comme une des sept œuvres qui illustrent les poésies de Cruz e Sousa, choisi par Silveira de Souza rassemblé dans la publication ayant droit aux *Sonetos da Noite*, *Edições do Livro de Arte* de 1958. Je prends un affirmatif de Didi-Huberman pour conduire ma réflexion concernant cette gravure. Il dit : "les émotions ont un pouvoir - ou ils sont un pouvoir - de transformation de la mémoire au désir ...". Nous verrons les cours de Mund et Silveira à l'ils interprètent le poète.

Mots-clés : Texte imprimé. Image enregistrée. Émotion érotique-symbolique

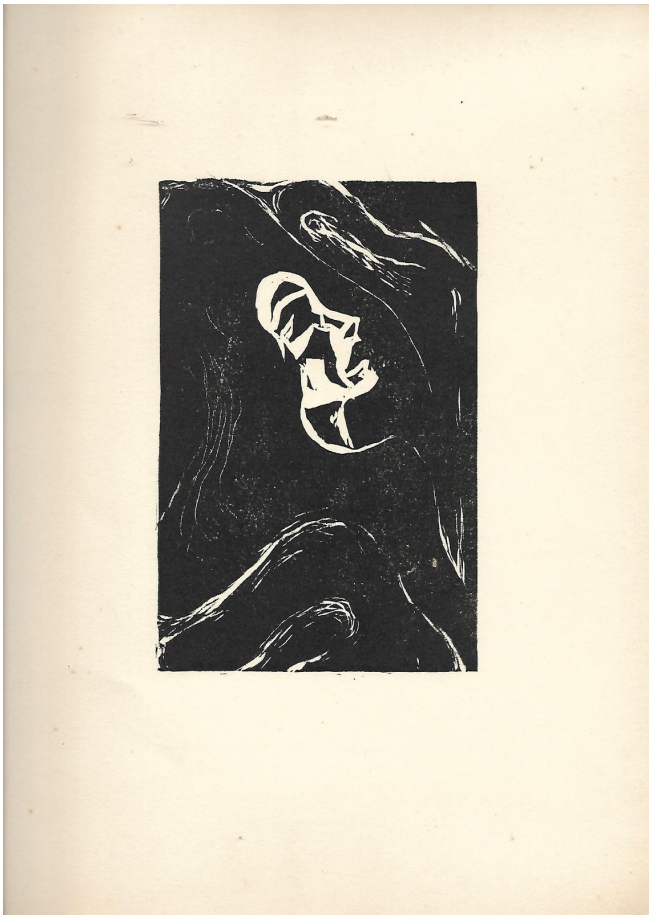


Fig. 01- Hugo Mund Jr. Ilustração do poema *Cabelos* de Cruz e Souza, Xilogravura, p&b, 1958.

Cabelos, xilogravura de Hugo Mundo Júnior (1933), datada de 1958, aparece como uma das sete obras que ilustram os poemas de Cruz e Sousa (1861-1898), selecionados por João Paulo Silveira de Souza (1933) e reunidos na publicação intitulada *Sonetos da Noite*, Edições do Livro de Arte de 1958. Os exemplares foram devidamente numerados, as folhas soltas no interior de uma capa em formato de encarte traziam alternadamente um poema e uma gravura em dimensão 32 x 22 cm. (papel), somando um total de 52 páginas, o livro foi composto e impresso com gravuras originais em madeira, nas oficinas da Gráfica Grajaú e seus 240 exemplares foram numerados e assinados pelo ilustrador, segundo consta no colofon presente na última página.

> Mund Jr. – Mafra, Sc, 24 dez. 1933. É titular da cadeira n.6 da Academia Catarinense de Letras; Fundador do GAPF em 1958; participou de todas as exposições do Grupo; Atuou junto ao Grupo Sul em Florianópolis; Expos na Bienal Internacional del grabado na Cidade do México em 1958; Na 5ª Bienal de São Paulo, em 1959;

Mund Jr. e Silveira de Souza, marcaram época na produção editorial catarinense com a Edições do Livro de Arte. Da escolha do papel e dos tipos, ao acabamento da impressão com o belo selo da editora, apresentando duas páginas abertas e duas goivas cruzadas, tudo era pensado e tratado como exímio trabalho de artífice, saberes e destrezas ainda hoje valiosos no meio editorial, especialmente

entre bibliófilos. *Sonetos da Noite*, assim como as demais publicações da Edições do Livro de Arte, encontrou circulação entre o reduzido círculo artístico/intelectual catarinense da época em que foi lançado, mas atingiu intelectuais em todo o país. Hoje é possível manusear um exemplar na Biblioteca do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, localizada em Florianópolis, outro na Biblioteca Nacional, localizada na cidade do Rio de Janeiro e, certamente, alguns dos 240 exemplares, encontram-se em bibliotecas privadas.

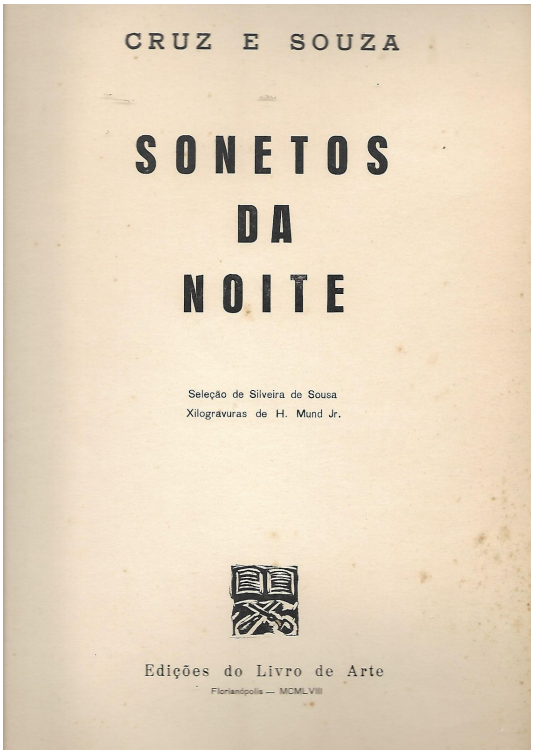


Fig. 02 – Capa de Sonetos da Noite, edição de 1958.

Passados 30 anos, em comemoração ao centenário da abolição da escravatura, a Fundação Catarinense de Cultura reedita a obra *Sonetos da Noite* em formato compatível com as publicações da instituição, em 56 páginas, incluindo a apresentação à edição, mantendo a dimensão de 32 x 22 cm, o preto e branco das imagens e dos textos, a alternância de poemas e imagens, agora com os selos editoriais da Edições do Livro de Arte e da FCC, composto e impresso nas oficinas gráficas da IOESC, Imprensa Oficial do Estado de Santa Catarina. *Cabelos*, a xilogravura de Mund Júnior, aparece, assim como as demais xilogravuras que ilustram os poemas, desta vez impressa em off set, sobre papel couchê. Dela, já não podemos sentir os veios da madeira e nem a textura áspera do papel, no entanto, temos ao alcance das mãos uma segunda edição do livro publicado em 1958. Eu, especialmente, tive a satisfação de ser presenteada com uma delas por Hugo Mund Júnior, cujo exemplar dedicado traz sua assinatura com a data de 20 de janeiro de 1995, quando o entrevistei, em Florianópolis, para a pesquisa de realização do Mestrado em História, encontro no qual o tema das Edições do Livro de Arte esteve presente.

Fig. 03- Sobrecapa e capa de Sonetos da Noite, edição 1988.

Examinando as duas publicações, é possível constatar a origem da série de sete xilogravuras assinadas por Hugo Mund Júnior, presentes no acervo do Museu de Arte de Santa Catarina – MASC. Dentre 66 obras do artista, entre gravuras, desenhos e aguadas de nanquim, a série aparece no site do Museu sem nenhuma menção à publicação. É possível indagar, no entanto, a natureza da elaboração destas sete imagens gravadas e apresentadas pelo Museu de Arte de Santa Catarina como integrantes de um Álbum denominado "Xilogravuras", composto por sete pranchas, fazendo referência à técnica e a quantidade de obras, nomeadas apenas como pranchas. No entanto, a observação das sete obras, a identificação de seus títulos, seus temas, a unidade de linguagem, a unidade de temática, a unidade de formato, a unidade de suporte e por fim a unidade de datação, permitem afirmar terem sido elaboradas tendo como destino a publicação do livro *Sonetos da Noite* de 1958.

Corroborando tal constatação as notícias publicadas no ano de 1958, na coluna Artes Plásticas assinada por Pedro Paulo Vecchietti no Suplemento dominical do Jornal *O Estado* e outra notícia publicada na *Revista Litoral*, anunciam o livro *Sonetos da Noite* com gravuras de Hugo Mund Jr. Dentre as notícias aparece a publicação da gravura *Cabelos*, em 27 de julho com o seguinte texto: "Cabelos, ilustração de Hugo Mund Jr. para o livro de poemas de Cruz e Sousa organizado por Silveira de Souza"[1]. No dia 24 de agosto do mesmo ano o jornal divulga a exposição no "Museu de Arte Moderna, do 1º volume das 'Edições do Livro de Arte' - Sonetos da Noite, com poemas escolhidos de Cruz e Sousa ilustrados com

[1] VECCHIETTI, Pedro Paulo. Artes Plásticas. Suplemento dominical do Jornal *O Estado*. Florianópolis, 27 jul. 1958.

gravuras de Hugo Mund Jr.[2]" A *Revista Litoral* anuncia a publicação futura do primeiro livro autoral do "contista catarinense João Paulo Silveira de Souza 'O vigia e a cidade', a ser impresso pelas Edições de Arte, no mesmo formato que o recente livro 'Sonetos da Noite', ambos com ilustrações de Hugo Mund Jr."[3].

Assim, as sete xilogravuras de Mund Júnior, presentes no acervo do MASC, são aqui apresentadas com os títulos dos poemas que ilustram, presentes no livro *Sonetos da Noite*, de Cruz e Sousa: *Êxtase búdico*, *Dilacerações*, *Cabelos*, *Música misteriosa*, *A morte*, *Sexta-feira santa*, *Monja*.

Fig. 04 - Hugo Mund Jr. Ilustrações dos poemas *Êxtase búdico*, *Dilacerações*, *Cabelos*, *Música misteriosa*, *A morte*, *Sexta-feira santa*, *Monja* de Cruz e Souza, Xilogravuras, p&b, 1958.

[2] VECCHIETTI, Pedro Paulo. Artes Plásticas. Suplemento dominical do Jornal *O Estado*. Florianópolis, 24 ago. 1958.
[3] Tópicos, *Revista Litoral*, n.2, Florianópolis, 1958, p.75.

Da mesma maneira, a gravura *Cabelos*, de Hugo Mund Júnior é aqui abordada como peça concebida para ilustrar o poema de mesmo nome do poeta Cruz e Sousa, visando sua publicação no livro *Sonetos da Noite* da Edições do Livro de Arte, no ano de 1958, em Florianópolis, com seleção dos poemas realizada por Silveira de Souza.

Segundo Silveira de Souza a seleção dos poemas para comporem o livro recaiu sobre o tema da noite. O poeta/editor Silveira ocupou-se de buscar nos poemas de Cruz e Sousa aqueles que de uma maneira ou de outra tocavam na temática contendo a palavra noite, aproximações ou apenas alusões à noite. A palavra noite está presente em três dos sete poemas escolhidos e no texto apresentado como Prólogo, também de Cruz e Sousa, este no entanto, sem ilustração. Em *Êxtase búdico*, primeiro poema do livro, a palavra aparece duas vezes: "Óleo da noite sacrossanto, inunda" e "Larga e búdica noite redentora; em *Cabelos*, terceiro poema, aparece três vezes: "Passa na noite cálida, no estio", "Da noite tropical dos teus cabelos" e "Lânguida noite da melancolia!"; em *A morte*, quinto poema, uma vez: "Os que penetram nessa noite escura!, assim como no Prólogo em que também aparece uma única vez: "Esse luto, essa noite, essa treva é o que eu desejo".

Nos demais poemas, as aproximações ou alusões a palavra noite são abundantes. Em *Dilacerações*, segundo poema do texto, temos: "Dos sonhos e das estrelas fabulosas" e "dos profundos pesadelos"; em *Música misteriosa*, quarto poema, "Erram da Lua nos clarões dormentes..." e "Cantam sonhos de místicos templários"; em Sexta-feira santa, sexto poema, "É esta a negra e santa sexta-feira!", "Cristo está morto", "Da morte, o sangue roxo e tenebroso"; em Monja, sétimo e último poema, "Ó Lua, Lua triste, amargurada", "Lua, Monja da cela constelada" e "noctâmbulos, pairando...".

Assim, a noite aparece também como estrelas, como sonhos e pesadelos, como lua, como morte, como sangue, como negra, como roxo, como tenebroso. Aparece ainda associada às palavras luto, treva, escura, tropical, cálida, lânguida, búdica, sacrossanto, Cristo, Monja, melancolia e desejo.

Tomo uma afirmativa de Georges Didi-Huberman para conduzir minha reflexão acerca da gravura Cabelo. Diz ele: "As emoções tem um poder - ou são um poder – de transformação da memória ao desejo..."[4]. Se pensarmos em uma emoção erótica, como um desejo, uma vontade, uma libido aflorados em decorrência da audição de um som, do toque em uma textura, do odor aspirado, do gosto que faz salivar ou da imagem que prende o olhar, concordamos que o erótico se define no campo das emoções. Assim, a transformação que se opera em nossas mentes ao sentirmos, inicialmente por qualquer um dos canais sensitivos, resulta

[4] DIDI-HUBERMAN, *Que Emoción! Que emoción?*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Capital intelectual, 2016, p.53.

sinestésica e perpassa o campo da memória instalando-se no campo dos desejos, podendo estes se limitarem ao afeto, ao amor, ao reconhecimento e proximidade ou se lançarem a recônditos mais exuberantes e extravagantes, como o das emoções eróticas.

Assinalo que o poema *Cabelos* foi publicado no livro *Faróis*[5], postumamente, em meio a sete poemas dedicados ao corpo, sendo inicialmente *Cabelos*, marcado com o número I, e em seguida *Olhos*, com o número II, *Boca*, com o número III, *Seios*, com o número IV, *Mãos*, com o número V, *Pés*, com o número VI e *Corpo*, com o número VII.

O interesse do poeta pelo corpo e suas evocações ao erótico estão também presentes na ilustração de Mund Jr. para *Cabelos*. A imagem produzida na técnica da gravura em madeira já incita ao toque e ao sentido do tato. Apreciar os veios da madeira, as ranhuras e texturas deixadas pelo uso da goiva, exigem a evocação do sentido tátil para além do olhar. A figura gravada, por sua vez, emerge do negro da tinta impressa por meio de finos traços que compõem movimentos sinuosos em torno de um rosto branco, talhado em linhas pontiagudas, de uma geometria agressiva e contundente.

De certa maneira, a imagem é ao mesmo tempo atrativa e repulsiva. Por um lado, exige o toque e o enleio aos fios traçados pela sinuosidade das linhas, pela massa do negro, pela imensidão da cor. Por outro lado, repulsa o contato por meio dos ângulos impressos à face. Nela é possível encontrar a visualidade construída pelo artista para as palavras do poeta como negro, noite, morte, pesadelos, sangue, tenebroso, luto, treva, escura, melancolia, como também para, sonhos, estrelas, lua, cálida, lânguida, tropical, búdica, sacrossanto, Cristo, Monja, e desejo.

As palavras do poeta e a imagem do artista podem ser lidas/vistas como intertextos que ecoam as reflexões de Georges Bataille sobre o erotismo. Para este autor o erotismo "é a aprovação da vida até na morte"[6], no sentido de colocar o ser em questão. Para seu tradutor, seria "a vida levada a uma intensidade tal, sempre através do gasto inútil de energia, que não se distingue mais da morte"[7].

Para Bataille o ser humano é um ser descontínuo que vive o paradoxo do desejo da continuidade, o interdito e a transgressão são expressões deste paradoxo e o erotismo é a experiência interior dessa transgressão. A "atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuados e aos homens, mas aparentemente, apenas os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica"[8].

[5] CRUZ e SOUSA, João da. *Faróis*. Rio de Janeiro: Tipografia Instituto Profissional, 1900.
[6] BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.35.
[7] SCHEIBE, Fernando. Apresentação do tradutor. In: BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.16.
[8] BATAILLE, Georges, *Op.Cit.*, p.35.

Sendo assim, para Bataille "o erotismo é, na consciência do homem o que coloca o ser em questão"[9].

Portanto, a arte como imagem construída, a poesia como palavra elaborada, escrita e falada são linguagens capazes de acolher o homem em seu paradoxo. O poeta Cruz e Sousa, o artista/gravador Mund Jr. e o editor/escritor Silveira de Souza, formularam na materialidade da publicação dos poemas e das gravuras o interdito e a transgressão do erótico.

Referências bibliográficas

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CRUZ e SOUSA, João da. *Faróis.* Rio de Janeiro: Tipografia Instituto Profissional, 1900.

CRUZ E SOUSA. *Sonetos da Noite*. Seleção de Silveira de Souza, xilogravuras de Hugo Mund Jr. Florianópolis: Edições do Livro de Arte, 1958.

CRUZ E SOUSA. *Sonetos da Noite*. Seleção de Silveira de Souza, xilogravuras de Hugo Mund Jr. Florianópolis: Edições do Livro de Arte / FCC, 1988.

DIDI-HUBERMAN, *Que Emoción! Que emoción?*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Capital intelectual, 2016.

[9] *Idem*, p.53.

América Latina feminina ou masculina?

Maria de Fátima Morethy Couto, Professora Associada Instituto de Artes/UNICAMP

O artigo discute a presença de três pinturas de representações cartográficas na exposição *Histórias da sexualidade,* realizada no MASP no final de 2017 e início de 2018, relacionado-as a outros trabalhos das artistas em questão (Anna Bella Geiger e Cristina Lucas) e a discussões de gênero e de poder na arte contemporânea.

Palavras-chave: Anna Bella Geiger. Cristina Lucas. Representação Cartográfica. Arte e poder.

*

The paper discusses the presence of three paintings of cartographic representations in the exhibition *Histórias da sexualidade*, held at MASP in late 2017 and early 2018, and relates them to other works by the artists in question (Anna Bella Geiger and Cristina Lucas) and to the debate about gender and power in contemporary art.

Key-words: Anna Bella Geiger. Cristina Lucas. Cartographic Representation. Art and power.

Em uma das salas da exposição *Histórias da sexualidade*, realizada no MASP entre outubro de 2017 e fevereiro de 2018, três pinturas de representações cartográficas foram colocadas lado a lado, em um painel único: *Ideologia*, da brasileira Anna Bella Geiger e *Latinoamérica feminina* e *Latinoamérica Masculina*, duas telas de autoria da espanhola Cristina Lucas [Fig.1].

Fig. 1. Visão de uma das salas da exposição Histórias da Sexualidade, com as obras de Anna Bella Geiger e Cristina Lucas. Foto: autora

A exposição reuniu cerca 300 obras de tempos e lugares distintos, incluindo desenhos, pinturas, esculturas, filmes, vídeos e fotografias, além de documentos e publicações. Dividia-se em núcleos temáticos, não cronológicos, que ocupavam três espaços do museu, com forte concentração de obras no primeiro andar do edifício. Neste andar, estavam montados oito dos nove núcleos estruturantes da mostra: *Totemismos*; *Corpos nus*; *Religiosidades*; *Voyeurismos*; *Performatividades de gênero*; *Jogos sexuais*; *Mercados sexuais* e *Linguagens*. Na galeria do primeiro subsolo encontravam-se as obras do núcleo *Políticas do corpo* e *Ativismos*, além da sala de vídeo.

As pinturas mencionadas acima participavam do núcleo *Linguagens*, que, segundo a descrição dos curadores, abrigava trabalhos que se serviam da escrita para "criticar a sociedade moderna e desconstruir esteriótipos e ideias pré-concebidas", relacionando imagem e texto, arte e performatividade de gênero (BECHELANY; PEDROSA: 2017). Em sua maioria, os trabalhos expostos neste núcleo foram realizados a partir dos anos 1960 e tinham forte caráter conceitual. Nesta seção podiam ser vistas fotografias da série *A portfolio of models,* de Martha Wilson e *Gay Semiotics* de Hal Fischer, que questionavam a objetividade de códigos de comunicação visual referentes a gênero, ou ainda as fotografias e o

vídeo da série *Deaf Dude,* de Dean Sameshima, em que o protagonista fala sobre práticas sexuais em língua de sinais.

Evidentemente, os arranjos em núcleos não eram estanques nem tampouco restritivos ou claramente delimitados. Contudo, a intenção classificatória que presidiu a mostra foi objeto de críticas, bem como o excesso de obras expostas e a pouca reflexão conceitual sobre o tema. Fábio Cypriano, em sua coluna do jornal *Folha de São Paulo,* condenou a montagem asséptica, frígida, pouco ousada. A seu ver, "o conteúdo, apesar de vibrante na individualidade de cada uma das obras, no conjunto se torna[va] superficial" (CYPRIANO: 2017)[1]. Jorge Coli, por sua vez, ressaltou que a mostra estava "vazada em museografia saturada, que dificulta[va] a concentração. Criticou, além disso, inclusão artificial de obras do acervo do MASP e a aposta curatorial em uma relação direta entre nudez e sexualidade:

> (...) Uma perspectiva minimamente histórica teria proporcionado alguma profundidade e coerência a um conjunto bem desconexo. Tanto as roupas quanto a nudez podem ser marcadas pela sexualidade. Há roupas eróticas como há nus castos, e vice-versa. No MASP, a mostra supôs que um nu, qualquer nu, por si só, liga-se ao sexo (COLI, 2017).

Dessa seleção de fato heterogênea e bastante diversa, as obras citadas, entre tantas outras com relação mais direta com o tema em questão, despertaram minha atenção, ao final de meu percurso como visitante da mostra, por empregarem o mapa como recurso crítico. Nos últimos anos, com apoio do CNPq, dedico-me a investigar como as noções de América latina e de arte latino-americana foram assimiladas, difundidas e criticadas em diferentes contextos geográficos, artísticos e institucionais. Viso com isso discutir como se deu uma articulação global sobre a ideia de arte latino-americana, em especial a partir da década de 1970.

Um dos tópicos de minha pesquisa diz respeito ao trabalho de artistas latino-americanos que recorreram a mapas com o intuito de transgredir representações convencionais, questionar sua neutralidade e discutir o lugar atribuído aos países considerados periféricos no concerto internacional de nações. Como observou Icleia Cattani em artigo dedicado ao tema, “as cartografias possuem efetivamente significado simbólico especial na America Latina, pois elas criaram uma espécie de representação do real, ou do imaginário, sobre esse continente desconhecido”. Ao mesmo tempo, ressalta a autora “as cartografias permitem um olhar crítico, ou reflexivo, sobre nós mesmos: quem

[1] Cabe lembrar, porém, que o grande debate suscitado pela exposição se deu por conta da decisão, por parte da diretoria do MASP, de proibir a entrada de menores de 18 anos, como resposta ao fechamento da mostra Queermuseu, em Porto Alegre, e à polêmica provocado pela performance *La Bête,* de Wagner Schwartz, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Na sequência, após parecer do Ministério Público Federal, o museu voltou atrás, permitindo a entrada de menores acompanhados por pais ou responsáveis.

somos nós, latino-americanos, e qual nosso lugar no mundo; como fomos constituídos pela descoberta e pelas migrações" (CATTANI, 2007, p. 191).

Cabe ressaltar que a noção de América Latina foi forjada na segunda metade do século XIX, no contexto do Imperialismo europeu, da disputa de território e de influência entre França (país predominantemente latino) e Inglaterra, e foi rapidamente assimilada e difundida pelas elites mestiças aqui atuantes. Na visão de Walter Mignolo, a invenção da América, enquanto continente "novo", é inseparável da ideia de modernidade, "ambas são a representação dos projetos imperiais e dos desígnios para o mundo criados por atores e instituições europeias que os levaram a cabo".

Um momento crucial na difusão (e aceitação) na Europa da ideia do *descobrimento* da América, um continente *novo* e por isso *sem* história, foi por ocasião do traçado dos primeiros mapas do mundo moderno, elaborados por Gerardus Mercator e Abraham Ortelius no século XVI [Fig. 2] e que serviram de base às representações cartográficas atuais. Neles, a América (dividida em América do Norte e do Sul) aparece separada dos outros três continentes então conhecidos (Ásia, África e Europa). Consolida-se então um corte, uma cissura entre a história da Europa e a de suas colônias americanas, em que estas passam a ser consideradas entidades independentes que foram "arrastadas pela marcha triunfal da história europeia, supostamente universal".

Fig. 2. Mapa Mundi de Gerardus Mercator. Primeira edição 1587

Certamente uma das imagens mais conhecidas (ou mais reproduzidas) de nosso modernismo é o pequeno desenho *El Norte es el sur*, no qual Torres García inverte a posição do mapa do continente sul-americano, colocando o norte no lugar do sul. Realizado, em 1935, quando Torres García voltou a seu país de origem (Uruguai) após residir por mais de quarenta anos na Europa e nos

Estados Unidos, este desenho serviu de referência conceitual para diversos outros artistas, que também recorreram aos mapas, esporádica ou sistematicamente, como uma estratégia para evidenciar as desigualdades sócio-político-econômicas da região e denunciar jogos de poder. A lista é extensa e ganha corpo a partir dos anos 1960/70, quando, face à interferência crescente dos Estados Unidos na região após a Revolução Cubana, a ideia de uma América Latina unida, integrada e resistente, emerge em diferentes campos do saber, a despeito de ser uma construção artificial que foi forjada na metrópole. Naqueles anos, pós-revolução Cubana, "reconhecer-se como latino-americano passou a significar a afirmação de um descontentamento com a configuração politico-econômica e o desejo de reverter uma realidade opressora e injusta" (JAREMTCHUK, 2007, p. 134).

Evidentemente, o uso de mapas no contexto da arte não é uma prática circunscrita à América Latina ou a um período histórico específico, mas se tornou mais acentuada a partir da segunda metade do século XX. Desde então, artistas de diversas nacionalidades, criaram novas representações cartográficas com o intuito de colocar em evidência a relação intrínseca entre divisões geopolíticas e interesses econômicos, a partir da manipulação de escalas, do deslocamento de signos, da omissão de detalhes, da distorção das convenções vigentes...

Nesse contexto, destacam-se os trabalhos da artista palestina, nascida no Líbano, Mona Hatoum, que concebe representações cartográficas como potente manifesto contra a injustiça social e as desigualdades político-econômicas mundiais. Na série *Baluchi*, por exemplo, Hatoum se utliza de antigos tapetes orientais dos quais raspa ou arranca uma camada de lã para criar mapas-mundis na superfície alterada. Em *Map* (1999) [Fig. 3], constroi um gigantesco mapa-mundi com bolas de gudes transparentes dispostas sobre o piso expositivo. Aparentemente estático, o mapa se movimenta a cada passagem de um visitante, alterando gradualmente seu formato. De modo semelhante, o artista de Gana, El Anatsui, em *Dissolving Continents* serve-se de materiais de descarte, como tampas de garrafa, para criar imagens instáveis e precárias de mapas mundi e o norte-americano Hank Willis Thomas posiciona-se de modo crítico frente a história ao substituir o continente sul-americano pelo africano na obra *A place to call home.*

Trata-se de intervenções aparentemente banais, mas de forte carga reflexiva pois desconfiguram convenções e representações que são tomadas como naturais e nos levam a refletir sobre "a violência ocultada nas convenções cartográficas e suas relações territoriais" (PALADINO, 2016, p. 197-198).

Voltando às obras por mim escolhidas, suas autoras são artistas de gerações, origens e interesses distintos. Ambas, porém, procuram denunciar em seu trabalho, cada uma a seu modo, as relações de poder vigentes na sociedade ocidental. Neste caso específico, servem-se de mapas para discutir questões de ideologia e de gênero e o fazem de maneira simples e direta. Não há

rebuscamento nas imagens, não há jogos elaborados de perspectiva nem estilizações sedutoras.. Por outro lado, a alusão ao sexo, à sexualidade, ocorre indiretamente.

Fig. 3. Mona Hatoum, *Map,* 1999, em exposição no Museu Nacional de Arte Moderna de Paris (2015). Foto da autora

A primeira obra a ser aqui discutida [ver Fig. 1], de Anna Bella Geiger, pertence à série *Sobre a Arte*, de 1976. Nela vemos duas figuras humanas nuas, de costas, a desenhar um mapa do Brasil. Já o segundo trabalho, de Lucas, é composto por dois grandes mapas da América Latina nos quais são registradas as diferentes palavras com que se denominam, em diferentes regiões e países, os órgãos sexuais femininos e masculinos. Para tanto, a artista perguntou a várias pessoas como era o modo mais popular de se referir aos órgãos sexuais em sua região natal.

Os corpos nus da obra Geiger, que aparecem uniformizados em uma aquarela sobre o mesmo tema, também de 1976 [fig. 4], revelam-se, a meu ver, assexuados, infantis. Têm sua origem em uma imagem retirada de uma cartilha escolar empregada no período, de plena ditadura militar no Brasil, e lançam luz sobre os processos de disciplinarização, de submissão, dos corpos. São Ofélia e Hipólito e realizam exercícios escolares ligados ao processo de alfabetização. A nudez causa estranhamento, pois a imagem pintada não rompe com o ambiente escolar, ao contrário. No caso, Ofélia e Hipólito decompõem as palavras qua-dro e Bra-sil, com ênfase nas chamadas "sílabas complexas", derivadas de encontros consonantais. Assim, vemos escritas sobre uma superfície plana, em colunas separadas, as famílias silábicas: dra-dre-dri-dro-dru e bra-bre-bri-bro-bru. Se nas cartilhas escolares atuais ainda encontramos fichas de leitura construídas de

modo semelhante, a seleção das palavras-chave é, aqui, evidentemente proposital. Como aponta Luiz Cláudio da Costa, *Ideologia* "dá certa luz à problemática cultural e suas relações de poder no contexto do país", colocando em questão o "sistema político que organiza e condiciona a hierarquia dos signos na cultura [e que] também envolve o espaço e o sistema de representação da arte":

> No auge do contexto da crise dos suportes tradicionais na arte, Geiger ironizava simultaneamente dois campos da cultura no Brasil com a palavra "quadro", a educação e a arte, uma vez que o termo remete ao suporte tanto da pintura como o da escrita comum à sala de aula (COSTA, 2011: 2057).

Geiger é uma artista multimídia e é uma das pioneiras da vídeo-arte no Brasil. Como relembra em entrevista concedida a Sheila Cabo, seus primeiros trabalhos em vídeo foram realizados no início dos anos 1970 e logo apresentados em mostras nacionais e internacionais. Naquele momento, "o ambiente era inóspito (...) e o uso desse meio era considerado ameaçador" (CABO, 2004: 67). A vídeo-arte apresentava-se como uma estratégia crítica em relação aos meios de comunicação de massa e ao contexto sócio-político repressivo, sendo um meio experimental por excelência. Geiger fez vários trabalhos exclusivamente em vídeo, mas também traduziu/adaptou algumas de suas obras bidimensionais para este novo meio. Burocracia, também da série *Sobre a arte,* é uma desses casos, bem como *Mapas elementares 3,* obra na qual Geiger alude aos esteriótipos e mitos latinos ao desenhar, ao som do bolero *La virgen negra,* quatro imagens anamórficas: um amuleto, uma mulata, uma muleta e um mapa da América Latina. Progressivamente, o território latino-americano se transforma em um amuleto representando o misticismo, uma mulata, representando a mistura racial, e uma muleta, representando negligência e dependência econômica. Também *Ideologia* será traduzida para este novo formato, em vídeo de 27 segundos, finalizado em 1982, no qual dois jovens atores fazem as vezes de Ofélia e Hipólito e vocalizam as sílabas e palavras escritas.

Talvez estimulada por seu casamento com o geógrafo Paulo Geiger, a artista faz uso sistemático de material cartográfico ao longo de sua carreira, desde os anos 1970. Busca demonstrar que o planeta não é estruturado apenas por meridianos e paralelos, mas por complexos jogos econômicos e de poder. Em seus cadernos dos anos 1970, por exemplo, desenhava ou construía mapas em que abordava questões políticas e de dominação econômica. No caderno *Novo Atlas n. 1,* a artista desenhou sete imagens de mapas associadas a textos. Na primeira delas, vemos um mapa-mundi no qual os oceanos do hemisfério sul são representados pelas palavras: correntes culturais dominantes, correntes culturais dependentes, correntes culturais recessivas. A relação desigual entre culturas periféricas e culturas dominantes será novamente retomada pela artista em *Variáveis.* Os quatro mapas, agora costurados, bordados, trazem cada qual uma legenda que determina a proporção dos continentes ali representados. Assim, enquanto o primeiro mapa, na porção esquerda superior do slide,

intitulado *Mundo,* respeita a representação convencional, o segundo, à direita, *the world of oil,* altera o tamanho dos continentes para indicar as forças políticas em jogo na produção do petróleo (anos 1970).

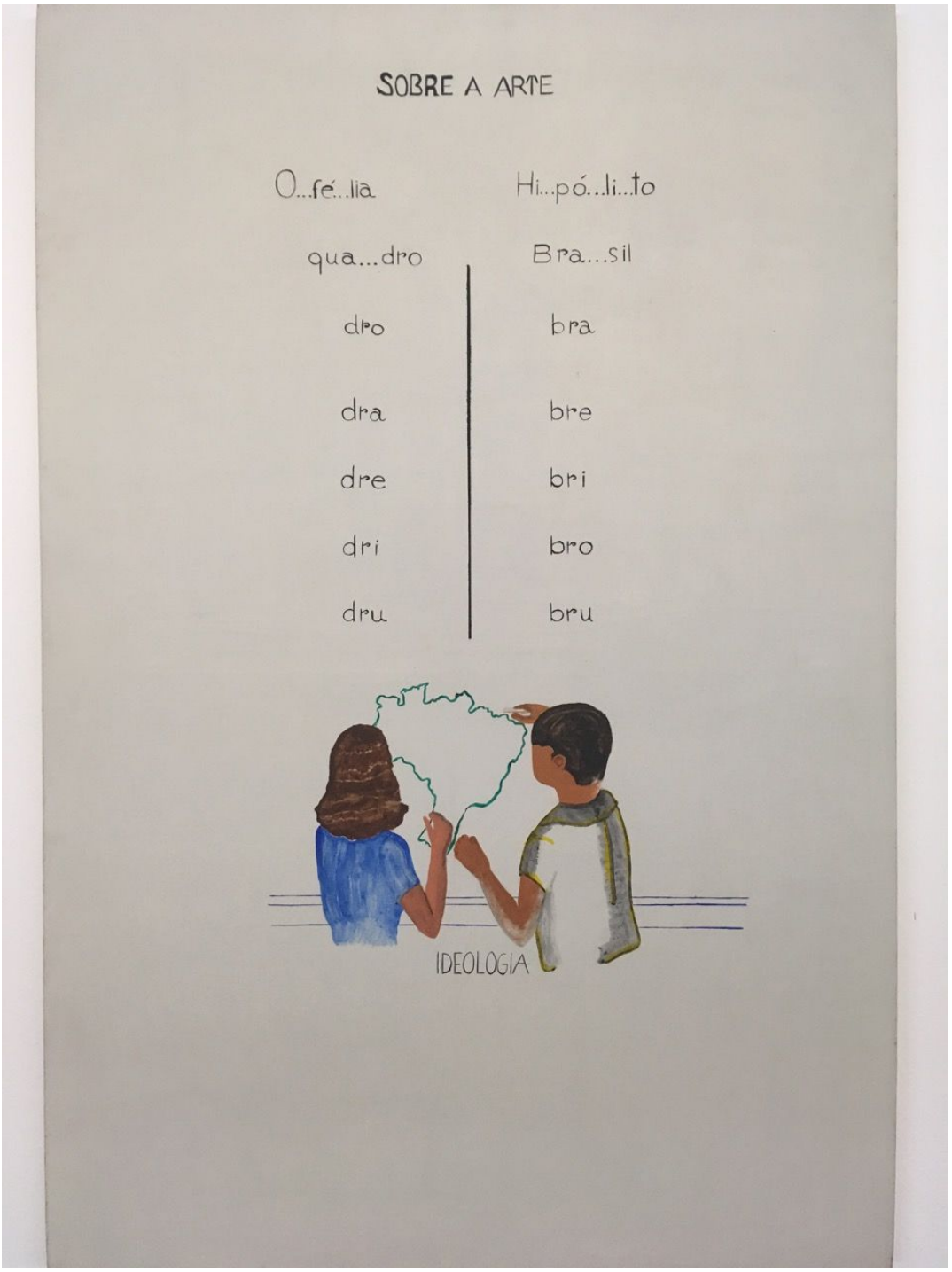


Fig. 4. Anna Bella Geiger, Sobre a arte, aquarela, 1976.

Cristina Lucas, por sua vez, nasceu em 1973 em Jaén, Espanha, e é hoje uma artista de renome internacional. Assim como Geiger, Lucas é uma artista que lança mão de diferentes meios de expressão, com ênfase na performance, fotografia e vídeo. Interessante ressaltar que as obras aqui em análise, escolhidas

para participar da exposição *Histórias da sexualidade,* são pinturas em óleo sobre tela, sendo que as duas artistas não privilegiam este meio.

O interesse de Lucas pela representação cartográfica é também concreto e constante, tendo ganhado maior destaque a partir de 2007. Para a artista, "fazer mapas no século XXI é fundamental para entender as questões que vão além dos conflitos territoriais, analisando os instrumentos de poder" (SÁNCHEZ, 2018). Em entrevista concedida em 2009, Lucas afirma que "o importante da cartografia é que ela é sempre falsa, uma representação que ajuda a entender algo desconhecido e, portanto, revela as coisas. Uma vez descoberta, a coisa estará à vista para sempre" (BARENBLIT, 2009: 75).

Em *Pantone -500 +2007*[2] [Fig. 5], vídeo de 2007 realizado com manchas de cores geradas por computador, sobre um fundo branco, sem nomes ou textos indicativos, a artista reflete sobre a relação entre nação e identidade ao criar imagens sequenciais das transformações dos mapas políticos, da construção e derrocada de impérios, do ano 500 a.C. até a atualidade. As manchas aparecem e desaparecem, crescem, diminuem e se fundem, criando assim fronteiras voláteis entre os países de acordo com os marcos temporais assinalados em um canto da tela. Como descreve Lucas:

> Estas transformações foram feitas por alianças, herança ou mais comumente com o uso da força. Neste trabalho, guerras violentas se assemelham a coloridas pinturas abstratas em movimento. (...). Como se tivesse vida própria, como um organismo viral, que se espalha e ocupa toda a superfície do planeta Terra, tudo acontece no mesmo momento, sem hierarquia. O que é muito importante em termos de nossa própria história pode ser relativamente pequeno em uma escala global. É impossível para nós apreender o esforço incansável das sociedades para mover as fronteiras e criar novas identidades nacionais (CARBONO, 2014).

Em mais de uma ocasião, performances foram realizadas na sala em que *Pantone* era apresentada: no Encuentro Internacional de Arte de Medellín (MEDO7) de 2007 quatro historiadores discorriam simultanteamente sobre o que se passava na tela, concentrando-se em uma região distinta; no Centro de Artes Santa Mònica, em Barcelona, em 2015, alunos da Faculdade de Belas Artes liam depoimentos de imigrantes ou refugiados de guerra[3].

Corpo e poder estão conectados de modo claro no trabalho de Lucas. Nesse contexto, destaca-se sua série de fotografias *Invisible Nudes,*realizada entre os anos de 2010 e 2012. Nela, vemos homens e mulheres nuas percorrerem salas de grandes museus europeus, interagindo com o nus congelados das pinturas e

[2] O título da obra, *Pantone,* remete, obviamente, à escala de cores, usada por várias indústrias, sobretudo a gráfica, para especificação de tintas de impressão, em que cada cor se encontra identificada por um sistema numérico.
[3] Sobre a segunda performance, ver https://www.youtube.com/watch?v=ej7CuTfjrws.

esculturas. Na realidade, as performances foram realizadas rapidamente, de surpresa, sem que a artista tivesse solicitado permissão institucional (à exceção da performance realizada no Museu do Prado), e provocaram reações diversas dos seguranças e demais visitantes.

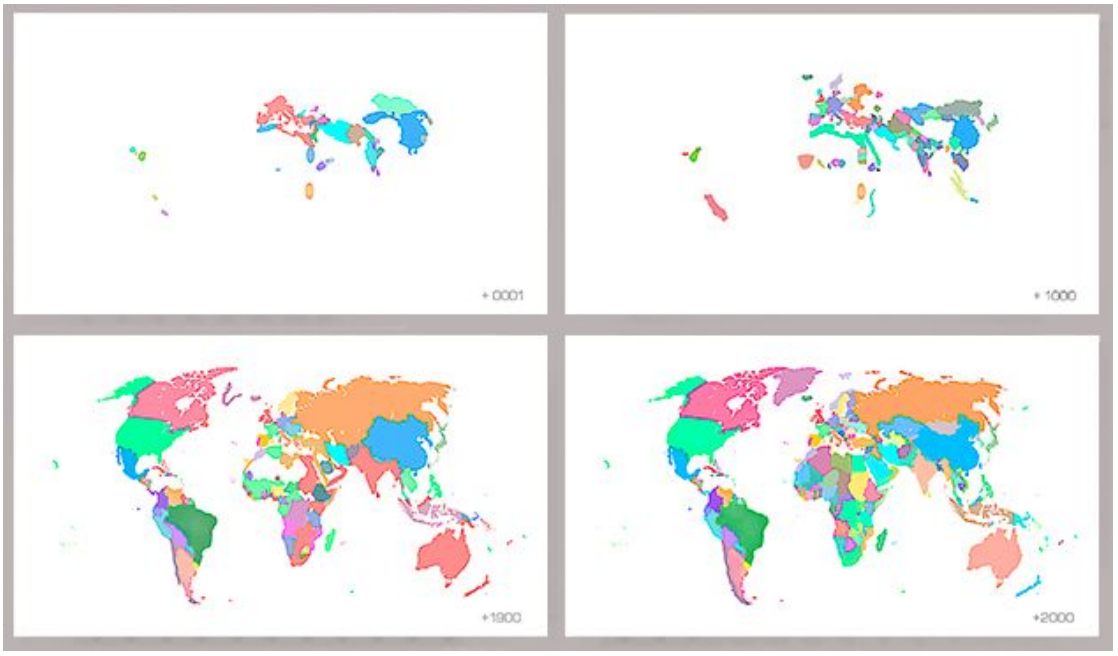


Fig. 5. Cristina Lucas. Pantone -500 +2007, vídeo

Em *Alice,* instalação realizada em diferentes cidades da Europa e da América Latina, partes do corpo superdimensionado da personagem de Lewis Caroll (braços, pernas, cabeça) irrompe nas ruas, talvez reagindo a um espaço doméstico opressor. Mais do que uma artista feminista, Lucas considera-se uma "pessoa feminista". A seu ver,

> O feminismo é uma necessidade da democracia, da razão, do humanismo. E seu nome é amaldiçoado. O feminismo nada mais é do que a necessidade de que todos os cidadãos de uma nação tenham os mesmos direitos e deveres. E como poderia ser de outra forma? Com que desfaçatez nos atrevemos a não manter essa lógica justa e óbvia? Desvendar esse emaranhado também faz parte do meu trabalho (ARQUISCOPIO).

As obras de Cristina Lucas (vídeos, instalações, fotografias, animações, performance) procedem portanto do desejo de desvelar os mecanismos das estruturas de poder, sejam eles ligados ao Estado, à Igreja, às ideologias em geral. Questionam as convenções sociais, as "verdades" oficiais. Assim, a questão sexual aparece diretamente ligada a discussões de gênero, às relações hierarquicamente desiguais entre homens e mulheres.

No caso de *América Latina feminina* e *América Latina masculina* [ver Fig. 1], as palavras se fazem potentes, ordenando e articulando identidades flutuantes a

partir do campo semântico de denominação. Ao contrário de Cy Twombly, que joga de modo intenso com a ambiguidade entre suporte e texto, inscrição e indefinição, Lucas ressalta o poder da fala, relacionando as palavras a "lugares" que se constroem, que se fundem de acordo com as práticas linguísticas. As delimitações ou definições geográficas existem mas não são fixas, é o uso da palavra que define os "povos", as comunidades identitárias e não o contrário. Conforme apontado por outros autores, Lucas cria uma cartografia linguística e de gênero.

Como aponta Michel Foucault, em *A palavra e as coisas,*

> Um "sistema dos elementos" — uma definição dos segmentos sobre os quais poderão aparecer as semelhanças e as diferenças, os tipos de variação de que esses segmentos poderão ser afetados, o limiar, enfim, acima do qual haverá diferença e abaixo do qual haverá similitude — é indispensável para o estabelecimento da mais simples ordem. A ordem é ao mesmo tempo aquilo que se oferece nas coisas como sua lei interior, a rede secreta segundo a qual elas se olham de algum modo umas às outras e aquilo que só existe através do crivo de um olhar, de uma atenção, de uma linguagem (...). [Mas], entre o olhar já codificado e o conhecimento reflexivo, há uma região mediana que libera a ordem no seu ser mesmo: é aí que ela aparece, segundo as culturas e segundo as épocas, contínua e graduada ou fracionada e descontínua, ligada ao espaço ou constituída a cada instante pelo impulso do tempo, semelhante a um quadro de variáveis ou definida por sistemas separados de coerências, composta de semelhanças que se aproximam sucessivamente ou se espelham mutuamente, organizada em torno de diferenças crescentes etc. Assim, em toda cultura, entre o uso do que se poderia chamar os códigos ordenadores e as reflexões sobre a ordem, há a experiência nua da ordem e de seus modos de ser (FOUCAULT, 2000: XV-XVII).

Lucas parece constantemente agir neste intervalo, nesta região indefinida, borrada, na qual a ordem se revela como constructo e não como dado natural.

Segundo a artista, que também realizou outros mapas a partir do mesmo princípio de *América Latina feminina* e *América Latina masculina* [Fig. 6], ela desenvolveu especial interesse em construir mapas mundi sem se basear em informações institucionais ou oficiais, como as que regem os mapas tradicionais:

> Em vez disso, pergunto às pessoas que conheço ou que busco em cada um dos países do mundo. E isso é difícil, pois há muitos territórios em que não somente eu não conheço ninguém, como também as comunicações são muito difíceis. A informação que eu cartografo abrangem vários aspectos sociais, como gênero, economia, relacionamentos amistosos (aliados) e relacionamentos de enfretamento (inimigos), tudo do ponto de vista da linguagem. Pergunto às pessoas sobre as definições coloquiais desses conceitos transcendentes e desenho as fronteiras com base nisso. A informação é absolutamente extra-oficial, porque o normal é que essas palavras, que são compartilhadas por todos os cidadãos desse território,

nem sequer apareçam refletidas em seus dicionários (BARENBLIT, 2009: 76).

Fig. 6. Cristina Lucas: "Mundo Masculino" y "Mundo Femenino", 2010

As palavras vulgares, empregadas por Lucas, não estão associadas a jogos de prazer nem ativam desejos eróticos ou sexuais da parte daquele que olha. Contudo, nos fazem pensar sobre nossas diferenças e similaridades, sobre tabus e regras, sobre o que nos une e nos distancia em nossos modos de pensar e falar sobre gênero e sexo na América ou mesmo no mundo.

Referências bibliográficas

AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio.* São Paulo: Ed. 34, 2006, vol. 2.

ARQUISCOPIO. "Cristina Lucas, hija de Eva". http://arquiscopio.com/cristina-lucas-una-hija-de-eva/?lang=pt#ixzz5S7Kt2Tco

BARENBLIT, Ferran. Entrevista com Cristina Lucas. In: *Light Years. Cristina Lucas.* Madri: CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, 2009, pp. 73-83.

BARTHES, Roland. *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III.* Paris: Seuil, 1982.

BECHELANY, Camila; PEDROSA, Adriano. *Histórias da sexualidade. Catálogo.* São Paulo: MASP, 2017.

CABO, Sheila. "Conversa com Anna Bella Geiger", *Concinnitas. Revista do Instituto de Artes da UERJ,* ano 5, n. 6, 2004, pp. 65-67.

CATTANI, Icleia. "Mundialização e criação de utopias na arte contemporânea – cartografias de Anna Bella Geiger e Guillermo Kuitica. In: BERTOLI, Mariza e STIGGER, Verônica. *Arte, crítica e mundialização.* São Paulo: ABCA e Imprensa Oficial, 2007, pp. 189-197.

CARBONO. "Pantone – Cristina Lucas". Revista Carbono, vol. 6, outono 2014. Disponível em http://revistacarbono.com/artigos/06pantone-cristina-lucas/. Acesso: 10 de outubro de 2018.

CHIARELLI, Tadeu. "Anna Bella Geiger: outras anotações para o mapeamento da obra". *Revista Ars*, vol.5, n.10, São Paulo, 2007.

COLI, Jorge. "Mostra do Masp sobre sexualidade supõe que qualquer nu liga-se ao sexo". *Folha de São Paulo,* 12 de novembro de 2017.

CYPRIANO, FABIO, "Masp trata sexualidade como pornografia em mostra superficial". *Folha de São Paulo,* 31 de outubro de 2017

COSTA, Luiz Cláudio da. "A arte da cartografia na obra de Anna Bella Geiger". *Anais do 20º Encontro Nacional da Anpap: Subjetividades, utopias e fabulações.* Rio de Janeiro, 2011, pp. 2048-2064.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. "Para além das representações convencionais: a ideia de arte latino-americana em debate". *Pós: revista do programa de pós-graduação em artes da EBA/UFMG,* vol. 7, nº 13, 2017, pp. 124-144.

FABRIS, Annateresa. "Duas cartografias da América Latina: Joaquín Torres García e Anna Bella Geiger". In: BULHÕES. Maria Amélia e KERN, Maria Lúcia (org.). *América Latina: territorialidade e práticas artísticas.* Porto Alegre: EDUFRGS, 2002, pp. 76-89.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas.* São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FREIRE, Cristina (org.). *Terra incógnita.* São Paulo: MAC USP, 2015.

JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais.* Belo Horizonte, C/Arte, 2007.

MELENDI, Maria Angélica. "Da adversidade vivemos ou uma cartografia em construção". Revista do Instituto Arte das Américas, Belo Horizonte, ano 2, vol. I, 2004.

PALADINO, Luiza Mader. "O uso de mapas como proposições conceituais: as cartografias do artista argentino Horacio Zabala". In: FREIRE, Cristina. *Estética da história e (re)construção das memórias. Arte e arquivos em debate.* São Paulo: MAC USP, 2016, pp. 195-200.

SÁNCHEZ, Guiomar. "The Symbolic Importance of Colour. Cristina Lucas". Cultius Culturals, 30 de setembro de 2015. Disponível em: https://cultiusculturals.wordpress.com/2015/09/30/1963/. Acesso: 10 de outubro de 2018.

TRINDADE, Mauro. "A recriação do mundo: cartografias poéticas de Anna Bella Geiger". *Anais do XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em ação.* Campinas, 2016, p. 658-665.

VENEROSO, Maria do Carmo F. *Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX.* Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

Rossini Perez e sua Gravura: Sensualidade na Grafia Desejante

Maria Luisa Luz Tavora, EBA/UFRJ

Rossini Perez (1931) natural do Rio Grande do Norte, vivendo a partir de 1943 no Rio de Janeiro, tornou-se gravador no ano de 1953. Em vários aspectos sua obra se instala na transgressão com narrativas inovadoras sobre a gravura, quer do ponto de vista histórico, material ou da natureza criativa de suas imagens. Rossini dá tratamento singular em obras como Cintura bordada (1968), Iemanjá (1969), Serpente na moldura vermelha, Aperte bem e Bem apertado (todas de 1970), e Liame (1971), gravuras realizadas em Paris onde desejos e erotismo estão unidos. A imagem em Rossini percorre o silêncio de mundos interiores na manifestação de um impulso erótico, a sexualidade numa perspectiva cósmica.

Palavras-chave: Rossini Perez. gravura artística. anos1960/70. erotismo. intimidade.

*

Rossini Perez (1931), né à Rio Grande do Norte et installé à Rio de Janeiro à partir de 1943, devint un artiste de la gravure en 1953. À plusieurs égards, son travail s'établit dans la transgression avec des récits novateurs sur la gravure, soit par le caractère historique, matériel ou créatif de ses images. Rossini donne un traitement singulier dans ses œuvres telles que Taille brodée (1968), Iemanjá (1969), Serpent dans le cadre rouge, Bien serrer et Très serré (toutes des années 1970) et Liame (1971). Gravures faites à Paris où les désirs et l'érotisme sont unis. L'image de Rossini traverse le silence des mondes intérieurs dans la manifestation d'une impulsion érotique, la sexualité dans une perspective cosmique.

Mots-clés: Rossini Perez. gravure artistique. 1960-1970. l'érotisme. l'intimité.

Rossini Perez (1931) natural do Rio Grande do Norte, vivendo a partir de 1943 no Rio de Janeiro, tornou-se gravador no ano de 1953. Em gravura em metal, recebeu orientação de Vera Tormenta, assistente de Iberê Camargo, no Instituto Municipal de Belas Artes em 1953, ano em que também frequentou aulas de história da arte e de composição artística, dadas por Fayga Ostrower, (1920-2001), em seu ateliê. Foi ainda aluno de Osvaldo Goeldi (1895-1961) na Escolinha de Arte do Brasil. Dois anos foram suficientes para que se aprofundasse na linguagem gráfica e realizasse sua primeira individual, em 1955.

A partir de então, sua atividade de artista e de orientador no Ateliê do MAM-Rio (1959-60) contemplou a incorporação do experimentalismo da prática artística à gravura. Em vários aspectos, sua obra se instala na transgressão com narrativas inovadoras sobre a gravura, quer do ponto de vista histórico, material ou da natureza criativa de suas imagens. Neste âmbito, situam-se obras nas quais Rossini dá tratamento singular ao corpo, em trabalhos realizados entre 1961 e 1972, período em que residiu em Paris.

Imagens do corpo constituíram questão que também interessou a outros gravadores. Para citar alguns, Anna Bella Geiger, na fase visceral, explora fragmentos do corpo na construção de um discurso de resistência política, em tempos do governo militar. Thereza Miranda, na série Germinações, opera uma busca intuitiva de estruturas orgânicas, células imaginadas que revelam o enigma e o mistério da vida. Darel Valença, com litografias ou técnicas mistas sobre papel, dá conta dos diversos aspectos de prostitutas e a sensualidade de seus corpos, em luxuriante visão.

Anteriormente, nos anos 50, Rossini trabalhara com motivos como palafitas, barcos, salinas e, sobretudo favelas. Diferentemente de muitos artistas, na década de 1940-50, Rossini não submeteu seus motivos a uma ideário político mas explorou a riqueza de suas possibilidades plásticas. Transfigurados em um espaço ordenado de estabilidade arquitetônica, simulam o devaneio de segurança, autoria de alguém que na infância sonhava ser arquiteto. Sentia-se enclausurado em sua casa pois, por motivos de doença pulmonar, não podia frequentar a escola. Passava seu tempo em casa criando pequenas maquetes, fazendo colagens e montagens, uma prática que desagradava a seu pai que as chamava de "disparates". Daí suas palafitas, suas salinas e suas favelas serem subordinadas a uma abordagem construtiva do espaço, deslocadas para a estabilidade da geometria, embora frutos da observação da realidade que o envolvia.

Aos poucos, por volta de 1957/58, Rossini incorpora sua presença silenciosa nesta racionalidade espacial, com tratamento de áreas de luminosidade difusa e uma grafia abalando a síntese formal geométrica das favelas, passando a imprimir-lhes uma vibração, uma luminosidade interior. Uma geometria que não limitava as formas mas acolhia a vibração (claridade e escuridão) proposta pelo artista. Uma inquietação trazendo tensão para o espaço gravado. Uma

impulsividade gráfica marcando a presença do artista em nova espacialidade subjetivada. Uma matriz habitada ocupa o lugar da solução geometrizada.

Cada vez mais, a docilidade de suas intervenções gráficas nas favelas, formas geradas e mediadas pela fluidez do ácido no metal, foi se transformando em gestos enérgicos de tal natureza que findam por arrebentar os limites da geometria. Inicialmente, em 1960, Rossini enfrenta a resistência do metal numa ação direta, sem mediação do ácido, recorrendo à técnica da ponta-seca. Instaura-se em sua gravura um embate, uma espacialidade turbulenta. Interior e exterior confundem-se resultando como imagem o registro do corpo a corpo com a matriz, o desnudamento do ser, a energia como forma.

Com essa grafia libertadora, o artista revela sua crença de que o espaço da arte abre-se de maneira ilimitada à ação humana, configurando-se como um fato concreto. A arte como manifestação de interioridade / intimidade. Mente fantasiosa e corpo desejante.

Em Paris, para onde foi em 1961 retornando em 1972, Rossini refina sua grafia recompondo traços enroscados em si mesmos, uso da linha curva, solitária, como um registro de arabescos. A linha sinuosa reconcilia o artista com seu passado, "fragmentos da memória distante." Em metal ou em litografia[1], o artista chega aos trabalhos com relevo ou com sua ilusão, trama de verdadeiros arabescos com a série de Vinhetas e de Espatuladas, respectivamente. Em 1965, dedica-se vivamente aos relevos que aboliram o tratamento gráfico de sua gravura. Exercícios da "não gravura", as matrizes e o papel suporte são tratados como formas. O relevo se explicita como sensualidade. Aliado às linhas curvas, requer do observador a experiência do tato, sua percepção do toque, da intimidade do volume, constituindo uma espacialidade sedutora das memórias do artista, conforme sua afirmação: "O fato de me encontrar afastado - no tempo e no espaço - da família, dos amigos, dos hábitos da terra, minha memória foi resgatando imagens do país, do passado e da distante infância." (FERREIRA & TAVORA, 1997:137)

Rossini chega aos anos 1970 com um trabalho em maior escala, sofisticado com a linha, operando a transformação dos arabescos em séries de novelos, em nós coloridos, em fragmentos de corpos, criando outro fluxo de atravessamentos de sentidos.

Gravuras como Cintura bordada (1968), Iemanjá (1969), Serpente na moldura vermelha, Aperte bem e Bem apertado (todas de 1970), Liame (1971), entre outras, constituem um jogo de sedução, levando-nos a "rever compreensões dos espaços e processos em que foram usados e interpretados, bem como identidades sexuais, tendências e convenções implicadas".

[1] - Em 1962, recebe bolsa da UNESCO e se especializa em litografia na Rijksakademie van Beeldende Kunst de Amsterdã. Esta experiência favorece o retorno ao metal numa escala maior e no uso mais solto das cores fortes.

Cintura bordada (Fig. 1) anuncia o partido formal tomado por Rossini de conter o movimento das linhas curvas e a expansão das superfícies arredondadas, fundamentos da sensualidade das gravuras criadas, em Paris. Nesta obra, a referência ao corpo feminino é direta com o título "cintura", um fragmento visualmente controlado. Parte do corpo provocadora, lugar do enlace dos abraços, como matéria imaginada, dinâmica, em diálogo com as lembranças das interdições infantis.

Em depoimento, Rossini afirmou que as crianças de sua época não viam adultos nus a não ser através de brechas de porta, de cortinas ou distantes de perfis revelados entre sombras. Quando teve oportunidade casual de ver um homem totalmente despido, fugiu desesperado do corredor onde estava por acreditar que aquela cena era absolutamente proibida às crianças. A sexualidade era um tabu, sobretudo para ele, filho mais novo de 3 irmãos (2 meninos e uma menina). Os mais velhos escondiam dele fotos de artistas nuas ou seminuas e figuras pornográficas.[2]

O conservadorismo cearense, o "pudor vitoriano" de seu meio social e familiar intensificava a repressão a tudo que se relacionasse com sexo. Todavia, a fotografia tornara-se um meio privilegiado de divulgação dos "retratos indecentes", rendoso negócio para muitos. No mundo das imagens em que se tornou o Ocidente, a chamada pornografia floresceu na medida da intensificação de sua repressão. Fotos de artistas, homens e mulheres nus, em ângulos suspeitos, circulavam intensamente entre jovens e adultos no mundo moderno.

O repertório de memórias de Rossini é a interdição da sexualidade vivida na infância, à qual reage com provocante fragmentação do corpo, transgredindo-o em sua unidade natural. A estruturação formal resultante de montagens de partes do corpo, tão exploradas pela pornografia comercial, produz estranhamento. Não se trata de arquivamento de lembranças em imagens, mas de ativação nas imagens de uma centelha desta memória. Rossini atualiza a gravura como "um campo experimental para novas formas de representação de tema erótico [...](MIGLIACCIO, 2017,p.318)

Na tradição, nos finais do século XV, a gravura, técnica de difusão das imagens impressas, com temas livres voltados para um público mais numeroso, promoveu originalmente o comércio e a circulação das primeiras representações eróticas explícitas feitas por artistas famosos. Tais figurações de corpos femininos nus, em múltiplas posições, desafiaram a moral sustentada pela cultura daquele tempo. (p.317-318).

[2] - Depoimento gravado à autora , em sua residência no Rio de Janeiro, em 7 de julho de 2018.

Fig. 1-Cintura bordada, 1968, Fig. 2- Iemanjá, 1969 relevo e água-tinta, matriz de zinco, relevo e ponta-seca, matriz de zinco, 63,2 x 31,4cm. Acervo MNBA 77x52cm. Acervo do MNBA.

No caso da obra Iemanjá (Fig. 2), o artista produz um corpo híbrido para um orixá muito popular no Brasil. Conjuga às suas lembranças a memória coletiva. À maneira dos artistas simbolistas do século XIX, Rossini "descobriu a possibilidade de evocar através das imagens míticas ou religiosas pulsões e desejos inconscientes ocultados sobre as construções do pensamento racional." (MIGLIACCIO: 2017, p.314).

Iemanjá ou Yemanjá, grafia cuja letra inicial remete à origem da palavra Yemonjá, nome do rio onde se deu a origem de seu culto, é filha de Olokum. É celebrada em festas públicas, com destaque, no Brasil, para a data de 31 de dezembro, passagem do ano, quando praticantes de várias religiões dirigem-se para as praias com oferendas (perfumes, velas, espelhos ou outros objetos) lançadas ou levadas ao mar por barcos, em agradecimento ou para agradá-la com novos pedidos de graças e de proteção para os navegantes e pescadores. Resultado do sincretismo com o catolicismo, a imagem desta divindade remete à Nossa Senhora da Conceição ou à Nossa Senhora dos Navegantes ou ainda à Nossa Senhora da Assunção. Esta aproximação à iconografia cristã redundou numa representação puritana, reveladora da pureza da Virgem Maria, mãe de Cristo.

Originalmente, Iemanjá era representada como uma mulher negra com enormes seios, que se tornaram muito avolumados face à amamentação de seus 10 filhos orixás, frutos de seu casamento com Odudúa que posteriormente abandonou para casar-se com o rei Okerê. Segundo o mito, envergonhava-se dos seios tão

grandes que possuía. Certo dia, Okerê, bêbado zombou de seus seios. Aborrecida com a chacota, Iemanjá abandonou-o, tendo tomado a porção que seu pai Olokum lhe dera para fugir dos perigos, transformando-se em um rio, indo ao encontro do mar,onde se estabeleceu.Tornou-se a Rainha do Mar. Seu nome significa, por isto mesmo,"mãe dos filhos-peixe".[3]

Em sua gravura, Rossini opera transformações na imagem tradicional de uma santa católica, introduzindo-a, com todo o seu peso mítico, numa espacialidade de recordações da sua infância. O artista renova o mito inventando "novas rotas interpretativas", "[...] tudo se integra a processos estéticos abrangendo significações anteriores e posteriores à percepção." (CARVALHO: 2008, p. 240).

Iemanjá foi criada em sua fase parisiense, na qual, como afirmado, suas lembranças fixaram-se nos episódios de infância. A partir da fragmentação do corpo da divindade, inventa outra iconografia, ainda que mantendo de sua substancialidade, os seios. Situados na extremidade da estranha forma que se estende em sinuosidade, estes, trabalhados em relevo, mais que aludir à maternidade, à origem e continuidade da vida, como fragmentos inscrevem-se num jogo de sedução e prazer. A imagem resulta da transgressão de escala e da instauração de atributos como princípios da tensão processada por sua memória. Sua Iemanjá, corpo do desejo aparece diferente, um "informe", aparência violada, transgressora, desviante. (HUBERMAN:2003).Desejos unidos invadem o campo místico e religioso. Rossini reforça as conexões entre erotismo e religiosidade, abandonadas pela civilização ocidental.

Na obra Aperte bem (Fig.3), de 1970, impressa com relevo, Rossini estrutura a forma segundo uma sinuosidade contida numa trama que percorre toda a superfície gravada. As extremidades são ocupadas por seios e nádegas, apresentação impudica de fragmentos do corpo feminino que buscam desembaraçar-se da trama que os contém. Procede afirmar que, ao espaço gravado, o artista imprime uma dinâmica formal que manifesta uma impossibilidade da experiência de se dar a ver o fragmento em plenitude. Há um interdito formal que oferece parcialidades.

Na gravura Bem apertado (Fig. 4), também de 1970, o artista amontoa e aperta superfícies arredondadas, semelhantes a nádegas que se expandem para além da forma retangular que as contém com verdadeiras garras.Contenção e expansão das formas ilustram os interditos. Colocam em suspensão o real e o irreal. Tem-se o corpo lugar de convergências estético-imaginativas."Na verdade, a obra encontra-se nesses "espaços interiores" onde uma verdade superior à da experiência é construída, embora seja alimentada por ela." (COLI: 2010, p.217)

[3] Mito de origem no povo Egba que habitava a região onde se encontrava o rio Yemonjá, na Nigéria.

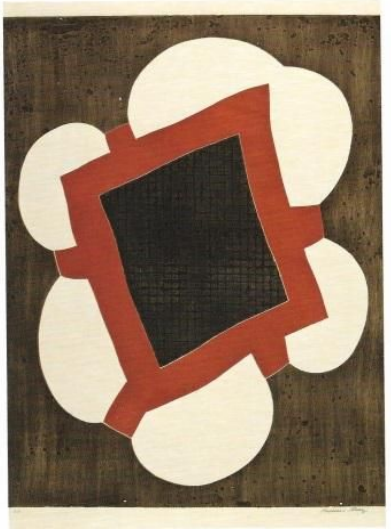


Fig. 3- Aperte bem.1970, Fig.4- Bem apertado, 1970 relevo e ponta-seca, matriz de cobre, água-forte a água-tinta a cores, matriz 82,5 x57cm. Acervo MNBA. de cobre, 80,6 x 62,9cm. Acervo MNBA.

Em Liame (Fig. 5), gravura colorida de 1971, Rossini explora a forma central da composição com sinuosidades paralelas, o que imprime uma agitação interna. O corpo visto a partir de suas partes, quatro seios negros que são direcionados aos quatro cantos da superfície retangular gravada, com bicos funcionando como setas. Como na obra anterior, uma espécie de amarra controla a vibração interna e a expansão buscada pelos seios. Uma moldura vermelha gravada contém as formas. Seria o caso de se pensar no modelo do prazer freudiano que é a amamentação? Como inscrição visual de um passado compartilhado, a imagem está aberta a sentidos e significações.

Com o mesmo expediente de enquadramento formal de Liame, uma moldura vermelha gravada, a obra Serpente na moldura vermelha (Fig. 6), de 1970, retoma a tensionada relação entre religiosidade, erotismo e a produção artística O animal, símbolo duplo da alma e da libido, constitui para o pensador francês Gaston Bachelard, "um dos mais importantes arquétipos da alma humana." Arquétipo ligado às fontes de vida e da imaginação. Ao mesmo tempo matriz e falo, a ambivalência sexual da serpente ocupou a universalidade das tradições, como mestre das mulheres por representar a fecundidade. (CHEVALIER,GHEERBRANT: 2008,p.814-825)

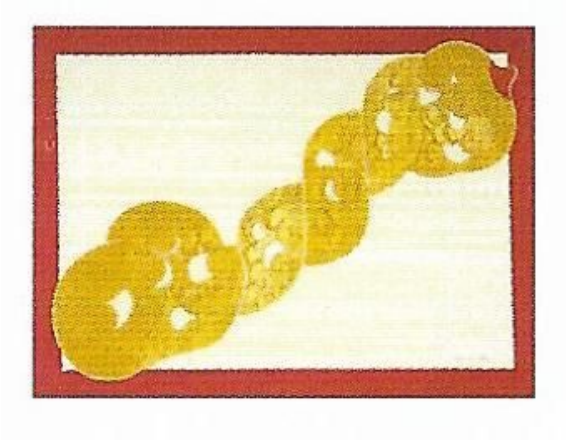


Fig. 5 - Liame, 1971, relevo, água-tinta e verniz Fig. 6 - Serpente na moldura vermelha, mole a cores, matriz de cobre, 74,5 x 45,5cm 1970, , água-forte, água-tinta r relevo a Acervo MNBA. cores, 54,5 x 74,2cm. Acervo MNBA.

A serpente de Rossini constitui a forma sob a qual se reflete na consciência diurna, a vida do submundo, dos desejos reprimidos da carne. Na horizontalidade do suporte retangular, a serpente enquadra-se como uma diagonal. Espelhando ascendência a imagem gera um perpétuo movimento. Seu corpo trabalhado em texturas possui nádegas que se opõem a outra extremidade - um seio como cabeça. Este arrasta seu corpo, um trançado de faixas desdobrando-se pela superfície da gravura, para libertar-se da moldura vermelha. Mais uma vez, as formas traduzem o desejo de libertação de limites.

Criatividade e sensualidade integram-se nas obras de Rossini Perez a partir de 1961, num verdadeiro exercício transgressivo no qual as imagens perdem os liames representativos libertando o artista de seus fantasmas. Processo no qual as formas são devoradas por outras formas. (HUBERMAN:2003, p.9-21)

A imagem em Rossini percorre o silêncio de mundos interiores na manifestação de um impulso erótico, a sexualidade numa perspectiva cósmica."O impulso para criar conhecimento nesses deslocamentos se funda na vontade forte de lembrar aquilo que seu corpo não pode esquecer."(ANJOS: 2017, p.138) Espaço para o sonho de profundidade, manifestação de uma vivência de intimidade. Desejos secretos liberam as formas.

Referências bibliográficas

ANJOS, Moacir dos. O que o corpo não esquece. In: *Contraditório: arte, globalização e pertencimento.* Rio de Janeiro: Cobogó, 2017. p. 137-142.

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo?* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

CARVALHO, Miriam de. Estranhamento na arte contemporânea e o corpo como fragmento na escultura de Valdir Rocha. In: *Arte, crítica e mundialização*. Mariza Bertoli e Verônica Stigger (organizadoras) São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2008. P.227-236.

CHEVALIER,Jean,GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Com a colaboração de André Barbault ...[et al.]; coordenação Carlos Sussekind; tradução de Vera da Costa e Silva ...[et al.] 22 ed.- Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, 3ª ed.

COCCHIARALE, Fernando, MATESCO, Viviane[et al.] *Corpo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2005.

COLI,Jorge. Arte e pensamento. In: *Encantos da Imagem. Estâncias para a prática historiográfica entre história e arte.* FLORES, Maria Bernadete Ramos,VILELA,Ana Lúcia. (organizadoras) Blumenau: Letras Contemporâneas, 2010.p.209-222.

FABRIS, Annateresa. O corpo estilhaçado. In: *Arte, crítica e mundialização*. Mariza Bertoli e Verônica Stigger (organizadoras) São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2008.p.227-236.

FERREIRA, Heloisa & TAVORA, Maria Luisa Luz.(organizadoras) *Gravura brasileira hoje: depoimentos.*Rio de Janeiro: Oficina de Gravura do SESC Tijuca, volume III, 1997.

HUBERMAN, Georges Didi. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille.* France: Editions Macula, 2003.

MORAES, Eliane Robert . *O que é pornografia?* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

ROSSINI Perez - desenhos, matrizes e gravuras.*Catálogo.* Acervo Museu Nacional de Belas Artes. texto Laura Abreu. São Paulo, Brasília: Aori Produções Culturais/ CAIXA Cultural, 2009-2010.

ROSSINIPEREZ um passante e duas margens. Catálogo, Curadoria Carlos Martins. textos Calos Martins e Ivo Mesquita. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013.

TAVORA, Maria Luisa Luz. Rossini Perez, gravuras anos 1950-1960: da ordem à turbulência. In: *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes Nova Fase.* Rio de Janeiro, vol. 1, 2009. p.129-142.

A caixa de fazer amor de Teresinha Soares

Marília Andrés Ribeiro, UFMG

O texto apresenta as possibilidades de leitura da obra *Caixa de fazer Amor* de Teresinha Soares, salientando o seu diálogo com outras obras da artista, sua inserção no contexto da nova figuração e da arte pop, bem como seus desdobramentos nas discussões atuais sobre a arte das mulheres.

Palavras-chave: Teresinha Soares; arte pop; arte das mulheres

*

The text presents the possibilities of reading Teresinha Soares's "Caixa de fazer Amor", highlighting her dialogue with other works by the artist, her insertion in the context of the new figuration and the pop art and also its unfolding in the current discussions on the art of women .

Key words: Teresinha Soares; pop art; women art

Teresinha Soares é uma artista mineira que teve atuação exemplar, durante os anos de 1960/70, no contexto da arte contemporânea brasileira.

Sua obra tem o reconhecimento internacional, participando de importantes exposições, como *The World Goes Pop*, na Tate Modern, em Londres (2015)[1] e *Radical Women: Latinamerican Art, 1960-1985*, no Hammer Museum, em Los Angeles; no Brooklynn Museum, em New York (2017)[2] e na Pinacoteca de São Paulo onde está atualmente em exposição (2018). A artista realizou, no ano passado, uma grande exposição no Museu de Arte de São Paulo, com a curadoria de Rodrigo Moura e Camila Bechelany[3], apresentando o título provocativo: *Quem tem Medo de Teresinha Soares?* (2017). *Neste ano, realizamos a* curadoria de sua exposição no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, cujo eixo curatorial foi o corpo da mulher e o corpo da terra[4].

Com a bandeira em prol da liberdade feminina, Teresinha Soares surge na cena artística brasileira apresentando uma arte em sintonia com as propostas das novas vanguardas artísticas internacionais da segunda metade do século XX. Dialoga com as vertentes da Pop Art e da Nova Figuração e cria uma obra intermidiática na qual se mesclam as artes visuais, a literatura, o teatro, a dança, a música e a *performance*. Pertence à geração de artistas brasileiras que busca uma emancipação política, social e comportamental como Ana Maria Maiolino, Maria do Carmo Secco, Carmela Gross, Vera Chaves Barcelos, Cybele Varela, Regina Silveira, Ana Bela Geiger, Lotus Lobo, entre outras.

Seus trabalhos falam do corpo feminino, do desejo, do erotismo, da sexualidade, do meio ambiente e da liberdade de expressão artística.

Escolhemos interpretar a obra *Caixa de fazer Amor* por ser um Objeto na linhagem dos *Ready Mades* de Duchamp, dos *Bólides*[5] de Hélio Oiticica e das *Caixas de Morar* de Rubens Gerchman[6], que provocam e questionam o contexto artístico da época. Mas, enquanto Duchamp ironiza o sistema de arte, Oiticica problematiza a estrutura/cor do *transobjeto* e Gerchman discute as questões sociais, Teresinha Soares revela o AMOR.

---

[1] MORGAN, Jessica and FRIGEREI, Flavia. *The World Goes Pop*, Tate Modern, London, 17 september 2015 - 24 january 2016.
[2] FAJARDO-HILL, Cecilia and GIUNTA, Andrea. *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, Pacific Standart Time: LA/LA, Hammer Museum, University of California, Los Angeles, 15 September - 31 December, 2017.
[3] MOURA, Rodrigo; PEDROSA, Adriano e BECHELANY, Camila. *Quem tem medo de Teresinha Soares*? MASP, São Paulo, 27 abril - 6 julho 2017.
[4] RIBEIRO, Marília Andrés. "A poética do Corpo em Teresinha Soares". In: *Teresinha Soares*. Belo Horizonte, Fundação Clóvis Salgado, 14 de abril -1º de julho de 2018. (Catálogo de exposição)
[5] OITICICA, Hélio. "Bólides". In: *Hélio Oiticica*. Projeto Hélio Oiticica. Catálogo da exposição itinerante em Rotterdam, Paris, Barcelona, Lisboa, Minneapolis e Rio de Janeiro, 1992-1997, p.66.
[6] PEDROSA, Mário. "Crise ou revolução do Objeto". In: Gerchman. São Paulo, J.J. Carol Editora, 2007, p. 11.

A *Caixa de fazer Amor* situa-se, do ponto de vista formal, na contramão do objeto artístico tradicional e, do ponto de vista iconográfico, como questionamento da tradição erótica da arte ocidental.

Caixa de Fazer Amor, madeira, tinta plástica, metal, plástico e tecido, 60x55x37 cm, 1967. Coleção da Artista

Chama a atenção para a máquina de fazer amor, dissecando a relação sexual do homem e da mulher, através de vários elementos: a manivela, a porta de entrada, os vidros de vaselina, o coração de tecido, os fios de conexão, as engrenagens e as cabeças humanas que se encontram e desencontram.

Poderíamos aproximar sua narrativa mecânica e objetual do *Grande Vidro*[7] de Duchamp, que conta a história de uma relação sexual impossível entre a Virgem e os celibatários. Mas, ao contrário, a *Caixa de fazer Amor* de Teresinha Soares possui todos os elementos e as cores complementares (azul/amarelo, verde/vermelho) que tornam essa relação sexual e amorosa possível.

Esses elementos dialogam com seus desenhos, suas pinturas, gravuras, serigrafias, seus objetos, relevos, poemas e suas instalações e performances, realizados entre os anos de 1960/70.

Os primeiros desenhos em preto e branco, realizados em vinílica s/papel da série *Torsos* e *Mulheres* (1966) já apontam a intenção de focalizar a sensualidade do corpo masculino e feminino. A série de serigrafias *Um Homem e uma Mulher* (1967), que remete a um filme homólogo do cineasta francês Claude Lelouch, apresenta o entrelaçamento harmonioso Homem/Mulher através de cores quentes e de fragmentos dos órgãos sexuais masculinos e femininos. *Fizemos*

[7] GOLDING, John. *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even.* New York, The Viking Press, 1972.

Amor e Também *Filhos (1968)*, que consiste numa série de gravuras em metal nas cores preto, branco e vermelho, chama a atenção para a maternidade e a sexualidade enquanto possibilidade de procriação. Mas, o álbum de serigrafias EURÓTICA (1970) revela, através da linha contínua e das cores de terra, a relação sexual da mulher com o homem, o animal e a natureza. Essa relação nem sempre é harmoniosa e, muitas vezes é perturbadora, carregada de tensão, como nas pinturas/colagens da série *Acontecências (1966/67)*, onde a artista mostra a exploração da mulher, da prostituta, a violação, o assassinato e a cruxificação das mulheres na nossa sociedade patriarcal dominada pelo machismo. Ás vezes essa relação nos surpreende como na pintura/objeto *O jogo do Desencontro (1968)*, onde a mulher torna-se *voyeur* da relação sexual do marido com a outra. Esta obra discute a questão do voyeurismo e do *Triângulo Amoroso na Paisagem do Cotidiano (1967)*, título de uma outra obra da mesma série.

Um Homem e Uma Mulher, serigrafia s/ papel, 66x48 cm, 1967.

Ciúme de você, pintura a óleo s/ tela, 67x52 cm, 1966/67.

A figuração narrativa erótica que aparece na obra de Teresinha Soares não visa provocar o desejo e produzir o prazer no Homem, mas explicita o prazer da Mulher, enquanto dona de seu corpo, de sua pessoa, de sua profissão e de sua vida.

Em entrevista que realizei com Teresinha para a Revista da UFMG ela nos fala sobre a importância do corpo da mulher no seu trabalho.

> Reinventei-me na descoberta de meu próprio corpo como uma nova mulher, em todos os meus trabalhos de arte, nos desenhos, gravuras, performances, o *leitmotiv* é o corpo. Meus trabalhos, considerados de vanguarda para aquela época, nos anos 1960/70, continuam atuais porque focam todas essas problemáticas que ainda vivenciamos no nosso dia a dia: os tabus do sexo, o relacionamento homem-mulher, os

> encontros e desencontros, a mulher na sociedade exigindo respeito, lutando pelos seus direitos e liberdade[8].

Sobre a *Caixa de Fazer Amor* a artista salienta: "Como já disse, o corpo está presente em todos os meus trabalhos, a começar pela *Caixa de Fazer Amor*, minha primeira obra exibida no Rio, em 1967, no 1º Concurso Box-Form, na Petite Galerie"[9].

A proposta da *Caixa de Fazer Amor* é aberta à participação do espectador, convidando-o a manipular a manivela e provocar o movimento pulsante do coração vermelho.

Segundo o comentário da historiadora Cecilia Fajardo-Hill sobre a interatividade e o sentido lúdico da Caixa:

> Soares apresenta diferentes facetas de gênero e erotismo em obras como a lúdica *Caixa de Fazer Amor* (1967). Nesta, o espectador era convidado a interagir com uma manivela ligada a um moedor que fazia um coração com enchimento se mover dentro da caixa, ao passo que sobre ela, dois rostos entrelaçados criavam a forma de um coração – uma maneira bem humorada e caricatural de abordar as tribulações do amor[10].

A participação do espectador desdobra-se nas instalações, *happenings* e *performances* de Teresinha Soares, a exemplo de *Bandejas* (1971), uma obra em forma de tablado com seis bandejas, onde são instalados recortes em forma de mulher e palavras em latim que ironizam as mensagens da tradição cristã. Dentro das bandejas são colocados os insumos (feijão, arroz, sal, milho, fubá, amendoim, ervilha e areia) para serem tocados e servidos aos visitantes. Brincando com as formas, as palavras, as sementes e as cores da natureza, a artista nos oferece o corpo da mulher e o corpo da terra[11].

A recorrência às palavras, em diálogo com as imagens, está sempre presente na obra da artista, como aparece nos trocadilhos em latim das *Bandejas,* na caixa de FAZER AMOR, nos recortes de jornais da Série *Acontecências*, nos títulos das pinturas/objetos da série Vietnã (*Morra usando as legítimas alpargatas; Morrem tantos homens e eu aqui tão só; Guerra é guerra. Vamos sambar*) e nos poemas que acompanham as suas obras. Dentro do álbum *Eurótica*, encontramos, impresso em *off set*, um poema que revela a autoestima e a consciência da artista sobre o seu corpo:

---

[8] RIBEIRO, Marília Andrés. "Fiz do meu corpo a minha própria arte". Entrevista - Teresinha Soares. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 19, n.1 e 2, p. 130-139, jan/dez. 2012, p. 132

[9] Idem, p. 133

[10] FAJARDO-Hill, Cecilia. "A arte erótica singular de Teresinha Soares". In: MOURA, Rodrigo; PEDROSA, Adriano e BECHELANY, Camila. *Quem tem medo de Teresinha Soares*? MASP, São Paulo, 27 abril - 6 julho 2017, p. 41.

[11] SAMPAIO, Márcio; DRUMMOND, Marconi e outros. *Entre-Salões – Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte (1969-2000)*, Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, 2009.

Vejo beleza no Sexo
Descubro o sexo em Mim
Sou Bela
Vivo e Amo o Amor [12]

Bandejas, Instalação com bandejas, madeiras recortadas e sementes, 1971.

O álbum *Eurótica* é um verdadeiro livro de artista que apresenta poemas de Teresinha Soares referentes à beleza do sexo e um texto crítico de Frederico Morais, em que ele proclama a liberdade artística, sexual, social e política para situar os desenhos eróticos da artista em consonância com o pensamento do filósofo Herbert Marcuse[13]. Segundo Frederico, "a arte é para Teresinha Soares uma aventura amorosa, à qual se entrega como o corpo que ama"[14]. E o crítico continua o seu comentário:

> Este álbum é uma espécie de território livre. Seus desenhos são plenos de eros, de vida. Plenos de liberdade. Se como artista Teresinha Soares tem uma atitude de vanguarda, em matéria de arte erótica ela é guerrilheira. Na verdade, em Teresinha Soares a visão da arte está ligada à visão sexual, que ambas passam a constituir uma só indagação, um só problema. Questionar a arte é questionar o sexo[15].

Mas é na obra *Túmulos* que a artista "faz de seu corpo a sua própria arte", realizando várias *performances* dentro de uma instalação.

A instalação *Túmulos (1972-1973)* consiste em dois túmulos brancos acoplados e recortados, que são preenchidos por areias reluzentes, nas cores azul piscina e rosa, apresentando no centro uma lápide com as palavras e os números: "Plantaram-me alfaces e eu as comi todas. T. Soares, 27-72"[16]. Dentro dos *Túmulos* saem três gavetas com recortes em forma de mulher, onde são colocadas dentaduras, queijo e linguiça. Uma outra gaveta, inserida atrás do

[12] SOARES, Teresinha.*Eurótica*. Rio de Janeiro, 1970
[13] MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*. Rio de Janeiro, Zahar, 1968.
[14] MORAIS, Frederico. *Eurótica*. Rio de janeiro, 1970
[15] Idem.
[16] Os números 27 e 72 escritos na lápide referem-se às datas de nascimento de Teresinha Soares (1927) e de realização da obra (1972).

túmulo, oferece ao público um poema da artista impresso em folha de jornal: "Notícia dada pela manhã", anunciando a morte de uma mulher[17]. No primeiro túmulo é instalado um tonel de *chopp* e uma torneira, para servir a bebida ao público durante o evento de inauguração da exposição.

Túmulos, Instalação de madeira, tinta plástica, torneira, pó mineral, dentaduras, queijo e linguiça, 1972/73.

Dentro desta instalação Teresinha Soares realizou três performances, desdobradas em três módulos: (Módulo I, Vida); (Módulo II, Morte) e (Módulo III, Ressurreição). Na primeira, apresentada no IV Salão Nacional de Arte do Museu de Arte da Pampulha (1972), a artista oferece chopp para os expectadores/participantes. Na segunda, realizada no XXII Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1973), ela se coloca como morta debaixo de folhas de jornal e é descoberta pelos participantes do evento. E na terceira, apresentada na Pré-bienal de São Paulo, no Palácio das Artes de Belo Horizonte (1973), Teresinha aparece vestida de preto, com asas brancas de anjo e o rosto pintado como um palhaço, oferecendo queijo de Minas para os participantes. Na sequencia, dois enfermeiros entram em cena carregando uma maca e recolhem as linguiças, que são os restos das vísceras da artista ressuscitada.

Túmulos aponta, através de forma lúdica e bem humorada, para questões fundamentais do ser humano – a vida, a morte e a ressurreição – marcando o pioneirismo de Teresinha Soares na arte da *performance* no Brasil.

As polêmicas *performances* de Teresinha Soares encantavam a crítica e o público, provocando protestos de alguns e aplausos de outros. O crítico Márcio Sampaio, admirador dos trabalhos da artista, comenta no calor da hora a sedução provocada em Túmulos (Módulo III, Ressureição):

[17] A notícia é anunciada em forma de um poema de Teresinha Soares.

> Na abertura da exposição dos trabalhos selecionados para a Bienal, no Palácio das Artes (aqui em Belo Horizonte), Teresinha ressuscitou. Ela veio de negro, trazendo asas brancas de anjo – uma reminiscência dos tempos felizes de criança quando saía inocentemente branca para coroar Nossa Senhora (...). Teresinha apareceu ressuscitada da morte, e era então o anjo exterminador, prometendo casamento breve para quem pegasse primeiro o queijo – ilusão da noiva ao jogar o seu buquê[18].

Ressurreição, performance de Teresinha Soares, Palácio das Artes, Belo Horizonte, 1973.

Enquanto os críticos de arte da época (Frederico Morais, Márcio Sampaio, Mário Schemberg e Ângelo Oswaldo Araújo Santos) comentam sobre a ousadia de Teresinha Soares frente à sociedade conservadora, chamando à atenção para a inserção de sua obra na Nova Figuração Brasileira, as historiadoras da arte

[18] SAMPAIO, Márcio. "Teresinha de flor ornada". *Minas Gerais*. Belo Horizonte. Suplemento Literário, v.8, n.365, agosto de 1973, p. 6-7.

(Cecilia Fajardo Hill e Giulia Lamoni) enfatizam o diálogo de Teresinha Soares com a vertente feminista da arte contemporânea.

Giulia Lamoni situa as obras das artistas brasileiras presentes na IX Bienal de São Paulo, dentro do contexto da Pop Art, aproximando as propostas de Teresinha Soares, Ana Maria Maiolino, Maria do Carmo Seco e Cybele Varela. Mostra que as artistas mulheres brasileiras, que participaram daquele evento, apresentaram uma obra diversificada, híbrida, crítica e política. Segundo a observação de Lamoni:

> Os trabalhos multifocados dessas artistas situam-se na zona de tensão entre o questionamento das relações de gênero e da subjetividade feminina e a vontade de tomar posição diante da situação política do país e dos conflitos internacionais - sempre através do humor e da paródia – e de uma apropriação crítica de várias linguagens como as da mídia – especialmente o cinema, a televisão, as histórias em quadrinho – bem como aquelas da arte concreta e neo-concreta brasileira[19].

Para Cecilia Fajardo Hill a obra de Teresinha Soares assume uma faceta singular dentro do contexto da arte das mulheres radicais no século XX e se aproxima dos trabalhos da argentina Delia Cancela (*Corazón Destroçado*, 1964) e das *performances* da americana Carolee Schemann (*Eye Body: 36 Transformative Action for Camera*, 1963), embora estas artistas trabalharam em outros contextos históricos.

Segundo o comentário de Fajardo Hill:

> A obra de Soares desafia qualquer classificação. Os trabalhos produzidos por ela durante as décadas de 1960 e 1970 podem ser considerados ainda hoje atuais, transgressores, políticos e originais. Seu caráter único está enraizado na confluência de uma celebração descomplexada do erótico e do feminino, aliado à uma crítica da opressão vivida durante a ditadura brasileira (1964-85) e também àquela experimentada pelas mulheres em uma sociedade patriarcal[20].

A *Caixa de fazer Amor*, portanto, é um objeto que nos introduz ao mundo subjetivo da artista e ao mesmo tempo nos instiga à discussão sobre a sua relação com os movimentos de emancipação das mulheres que se inscrevem no contexto político, social e comportamental da segunda metade do século XX e que continuam se desdobrando nas questões do empoderamento feminista da contemporaneidade.

---

[19] LAMONI, Giulia. "Unfolding the 'Present': Some notes on Brazilian 'Pop'". In: MORGAN, Jessica and FRIGEREI, Flavia. *The World Goes Pop*, Tate Modern, London, 17 september 2015 - 24 january 2016, p. 71.

[20] FAJARDO-Hill, Cecilia. "A arte erótica singular de Teresinha Soares". In: MOURA, Rodrigo; PEDROSA, Adriano e BECHELANY, Camila. *Quem tem medo de Teresinha Soares*? MASP, São Paulo, 27 abril - 6 julho 2017, p. 37.

Trepadas vibrantes: móveis de amor, brinquedos sexuais e como abordar objetos despudorados na história da arte

Marize Malta, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Existem muitos objetos para proporcionar prazer. Brinquedos sexuais ou móveis para o amor podem ser usufruídos em relações conjuntas ou individuais. Servem para ampliar prazeres ou para completarem ausências. Partindo de objetos sexuais oitocentistas e chegando à contemporaneidade, propomos analisar como se desenvolveram em perspectiva histórica, refletindo sobre suas formas e sensações, tendo em vista que suas atuações, como objetos necessariamente de contato, itens multissensoriais, demandam outras formas de abordagem para além das teorias e metodologias canônicas da história da arte e das artes decorativas.

Palavras-chave: móveis de amor; brinquedos sexuais; história da arte multissensorial.

*

There are many objects to provide pleasure. Sex toys or love furniture can be enjoyed in group or individual relationships. They serve to amplify pleasures or to complete absences. Starting from nineteenth-century sex objects and arriving at contemporaneity, we propose to analyze how they developed in historical perspective, reflecting on their forms and sensations, considering that their actions, as necessarily contact objects, multisensorial items, demand other ways of approach for beyond canonical theories and methodologies of art history and decorative arts.

Keywords: love furniture; sex toys; multisensory art history.

A maioria dos estudos sobre erotismo recai em imagens ou narrativas ligadas ao sexo ou ao corpo nu, ou ainda a formas sugestivas para alimentar fantasias sexuais. Apesar de estimularem desejos e instigarem excitações corporais, são imagens de provocação, raramente de interação. Fotografias obscenas, decoração com falos, móveis entalhados com cenas de sexo, artefatos erotizados, semelhantes aos existentes em alguns bordeis da Belle Époque[1], são para despertar desejos pelo olhar. São formas que pontuam a relação entre o prazer real sexual e sua representação ficcional[2]. Procurando ultrapassar essa prática voyeurista, sugerimos uma penetração no universo dos objetos eróticos que propiciam prazeres sexuais com sua materialidade.

A quantidade de objetos eróticos pelo mundo está longe de ser irrelevante. Desde o século III, relatos mencionam falos de madeira ou couro besuntados de azeite usados nos jogos sexuais[3]. Mas dificilmente estão visualmente acessíveis, expostos de maneira franca, ao lado dos demais objetos de arte, como se não fossem passíveis de reclamarem um olhar artístico, conformado a priori como um olhar pudico para certos procedimentos. Apesar de podermos encontrar arte erótica em museus e galerias, a maioria dos objetos para o sexo permanecem restritos a espaços recônditos, esclarecendo que imagens eróticas são até passíveis de se adentrarem em museus de arte, mas os objetos sexuais permanecem em outro patamar expositivo e fruitivo, em outra esfera de bio-poder[4].

Existem muitos objetos para proporcionar prazer. Brinquedos sexuais ou móveis de amor podem ser usufruídos em relações conjuntas ou individuais. Servem para ampliar prazeres ou para completarem ausências. É preciso procurá-los, perguntá-los, desejá-los para que possam chegar à vista, às mãos, ao corpo. São objetos tabus, objetos malditos, alertando que os prazeres carnais não devem ser explícitos porque moralmente mal vistos, ainda mais se o sexo for feito com objetos, considerados pervertidos, algo que devesse ser escondido, mesmo diante de sua incontornável presença, sobrevalorizando-o como segredo[5]. Quando expostos, costumam estar quase velados, na penumbra, caso da cadeira "de volúpia" (fig. 1) do príncipe de Galles, futuro rei Eduardo VII, filho da rainha Vitória, presente na exposição *Paris 1900, la Ville Spetacle*, ocorrida no Petit Palais em 2014.

---

[1] CANET, Nicole. *Décor de bordels, 1860-1946. Entre intimité et exuberance*. Paris: Éditions Galerie Au Bonheur du Jour, 2011.
[2] MUDGE, Bradford K. Romanticism, materialism, and the origins of modern pornography. *Romanticism on the Net*, n.23, Romanticism and sexuality, aug. 2001. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/005988ar>. Acesso em abril de 2018.
[3] PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrasexual*. Madrid: Prima, 2002.
[4] Cf. FOUCAULT, Michel. *A História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
[5] Ibid.

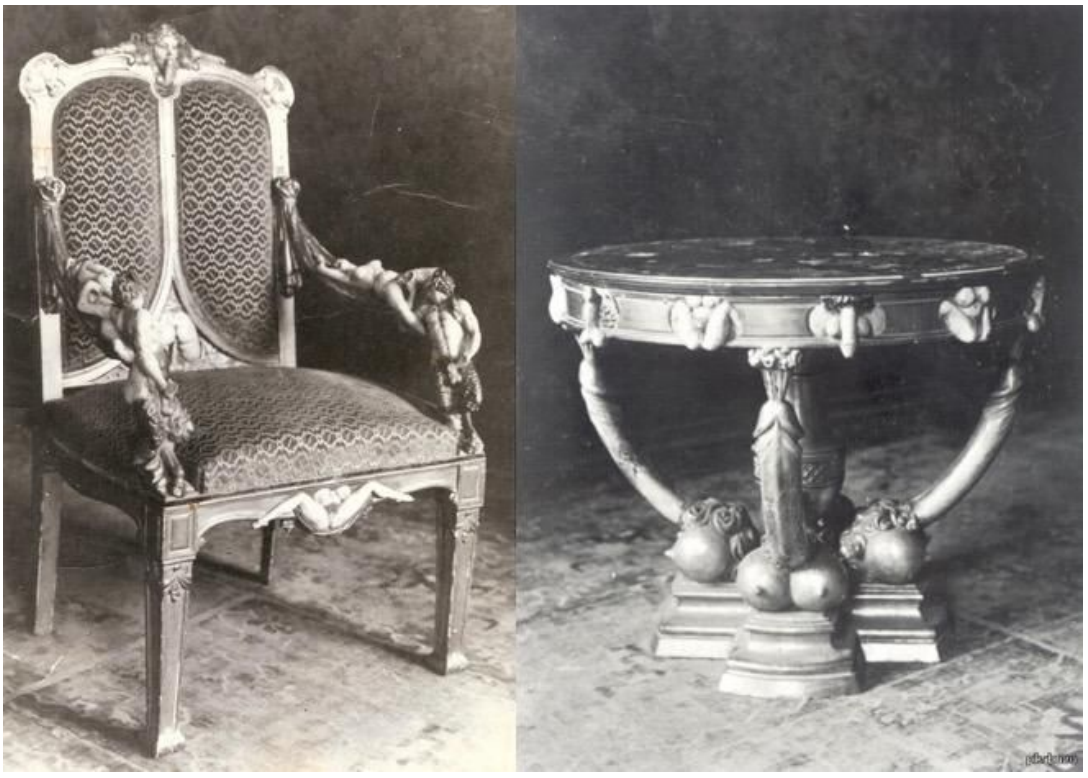
Figura 1 – Cadeira de Volúpia do príncipe de Galles. Exposição *Paris 1900, la Ville Spetacle*, ocorrida no Petit Palais em 2014. Fotografia da autora.

Em meio à exibição de muitas peças pelas paredes e vitrines, fartamente iluminadas, a cadeira "de volúpia" foi destinada a um ambiente reservado e escurecido, quase escondido, com paredes vermelhas escuras e luz mortiça, como em um artifício de veladura, em que não se pode ver abertamente nem claramente. A cadeira "de amor", também assim chamada, foi realizada pelo renomado artífice Louis Soubrier, sob medida, para ser utilizada no prostíbulo parisiense Le Chabanais, um dos mais chiques de Paris de entresséculos, onde o príncipe, enquanto assíduo frequentador, possuía um quarto exclusivo. Em madeira esculpida e dourada, as curvas da sua estrutura auxiliam a manter os corpos em determinadas posições sexuais, com locais específicos para mãos e pés, que, devidamente apoiados, permitem o movimento preciso de penetração. A plástica das flores e curvas nas formas e na ornamentação da cadeira remetem ao gênero feminino, de ímpeto rococó, subjugado à posição de dominado, submisso à vontade do príncipe na devassidão dos seus desejos e prazeres. Salienta-se uma preferência de relação corporal, cujo contato visual e físico com o corpo feminino era quase restrito à perspectiva da vagina, conforme se configuram as camas ginecológicas nos consultórios médicos atuais, facilitando uma visualidade privilegiada e um coito em profundidade. Além da cadeira, havia uma banheira em forma de cisne e esfinge que jorrava champanhe antes de ser usada. Luxo e luxúria se transformavam em uma única forma de libertinagem plástica.

Uma outra cadeira de volúpia (147x159x63cm), do período de Napoleão III, foi anunciada à leilão pela Maison Mercier et Cie., em Lille, França, em abril de 2018, com cotação entre 12mil e 15mil euros, anunciando-se muito semelhante à do príncipe de Galles[6]. A decoração eminentemente floral em dourado sobre branco enfatiza uma delicadeza que contrabalança seu formato nada convencional para uma cadeira que, no século XIX, valia-se de diversos modelos para demarcar individualidades e hierarquias nos encontros sociais. Não é uma cadeira para se sentar e conversar com o comedimento próprio das demandas do bom tom. Ela só opera com, no mínimo, duas pessoas que assumem posições específicas exclusivamente para praticar sexo. A seda lavrada e o laqueado branco da madeira fornecem suavidade tátil aos corpos que dela se utilizam, ofertando posturas facilitadoras para uma luxúria de luxo, ambas palavras que implicam excessos, relacionadas a vigor, lascívia e exuberância. Mas se a luxúria é substantivo feminino, relacionada ao vício e desregramento, em oposição à castidade, o luxo é consoante ao masculino, próprio ao descomedimento material, o qual pode estar relacionado ao desejo de ostentação de um falo grande e potente, no excesso da sua ereção. O luxo, assim, demarca uma propriedade e, nesse caso, a posse do outro, ou seja, da outra, a luxúria.

De forma oposta, Catarina II da Rússia (1729-1796) criou uma habitação erótica no palácio de Tsárskoye Selo (atualmente Palácio Pushkin), para garantir sua própria luxúria. Descoberta por soldados alemães durante a Segunda Guerra Mundial, as cadeiras e mesa (fig. 2) de Catarina, a grande, foram por eles fotografadas e recriadas recentemente por Dominique Roitel, da fábrica francesa Henryot & Cie. Pernas arreganhadas, falos eretos, seios entumecidos, cenas de penetração e sexo oral materializam-se sobre estrutura neoclássica, com entalhes realistas e composições surreais, como uma arte sugestiva para o apetite sexual de Catarina, suportado por vários amantes e estimulado por seus móveis. Aqui a transgressão decorativa envereda para uma libertinagem feminina, abrindo uma fenda nas relações de poder entre luxo e luxúria, normalmente dominados pelo gênero masculino, pois somente aos homens era concedida a satisfação dos desejos, o alcance do gozo, o que garantia a fecundação, pois se acreditava que somente o sêmem masculino fosse responsável pela criação da vida e a mulher seria apenas um receptáculo para o desenvolvimento do feto.

[6] MERCIER & CIE. *Grande vente cataloguée d'art classique. Dimanche, 15 avril 2018*. Lille: Mercier & Cie, 2018. Disponível em: <http://www.mercier-art.com>. Acesso em agosto de 2018.



Figuras 2 – Cadeira e mesa eróticas de Catarina II da Rússia. Rússia, século XVIII.

A luxúria era entendida como decoração essencial nos bordeis franceses das últimas décadas do século XIX e início de XX. Mesmo que motivos eróticos necessariamente não fossem utilizados de forma deliberada enquanto ornamento principal, predominavam ambientes fartamente decorados, a exemplo de *Le Chabanais*. O bordel mais suntuoso de Paris, inaugurado em 1878, ofertava três salões em estilos pompeano, rococó e japonês. Após o freguês escolher a prostituta da noite, encaminhava-se para um dos nove quartos, cada qual em uma linguagem diferenciada: Luís XVI, veneziano, turco, russo, mourisco, francês, indiano, japonês e espanhol, que alimentavam a imaginação dos desejos com geografias diferenciadas, garantindo caráter imaginativo às fantasias sexuais. Algumas pinturas murais foram realizadas por renomados artistas, como Charles Toché (salão Luís XV) e Toulouse Lautrec (salão pompeano), assim como certos móveis, a exemplo do quarto japonês, foram premiados na Exposição de 1900[7]. A fartura de têxteis, além de conferir uma atmosfera de intimidade e refúgio, abafava os sons vizinhos. Os espelhos e a iluminação refinada e ponderada cintilavam os dourados, as talhas, as pinturas, os estofados em seda, criando um cenário propício para o desfilar das meretrizes, que atuavam conforme objetos da decoração e do desejo. Os espaços de luxo ostensivo discriminavam um lugar próprio para os excessos e o interdito consentido. Decoração excessiva e devassidão protegida eram encaradas como a combinação imoral ameaçadora dos bons costumes, tornando obscuras as histórias desses ambientes, dos móveis de amor e dos objetos para o sexo.

[7] CANET, Nicole. *Décor de bordels, 1860-1946. Entre intimité et exuberance*. Op. cit.,.p. 44.

Nossa intenção é tirar esses objetos da obscuridade, ou luz mortiça dos bordeis e lugares secretos, trazê-los à exibição e perceber como se relacionaram com a consciência da materialidade do corpo real, e, portanto, ligada a questões de gêneros, enquanto compreensão de formas culturais e estéticas de intimidade e prazer, das anatomias do desejo e dos limites de regulação de decência. Diante do que é moralmente aceito, os objetos sexuais seriam um desmesuramento, um excesso da natureza sexual. Ao subverterem normas sociais e sexuais e de autoridades políticas e religiosas[8], os limites entre erotismo e obscenidade, entre decorativo e performático, entre a regulação e liberação, entre objeto de desejo e sujeito desejante se confundem.

Em visitas a *sex shops*, podemos encontrar uma diversidade de objetos para esses fins, do mesmo modo que em museus de arte erótica, em galerias ou leilões específicos, os quais reúnem uma variedade de artefatos para o sexo, dos artesanais aos industriais, dos inertes aos cinéticos. Ao avaliá-los em perspectiva histórica podemos perceber como se desenvolveram, conforme facilitadores de posições sexuais ou como estimulantes e penetrantes corporais, cujas formas, atuações e tecnologias foram se atualizando conforme demandas de diferentes técnicas, pensamentos e condutas dos indivíduos no seu processo de subjetivação.

Com exceção de uns poucos, todos fazem sexo (ou já fizeram um dia). Esses objetos lembram dessa faceta do prazer humano corporal, incitando e excitando reflexões para além da relação corpo a corpo, na medida em que é um objeto o facilitador da excitação para o alcance do prazer e do gozo. Trata-se de uma objetificação do sexo para além das metáforas, no que comporta a presença de um objeto de interação para o prazer, adentrando-se pelo campo das críticas corporais que envolvem performers e espectadores ativos.

Ao se falar dos brinquedos eróticos, consente-se sua existência. Ao serem emudecidos, afastam-se seus comentários e sua percepção, ficando ao nível do indivíduo. Se não há legislação sobre uso de brinquedos sexuais, a princípio não haveria um controle sobre seus usos nem seriam vistos enquanto imoralidade, caso do incesto, do adultério, do estupro. Mas são velados, abrigados em locais especiais e moralmente inadmissíveis de serem vistos e usados em público. São da ordem da intimidade, mais do sentir do que de ver. Nessa perspectiva, são tomados como algo do privado para serem sentidos em intimidade, dificultando sua aparição pública e exposição ao olhar.

Tomando o olhar como o contrário do agir[9], é preciso aproximar os inversos e desenvolver uma reflexão entre formas e sensações de objetos para o sexo, tendo em vista que suas atuações, como objetos necessariamente de contato, multissensoriais, demandam outras formas de abordagem para além das práticas

[8] HUNT, Lynn. *The invention of pornography, 1500-1800. Obscenity and the origins of modernity.* New York: Zone Books, 1993.
[9] RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010, p.9.

teóricas e metodológicas dos estudos canônicos da história da arte e das artes decorativas. Os falos antigos em marfim, madeira polida e osso eram os materiais naturais que permitiam confecção de formas que atuavam com confortável contato e deslizamento, face ao alto polimento, quase inodoros e de fácil limpeza, envolvendo mão-de-obra especializada e encomendas particulares, muitas vezes sob medida. Seu uso e comando por mulheres implicavam em rompimento de uma lógica sexual tradicional. A penetração por um homem, ato viril por excelência, não seria por si uma transgressão da natureza, enquanto assim o seria se fosse realizado por uma mulher, que usurparia o poder masculino, tomando abusivamente sua posição[10].

Figura 3 – Falo de marfim. Presente de um marido à sua esposa. Fins do século XIX. Matthew Auction Rooms, Irlanda, 2017.

O período vitoriano foi farto em falos artificiais, muitos denominados de acompanhantes de senhoras (*ladies companion*), mesmo que a prática masturbatória ainda fosse vista como delito, pecado ou um vício secreto, independente do gênero[11], corroborada em algumas cenas flagrantes em fotografias realizadas para um público despudorado. Diversos se conformavam com detalhes realistas de formato e dobras de pele. Um desses modelos (fig.3), vendido em um leilão em Oldcastle, na Irlanda (Matthews Auction Rooms), em abril de 2017, supõe-se ter sido confeccionado na China em fins do século XIX e teria sido presente de um marido para sua mulher para compensar sua ausência durante a guerra. A peça, em marfim, ainda comporta um coração esculpido na base, onde o dedo da mulher tocaria ao usar o utensílio e um receptáculo para manter uma mecha do cabelo do marido[12]. Muitos funcionavam, assim, como

[10] FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984. p.37.
[11] LACQUEUR, Thomas. *Solitary sex – A cultural history of masturbation*. New York: Zone Books, 2003.
[12] HOSFORD, Paul. A rare example of irish erotica goes on sale this week. *The Journal*, Dublin, Apr. 17th 2017. Disponível em: <http://www.thejournal.ie/irish-erotica-ivory-dildo-3341344-Apr2017/>. Acesso em: Agosto de 2018.

objetos compensatórios, acreditando-se no poder masturbatório para a manutenção de relacionamentos amorosos.

No processo de se ocupar de si, lida-se com prazer físico que dispensa o outro ou compensa uma ausência e reclama o suporte de um objeto para se dar o prazer de um sexo sozinho, mas não solitário, pois na medida em que o objeto age pela mão do próprio penetrado ou penetrante ou manipulador, sente-se o toque de uma outra coisa em si e por si, em uma experiência de se possuir, em que o sentir é mais relevante do que o ver. Como lembra Foucault, "a masturbação se mantém associada às quimeras da imaginação e a seus perigos; ela é a forma mesma de prazer fora da natureza que os humanos inventaram pra ultrapassar os limites que lhes foram atribuídos"[13].

Se só nos vemos inteiro por reflexo, a pele nos faz sentir sem artifícios e subterfúgios, especialmente as mucosas que revestem as cavidades úmidas do corpo. Para acessar as mucosas é preciso penetrações, produzindo efeitos de profundidade e sensações interiores, podendo-se alcançar a mais íntima forma de existir, sentindo-se por dentro. Por outo lado, sob o ponto de vista do gênero feminino, não apenas a penetração garantia prazer, e mesmo não a desconsiderando, ela poderia dispensar um homem. Mulheres poderiam manipular falos-objetos como desejassem, possuindo-os e rompendo a relação dominado/dominante em um sexo binário heterossexual., libertando-se de uma submissão secular. As mulheres podiam explorar seus prazeres sem homens.

Além dos falos, havia estimuladores que se assemelhavam a instrumentos cirúrgicos ou ferramentas, sem atrativos visuais, mas competentes na sua atuação, a exemplo do massageador a vapor criado em 1869 pelo médico americano George Taylor para tratar das "desordens femininas". De Hipócrates até a década de 1920, os médicos supunham que a histeria seria remediada com o tratamento da massagem genital, de modo a induzir o "paroxismo histérico", ou seja, o orgasmo na paciente. Mas os médicos achavam o procedimento demorado e tedioso, sendo o estímulo manual substituído por dispositivo mecânico pelos médicos, de modo sistemático, nos anos de 1880[14].

[13] FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité 3. Le souci de soi.* Paris: Éditions Gallimard, 1984. p.165.
[14] MAINES, Rachel P. *The technology of orgasm. "Hysteria", the vibrator and women's satisfaction.* Baltimore: John Hopkins University Press, 2001. p.1-20.

Figura 4 – Transformação dos vibradores femininos. De fins do Século XIX a inícios dos anos 1970. Acervo do Antique Vibrator Museum, São Francisco, Estados Unidos.

Enquanto as mulheres burguesas, rainhas do lar, procuravam curar suas descompensações vistas enquanto doença, as meretrizes não se furtavam de usar artefatos para ampliar prazeres dos fregueses, sejam as famigeradas algemas e chicotes, sejam brinquedos estimulantes ou poses para fotógrafos com objetos penetrados nos seus corpos. A elas consentia-se viver do prazer sexual deliberado, preferencialmente em reclusão, algo próprio de uma atitude despudorada de quem deve dar prazer mas também pode alcançá-lo, mesmo inadvertidamente.

O alcance do prazer sexual feminino precisou esperar a década de 1960 para se afirmar que os vibradores eram dispositivos sexuais e não apenas um tratamento para histerias. Com a indústria dos derivados do petróleo, os tradicionais consolos passaram a ser produzidos em série, em celuloide, imitando o marfim, e ainda auxiliados por partes em metal para encaixarem mecanismos de vibração, como os idealizados pelo médico americano Dr. Benjamin Boyd em fins do século XIX. Décadas mais tarde, os em PVC podiam ser feitos aos milhares, mas exalavam um cheiro desagradável de plástico, apresentavam certa porosidade, incapacidade de reter calor e sem condições de esterilização. Foi somente na década de 1970 que Gosnell Duncan, um paraplégico do Brooklyn, Nova Iorque, inventou o pênis de silicone, trazendo grandes avanços em termos de segurança, higiene e prazer para a indústria dos brinquedos eróticos.

Em São Francisco, Estados Unidos, há o *Antique Vibrator Museum* com peças de fins do século XIX até a década de 1970. Pode-se perceber, pela linha do tempo

fornecida pelo site do museu (fig. 4), o quanto os primeiros vibradores se pareciam com ferramentas masculinas, porque projetados por eles e concernentes à sua cultura visual androcêntrica, e como foram adotando linhas próximas aos eletrodomésticos, semelhantes a batedeiras e ferros de passar, também criados por designers masculinos, chegando, finalmente, a formatos mais atrativos, com semânticas abstratizantes, procurando sugerir nas formas as experiências táteis do seu desempenho em ação.

Em 1977 Joani Blanks abriu a loja *Good Vibrations* em San Francisco, Estados Unidos, que, apesar de não vender estritamente vibradores para o público feminino, transformou-se na primeira loja erótica feminista, integrante do movimento, reforçado por outras empresas similares, de liberação sexual das mulheres. Conforme discorre Lynn Comella[15], professora e pesquisadora da Universidade de Nevada, a empresa ia ao encontro das demandas de ativistas feministas que advogavam a masturbação tão válida quanto o ato sexual e um modo eficaz de as mulheres conhecerem seus corpos, seus prazeres e ultrapassarem o mito do orgasmo vaginal. Os estimuladores de clitóris, em variadas versões, passaram a competir com os tradicionais pênis de plástico, ampliando a gama de dispositivos de prazer feminino (fig. 5).

Figura 5 – Vibrador clitoriano "C String Clitoris Vibrator Underwear", DHgate, disponível em: <https://www.dhgate.com> e estimulador clitoriano "Sweet Release", Vibrolandia, disponível em: <https://www.vibrolandia.com>.

As *sex shops*, então redutos eminentemente masculinos, tornaram-se mais atrativas às mulheres, aos gays, e transexuais, fornecendo workshops para instruírem seus clientes em diferentes estilos de sexo e demandando dos fabricantes brinquedos seguros e específicos para certas zonas do corpo. Forçando a especializações, a formas atrativas, cores diferenciadas e distintos desempenhos de prazer, acabaram por revolucionar tanto o uso dos brinquedos quanto a própria indústria do sexo. O sexo passava a ser falado e discutido

[15] COMELLA, Lynn. *Vibration nation. How feminist sex-toy changed the business of pleasure*. Durham: Duke University Press Books, 2017.

porque "o sexo deseja se dizer, ele se deseja dito, nomeado, designado"[16], mas não apenas em ficção, mas na sua potência de realidade corpórea e material, de experimento e gozo da liberdade de sentir prazer. Ao assumir a condição sexuada, assume-se a condição de ser mundo e de estar no mundo, de se configurar, de fazer figura uns aos outros e cada um a si, se dizer e se tocar e, assim, se existir, sexexistir, conforme salienta o filósofo Jean-Luc Nancy[17], que desenvolve correlações entre linguagem, sexo e existência.

Nas décadas de 80 e 90 os empreendedores do orgasmo, a partir das mercadorias que ofertavam, desconstruíam expressões de uma normativa binária heterossexual, investindo em artigos que assumiam vários jogos possíveis entre corpos, ou em jogos individuais, buscando satisfazer diversas orientações sexuais. Mesmo que possamos encontrar em sex shops seções de brinquedos masculinos e femininos, os brinquedos adultos de contato com órgãos sexuais poderiam ser subdivididos em relação à sua atuação: os de penetração – vaginal ou anal, os para serem penetrados e os estimuladores (clitorianos, escrotais, etc.).

Todos os modelos implicam o toque com a pele e/ou as mucosas. Conforme Francisco Martín, o tato é "o mais primitivo dos sentidos, o menos modificado culturalmente, mas também o mais espalhado pela superfície do corpo, o mais generalizado"[18]. Em uso, os brinquedos sexuais anulam distâncias e visões em perspectiva, implicando intensa proximidade, trazendo à tona a relação entre pensar, apalpar, sentir. O corpo passa a pensar com a pele, a pele desejante. Martín novamente sentencia: "O desejo não se experimenta ou, no pior caso, não se sofre, mas pensa-se"[19]. A pele pensa.

Esses brinquedos para o sexo são objetos com desejos, desejos por satisfazer prazeres de outros, serventes dos corpos desejantes. São objetos materializados de fantasias, cujos inconscientes não lhes impõem censuras nem castrações. Na relação com brinquedos sexuais, não se possui o outro, mas a coisa. E é a coisa que pode possuir o prazer e possuir o corpo, sendo o sujeito possuído pelo objeto, sendo o objeto manipulado pelo sujeito ou por outro objeto-sujeito. Em uma relação sexual a dois, não há uma possessão plena, pois esta implica que o outro obedeça e consinta, tornando o possuidor dono de todo o corpo do outro[20]. No jogo dos brinquedos eróticos, especialmente em casos de uso individual, a posse conduz à plenitude de si, pois governa-se e procede-se no comando de seu próprio corpo por intermédio de uma vontade intermediada pelo objeto.

Alguns produtos em forma de falo, em sua maioria, nos dias atuais, em silicone, nas mais variadas cores e tamanhos (fig. 6), podem simular a textura da pele ou usarem recursos com relevos (a exemplo do pênis espinhoso), todos com intuito

[16] NANCY, Jean-Luc. *Sexistence*. Paris: Galilé, 2017. p 56.
[17] Ibid.
[18] MARTÍN, Francisco Javier San. Natural curiosities. In: Suzy Gómez. *In the dark sea. A minha mala*. Braga: Galeria Mário Sequeira, 2002. s.n.p.
[19] Ibid.
[20] FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Op. cit., p.36.

de promoverem sensações diferenciadas. O formato peniano realista compete com outras peças que procuram dar conta das fantasias dos consumidores, por meio de modelos de pênis duplo, que permitem penetração em duas pessoas ou em dois orifícios simultaneamente. Muitos ainda acolhem o artifício da vibração ou sucção, de modo a providenciar diferentes sensações. O falo, em alguns modelos, perde sua correspondência mimética e se configura a partir de outras semânticas que promovem diferentes sensações de penetrações, assumindo cada vez mais sua conformação como objeto, brinquedo, coisa de diversão.

Figura 6 – Variações de dildos presentes no mercado recente: dos realistas aos alienígenas e artificiosos. Sex toy shop "Brutual Dildos". Disponível em: <shop.brutaldildos.com>.

Atualmente, procurando ultrapassar a exclusividade de venda de brinquedos sexuais em lojas de produtos eróticos, o designer libanês Marc Dibeh criou uma luminária intitulada *Love the Bird*, onde se encaixa um vibrador, disfarçado com um passarinho vermelho na sua extremidade, permitindo assim ofertá-lo em lojas de decoração. Ao se retirar o passarinho do orifício, a luz branca se apaga, criando um ambiente intimista e provocativo sob a luz vermelha que se acende. O erotismo implica também criar uma atmosfera de volúpia para a atuação do objeto.

Se erotismo é aquilo que se opõe ao útil, conforme Bataille, os brinquedos eróticos são utilidades para o inútil, porque é no exterior que se busca o objeto do desejo que alimenta a "interioridade do desejo"[21]. Esse desejo não se desenvolve pela visualidade, mas pela pele, porque o que temos de mais profundo na nossa superficialidade corporal é a pele. A situação de superfície friccionada com superfície desperta sensações normalmente inoperantes apenas com o olhar. O olhar funciona como promessa de satisfação, especialmente quando já se experimentou na pele.

Como um movimento de penetração em ato sexual com a presença de um pênis, natural ou fantasioso, em que se tira e põe, sem se tirar totalmente, podemos fazer relações com o campo da história da arte, atualmente se retirando, sem totalmente deixar de se meter com suas seduções, para com os flertes com

[21] BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p.53.

outras áreas disciplinares. Menos pudica, a disciplina tem se lançado a atitudes despudoradas e revê suas idiossincrasias desejantes. Para alguns historiadores que assim a entendem, foi preciso romper com a distância do corpus de outras disciplinas para se permitir seduzir com a alteridade dos prazeres. Daniel Miller, tratando de teorias das coisas, lembra que "os objetos obscurecem seu papel e parecem irrelevantes"[22]. Os brinquedos sexuais e os móveis de amor estão longe de serem insignificantes. As coisas também fazem as pessoas e dizem delas e, neste caso, de seus mais íntimos desejos ao longo dos tempos, de uma parte de si. Uma vez que os dizemos e começamos a compreendê-los nos reconciliamos com eles, coisas externas que provocam a consciência do que existe dentro de nós e fora, pela pele.

Sentimos na pele e com a pele. Talvez seja preciso que a história da arte feche um pouco os olhos para poder experimentar com sua pele e entregar-se ao prazer com os objetos, que, ao serem penetrados em suas carnes, façam-na despudorada pele desejante de outras peles e possa aprender a ver pela pele.

Adendo:
Como lembra Roberto Freire, "sem tesão não há solução". No famoso livro, com três ensaios, o psiquiatra trouxe à tona a ideia de paixão libertária pelo prazer, pela beleza e alegria de viver e a importância de um ser desejante pelo que o anima e encanta. A palavra tesão, geralmente relacionada à excitação sexual, ganhou novos contornos, de certo impulsionados pela prática sexual da juventude como forma de ultrapassagem das amarras sociais e políticas de então, situação de patrulhamento e repressão que parece estar contaminando novamente o presente... O tesão e o orgasmo dão prazer, alegria, satisfação quando os desejos se libertam, e, diante do que Freire demarcou, não há nada mais incômodo e perturbador para uma sociedade autoritária e sob a ideologia do sacrifício e do moralismo hipócrita do que uma mulher e homem alegres, satisfeitos de si, conscientes de seus corpos, pensamentos e atitudes, libertos no seu tesão, porque só o prazer dá o sabor da vida. E é com prazer que se resiste. Seja com objetos, sozinhos ou com parceiros, o prazer poderá garantir nossa sobrevivência e resistência. Diante do que Freire sugeriu no término do livro, como uma profecia anarcoecológica, em forma de manifesto: "Tesudos de todo o mundo, uni-vos!".

Referências

ANTIQUE VIBRATOR MUSEUM. Disponível em: http://antiquevibratormuseum.com/index.html#. Acesso em: julho de 2018.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

[22] MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas. Estudos antropológicos sobre a cultura material*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p.79.

BOURGERON, Jean-Pierre. *Les masques d'Eros. Les objets erotiques de collection a systeme*. Paris: Les Éditions de l'Amateur, 1985.

CANET, Nicole. *Décor de bordels, 1860-1946. Entre intimité et exuberance*. Paris: Éditions Galerie Au Bonheur du Jour, 2011.

COMELLA, Lynn. *Vibration nation. How feminist sex-toy changed the business of pleasure*. Durham: Duke University Press Books, 2017.

ESQUIROL, Josep Maria. *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofia de la proximidade*. Barcelona: Acantilado, 2015.

FERMETURA DU MUSÉE DE L'EROTISME À PARIS. *RFI*, Paris, 05 nov. 2016. Disponível em: http://www.rfi.fr/france/20161105-fermeture-musee-erotisme-paris. Acesso em março de 2018.

FOUCAULT, Michel. *A História da sexualidade 1: a vontade de saber.* Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. *Histoire de la sexualité 3. Le souci de soi*. Paris: Éditions Gallimard, 1984.

_____. *História da Sexualidade 3 - o cuidado de si.* Rio de Janeiro: Graal, 2002.

FREIRE, Roberto. *Sem tesão não há solução*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

GREGORI, Maria Filomena. Usos de sex toys: a circulação erótica entre objetos e pessoas. *MANA, revista de Antropologia Social*, Rio de Janeiro, n.17 (2), p.313-336, 2011.

HOSFORD, Paul. A rare example of irish erotica goes on sale this week. *The Journal*, Dublin, Apr. 17th 2017. Disponível em: http://www.thejournal.ie/irish-erotica-ivory-dildo-3341344-Apr2017/. Acesso em: Agosto de 2018.

HUNT, Lynn. *The invention of pornography, 1500-1800. Obscenity and the origins of modernity.* New York: Zone Books, 1993.

KENDRIK, Walter. *The secret museum. Pornography in modern culture.* Berkeley: University of California Press, 1997.

LACQUEUR, Thomas. *Solitary sex – A cultural history of masturbation*. New York: Zone Books, 2003.

LIEBERMAN, Hallie. *Buzz: a stimulating history of the sex toy*. New York: Pegasus Books, 2017.

MAINES, Rachel P. *The technology of orgasm. "Hysteria", the vibrator and women's satisfaction*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2001.

MARC DIBEH. Disponível em: <https://marcdibeh.com>. Acesso em agosto de 2018.

MARTÍN, Francisco Javier San. Natural curiosities. In: Suzy Gómez. *In the dark sea. A minha mala*. Braga: Galeria Mário Sequeira, 2002.

MATTHEWS AUCTION ROOMS. Disponível em: http://matthewsauctionrooms.com. Acesso em: agosto de 2018.

MERCIER & CIE. *Grande vente cataloguée d'art classique. Dimanche, 15 avril 2018*. Lille: Mercier & Cie, 2018. Disponível em: <http://www.mercier-art.com/html/index.jsp?id=90207&np=1&lng=fr&npp=150&ordre=&aff=1&r=#lot167>. Acesso em agosto de 2018.

MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas. Estudos antropológicos sobre a cultura material*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MUDGE, Bradford K. Romanticism, materialism, and the origins of modern pornography. *Romanticism on the Net*, n.23, Romanticism and sexuality, aug. 2001. Disponível em: http://id.erudit.org/iderudit/005988ar. Acesso em abril de 2018.

NANCY, Jean-Luc. *Sexistence*. Paris: Galilé, 2017.

ORELL, Rita Catinella; SCUDERI, Jason. *Objects of desire: a showcase of modern erotic products and the creative minds behind them*. Lancaster: Schiffer Publishing, 2016.

PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (orgs.). *Histórias da sexualidade: antologia*. São Paulo: MASP, 2017.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrasexual*. Madrid: Prima, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

REIS, Lorena Mochel. *Prazeres, pudores e poderes: a invenção do erotismo nos bastidores de um sex shop*. Rio de Janeiro, 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Centro de Ciências Sociais, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2014.

WILLIANS, Linda. *Hard core: power, pleasure and the "frenzy of the visible".* Berkeley: University of California Press. 1999.

_____(ed.). *Porn studies.* Durham: Duke University Press, 2004.

Eros transusbstanciado: o desejo e o acaso na obra de Nelson Félix

Neiva Maria Fonseca Bohns, Universidade Federal de Pelotas

O presente trabalho pretende apontar algumas considerações sobre o pensamento erótico presente numa série de obras do artista Nelson Félix (Rio de Janeiro, 1954). Os impulsos naturais responsáveis pelo surgimento da vida, movidos pelo desejo ou pelo acaso, funcionam, no conjunto da obra do artista, como forças motrizes, expressas tanto pelos desenhos e anotações preliminares (como os que mostram detalhes anatômicos das genitálias masculina e feminina), como nas obras tridimensionais, sejam esculturas ou instalações. Altamente sensuais em alguns casos – a despeito do rigor formal ou do grau de abstração empregado –, certas peças sugerem falos penetrantes, outras atraem pelas qualidades táteis, e outras, feitas de materiais de naturezas contrastantes, em oposições binárias, podem se acariciar, gerar novas conjunções, ou desintegrar-se mutuamente.

Palavras-chave: arte contemporânea. Erotismo. Nelson Félix.

*

This work aims to point out some considerations regarding the erotic thought in a series of works by Nelson Felix (Rio de Janeiro, 1954). The natural impulses responsible for the emergence of life, moved by desire or by chance, function, in the whole of the artist's work, as driving forces, that are expressed both by the drawings and preliminary notes and in the three-dimension works, either sculptures or installations. Extremely sensual, in some cases – despite the formal rigor or the abstraction degree that is employed –, certain pieces suggest penetrating phalluses, others attract due to their tactile features, and other, made from materials of contrasting natures in binary oppositions, can caress, generate new conjunctions of mutually disintegrate.

Keywords: Contemporary art; Eroticism; Nelson Felix

Arquiteto de formação, Nelson Félix (Rio de Janeiro, 1954) estrutura seu trabalho na relação entre espaço e tempo, consciente de que os projetos artísticos têm vidas mais longas do que os indivíduos que as produzem. E, embora seja evidente o interesse que nutre pelas especificidades dos materiais, e o esmero técnico com que suas peças são construídas, sua obra está "fadada a relações extra-conjugais com o pensamento", como muito bem observou o crítico Rodrigo Naves. No texto "*Nelson Felix não mora mais aqui*", o autor compara seu hibridismo ao de um centauro: materiais e práticas artísticas estão intrinsecamente associados a pensamentos anotados, discursos verbalizados, diagramas construídos, mapas personalizados.[1]

Inúmeros críticos de arte brasileiros observaram, no decorrer dos anos, que o trabalho de Nelson Félix se afasta das modalidades artísticas convencionais, pela sua alta carga simbólica, que extrapola o rigor formal, fugindo da frieza minimalista. Na produção do artista há um contínuo trânsito entre as fronteiras das linguagens, num processo de superação das especificidades do modernismo, como aponta Tadeu Chiarelli, no prefácio do catálogo da exposição ocorrida na Estação Pinacoteca, em São Paulo, no ano de 2015.[2] O conjunto de sua obra, formado por conexões invisíveis com coordenadas geográficas e até mesmo astronômicas, aciona operações de simultaneidade, localizando-se numa intersecção entre as dimensões macrocósmicas e microcósmica do universo, que se relacionam aos movimentos do planeta Terra. Em alguns casos, as esculturas desdobram-se espacialmente, passando a existir no âmbito das suas coordenadas expandidas.[3]

Em suma, é como se todos os seus projetos estivessem orientados por uma mesma base de raciocínio, que nunca se materializa por completo.[4] Há, portanto, um forte ingrediente conceitual/ intelectual que fundamenta as ações do artista e amplia espacial e temporalmente suas obras, chamando a atenção do observador para o lugar (ou para os lugares) que seu próprio corpo ocupa, em termos de espaço geográfico planetário, no ato de fruição artística. Alguns projetos, concebidos há décadas, continuam se desenvolvendo e se transformando em várias partes do mundo, enquanto novas obras ganham existência.

Este trabalho investigativo e temático, aqui apresentado, que acentua a existência de um pensamento erótico subliminar em todo processo operacional do artista, é apenas um recorte possível entre tantas possibilidades existentes. Pretende, ainda que despretensiosamente, levantar algumas considerações sobre referências sexuais presentes num conjunto de obras que inclui desenhos, esculturas e até mesmo projetos em grande escala.

[1] Vide NAVES, 2015.
[2] Vide CHIARELLI, 2005.
[3] Vide NAVAS, Adolfo Montejo, 2008.
[4] Vide PALHARES, Thaísa, 2005.

Mas é preciso considerar, de antemão, que o erotismo observado em muitas obras, embora faça alusão a energias masculinas e femininas, passa por um processo de diluição metafísico que tende a neutralizar a habitual noção de desejo, entendido como uma pulsão que exige ser satisfeita de imediato. Melhor dizendo, o processo que pode se iniciar, por exemplo, com um intenso desejo sexual, parece ser sublimado pelos procedimentos analíticos e sintéticos realizados pelo artista, através dos registros gráficos e verbais, passando por uma transformação/ transubstanciação metonímica e metafórica.

O desenho, para Nelson Félix, é uma forma de escrita, uma ferramenta que impregna e define o espaço. Nas palavras do próprio artista,

> essa ponte entre o que se encontra à vista e o que se encontra na mente, durante o processo de construção da obra, é traduzido pelo desenho. Esta mínima instabilidade entre estes dois estados de percepção é a chave para o pensamento gráfico e une dois lugares onde a poesia se aloja. No caso, uma possibilidade de descoberta de um outro olhar sobre a escultura. Como observadores do mundo, munidos de nossa consciência e saber, estamos pessoalmente envolvidos com a criação da nossa realidade. [5]

O desenho, é, assim, uma espécie de válvula de escape, por onde fluem as energias mentais concentradas, um vetor que impulsiona a obra para sua existência material. De fato, o dado erótico aparece com mais evidência na obra gráfica do artista, que tende a ser mais explícita, podendo ser destinada aos ambientes íntimos e exclusivos. A alusão às forças naturais geradoras de vida manifesta-se de diversas maneiras nesses trabalhos, incluindo representações naturalísticas e ilusionísticas, similares às ilustrações científicas de livros de anatomia humana (como nos desenhos que mostram detalhes das genitálias masculina e feminina). Embora a sensualidade se pronuncie nas peças esculpidas em madeira, associadas a materiais viscosos, a representação do sêmen – que por vezes parece óbvia nos desenhos – é habitualmente suprimida nas peças que se materializam e ocupam os espaços.

Tudo o que Nelson Félix produz está *em relação* com outros dados, que podem ser espaciais ou temporais, como numa tentativa de incluir nas obras uma experiência de percepção simultânea e expandida, que um único indivíduo, com seus aparatos corporais normais, não consegue vivenciar sozinho. Seus procedimentos, portanto, não apenas podem extrapolar o interesse estritamente estético, como sugerem uma espécie de fragmentação da percepção humana, antecipando situações que talvez sejam habituais num futuro não muito distante, numa era de criaturas biônicas que poderão observar paisagens distantes sem se deslocar do lugar que ocupam.

Outra operação que lhe é cara envolve a alteração de escala de certos elementos encontrados na natureza. Em algumas de suas esculturas mais recentes, feitas

[5] Vide FÉLIX, Nelson. 2018.

em mármore, podemos encontrar, por exemplo, referências a partes de ossos do corpo humano, em escala ampliada. O número de vezes em que se dá a ampliação faz parte da lógica matemática do seu processo criativo. Neste caso, o artista usa um recurso metonímico para apresentar uma forma existente no esqueleto de todos os humanos, mas que é desconhecida pela maioria das pessoas (com exceção dos profissionais da área da saúde, habituados a leituras de imagens radiográficas e a cirurgias de ossos), porque raramente se exterioriza.

Habitualmente, contudo, o artista lança mão do recurso da metáfora para tratar de fenômenos naturais, especialmente sexuais, como nas vezes em que faz alusão à cópula, à penetração, ao movimento do pênis em direção ao canal vaginal. As formas fálicas, aliás, são constantes na obra de Nelson Félix. Podem estender-se pelo chão, ou aparecer em posições inusitadas: crescendo para baixo, ou traçando diagonais a partir de ângulos determinados. Observe-se o caso da instalação apresentada na 33ª Bienal de São Paulo, no ano de 2018, em que cactos e mimosas foram plantados em vasos fixados em posições pouco habituais.[6]

Desde a década de 1970 até a atualidade, o desenho, como prática cotidiana do artista, constitui-se num *continuum* incessante que dá coerência ao conjunto de sua obra. O desenho, assim concebido, é uma forma de pensamento visível que registra as metamorfoses de uma "ideia essencial" que sempre o motivou. Mas esse pensamento, expresso pelo desenho, também pode se concretizar em peças esculpidas como resultado de um trabalho mecânico, manual, repetitivo, lento e solitário.

A despeito da aparente assepsia, e até mesmo da fria precisão arquitetônica com que alguns trabalhos de caráter geométrico se apresentam, é nos projetos que se percebe a intensidade conceitual do processo criativo do artista. Pertencente à série *Vazios* (1992-2004), o projeto *Vazio Sexo* constitui-se de duas esculturas em mármore de carrara e prata e seis desenhos (em grafite, lacre, prata e ouro). O trabalho repetitivo, realizado no decorrer de seis meses, associa o ato sexual ao ato de construir a obra, pacientemente, em contato direto com os materiais.

[6] Vide: http://33.bienal.org.br/pt/

Imagem 1: Vazio Sexo. Da série 'Vazios" (1992-2004).

O espaço desocupado que se apresenta em algumas esculturas do artista, lembra o esvaziamento necessário à mente, como numa reflexão zen, para que as ideias não se acumulem excessivamente, impedindo o processo criativo. Contudo, é indiscutível o virtuosismo técnico existente em algumas de suas peças escultóricas, como no caso de *Vazio Sexo,* em que um cubo vazado de mármore contém outro cubo, idêntico, em menores proporções, igualmente vazado, calçado com um molde de prata da parte interna de uma vagina. Neste caso, o molde da vagina é uma referência objetiva de um dado da realidade perceptível. Em tamanho natural, feito conscientemente como cópia do órgão feminino, o molde apresenta um receptáculo vazio.

Para além da precisão geométrica recortada no mármore, que sofre interferência de um elemento orgânico modelado diretamente no corpo de uma mulher, ainda há o impressionante desafio técnico: o cubo interno foi esculpido através das aberturas do cubo maior, sem destruição do continente, para que o conteúdo pudesse ter existência formal única e diferenciada. Em outras palavras, o material usado para construir o cubo interno sempre esteve ali, da mesma forma como os órgãos internos do corpo da mulher geram um outro corpo, trazendo ao mundo uma nova criatura. De acordo com o crítico Luiz Camilo Osório, o artista

> "trabalha obsessivamente um cubo de mármore maciço de 4 toneladas até torná-lo todo vazado e grávido de um outro pequeno cubo solto em seu interior, gerado ali dentro mesmo. Ambos são desestabilizados por uma pequena peça colocada por baixo. Instabilidade e tensão estão por toda parte, revelando que a forma, por mais cuidada e trabalhada que seja, é sempre precária e sujeita às contaminações do espaço à sua volta, do mundo e da vida." [7]

Imagem 2: Vazio Sexo. Da série 'Vazios" (1992-2004).

Claro que o desafio de realização de uma obra como esta, que faz uso de procedimentos escultóricos convencionais, provoca reações de espanto nos observadores, diante da concretização do que parecia impossível. Em *Vazio*

[7] Vide OSÓRIO, 2005.

Sexo, dizia Rodrigo Naves, "um cubo vazado representava a inteireza de homens e mulheres no momento do êxtase erótico.[8] Comparando-se o processo do escultor com a ação de gerar vida, a fecundação humana, que, pode ou não se originar do ato sexual, produz, no útero feminino, uma transformação de matéria que dá origem a um indivíduo similar aos seus genitores, mas que conserva suas características particulares.

Por certo, há uma operação de simultaneidade em algumas de suas proposições: frequentemente o artista relaciona espaços internos e externos, utilizando o desenho como recurso de intermediação entre as diferentes instâncias. É o exercício do desenho que impregna e amalgama os vários espaços invocados pela obra.[9]

Imagem 3: Série Gênesis (1985-2014)

Há uma operação, contudo, que parece se repetir, na obra do artista: a ação de penetrar, ou de introduzir um corpo em outro corpo, embora na maioria das vezes as substâncias de que são feitos possam variar. O artista parece interessar-se pela noção de "corpo estranho", que pode ser "envolvido" e "naturalizado" por outro corpo. Em alguns projetos, introduz artefatos confeccionados em materiais como diamante e ouro em organismos vivos, para que sejam absorvidos num processo físico-químico de hibridização: "entre a ação e a espera, elementos rítmicos do tempo, esses objetos persistem e indicam a presença da vida e da cultura, pela sua manufatura. O que era morto torna-se signo vivo em contato com a morte, e vice-versa."[10]

[8] Vide NAVES, 2015.
[9] Vide FÉLIX, Nelson. 2018.
[10] Vide http://nelsonfelix.com.br/

Excluindo-se momentaneamente a evidente alusão aos relatos bíblicos que tratam da origem da vida, desde as ações da série "*Gênesis*", o apelo sexual do trabalho de Nelson Félix fica pronunciado. Introduzir um pequeno pênis de cristal no interior do tronco de uma árvore, incrustar uma escultura em ouro de um buda no osso da perna de um cão vivo, e inserir um brilhante no interior de uma ostra, são artifícios que evocam implantes, intervenções e inseminações artificiais: enxertos arbitrários, que geram seres híbridos e provocam consequências pouco previsíveis.

A árvore, o cão e a ostra guardam segredos. Tornam-se seres misteriosos, que, entretanto, carregam situações conflitivas. Por certo, há violência na ação de invadir o tronco da árvore e inserir no seu interior um artefato "sexualmente afirmativo, translúcido e mineral", nas palavras de Rodrigo Naves. Tais penetrações não-autorizadas, como a inserção de uma escultura em forma de buda no osso de um animal, são cópulas alongadas temporalmente entre elementos de naturezas diversas, que geram reações desconhecidas. A este respeito, diz Sônia Salzstein:

> A pequena imagem de Buda talvez extraísse do cão uma espécie de energia animal, crescendo incontrolavelmente e competindo com o próprio bicho que lhe serve de hospedeiro. Ou ao contrário: transmitiria ao cachorro uma espiritualidade que lhe é inata, envolvendo-o num halo de santidade que abrandaria seu lado animal. Ou ainda nada disso, quem sabe algo mais híbrido: um bicho de espiritualidade raivosa, tomado de uma hidrofobia tântrica — quem poderia dizer? [11]

Tratando do mesmo assunto, a autora acrescenta que:

> a intervenção cirúrgica pela qual se enxertou um pequeno Buda de ouro no osso de um cão não apenas surtirá o efeito de adaptar o osso ao corpo estranho; ameaçado em sua integridade, o organismo do animal instruirá a produção de uma estrutura adaptativa – um novo tecido – que, sem pertencer à natureza primitiva do animal e sem se subordinar a uma razão tecnológica externa, será capaz de absorver esse elemento e de restaurar a normalidade do organismo em outro patamar. Em todo caso, o que se tem aí já não é estritamente um cão, mas um cão abismado em uma interioridade humana.[12]

Algumas obras de Nelson Félix, como *Grande Budha* e *Mesa*, inserem-se numa escala espaço-temporal que transcende os limites dos espaços expositivos convencionais, e expandem a noção de autoria, desenvolvendo-se ao longo dos anos, de maneira associada com os processos orgânicos naturais. Embora haja uma grande parcela de determinação unilateral e arbitrária nos procedimentos do artista, parte significativa de seu trabalho passa a integrar um sistema que

[11] Vide NAVES, 2013.
[12] Vide SALZSTEIN, Sônia, 2001.

não se submete ao "mundo da arte". Suas obras fogem às formas convencionais de medição do tempo. Ou, melhor dizendo, tornam-se insólitos instrumentos de medição da passagem do tempo.

Imagem 4: O Grande Budha (1985)

No *Grande Budha*, obra produzida entre 1985 e 2000 na floresta amazônica, hastes de latão circundam um jovem mogno, apontando para seu tronco. À medida que o tronco cresce, diz Rodrigo Naves[13], as garras penetram-no, tornando perceptíveis tanto seu crescimento quanto uma força que, sem essa oposição, jamais se mostraria". Mais do que uma estrutura disciplinadora, capaz de conduzir o crescimento da planta de acordo com o desígnio de um outro indivíduo, o aparato industrialmente produzido acabou se tornando uma espécie de medidor da matéria viva em expansão. Algo similar aos instrumentos que medem o nível das águas, que de tanto serem banhados por elas, já se integraram ao ambiente, adquirindo uma vocação anfíbia.

O processo de hibridização, como nos lembra Glória Ferreira[14], diferentemente da fusão ou da interpenetração, caracteriza-se por associações de processos, matérias e disciplinas diversas, sem que cada um dos elementos envolvidos perca as suas características principais. Mas, afinal, por que razão uma obra que submete a constrangimentos físicos um organismo natural, pertencente a um ecossistema bem determinado, recebeu o nome de "*Grande Budha*"? O viés simbólico da obra de Nelson Félix está tocado pelo pensamento místico, lembram alguns comentadores.

[13] Vide NAVES, 2013.
[14] Vide FERREIRA, Gloria, 2001.

A presença, no processo do artista, de elementos que podem indicar um interesse pela metafísica, ou ainda por misticismo, em especial pelo zen-budismo, vem sendo discutida por vários autores. O crítico Adolfo Montejo Navas afirma que "há sempre um componente espiritual que não pode ser menosprezado nesta poética, que lida com a materialidade e a imaterialidade de forma indivisível".[15] De fato, torna-se impossível, diante de suas obras, não pensar numa conversão simbólica da noção de que a mente precisa ser esvaziada para que atinja a plenitude.[16]

Semelhante aos procedimentos de "*Grande Budha*", outro trabalho, desenvolvido entre os anos 1997-1999, que recebeu o nome de *"Mesa",* é formado por uma chapa de aço de quarenta toneladas apoiada sobre troncos de eucalipto. Ao longo da peça, em formato retangular, foram plantadas onze mudas de figueiras. O processo de crescimento das árvores deveria dar-se simultaneamente ao de desintegração dos suportes orgânicos, assim como a chapa de aço seria envolvida por uma força orgânica capaz de deformá-la.[17] Uma obra como essa terá longa existência: algo em torno de trezentos ou quatrocentos anos, quando possivelmente a paisagem do planeta Terra já esteja radicalmente alterada, e os registros da ação dos artistas, críticos e historiadores dos séculos XX e XXI já tenha desaparecido por completo.

Pertencendo a uma série maior, denominada *Concerto para encanto e anel*, o projeto *Camiri*, realizado num galpão da Fundação Vale do Rio Doce, no Espírito Santo, em 2007, Nelson Félix realizou uma intervenção formada por quarenta vigas de ferro dispostas em sequência, e três esculturas em mármore – dois cubos e um anel. Dentro do grande anel esculpido em mármore de Carrara e atravessado por uma das vigas de ferro, há outros dois pequenos anéis. A despeito da imponência material da obra, que pesa cerca de vinte toneladas, há, neste projeto, como aponta Ronaldo Brito[18], uma dimensão invisível, que justifica o título da mostra: *Camiri* é o nome de uma aldeia da Bolívia. A pequena localidade boliviana liga-se à cidade brasileira de Vila Velha em função das suas coordenadas geográficas: ambas se encontram sobre a mesma latitude, a vinte três graus, no globo terrestre.

Nos desenhos preliminares para realização do projeto, contudo, formando uma tessitura densa de informações, aparecem, entre anotações diversas e esquemas indicativos, representações de pênis penetrando anéis. Assim, os suportes físicos dos desenhos acabam funcionando como um palimpsesto, um espaço bidimensional que absorve informações espaciais, registro de ideias, grafismos espontâneos, medições, cálculos, datas. Todo o processo de concepção das obras é feito desta maneira.

[15] Vide NAVAS, Adolfo Montejo, 2008.
[16] Vide HERKENHOFF, Paulo, 2009.
[17] Vide NAVES, Rodrigo, 2015.
[18] Vide BRITO, Ronaldo, 2006.

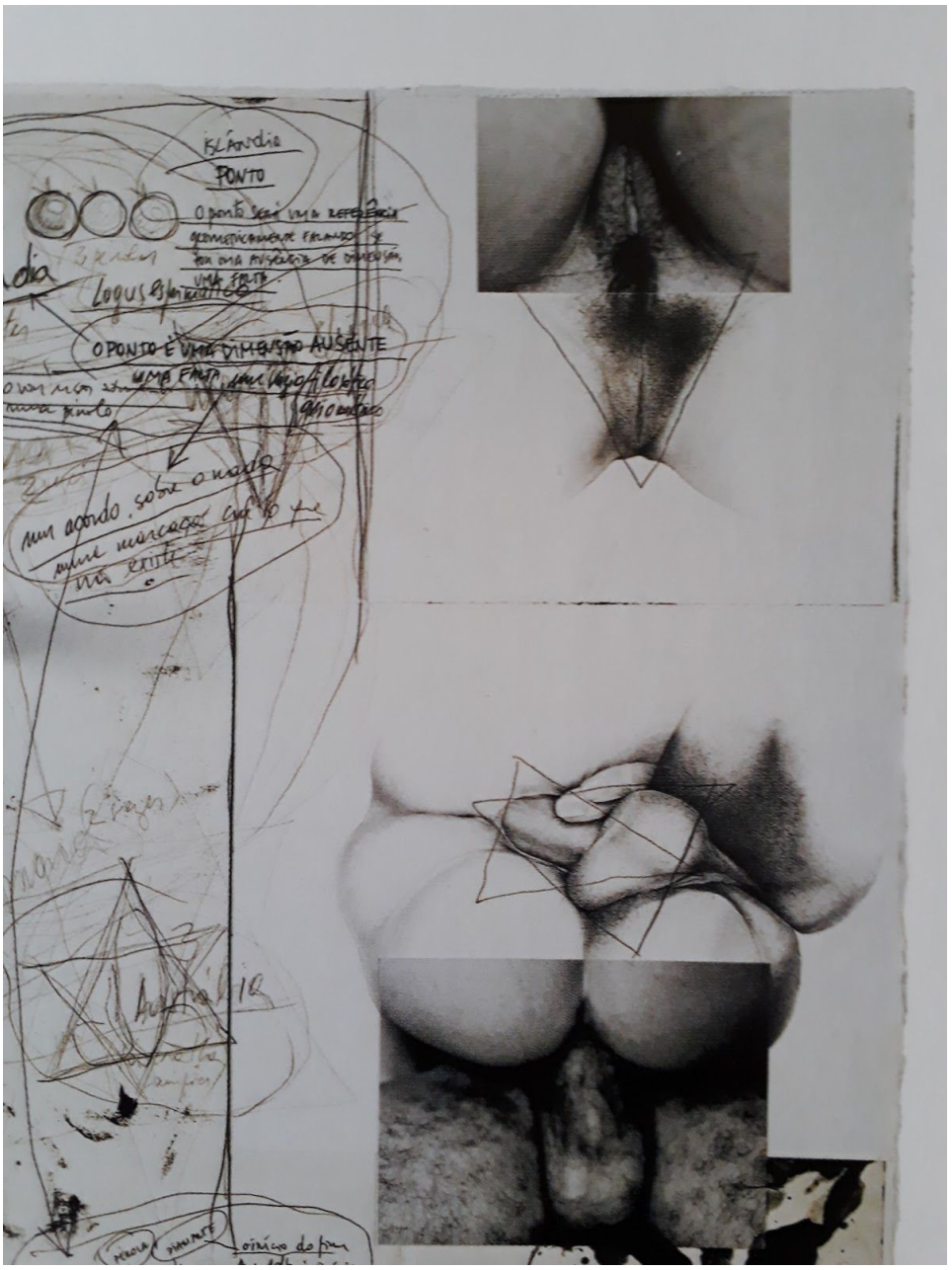


Imagem 5: Desenhos eróticos. Projeto Camiri, 2006.

No projeto elaborado para a 33ª Bienal de São Paulo, o artista afirma que o espaço está carregado de percepções, significados, sentimentos, memórias, ideias. Para o artista, o espaço atual tem algo de vivo, como se existisse nele uma espécie de deus Jano[19], que tece um entrecruzamento no presente.[20] Seu desafio é traduzir poeticamente essa teia que nunca se completa. Nas palavras do artista:

> O desenho é trânsito fiel das decisões, concentra essa composição de forças e a atualiza constantemente. Arma sua lógica, desprovida de

[19] Entidade mitológica romana responsável pelas mudanças e transições. É habitualmente representado com duas faces, uma que olha para o passado e outra que olha para o futuro.

[20] Vide FÉLIX, Nelson, 2018.

respostas (estrutura corriqueira da linguagem discursiva) e cria ligamentos, pois propõe mais por analogia do que por definições.[21]

Imagem 6: Desenhos eróticos. Projeto Camiri, 2006.

À guisa de conclusão, Nelson Félix é um artista, que apesar de praticar um formalismo que beira a obsessão, integra a vertente simbólica da arte contemporânea, acentuando as possibilidades de comunhão entre o natural e o artificial (ou cultural). Como um alquimista, almeja a transformação dos materiais, numa combinação quase sempre binária de opostos, que acaba por

[21] Idem.

gerar um terceiro elemento, resistente aos enquadramentos convencionais e às categorizações, tanto científicas quanto artísticas. Suas obras tornam-se, muitas vezes, criaturas tocadas pelo milagre da vida, nutridas de significados humanos. O caráter demiúrgico presente nos procedimentos do artista, que dá a ele poderes de criação de seres híbridos, assemelha-se aos métodos científicos utilizados na geração de novas espécies animais e vegetais.

Sob o ponto de vista da associação dos procedimentos artísticos com o campo da sexualidade, analisada não apenas no caso do comportamento humano, mas também em relação a outros seres vivos, o assunto fica ainda mais interessante. Eros transubstanciado, presente no conjunto das obras do artista prenuncia o surgimento de novos paradigmas, fundados no espaço que se abre entre o desejo de dominação e a aceitação dos caprichos do acaso.

Referências

BRITO, Ronaldo. Corrigir pelo erro. In: Nelson Felix. Camiri. Rio de Janeiro: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2006. [Catálogo de exposição]

COUTINHO, Wilsom. Equilíbrio sublime num rico momento da arte. Rio de Janeiro: Jornal o Globo, 2001

FARIAS, Agnaldo. Nelson Félix na Luisa Strina. São Paulo: Guia das Artes, 1990

FÉLIX, Nelson. Você não está só aqui. In: 33 Bienal de São Paulo [afinidades afetivas] 2018. [Catálogo]

FERREIRA, Glória . Trilogias. Conversas entre Nelson Félix e Gloria Ferreira. São Paulo: Edições Pinakotheke.

FERREIRA, Glória. A coisa é ar. São Paulo: Casa da Palavra, 2001.

FERREIRA, Glória; BRISSAC, Nelson; SALZSTEIN, Sônia. Nelson Felix. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

HERKENHOFF, Paulo. Laços do olhar. São Paulo: instituto Tomie Ohtake, 2009. [Catálogo]

MAMMI, Lorenzo. Evento acha cidade morta dentro da cidade atual. Folha de São Paulo, 1997.

NAVAS, Adolfo Montejo. Nelson Félix. São Paulo: Revista das Artes, 2008.

NAVES, Rodrigo. Corações solitários. São Paulo: Galeria Luisa Strina. Galeria Milan, 1995.

NAVES, Rodrigo. O espírito da coisa. São Paulo: Cosac&Naify, 1998.

NAVES, Rodrigo. Nelson Félix não mora mais aqui. São Paulo, 2015.

NAVES, Rodrigo; PALHARES, Taísa; PERROTA-BOSCH, Francesco. Nelson Félix: OOCO. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2005.

OSÓRIO, Luiz Camilo. A escultura de Nelson Félix. Rio de Janeiro: Veredas. Centro Cultural do Banco do Brasil, 1999.

OSÓRIO, Luiz Camilo. Improvisos entre o belo e o estranho. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 2001.

SALZSTEIN, Sônia. Lavoura de Pensamentos. São Paulo: Casa da Palavra, 2001.

Segredos de bolso: a miniatura erótica

Patrícia Delayti Telles, Universidade de Évora

No período do seu apogeu, entre os anos 1750 e 1840, a miniatura foi um meio importante para a troca de imagens íntimas, eróticas, e até pornográficas. Definia-se, não só pelo tamanho, mas pelo uso de tintas a água sobre marfim ou pergaminho, uma técnica que valorizava o brilho do olhar e as transparências da pele. Ao contrário da pintura de cavalete, destinada a um público vasto, essa peças nasciam para ser vistas de perto, por poucos, escondidas ou não segundo a vontade do dono, passíveis de revelarem a sua intimidade e as suas afinidades. Veremos algumas das possibilidades picantes que a sua dimensão permitia, e que o novo conservadorismo da nossa sociedade volta a condenar.

Palavras-chave: miniatura. pintura. erotismo. século XVIII. século XIX.

*

A During its golden era, from the 1750s to the 1840s, miniature painting served as a perfect medium for the exchange of intimate, erotic, and even pornographic images. It was defined not only by its small size, but also by the use of water-based paint on light backgrounds such as ivory and vellum; this technique allowed for rendering of transparencies of the models' skin particularly well. Contrary to easel painting, produced for a larger public, these pieces were to be seen at close range, by a few people, and wore next to the owner's body. Thus, they revealed the intimacy and the affinities of owners and models. We shall examine some of the arousing possibilities their small dimension and physical proximity allowed for – and that new conservative trends in our society are condemning again.

Keywords: miniature. painting. eroticism. 18th century. 19th century.

Nos últimos anos, investigadores anglo-saxões e franceses têm vindo a redescobrir a importância e a qualidade das chamadas "miniaturas" (POINTON, 1993; etc). A nomenclatura pode ser enganosa, pois o termo aplica-se à definição de todo o tipo de pequenos objetos. Contudo, para a história da arte, a miniatura define-se desde o século XVIII, não apenas pelo seu pequeno tamanho, mas como uma modalidade de pintura em tintas aquosas (como aquarela ou guache) aplicada sobre superfícies claras, nomeadamente pergaminho ou marfim (LEMOINE-BOUCHARD, 2008). Inseridas em medalhões, anéis, ou objetos de uso quotidiano, retrando em geral fidalgos e burgueses, eram usadas até o advento da fotografia, como emblema de saudades ou comemorar momentos marcantes da vida privada (FRANK 2000, 1). Talvez por isso, durante o período do seu apogeu, entre 1750 e 1830, tiveram um papel importante na sociedade ocidental.

De fato, ao contrário da pintura de cavalete, destinada a um público vasto, esses pequenos retratos nasceram para serem vistos por poucos, de perto. O seu característico pequeno formato favorecia o segredo, permitindo que as peças fossem mostradas ou escondidas segundo a vontade do seus donos – tornando-as um veículo perfeito para a troca de imagens íntimas, eróticas, e até mesmo pornográficas. Essa versatilidade e as possibilidades picantes que a intimidade da sua dimensão permitia, causaram furor.

Infelizmente, com o passar do tempo, a concorrência das técnicas fotográficas e a delicadeza dos seus materiais, pouco resistentes ao sol e ao calor, tornaram-nas raras. O puritanismo de meados do século XIX lançou as peças mais ousadas para o mundo paralelo da "arte erótica", enquanto as características miméticas da pintura do retrato contribuiram para o seu desprestígio todo durante o século XX, afastando os principais historiadores da arte (FRANÇA, 1990). Em língua portuguesa, nos últimos 60 anos, apenas um livro escrito em meados dos anos 1930 (BRANDÃO, s/d) e três catálogos dedicaram-se exclusivamente a essa modalidade. O único brasileiro é o mais recente, uma obra de Angelita Ferrari sobre a coleção de pequenos retratos do Museu Mariano Procópio, alguns dos quais podem de fato ser considerados miniaturas (FERRARI, 2013). Os outros, referentes a exposições em Portugal, contaram com o empenho do historiador Anisio Franco (A ARTE.., 1998; FRANCO, 2003) – mas todos ignoram quase completamente as peças mais fortes.

Raras vezes assinadas, mesmo as mais amenas continuam a desafiar tentativas de atribuição e datação. Permitem contudo algumas considerações. A mais relevante é de caracter quase estatístico: durante o período áureo da miniatura, diversas senhoras não hesitavam em descobrir um seio para benefício dos poucos afortunados a quem destinavam um retrato. Tal como na pintura em cavalete, usavam como pretexto diferentes disfarces alegóricos, mas as peças em pequeno formato revelam muito mais pele... Malgrado os atributos mitológicos, a especificidade de traços fisionômicos, nem sempre favorecidos pela natureza, não deixa dúvida quanto ao fato que se tratava de retratos específicos.

Uma ninfa das fontes, vertendo água de um vaso com os seios nus, como requer a iconografia, retratada por Augustin Dubourg (1758-1800?) revela de fato olheiras profundas, que indicam tratar-se de uma senhora passível de ser identificada. Em 1796, o irmão deste pintor, Jean Baptiste Jacques Augustin (1759-1832), um dos maiores artistas da modalidade, retratou admiravelmente outra senhora exibindo um dos seus pequenos seios: o enorme nariz e até um sinal na fronte não deixam dúvida que se tratava de alguém com essas características físicas [Figura 1].

[Figura 1] Jean Baptiste Augustin (1759-1832) "Senhora coroada de rosas", assinado e datado 1796, aquarela e gouache sobre marfim, 5,9 cm (diam.) © Galerie Jaegy-Theoleyre, Paris jaegy-theoleyre.fr

Pinturas desse tipo podem denominar-se retratos "à Deusa" ou "à Ninfa", pois seguem o modelo dos retratos "*a lo divino*" existentes na Península Ibérica desde o século XVII, nos quais os retratados faziam-se pintar sobre tela com os atributos do seu santo protetor (SÁNCHEZ,1992). Todavia, em contraste com estes, as características da miniatura permitiam um sedutor jogo de esconde-e-mostra, reforçado pela maior licença no vestir, ou no desvestir,

oferecida pela moda neoclássica e pela mitologia greco-romana, com a abundância de amores dos seus deuses...

Alguns retratos representavam, às vezes, verdadeiros convites - ora explícios, ora codificados. É o caso de uma miniatura pintada por volta de 1800 por Joseph Marie Bouton (1768-1823), reproduzida no livro de Jacqueline du Pasquier, onde uma senhora envolta em túnica transparente, exibe junto ao seio nu um bilhete com a palavra "*revenez*" ("voltai"), pedindo o retorno do ser amado (PASQUIER, 2010, p. 114). Ou ainda uma outra, de 1794, onde a jovem retratada por Jean-Baptiste Augustin prende sobre o seio nu uma mariposa espetada por uma flecha, alegoria da alma torturada pelo amor (PAPPE, 2005, p. 66). Essas mensagens e/ou subtilezas de significado reforçam o carácter particular desses retratos, e confirmam que eram elaborados para um destinatário específico, num momento determinado.

A maioria desse tipo de obras (assim como a das miniaturas mais sexualmente explícitas) parece ser de origem francesa. Contudo, peças igualmente íntimas, de forte conotação sexual, embora mais discretas, circulavam por outros países.

O caso da miniatura na Inglaterra durante as décadas de transição entre os séculos XVIII e XIX é particularmente curioso, pois a moda dedicou-se então à elaboração das chamadas *eye miniatures*, inspiradas pela que usava em segredo o jovem Príncipe de Gales, futuro rei Jorge IV (1762-1830), perdido em amores proibidos por uma viúva católica e mais velha, Maria Fitzherbert (1756-1837) (GROOTENBOER 2013, p. 46). Retratam apenas pedaços de corpos: sobretudo olhos, mas também bocas, mãos e seios, todos altamente individualizados, com seus cílios, sobrancelhas e sinais – mas que o recorte tornava reconhecíveis apenas por pessoas muito próximas ao retratado, de preferência apenas aquele ou aquela a quem cada peça se destinava (GROOTENBOER, 2013). O seu carater sensual reforçava-se pelo toque, pois eram geralmente usadas diretamente sobre o corpo, engastadas em anéis, medalhões ou broches.

Curiosamente, ao contrário, a miniatura "parcial" mais explicitamente erótica atualmente documentada foi feita para guardar dentro de um pequeno estojo fechado. Retrata um par de seios minuciosamente pintados, onde não faltam sequer pequenos sinais sobre a pele branca que os tornavam reconhecíveis a quem os conhecesse. Trata-se de um ousado auto-retrato parcial da pintora americana Sarah Goodridge (1788-1853), por ela oferecido em 1828 ao advogado e político Daniel Webster (1782-1852), que recentemente enviúvara. Provavelmente haviam sido amantes – embora a dedicatória limite-se a chamá-lo *friend* (amigo), termo ambiguo, um eufemismo em língua inglesa que pode abarcar uma ampla gama de relacionamentos próximos. Em todo caso, enquanto objeto de sedução foi um fracasso, pois Webster casou-se, de fato, no ano seguinte, mas com outra mulher, Caroline LeRoy (1797-1882) - deixando o corajoso e indiscreto retrato de Sarah Goodridge para os seus descendentes, que,

talvez algo constrangidos, repassaram a peça de geração em geração, até o venderem em 2006 ao *Metropolitan Museum of Art*, de Nova Iorque[1].

Mas a miniatura erótica não se restringe aos retratos. Diversas elaboram cenas em contexto sexual, e até sexo explícito, seguindo o modelo da pintura de gênero. São cenas de *toilette*, mostrando mulheres alçando as saidas para lavar-se, ou trocando de roupa – geralmente na presença de algum *voyeur* masculino que ecoa, dentro da cena, a nossa própria posição de espectadores interessados. Ou ainda as chamadas *scènes galantes* entre camponeses idealizados, ou em contexto urbano, entre criadas e patrões, senhoras e rapazes de sociedade, às vezes padres e/ou freiras. Na moda durante o longo reino de Luís XV, ou seja entre 1715 e 1774, difundiram-se sobretudo a partir de meados do século XVIII, fixadas em caixas para *mouches*[2], bombons ou tabaco.

Como as suas equivalentes na arte oriental da mesma época, são bem menos individualizadas em termos físicos. Raramente se expunham, talvez em nome de um secretismo que aumentava o desejo, talvez por pudor, ou até em raros casos, por medo, como na Península Ibérica, onde a Inquisição reprimia manifestações artísticas ou literárias de caráter sexual até o início do século XIX.

Em geral, escondia-se o objeto inteiro num estojo de couro, como os seios de Goodridge. Algumas caixinhas e tabaqueiras ditas "de segredo" também possuíam compartimentos escondidos para miniaturas. São raras. A mais conhecida, pertencente à *Wallace Collection*, esconde, em dois compartimentos, os castos retratos em miniatura de Voltaire (1694-1778) e da sua "amiga" Émilie de Breteuil, marquesa de Châtelet (1706-1749), que abrigou o famoso escritor em casa com conhecimento do marido. A tabaqueira pode ter pertencido a um deles, pois a presença dos retratos secretos sugere a existência de uma ligação mais forte, talvez sexual, mesmo se as miniaturas não apresentam elementos comprometedores.
As peças mais ousadas usavam de artifícios semelhantes para esconder cenas explícitas. Era costume enriquecer as tampas de tabaqueiras e outras caixas preciosas com retratos de entes queridos, ou do rei. Mas em alguns casos, o verso desses retratos comportados esconde miniaturas eróticas e pode apontar para relações, verdadeiras ou imaginárias, entre a pessoa retratada na tampa e a cena em questão. Cenas eróticas surgem também no verso das tampas lisas, de aparência anódina.

Outro elemento curioso na pintura em miniatura é que, ao contrário da pintura de cavalete, onde mulheres e homens, ninfas e deuses, mostram-se depilados

[1] Esta peça e informações sobre a bibliografia a ela referente encontram-se no site do museu: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/14521 [visualizado a 10 de Outubro de 2018]
[2] No século XVIII chamava-se *mouche* (em português "sinal"): "(...) um pequeno retalho de tafetá negro, que a engenhosa vaidade das mulheres inventou, para realce da alvura do rosto, ou para cobrir borbulhas, e outros atrevidos desdouros da formosura (...)" (BLUTEAU, vol 7, 654). Ou seja: "(...) marca de tafetá preto, com várias figuras, imitando as naturaes, que as mulheres punhão no rosto para adorno (...)" (SILVA, 1813, vol. 2, 701)

como estátuas gregas, na miniatura a pilosidade é mais comum e explícita. Ora, os pêlos evocam uma nudez "real", que torna a representação mais ousada.

Aparecem na miniatura desde o século XVI, na Inglaterra, nos primórdios dessa modalidade: cavalheiros deixando-se retratar com a camisa aberta, revelando o peito nu, às vezes cercados de chamas, símbolo da paixão e das penas do inferno. Tornam-se progressivamente mais raras: conhece-se apenas um exemplar masculino o século XVIII, com o peito aberto, de pele clara, destacando os pêlos escuros. Acredita-se que fosse um ator posando como algum personagem de peça de teatro (PAPPE, 2012, p. 406-407).

Parece, no entanto, alinhar-se com algum tipo preferência erótica do periodo de transição entre os séculos XVIII e XIX pois encontramos, nessa época, diversas mulheres disfarçadas de Vênus, Bacantes ou Danaës recostadas sobre panejamentos, como em telas de Ticiano (c.1488/90-1576) ou Corregio (1489-1534) ou ainda assumindo poses de estátuas da Antiguidade, só que exibindo os pêlos do pubis, pintados um a um com pincéis finíssimos, contrastando fortemente com as carnações.

É o caso de uma miniatura da primeira década do Oitocentos, representando Venus "Anadiômena" (do Grego "saindo do mar") – um dos diferentes modelos iconográficos da deusa. Para um homem do Antigo Regime, a própria escolha não era inocente, mas uma referência explícita a uma beldade de pequena virtude, pois segundo a "História Natural" de Plínio o Velho (23/24-79), a primeira representação do tema teria sido criada na Grécia Antiga pelo pintor Apeles, usando como modelo a mais bela amante de Alexandre o Grande. Como a pintura original da Antiguidade nunca foi encontrada, o miniaturista[3] inspirou-se numa tela de Ticiano da década de 1520, e adicionou os pêlos omitidos por este pintor [Figura 2]. O tamanho particularmente pequeno indica que a miniatura resultante possa ter figurado no verso de uma jóia ou na tampa de uma caixinha, e só mais tarde transferida para a moldura de inícios do século XIX que hoje a preserva.

[3]A inscrição a pena presente no verso da moldura ("Venus anadiomene [sic], Mr Lainé") permite-nos atribuir a sua autoria ao pintor em miniatura, esmalte e cabelos, François Lainé (1751-1810), nascido em Berlin, filho de franceses, e ativo na Inglaterra e em Paris, autor de diversas cenas de gênero em miniatura que raramente assinava (LEMOINE-BOUCHARD, 2008, p. 322).

[Figura 2] François Lainé [?] "Venus anadiômena", c. 1790-1820, aquarela sobre marfim, 5 x 3,5 cm (aprox.) fotografia © Pedro Lobo © coleção particular, Portugal.

São novamente os pêlos, quase ruivos, que contribuem para o erotismo de outra miniatura picante, "O Tempo revelando a Verdade", onde um velho descobre uma moça de pé, em nu frontal, ocupada em realçar com os braços os bicos empinados dos seios, a pretexto de escondê-los. Uma diagonal guia o olhar do espectador das asas do Tempo, no lado superior direito, ao pubis da Verdade, na parte inferior oposta. Nesta miniatura, como na anterior, as feições inexpressivas dos rostos mostram que não se trata de retratos, mas de cenas alegóricas erotizadas, elaboradas por pintores de pequeno ou médio prestígio.

Mas até miniaturistas importantes, como Augustin, aceitaram executar esse estranho tipo de imagens a pedido das suas clientes. Segundo Bernd Pappe, por volta de 1790 ou 1792, após encomendar ao pintor o retrato do seu marido e o do filho, Charlotte-Marie Françoise Roberjot-Lartigue recusou uma primeira versão do seu próprio retrato, onde apareceria vestida, para fazer-se pintar "em bacante" sobre uma pele de tigre, com as pernas levemente abertas e pêlos púbicos à vista (PAPPE, 2015, p. 28) [Figura 3].

[Figura 3] Jean Baptiste Augustin (1759-1832) "Senhora em bacante", aquarela e gouache sobre marfim, 12,7 x 15,3 cm © Wallace Collection, Londres

Precisamos lembrar que, como escreve o historiador Christoph Martin Vogtheer:

> "(...) as distinções entre [as] imagens aceitáveis e a pornografia eram nebulosas, e são difíceis de determinar a uma distância de mais de dois séculos (...). Juntamente com livros e gravuras, [as miniaturas] constituíam um meio muito importante para a arte indecente e excitante." (VOGTHEER, 2010, p. 17)[4].

Pelo menos nas representações da figura humana em miniatura, constatamos que os pêlos púbicos parecem ter desepenhado algum papel dessa natureza, e merecem maiores investigações. Após a queda do Império napoleónico, os corpos voltam a aparecer depilados, tanto na miniatura como na escultura e na pintura

[4] Tradução da autora

de cavalete. Essa visão "mais limpa" e idealizada, adotada a partir de 1820-1830 predomina até meados do século XX. Os pêlos, que já haviam sido tabu no período anterior, serão relegados às peças pornográficas, em geral executadas em série.

De fato a sua ausência tornava até relativamente casta a maioria das miniaturas eróticas de qualidade que conhecemos, sobreviventes dos reinados de Luís XV e Luís XVI, inspiradas na pintura sobre tela dos *Salons*. Estas exposições periódicas de pintura e escultura exibiam obras de pintores contemporâneos como François Boucher (1703-1770), coreógrafo de gestos ousados, seios, coxas, e/ou cenas de voyeurismo. Como nas miniaturas, disfarçava-se o apelo sexual mais ou menos explícito em *scènes galantes* ou motivos mitológicos. Interpretações portáteis de pinturas famosas eram encomendadas "em pequeno" desde o século XVII (FOSKETT, 1968, 38). E como a cópia de uma obra de arte podia ser tão elogiada quanto um original, diversos pintores especializaram-se nesse tipo de "reduções". No caso da miniatura erótica, o "pintor em miniatura do rei" Luís XV, Jacques Charlier (c.1720-1790), ex-aluno de Boucher, era um desses especialistas. Além do seu próprio trabalho como retratista, permaneceu próximo ao antigo mestre, de quem copiou "em pequeno" diversas telas eróticas. Outro retratista régio que não hesitava em "reduzir" telas picantes de Boucher ou Greuze (1725-1805), para uma clientela interessada em ninfas desnudadas em grupo, foi Niklas Lavreince (1737-1807), um pintor sueco ativo em Paris sob o nome afrancesado de Nicolas Lafrensen (LEMOINE-BOUCHARD, 2008, p. 152, p. 332).

O próprio Jean Honoré Fragonard (1732-1806), autor de telas insinuantes e sensuais, pode ter pintado miniaturas[5]. Mas se foi o caso, ocupou-se sobretudo de retratos. Devemos o aparecimento de miniaturas "suas" por outras mãos à multiplicação das suas telas pela gravura, pois ele não parece ter reduzido as próprias obras. A sua famosa *La Gimblette*[6], por exemplo, mostrando uma jovem semi-nua de pernas para o ar, brincando com um cãozinho, foi gravada em 1783, e parece ter sido a partir a gravura que se fabricaram cópias em miniatura para tampas de caixas, como a que possui o Museu do Louvre (inv. RF4999).

O caso da miniatura erótica em Portugal é curioso, e repercute no Brasil. Sem considerarmos as coleções de "pequenas pinturas" compradas pela Europa (como as da Vicondessa de Cavalcanti, hoje no Museu Mariano Procópio), existiam centenas de peças e de miniaturistas, nacionais e estrangeiros, ativos na metrópole, sobretudo entre os reinados de D. José (1750 a 1777) e D. João VI (1816 a 1826). Diversos ocuparam postos de elevado prestígio na arte portuguesa, e alguns até chegaram ao Brasil. Os pintores Simplício Rodrigues de Sá (1785-1839), nascido em Cabo Verde, o fluminense Manuel Dias de Oliveira (1765-1837) e até os suíços de passagem pelo Rio de Janeiro, Charles Simon

[5] Discordando da maioria dos outros historiadores de arte, Pierre Rosenberg atribui as miniaturas de Fragonard à sua mulher, Marie Anne Gérard (1745-1823) (ROSENBERG, 1996, 111, pp. 66-76)
[6] Fragonard pintou diversas versões dessa tela, a mais famosa das quais, do final dos anos 1760 ou do início dos 1770, encontra-se hoje na Alte Pinakothek de Munique.

Pradier (1783-1847) e Jean Philippe Goulu (1786-1853) praticavam a pintura em miniatura e às vezes anunciavam os seus talentos nesta modalidade (TELLES, 2019; 2015).

O seu conhecimento técnico assemelhava-se ao de seus colegas norte-europeus, e habilitava-os para pintar miniaturas eróticas, cujo comércio poderiam ter aproveitado para aliviar a situação financeira precária que em geral sofriam. Mas a Igreja e a Polícia perseguiam incessantemente as obras consideradas "indecorosas", primeiro até a abolição formal da Inquisição em 1821, a seguir, em meados do século, por pressão da mentalidade vitoriana que se estendeu pelo Ocidente.

De fato, por pudor ou preguiça, ao escrever, na primeira metade do século XX, o único livro exaustivo em português sobre o assunto, Júlio Brandão excluiu deliberadamente qualquer temática que não fosse o retrato. No entanto, num paragrafo provavelmente inspirado por uma peça específica, reconheceu, voluptuosamente, que a miniatura "(...) doce como um beijo, espirituosa como um galanteio" (BRANDÃO, s/d, p. 31), presta-se:

> "(...) como nenhuma outra [arte], às confidências do amor, a um intimismo caricioso, às travessuras do *boudoir*, aos requebros, aos arrulhos namorados – em que as mesmas scenas libidinosas teem a absolvê-las uma certa fragilidade ingénua, e onde o murmúrio ainda lascivo de beijos e de afagos é como que abafado pelo fru-fru das asas do enxame de "amores" que em toda a parte esvoaçam, segurando grinaldas de rosas... " (BRANDÃO, s/d, p. 32)

Em Portugal, a miniatura erótica ou pornográfica parece ter circulado em grande segredo, mesmo durante quase todo o Oitocentos, quando um certo esnobismo manteve a arte da pintura "em pequeno" em competição com as técnicas fotográficas, sobretudo no Norte do país.

Os pintores mais animados, ou os mais pressionados por falta de recursos, socorriam-se dos pretextos alegóricos, mitológicos ou históricos que mencionamos. O museu Grão Vasco possui, por exemplo, um pequeno "Julgamento de Pâris" atribuído ao miniaturista português José de Almeida Furtado (1778-1831). O tema da escolha da "mais bela" parece, *per se* destinado a um *voyeur*, e nota-se o realce dos seios das já voluptuosas deusas por meio dos panejamentos, de modo descabido, desnecessário para a narrativa (inv. #2895). O facto de constestarmos a atribuição[7] não altera o facto que se trata de uma obra passível de provocar um homem do século XIX.

Ao próprio José de Almeida Furtado talvez possamos atribuir uma miniatura no Museu Casa dos Patudos, uma "Morte de Cleópatra" [Figura 4] quase orgásmica, em que aparece a meio corpo recostada sobre um sofá, deixando de fora um seio

[7] o uso do panejamento alçado sobre os seios, e uma menor sofisticação no desenho e na cor parecem apontar para os pincéis de Vicente Pinto de Miranda (1782-1865)

nu, mordido pela áspide. Os olhos revirados, o *sfumato*, a elaborada plasticidade dos meios-tons indicam uma obra da escola de Viseu, possivelmente pintada na década de 1820, um exemplo primoroso de erotismo bem comportado, prestes a revelar-se sob qualquer pretexto.

[Figura 4] José de Almeida Furtado (1778-1831) "Morte de Cleópatra", Aguarela sobre marfim, tabaqueira de tartaruga e ouro, 8 cm (diam) fotografia © Pedro Lobo © Casa dos Patudos, Alpiarça

A temática é bastante diversificada. De vez em quando, encontramos uma lúbrica "mulher de Putifar" tentando arrastar para a cama o casto José, como sempre sem indicação de autor - e resta muito a estudar sobre o uso na Peninsula Ibérica de outros temas religiosos para fins menos castos, como a nudez nada emaciada de Santa Madalena, pálida e sensual sob o sol do deserto, e as diversas mártires torturadas, com os olhos revirados, que surgem na imaginária devocional, sobretudo bi-dimensional e em pequeno formato – ou em miniatura.

Em todo caso, os estudos a lápis de Vicente Pinto de Miranda (1782-1865), miniaturista nascido no Brasil, confirmam que no mundo luso-brasileiro do início do século XIX existia um verdadeiro mercado para miniaturas com cenas galantes, passíveis de adornar caixas ou tabaqueiras [Figura 5].

[Figura 5] Vicente Pinto de Miranda (1782-1865) "Estudos para miniaturas", Lapis sobre papel, emoldurados em conjunto fotografia © Pedro Lobo © Fundação Ricardo Espírito Santo Silva (FRESS), Lisboa

No entanto, mesmo as miniaturas de alta qualidade presentes em museus e coleções não merecem destaque quando abordam cenas picantes, assuntos ousados, ou pêlos púbicos. Até a *Wallace Collection*, famosa pelas suas ousadas telas de Boucher e Fragonard, mantém as peças menores relativamente afastadas do grande público. Permitiu-nos gentilmente que reproduzissemos o seu belo retrato "em bacante" por Augustin, mas no último catálogo sobre a sua coleção de miniaturas, publicado em 2010, expurgou cuidadosamente as peças mais ousadas, que figuram contudo no levantamento anterior, editado em 1980.

Constatamos assim que, mais ainda do que os próprios retratos em miniatura, já bastante ameaçados, as peças eróticas nessa modalidade encontram-se num estranho limbo, no limite entre a história da arte e a história das mentalidades. Dispersas, quando não escondidas, enfrentam um duplo perigo: por um lado a reemergência de um neoconservadorismo de raiz religiosa, por outro as dificuldades na sua conservação e restauro. Ao começar a estudá-las enquanto modalidade pictórica, outorgando-lhes a maior visibilidade que a sua qualidade plástica merece, esperamos contribuir para devolvê-las à história da arte, restabelecendo limites cronológicos, atribuições e biografias em bibliografias coerentes, antes que desapareçam por completo.

Referências bibliográficas

A ARTE EM FAMÍLIA, OS ALMEIDA FURTADO (catálogo de exposição). Viseu: Museu Grão Vasco, Instituto Português de Museus, 1998.

BRANDÃO, Júlio. *Miniaturistas Portugueses.* Porto: Litografia Nacional [s/d].

FERRARI, Angelita. *A Coleção de Pinturas em Miniatura da Viscondessa de Cavalcanti no Museu Mariano Procópio*, Juiz de Fora: FUNALFA, 2013.

FOSKETT Daphne, *British Portrait Miniatures*, London: Spring Books, 1968.

FRANÇA, José Augusto. *A Arte em Portugal no século XIX,* Lisboa: Bertrand Editora, 1990, 2 vols.

FRANCO, Anísio (org.). *Miniaturas Portuguesas – colecção no Museu Nacional de Arte Antiga* (catálogo de exposição). Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2003.

FRANK, Robin Jaffee. *Love and loss: American portrait and mourning miniatures*. (catálogo de exposição). New Haven: Yale University Press, 2000.

GROOTENBOER, Hanneke.Treasuring the gaze: eye miniatures and the extremity of vision. University of Chicago Press, 2013.

LEMOINE-BOUCHARD, Nathalie. *Les peintres en miniature 1650-1850*, Paris: Les Éditions de l'Amateur, 2008.

PAPPE, Bernd. *Jean-Baptiste Augustin 1759-1832 une nouvelle excellence dans l'art du portrait en miniature*. Verona: Scripta Edizioni, 2015.

PAPPE, Bernd e Juliane SCHMIEGLITZ –OTTEN (org.) *Miniaturen der Revolutionzeit 1789-1799 aus der Sammlung Tansey*, Munique: Hirmer Verlag München, 2005.

PAPPE, Bernd e Juliane SCHMIEGLITZ –OTTEN (org.) *Miniaturen der Zeit Marie Antoinetttes aus der Sammlung Sammlung Tansey*, Munique: Hirmer Verlag München, 2012.

PASQUIER, Jacqueline du. *La miniature: portrait de l'intimité*. Paris: éditions Norma, 2010.

POINTON, Marcia. 1993 *Hanging the head, portraiture and social formation in Eighteenth Century England*, New Haven & London: Paul Mellon Centre for Studies in British Art e Yale University Press, 1993.

REYNOLDS, Graham. *Wallace Collection – catalogue of miniatures*. Londres: The Trustees of the Wallace Collection, 1980.

ROSENBERG, P. "De qui sont les miniatures de Fragonard?" in *Revue de l'Art*, 1996, 111, pp. 66-76

SÁNCHEZ, Alfonso E. Pérez: «Trampantojos 'a lo divino'», en *Lecturas de Historia del Arte*, III. Ephialte. Instituto de Estudios Iconográficos. Vitoria-Gasteiz, 1992, pp. 139-155.

SILVA, Antonio Moraes. *Diccionario da lingua portugueza - recompilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado, por...* Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813.

TELLES, Patricia Delayti. *Retrato entre baionetas: prestígio política e saudades na pintura do retrato em Portugal e no Brasil entre 1804 e 1834*, tese de doutoramento em História da Arte, Universidade de Évora, 2015.

TELLES, Patricia Delayti. *Jean Philippe Goulu e Charles Simon Pradier, retratos em miniatura*. Lisboa: Sistema Solar (a publicar em 2019).

TELLES, Patricia Delayti. "O desafio dos retratos em miniatura: olhares de tinta entre corpos e vitrines". in *Arte e seus lugares: coleções em espaços reais. Anais do VIII Seminário do Museu D. João VI/ IV Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e no Brasil nos séculos XIX e XX*. Edições EBA, Rio de Janeiro, 2017, pp. 368- 380

VOGTHEER, Christoph Martin e Stephen DUFFY. *Miniatures in the Wallace Collection*, Londres: Wallace Collection, 2010, pp.15-20.

Um jardim cor-de-rosa para Jayne Mansfield

Patricia Corrêa, Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Glub-Glub ou o Jardim de Jayne Mansfield é uma construção que transita entre escultura e móvel, objeto e paisagem, arte e kitsch, feita pelo artista José Resende em 1968. O texto explora relações possíveis entre o contexto de formação do artista e as imagens do *Pink Palace*, a mansão exuberante de Mansfield, publicadas na revista *Life* em 1960. Se o glamour da atriz e seu desfecho trágico em 1967 indicam a dimensão sombria e regressiva do sonho americano, o jardim rosa de Resende sugere o declínio de outro sonho, o projeto construtivo brasileiro que culminara em Brasília, àquela época submersa em porões e políticas obscurantistas.

Palavras-chave: José Resende. Escultura. Anos 60. Jayne Mansfield.

*

Abstract: *Glub-Glub ou o Jardim de Jayne Mansfield* is a construction that transits between sculpture and furniture, object and landscape, art and kitsch, made by the artist José Resende in 1968. This paper explores possible relations between the context of the artist's formation and the images of the *Pink Palace*, the lush mansion of Mansfield, published in Life magazine in 1960. If the glamor of the actress and her tragic outcome in 1967 indicate the somber and regressive dimension of the American dream, the pink garden by Resende suggests the decline of another dream, the Brazilian constructive project that culminated in Brasília, at that time submerged in obscurantist basements and policies.

Keywords: José Resende. Sculpture. 60's. Jayne Mansfield.

Uma estrutura de formato irregular, feita de espuma de borracha forrada por pelúcia cor-de-rosa brilhante e, em algumas partes, por pelúcia marrom, sobre uma base de madeira – eis uma breve descrição de *Glub-glub ou o Jardim de Jayne Mansfield*, obra feita em 1968 pelo artista paulistano José Resende[1]. Entre elementos rígidos e outros macios, com curvas, ondulações e protuberâncias acolchoadas, em altura e conformação próximas a um assento ou uma cama, *Glub-glub* é uma construção que transita entre escultura e móvel, objeto e paisagem, arte e kitsch. Ao tamanho convidativo soma-se o apelo tátil do material: daria para sentar e deitar, dormir e namorar sobre o estofamento se a obra não pertencesse ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

[Fig. 1: *Glub-glub ou o jardim de Jayne Mansfield*. José Resende, 1968. Estofado de espuma de borracha e veludo sobre base de madeira, 190 x 190 cm. Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo.]

O título longo, à maneira de um enigma, faz ressoarem sugestões e afinidades semânticas: glub-glub é o som da água em movimento, ou da imersão de um corpo. É uma onomatopeia como as que se popularizaram através das histórias em quadrinhos. Lembra banheira e, associada a jardim, lembra piscina. Jardins com piscina, gramados e, nesse caso, Hollywood. Jayne Mansfield (1933-1967) foi uma das estrelas do famoso distrito cinematográfico de Los Angeles, nos Estados Unidos, uma atriz que ficou inevitavelmente associada a uma passagem meteórica mas frágil, sexy mas trágica, pelo mundo das imagens para consumo. Mansfield se fez fotografar algumas vezes à beira de piscinas e dentro de banheiras, seu corpo voluptuoso apertado em biquínis ou coberto de espuma.

[1] Na década de 1990 foi preciso restaurar a peça que se encontrava deteriorada. Como o artista não encontrou pelúcias semelhantes, fez um novo forro em veludo com cores mais parecidas com as originais, que é seu material atual.

A escultura de Resende convoca um pouco de todas essas imagens, e outras que este ensaio pretende indicar. Os quatro volumes irregulares estofados na parte superior de *Glub-glub* compõem um jardim cor-de-rosa, artificial como a natureza domesticada em canteiros e gramados: paisagem-miniatura, geometria modernista adocicada, bibelô.

[Fig. 2: Bibelô. José Resende, 1967. Acrílico, espelho e fórmica sobre madeira, 47 x 50 x 27 cm. Coleção do artista.]

Trabalho dos primeiros anos de Resende, estranho frente à produção madura bem mais sóbria, *Glub-Glub* já revela, no entanto, uma imaginação atraída por materiais, formas e imagens correntes em nossos ambientes construídos, domésticos ou públicos[2]. A referência a jardins, paisagens ou canteiros é marcante nesses primeiros anos, bem como referências à cultura de massa e ao imaginário popular, às soluções estruturais ou decorativas de casas e quintais suburbanos. A apropriação ambígua e muitas vezes bem-humorada do kitsch é um gesto frequente do artista entre o final dos anos 1960 e o começo dos 70. Em 1967, esse gesto distingue uma série de peças intituladas *Bibelô*. Pequenos enfeites para casa, graciosos e frívolos, às vezes reproduções ou miniaturas de

[2] CORRÊA, 2004.

outras coisas, os bibelôs são, por definição, kitsch. A série de Resende faz referência ao preciosismo de redomas e vitrines e inclui materiais sintéticos como fórmica e acrílico, de amplo uso decorativo. Essas peças se aproximam de objetos de função utilitária no lar, como prateleiras e mesas, às quais no ano seguinte somam-se outras peças que realmente funcionam como luminárias para interiores. De modo semelhante a *Glub-glub*, todos esses trabalhos extraem interesse do lugar impreciso escultura-móvel.

A ideia de jardim também é bastante recorrente nesse momento inicial, associada à manutenção de uma natureza miniaturizada no interior da cultura urbana, como um bibelô vivo. São sobretudo os jardins na entrada e os quintais das casas de subúrbio, com seus resquícios de um ideal de casa burguesa e suas combinações de materiais e estilos diversos, que chamam a atenção do artista. Canteiros, jardineiras, cercas e pedras são coisas que desenham a terra e a vegetação, traçam limites, dimensionam elementos naturais à escala doméstica. A escultura *Série Suburbia: jardim*, de 1968, evoca esses objetos-paisagem com sua mistura entre mármore e madeira, materiais nobres e corriqueiros com diferentes acabamentos e tonalidades. *Jardim de Jacques Tati*, de 1970, nos sugere novamente o universo cinematográfico, o célebre diretor do filme *Mon Oncle* em sua clara alusão à kitschização da arquitetura moderna. Neste último *Jardim*, a funcionalidade desviante de uma geometria 'aplicada', isto é, diluída em sentido decorativo e nas parafernálias inúteis da casa de *Mon Oncle*, é reconvertida por Resende a um sentido estrutural, em aros de alumínio que lhe permitem desenhar e construir com terra e pedregulho.

[Fig. 3: Jardim de Jacques Tati. José Resende, 1970. Alumínio, pedregulho e terra, 30 x 200 x 200 cm. Coleção do artista.]

A adesão estética ao kitsch e à paisagem suburbana não é, decerto, uma experiência isolada na obra de José Resende, mas sim vivida com um grupo bem próximo, companheiros de algumas iniciativas coletivas: Carlos Fajardo, Luiz Paulo Baravelli e Frederico Nasser[3]. Colegas desde o período de estudos no ateliê de Wesley Duke Lee, os quatro jovens artistas misturam fórmica, alumínio, madeira e acrílico, partilham o interesse pelo imaginário popular, pela cultura de massa e sua materialização no ambiente urbano. De sua colaboração resultam, por exemplo, um cartaz e um catálogo de 1968 em que imagens dos subúrbios paulistanos, ilustrações e fotografias comerciais são apresentadas como referências às suas produções[4]. O trabalho do grupo nesse momento demonstra, de maneira geral, algo que é evidente em Resende: as construções populares, com seus improvisos, adaptações e cópias, são ricas em espontaneidade e capacidade para solucionar o precário, são conciliações imaginativas entre gestos construtivos e circunstâncias materiais, entre o singular e o banal. Desse tipo de descoberta e graciosidade estrutural viriam a sair muitas das esculturas maduras de Resende.

Há que se ressaltar o papel importante de Wesley Duke Lee, o professor que, até certo ponto, aclimatou o ready-made, a estética da colagem e a referência pop entre esses jovens artistas paulistanos. *Glub-glub* se conecta a um contexto de interesse artístico pelos *mass media*, que nos anos 1960 começavam a ganhar escala global, inseparáveis da invasão vertiginosa de imagens da indústria cultural no mundo da arte. Correlato a fenômenos como a chamada nova figuração brasileira ou artistas como Hélio Oiticica, Antonio Dias e Raymundo Collares em seus trânsitos pela cultura popular urbana e periférica, é com um olhar crítico que Resende inventa uma paisagem doméstica de gosto duvidoso para a *sex symbol* de Hollywood.

Jayne Mansfield é uma personagem do *star system* americano e nela se fundem seus aspectos mais sedutores e trágicos. A atriz, que veio a notabilizar-se por seu corpo exuberante, decotes generosos e aparições bombásticas, não foi muito reconhecida por seus dotes artísticos, em geral limitados a filmes e papeis menores. Seu sucesso foi mais cultivado através de imagens na imprensa, revistas de cinema e revistas masculinas, especialmente a *Playboy*. A vida amorosa atribulada, a forma física, seus filhos, cachorros e escândalos familiares marcaram sua presença pública. Depois de ter sido considerada uma Marilyn Monroe de segunda categoria nos anos 1950 e nomeada *playmate* em 1955, a década seguinte assistiu a sua decadência, com aparições pagas em shows e comemorações de clubes ou associações pelo interior dos Estados Unidos. Em 1968, quando seu nome aparece no trabalho de Resende, Mansfield já havia falecido em um grave acidente de carro amplamente noticiado em junho de 1967, lance derradeiro de um intenso percurso midiático. Das imagens do corpo

[3] AGUILERA, 1997.
[4] *Baravelli Fajardo Nasser Resende*, 1968.

erotizado da *sex symbol* às imagens de seu declínio, de seu corpo e carro destroçados, Mansfield resumia o drama da cultura americana que fascinara artistas como Andy Warhol: a combinação entre sexo, consumo e morte.

A percepção de uma ligação profunda e sombria entre o *american way of life* e um "sistema de obsolescência dinâmica"[5], que facilmente se expandira da produção industrial para a cultural, atravessa o contexto em que surge a *pop art* nos Estados Unidos. O último modelo de carro e a última *playmate* são tão atraentes quanto evanescentes. Warhol foi o artista que melhor captou a mentalidade americana, para a qual "a celebridade – a imagem famosa de uma pessoa, uma marca famosa – substituiu completamente a sacralidade e a solidez"[6].

Suas séries icônicas partem da constatação de que em uma cultura saturada de informação a maioria das pessoas experimenta as coisas através de imagens que se tornam banais e dissociadas ao serem repetidas inúmeras vezes.

O ciclo de consumo das celebridades não é muito diferente do ciclo das notícias na imprensa: *boom* – massificação – indiferença. Além das Marilyns e Jackies borradas e do Elvis fantasmagórico de Warhol, a conexão com a morte aparece evidente em suas séries de cadeiras elétricas e acidentes de carro, estes muito parecidos com a imagem final de Mansfield, que também repercutiu nos jornais. Mas essa letalidade latente na vida americana espelhada em subúrbios aparentemente plácidos foi se tornando mais e mais incontornável no final da década de 1960. O declínio do sonho americano acompanhava o recrudescimento da Guerra do Vietnã, os assassinatos dos irmãos Kennedy e de Martin Luther King e a crescente violência dos conflitos raciais.

Porém, o que significava a referência à atriz pelo jovem artista paulistano em 1968? E como entender esse objeto meio cama, meio sofá, meio tapete, a base geométrica e a pelúcia cor-de-rosa? Recentemente, no mar de imagens da internet, deparei-me inesperadamente com a reprodução de uma fotorreportagem da revista *Life*, publicada nos Estados Unidos em 1960, sobre a mansão adquirida e totalmente reformada por Jayne Mansfield em 1957. Uma típica reportagem no estilo: a maravilhosa vida dos artistas em suas casas incríveis[7].

Apelidada por Mansfield de *Pink Palace*, a casa era o cúmulo do kitsch. Paredes, chão e móveis forrados de pelúcia, veludo e couro, muito rosa, é claro, além de vermelho, branco e roxo. Nos diversos ambiente fotografados, a dona da casa posava sozinha, com seu marido ou com filhos e cães, deitada na cama, sentada à mesa do escritório, debruçada em uma varanda na sala de estar.

[5] HUGHES, 2006, p. 524.
[6] Ibid, p. 539.
[7] *Life - Hosted by Google.*

[Fig. 4: Pink Palace. Fotografias de Allan Grant, Revista Life, 1960.]

[Fig. 5: Pink Palace. Fotografias de Allan Grant, Revista Life, 1960.]

Chamam atenção as fotos de seu banheiro de pelúcia rosa. Sim, um banheiro todo forrado com pelúcia rosa, inclusive a banheira em formato de coração, onde vemos a atriz falando ao telefone. E também as fotos externas, com uma piscina em formato de coração e uma área gramada para refeições junto a uma lareira. Seria difícil identificar um estilo na decoração, mas há elementos que podem remeter a soluções modernistas, uma espécie de *international style* decaído em exageros ou docilizado, flertando com a monumentalidade e desfuncionalizado pelo luxo. Os sofás ameboides, o cobogó nos muros, os padrões geométricos no

piso e em revestimentos de parede sugerem essas referências, mas se misturam com anjinhos, inúmeros corações, todo um emocionalismo afetado e produzido em materiais sintéticos etc. Na famosa discussão de Clement Greenberg sobre a relação entre arte e kitsch, o crítico enfatiza a natureza parasitária do kitsch, que dependeria e se apropriaria de uma tradição artístico-cultural para conformá-la ao gosto massificado e ao consumo fácil[8]. Essa operação não difere daquela do *star system* americano e de revistas como a *Life*.

[Fig. 6: Pink Palace. Fotografias de Allan Grant, Revista Life, 1960.]

Mas, como disse antes, todo esse glamour tinha seu substrato sombrio, letal, tão bem mostrado por Warhol. Em 1968, quando Resende menciona Mansfield e sua vida cor-de-rosa, a vida brasileira submergia em porões e políticas obscurantistas. Era patente, para alguns, como Mário Pedrosa, que a arte brasileira fechava um ciclo de produção artística marcado pelas utopias construtivas, cuja conquista máxima parecia ter sido a construção de Brasília, essa que agora concentrava as piores expectativas do meio artístico e intelectual e ainda por cima mostrava seus limites como modelo de um projeto de modernização urbanística e social[9]. Seria algo como o declínio do sonho brasileiro. Arquiteto de formação, Resende não estava imune à percepção desse declínio, como outros artistas de sua época. Pensemos em *Tropicália* de 1967, de Hélio Oiticica, que diretamente toca a questão do contraponto entre os ideais construtivos e as soluções das construções populares, a força do improviso e da cultura de massa - lembremos da televisão ligada e dos plásticos coloridos.

[8] GREENBERG, 1996.
[9] WISNIK, 2015.

Resende afirma não ter visto essas imagens da revista *Life*, mas considera que talvez tenha imaginado a casa rosa de Mansfield em fantasias oníricas[10]. De todo modo, é possível especular a partir da afinidade entre sua obra de 1968 e esse tipo de ambiente das mansões de luxo de Beverly Hills. Algumas coincidências são impressionantes, por exemplo a banheira de pelúcia rosa e todas as superfícies aveludadas e sedosas da casa da atriz, quase metáforas materiais de sua pele e suas curvas, enfim, de seu corpo erotizado. A metáfora da sensualidade das curvas femininas como inspiração para a arquitetura, de gosto duvidoso, é claro, aparece entre nós com nada mais nada menos do que Oscar Niemeyer, um dos grandes nomes de nossa arquitetura moderna, determinante na concepção de Brasília. As formas sinuosas elogiadas por Niemeyer também compõem de modo decisivo nosso paisagismo moderno, inclusive no projeto de Brasília, com Roberto Burle Marx[11]. O ponto alto do modernismo brasileiro e de seus significados políticos, que os dois ajudaram a definir, pareciam distantes dos dilemas sociais vividos em 1968 e que a geração de Resende tratou de abordar criticamente.

A invasão da cultura de massa americana em um contexto local marcado pela repressão, pela violência e pela insuperável precariedade real da vida cotidiana aparece entre os trabalhos dessa geração, muitas vezes com ironia. Os volumes estofados na parte superior de *Glub-glub* têm algo das formas ameboides dos canteiros de Burle Marx, mas também lembra os sofás de Mansfield. A estrutura inferior de madeira lembra a fachada ondulante do edifício Copan. A obra como um todo, incluindo seu título, pode se situar nesse cruzamento de imagens e sugestões, como um jardim bibelô, doce e corrosivo, bem-humorado e perturbador.

Referências bibliográficas

AGUILERA, Yanet (org.). *Entre Quadros e Esculturas - Wesley e os Fundadores da Escola Brasil:*. São Paulo: Discurso Editorial, 1997.

*Baravelli Fajardo Nasser Resende***.** Catálogo de exposição. São Paulo, 1968.

CORRÊA, Patricia. *José Resende*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura***.** São Paulo: Editora Ática, 1996.

HUGHES, Robert. *American Visions. The Epic History of Art in America*. New York: Knopf, 2006.

Life - Hosted by Google. In: http://images.google.com/hosted/life/287c37c5c9f2d55b.html (Acesso em 20 de março de 2018).

MINDLIN, Henrique. *Arquitetura moderna no Brasil.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

[10] Em conversa com a autora em setembro de 2018.
[11] MINDLIN, 1999.

WISNIK, Guilherme. Prefácio. In: WISNIK, Guilherme (org.). *Mário Pedrosa: Arquitetura, Ensaios críticos*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Imagens para um “falo” nordestino em Jonathas de Andrade

Pedro Ernesto Freitas Lima, Universidade de Brasília (UnB)[1]

Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste (2013), trabalho do artista alagoano e residente em Recife Jonathas de Andrade, consiste em uma série de fotografias de homens, convocados por anúncio de jornal, que se consideravam a representação do “homem nordestino”. O trabalho ecoa a construção do chamado “‘falo’ nordestino”, elemento participante de representações identitárias de certo Nordeste imaginado por meio de práticas artísticas e culturais ao longo do século XX. Partindo de um referencial teórico identitário pós-colonial, discutiremos como, ao acionar o erotismo nas imagens, o trabalho de Jonathas dialoga com uma cadeia de outras obras e participa da construção desse “falo”, explorando estereótipos de representações de gênero, raça e classe.

Palavras-chave, falo. nordestinidade. arte contemporânea. Jonathas de Andrade.

*

Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste [*Posters for the Northeastern Man Museum*] (2013), work by Jonathas de Andrade, artist resident in Recife, consists of a men photographs series, called by newspaper advertisement, who considered themselves the "Nordestino” [Northeastern] man representation. The work echoes the construction of the so - called " phallus ", a identity representation element of a certain “Nordeste” imagined through artistic and cultural practices throughout the 20th century. Starting from a postcolonial identity theorist, we will discuss how, by triggering eroticism in the images, Jonathas' work dialogues with a chain of other works and participates in the construction of this "phallus", exploring stereotypes of representations of gender, race and class.

Keywords, phallus. Northeastern. contemporary art. Jonathas de Andrade.

[1] O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, e do Fap-DF (Fundo de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal), instituições às quais agradeço o apoio.

"Procuro moreno forte, trabalhador – feio ou bonito – pra fotografia do cartaz do Museu do Homem do Nordeste.". Com esse anúncio em jornais de Recife, na seção "oportunidades", Jonathas de Andrade convocou homens para posarem como modelo para fotografias que seriam utilizadas para compor cartazes para o referido Museu. Os setenta e sete cartazes resultantes, apresentados a partir de 2013, privilegiam imagens de homens de meia idade, de corpos fortes e coloridos pelo sol, trajando camisas desabotoadas ou exibindo seus torsos completamente nus (figura 1).

Figura 1. Jonathas de Andrade. Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste, 2013. Vista da exposição, Museu de Arte do Rio (MAR), 2014-2015.

Em alguns casos, os modelos olham diretamente para o espectador. A tentativa de elaboração de um olhar incisivo evidencia a condição amadora dos modelos. A dimensão subjetiva dos mesmos é escamoteada naqueles casos em que seus rostos estão localizados fora do enquadramento ou sobrepostos pela tipografia. Tal enquadramento fragmentado, que destaca os vigorosos torsos nus, "objetifica" seus corpos, acionando de forma mais evidente certo erotismo que, segundo algumas definições, poderia ser aproximado da pornografia[2]. A maioria deles está acompanhada de "atributos", objetos que os associa a um tipo de trabalho braçal de baixo valor agregado.

[2] Enquanto para Georges Bataille o erotismo, assim como a morte, implica na dissolução de seres descontínuos rumo a uma continuidade, visando certa "unidade", para Lucia Castello Branco, a pornografia "insiste na mutilação dos seres, no gozo parcial, superficial e solitário, além de veicular valores que, ao invés de subverter a ordem, procuram preservá-la e até enobrecê-la.". Cf. BATAILLE, Georges. O erotismo. Porto Alegre: L & PM, 1987. e BRANCO, Lucia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

A recorrência das mencionadas características nesses trabalhos evidencia como certa ideia de homem – "falo" – "nordestino" foi construída a partir de narrativas de alta pregnância. Assim como foi possível inventar um Nordeste a partir de discursos de caráter físico, geográfico, histórico e cultural, Durval Muniz de Albuquerque Júnior nos demonstra que também foi possível a invenção de um "'falo' nordestino", construção essa da qual fez parte as artes[3]. Segundo a curadora Clarissa Diniz, é possível pensar na dimensão cultural e artística do corpo nordestino enquanto uma trajetória que remonta a, pelo menos, o trabalho libidinal e erótico de Cícero Dias, corpo esse dotado de suas especificidades e que integraria uma "cultura nordestina"[4].

A partir do trabalho de Jonathas de Andrade e da perspectiva de uma invenção do "'falo' nordestino", nos perguntamos como os referidos cartazes dialogam com uma tradição inventada do corpo masculino "nordestino". Usando a imagem do curador Moacir dos Anjos, para quem a produção artística contemporânea da região "amolece" a cultura regionalista freyriana ao enunciar modos individuais dos artistas de abordarem seus lugares simbólicos[5], nos perguntamos se é possível também pensar em uma presença "amolecida" do "falo" na produção de Jonathas, isto é, como seu trabalho lida com a continuidade/descontinuidade da tradição enquanto/no corpo nordestino[6].

Para isso, considerando que a imagem é "uma alteração que se instala numa cadeia de imagens que a altera por sua vez"[7], propomos pensar, a partir de uma seleção de obras, o "'falo' nordestino" enquanto uma trajetória, uma genealogia. Em seguida discutiremos, como o trabalho de Jonathas aciona o erotismo nas imagens a partir de representações cruzadas de gênero, raça e classe.

O "falo" nordestino: uma genealogia possível

Há uma provocação na sobreposição do texto "Museu do Homem do Nordeste" – em tipografia branca, sem serifa e diagramado de modos variados – sobre as imagens. A associação entre imagem e texto questiona a dimensão universal e

[3] ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *Nordestino: invenção do "falo"* – uma história do gênero masculino (1920-1940). São Paulo: Intermeios, 2013.
[4] REZENDE, Renato; BUENO, Guilherme. *Conversas com curadores e críticos de arte*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013. p. 117.
[5] ANJOS, Moacir dos. Desmanche de bordas: notas sobre identidade cultural no Nordeste do Brasil. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque; RESENDE, Beatriz (orgs.). *Artelatina*: cultura, globalização e identidades. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p.45-59. p. 54.
[6] Recorremos aqui à noção do projeto da artista Bárbara Wagner de investigação da tradição no "corpo popular" de indivíduos do Nordeste (cf. LIMA, Pedro Ernesto Freitas. Crentes, pregadores, funkeiros e drags: o baile da diferença nas convenções de Bárbara Wagner. *Visualidades*, Goiânia, v. 16, n. 1, jan.-abr. 2018, p. 119-140.). O diálogo entre o trabalho de ambos foi explorado em ocasiões como a exposição *Corpo a corpo*, realizada em 2017 no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. Jonathas de Andrade e Bárbara Wagner expuseram ao lado de Letícia Ramos, Sofia Rodrigues e dos coletivos Garapa e Mídia Ninja (cf. NOGUEIRA, Thyago [org.]. *Corpo a corpo:* a disputa das imagens, da fotografia à transmissão ao vivo. São Paulo: IMS, 2017).
[7] RANCIÈRE, Jacques. A imagem intolerável. *In*: RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p. 83-102. p. 92.

plural do termo "homem", evidenciando a exclusão de gênero implicada em seu uso. Em termos de Nordeste, o dado é significativo ao considerarmos que a mulher é apagada e masculinizada em representações como, por exemplo, em romances como *Luzia-Homem* (1903) de Domingos Olímpio, e em canções como "paraíba masculina, muié macho, sim sinhô", baião de 1950 de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

Segundo o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, o Nordeste, enquanto uma região "inventada", pode ser pensada a partir de uma questão de gênero. Determinado discurso sobre a masculinidade, muitas vezes, foi utilizado de modo a interpretar fatos sócio-econômicos e culturais que engendraram a região. Exemplo disso é a acusação, diante da crise dos sistemas produtivos da cana de açúcar e do algodão e de decorrente crise no sistema social patriarcal no início do século XX, de que a região estaria se "desvirilizando", feminizando, isto é, perdendo virilidade, potência e, portanto, "amolecia"[8]. Esse processo era acelerado pela introdução na região de práticas modernas dos centros urbanos do Sudeste. A região, portanto, era construída em oposição ao que era considerado feminino.

> O nordestino seria "inventado como o macho por excelência, a encarnação do falo"[9],
> um homem que se situa na contramão do mundo moderno, que rejeita suas superficialidades, sua vida delicada, artificial, histérica. Um homem de costumes conservadores, rústicos, ásperos, masculinos. O nordestino é definido como um macho capaz de resgatar aquele patriarcalismo em crise, um ser viril capaz de retirar sua região da situação de passividade e subserviência em que se encontrava.[10]

O cruzamento de discursos naturalistas e culturalistas está na gênese do "'falo' nordestino" no início do século XX. "Machos hiperbólicos" seriam produzidos a partir do "espelhamento do mundo natural" hostil. Seriam homens adaptados e forjados a partir da luta utilitária contra o meio, a seca e a aridez, cujo corpo era constituído pelas dimensões vegetal – "homem de fibra" – e animal – "cabra" macho –.[11] Essas definições atravessam todos os tipos da região, cuja história e narrativas parecem "pertencer apenas aos homens": "o sertanejo, o brejeiro ou o praieiro, [...] o vaqueiro, o jagunço, o coronel, o cangaceiro, o beato, o retirante, o matuto, o caboclo ou o senhor de engenho".[12]

Ainda segundo Albuquerque Júnior, interessava aos intelectuais ligados ao movimento regionalista e tradicionalista traçar e fixar o perfil do homem nordestino, o que foi feito especialmente nas artes plásticas, na literatura e na ensaística[13]. Gilberto Freyre, por exemplo, defendia que a produção de açúcar era

[8] ALBUQUERQUE JÚNIOR, Op. Cit. p. 50.
[9] Idem, p. 151.
[10] Idem, p. 150.
[11] Idem, p. 165-166; 171-172.
[12] Idem, p. 207-208.
[13] Idem, p. 145.

de tal modo plástica que poderia subsidiar referências para uma pintura própria isto é, de "nossa civilização nordestina de senhores de engenho".[14] Freyre sugere imagens de evidente erotismo a partir da associação entre corpo masculino e trabalho:

> nós que conhecemos o processo de fabrico de açúcar nos 'banguês', sabemos como se sucede em verdadeiro ritmo a elegância de efeitos plásticos. Não é só a entrega da cana à boca da moenda: há ainda as figuras de homens que se debruçam sobre os tachos de cobre onde se coze o mel para o agitar com as enormes colheres para o baldear com as 'gingas'; e ante as fornalhas onde arde a lenha para avivar o fogo cor de sangue. E esses corpos meio nus em movimento, dorsos pardos e roxos, oleosos de suor, todos se doiram ou se avermelham à luz das fornalhas; e assumem na tensão dalgumas atitudes relevos estatuescos.[15]

Certas representações consagradas desse "falo" são recorrentes naquelas obras autorizadas pela "régua" do regionalismo[16]. De modo geral, nos trabalhos figurativos de artistas como Manoel Bandeira, Lula Cardoso Ayres, Cícero Dias e Abelardo da Hora, o homem é representado em relação ao meio, estabelecendo com ele relações harmoniosas – mitificado por meio das festas populares – de negociação – o homem trabalhador – ou ainda sucumbindo diante da seca e da fome (figura 2).

Distante da "régua" regionalista, mas ainda dialogando com ela, artistas da segunda metade do século XX ampliaram as acepções do "'falo' nordestino". Se no início do século a urbanização moderna representava a desvirilização do "falo", discurso operado de modo a conservar estruturas patriarcais e agrárias das elites decadentes locais, a série *Cidades imaginárias* (1972) de Montez Magno (figura 3) propõe maquetes de grandes metrópoles a partir de formas fálicas. A condição política da obra de imaginar cidades a partir de "fissuras entre o possível e o que se julga impossível", de questionar "realidades que parecem dadas *a priori*"[17], convive com certo conservadorismo que, ao elogiar o progresso, o continua associando a valores de virilidade, de força, de imponência decorrente da extensão dos edifícios-falo.

---

[14] FREYRE *apud* DIMITROV, Eduardo. *Regional como opção, regional como prisão*: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano. Orientadora: Lilia K. M. Schwarcz. 2013. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas na Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. p. 24.

[15] Freyre *apud* Idem, p. 24.

[16] Segundo Eduardo Dimitrov, as diversas manifestações do regionalismo, as quais colaboravam com a produção de "certa identidade pernambucana baseada, sobretudo, na 'cultura popular', no 'folclore', em 'elementos regionais' e 'telúricos' devidamente selecionados e restritos", tornaram-se "uma convenção – uma espécie de régua consensualmente aceita – pela qual os agentes do mundo artístico mensuravam seu desempenho e o desempenho de seus pares.". Cf. DIMITROV, Op. Cit. p. 16-17.

[17] DINIZ, Clarissa [org.]. *Pernambuco experimental* [Catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2014. p. 14-121. p. 113.

Figura 2. Abelardo da Hora, série *Meninos do Recife*, 1962, bico de pena.
Fonte: DIMITROV, 2013, p. 318.

Figura 3. Montez Magno, Cidades imaginárias, 1972. Vista da exposição Pernambuco experimental, Museu de Arte do Rio (MAR), 2013-2014.

O corpo masculino é explícito nos trabalhos de Paulo Bruscky. Em *AlimentAÇÃO* (1978) (figura 4), os registros fotográficos mostram o artista desenhando linhas sobre seu corpo, como se estivesse delimitando áreas de cortes. Em seguida, munido de garfo e faca, performa uma autofagia. Em um primeiro momento, o trabalho comenta o desespero insólito acionado pela fome. Entretanto, a sequência que oscila entre o desejo e o abjeto, também pode ser acionada a partir de outros sentidos. O corpo masculino, volumoso e peludo, ao invés de comer – operação que na linguagem é senso comum em termos sexuais – é comido. Como em uma masturbação, o artista consome seu próprio corpo, evidenciando um paradoxo entre a falta e a autossuficiência.

O falo aparece em vários momentos na obra do paraibano Antonio Dias. Nos anos 2000 o artista apresentou fotografias de objetos fálicos, "voluptuosos" e de "figuração violenta" realizados nos anos 1960 que, naquele momento, segundo Ligia Canongia, pareciam "responder com virulência à ditadura"[18]. Em *Andando em outra direção* (2004) formas fálicas vermelhas saem de chinelas de couro, objeto integrante da representação consagrada do cangaceiro. Ainda segundo a curadora, na ausência da ditadura militar nos anos 2000, a força do erotismo do trabalho de Dias permanecia "como um poder paralelo que atravessa os interditos do mundo do trabalho, da religião e da lei", evidenciando sua potência para além da dimensão política.[19]

[18] CANONGIA, Ligia. *Sem pudor*. 2010. Disponível em: <http://www.cultura.rj.gov.br/artigos/sem-pudor>. Acessado em: agosto de 2018.
[19] Idem.

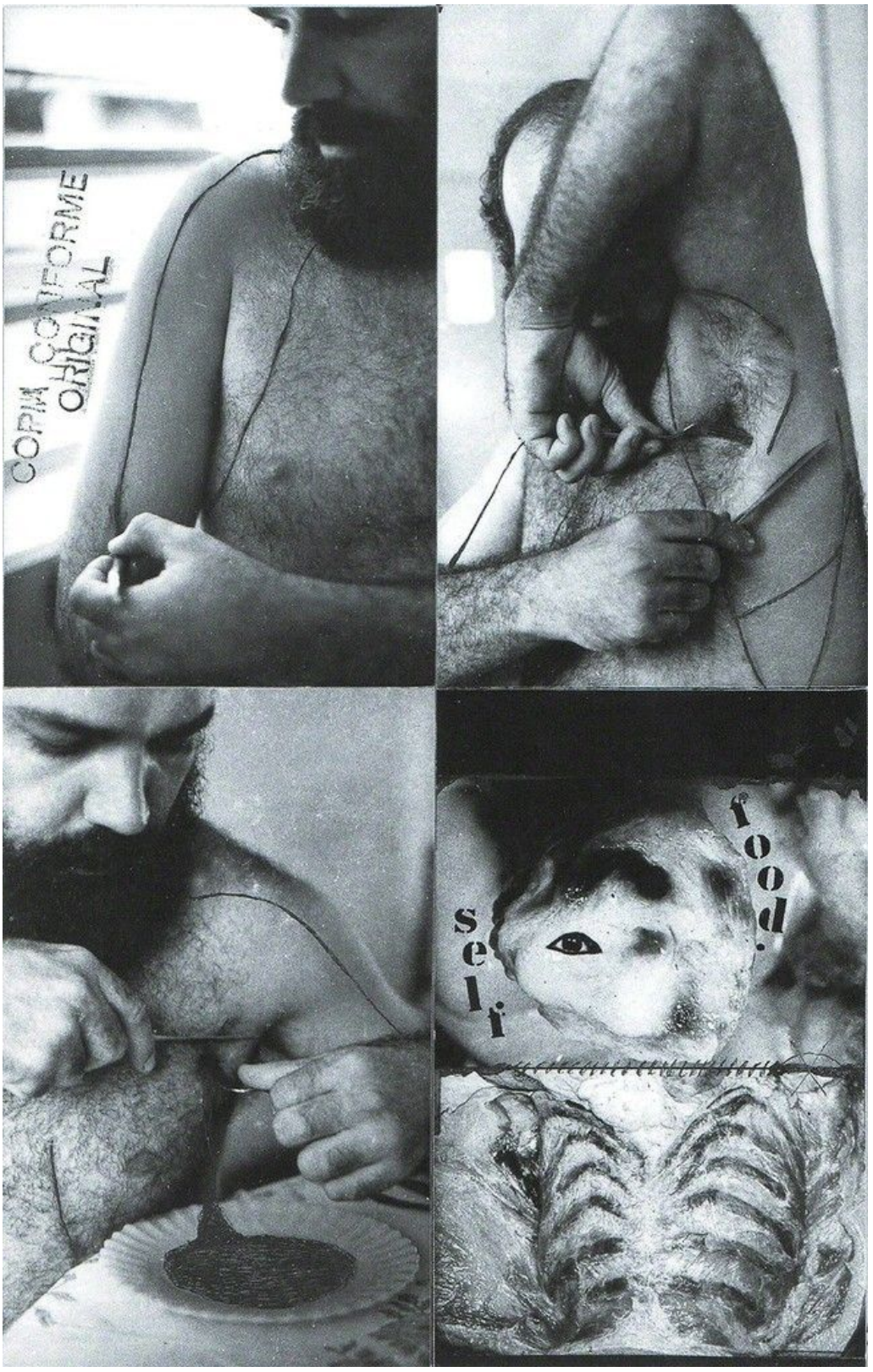


Figura 4. Paulo Bruscky, AlimentAÇÃO, 1978, livro, 19 x 13 cm. Coleção MAR.
Fonte: DINIZ, 2014, p. 173.

Em *Todas as cores do homem* (1996) (figura 5), grandes falos realizados em vidro soprado pendem do teto do espaço expositivo. Contendo materiais de cores variadas – ouro, cobre, vinho, malaquita, grafite e água – o trabalho pode ser

entendido como um registro do "descentramento" identitário, isto é, como um distanciamento da "referência nuclear fixa" de um padrão identitário[20]. O cruzamento entre a representação uniforme do gênero masculino – no caso, os falos – e outros critérios – isto é, seus conteúdos –, singulariza cada objeto da instalação.

Figura 5. Antonio Dias, Todas as cores do homem, 1996, vidro soprado, ouro, cobre, vinho, malaquita, grafite, água mineral, gesso, fios e lâmpadas elétricas, dimensões variáveis. Coleção Daros Latinamerica, Zurique. Fonte: OLIVA, 2015, p. 287.

[20] COHN, Gabriel. Identidades problemáticas. *In*: SALLUM JR., Brasilio. et al. (orgs.). *Identidades*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016. p. 33-39. p. 37.

Entre o rígido e o amolecido

Ao lado de outras obras como *40 nego bom é 1 real* (2013) e *O levante* (2012-2013), *Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste* integrou um projeto de ficção que propunha uma espécie de duplo do Museu do Homem do Nordeste (Muhne), apresentado em diversas ocasiões, entre elas na exposição *Museu do homem do Nordeste* (2014-2015), no Museu de Arte do Rio, no Rio de Janeiro. Vinculado à Fundação Joaquim Nabuco, o Muhne foi criado em 1979 em Recife a partir da junção dos acervos do Museu do Açúcar, Museu de Antropologia e Museu de Arte Popular de Pernambuco, resultado da proposta de Gilberto Freyre de instalar, nas diversas regiões do país, "museus representativos da dinâmica antropológica-cultural brasileira".[21]

Ao expor objetos pertencentes ao acervo da instituição recifense[22] junto a outros coletados ou produzidos pelo artista, Jonathas de Andrade evoca a proposta dos museus de, especialmente a partir do século XIX, criar representações nacionais ao propor ficções de legitimação política. Dessa forma, o artista questiona a atuação dos museus nas "manipulações das identidades" e na elaboração de "imagens de si e do outro"[23] e, especialmente no caso do Museu do Homem do Nordeste, daquilo que a instituição autoriza enquanto "vitrine" e "espelho"[24] do homem e da mulher da região.

Se por um lado as mulheres estão praticamente ausentes na exposição, por outro a figura do homem é reiterada, inclusive de forma sinestésica. Uma grande quantidade de camisas sujas e suadas, coletadas pelo artista entre trabalhadores braçais (*Suar a camisa* [2014]), formam uma fila indiana que parece saltar dos cartazes e saturar o espaço expositivo com o "falo".

Apesar de evidenciar em *Cartazes* homens da classe trabalhadora, elemento privilegiado na representação do "'falo' nordestino", Jonathas de Andrade não os concebe apenas como um equipamento utilitário de resistência ao meio hostil, mas também "homoerotiza"[25] seus corpos. Esse procedimento é fundamental

[21] JUCÁ, Joselice. *Joaquim Nabuco:* uma instituição de pesquisa e cultura na perspectiva do tempo. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1991. p. 182.
[22] Segundo o folheto da exposição, além do Museu do Homem do Nordeste, a exposição no MAR também recorreu a empréstimos dos acervos do Centro de Estudos da História Brasileira (CEHIBRA), Fundação Joaquim Nabuco, Fundação Gilberto Freyre, Instituto Lula Cardoso Ayres, Coleção Magnus Lima (São Paulo), Instituto Inhotim, e Cristiano Lenhardt. Cf. Museu do Homem do Nordeste [folheto de exposição]. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio, 2014.
[23] MENESES, Ulpiano. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). *Anais do Museu Paulista*, n. 1, 1993. p. 207-222. p. 211-212.
[24] Cristina Mattos, diretora do Museu do Homem do Nordeste entre 1987 e 1989, afirmou que a importância do Museu é que ele "não seja apenas a vitrine, mas que ele seja, predominantemente, o espelho, quer dizer, a vitrine onde o Nordeste mostra, e o espelho onde o Nordeste se vê, então a função dele é regional, fazer com que o nordestino se conheça, fazer com que ele avalie a sua própria realidade, fazer com que ele se compreenda enquanto homem histórico e antropológico". Cf. JUCÁ, Op. Cit. p. 181-182.
[25] O entendimento de que o artista "homoerotiza" os corpos em questão é problemático e mereceria uma discussão aprofundada, uma vez que essa afirmação pode inferir e definir a condição de gênero e da sexualidade do espectador. Ao mesmo tempo em que o termo reconhece a diferença ao

para explorarmos a dimensão política desse trabalho e discutirmos como o artista lida com certo tipo de concepção identitária que tende para a elaboração de homogeneidades.

Aqui, o erotismo é produzido a partir do cruzamento entre registros identitários estereotipados de gênero, raça e classe. Segundo o curador Thyago Nogueira, os trabalhos do artista "interrogam a antropologia e a sociologia para combater estereótipos e desmontar preconceitos"[26], se referindo especialmente a *Eu, mestiço* (2017), híbrido de fotografia e instalação que privilegia a questão racial (figura 6). Entretanto, o questionamento de estereótipos nem sempre é tão evidente no trabalho do artista. Em *Eu, mestiço* as imagens explicitamente posadas e artificiais, acompanhadas de substantivos e adjetivos que insinuam suas respectivas traduções verbais, produzem um efeito de auto-falseamento. Já os *Cartazes* parecem reiterar os estereótipos, ainda mais quando consideramos que as imagens erotizadas, ao se abrirem para um contato sensual e táctil, tendem a se distanciar de uma relação intelectiva pretensamente racional. Em um primeiro momento, portanto, o erotismo é produzido a partir da confirmação de todo um imaginário cultural, incluindo expectativas e preconceitos, acerca do "falo" nordestino.

Ainda segundo Thyago Nogueira, Jonathas de Andrade

> nos obriga a enfrentar preconceitos, desconfiar de clichês visuais e duvidar das interpretações de Brasil. Para nos fazer encarar o racismo histórico e presente, mina as certezas que depositávamos nas imagens e põe a todos nós na berlinda.[27]

Nesse caso é necessário cautela, entretanto, quanto à capacidade de combater e desmontar preconceitos, defendida pelo curador. Segundo Jacques Rancière, as "imagens da arte não fornecem armas de combate", isto é, não existe uma "linha reta entre percepção, emoção, compreensão e ação". Ao reconfigurarem o visível, o sentido e o efeito da arte não são antecipados[28], o que coloca em suspensão a afirmação de Nogueira.

Podemos afirmar, portanto, que o erotismo acionado em *Cartazes* complexifica os sentidos e eventuais efeitos do trabalho. O que acontece quando as imagens se abrem para uma fruição de caráter, digamos, táctil? Até que ponto sua dimensão crítica não seria solapada? No que diz respeito ao diálogo que estabelece com representações do "'falo' nordestino", entendemos que há no trabalho certo

---

considerar grupos sexuais subalternizados – os homossexuais –, também opera de forma excludente em relação às mulheres. Se por um lado o termo considera a diversidade – sendo mais abrangente do que o termo "erotização" –, ao mesmo tempo, nesse caso, ele funciona de forma excludente. Agradeço à professora Ana Maria Albani de Carvalho por essa observação e pelo ensejo ao debate quando da apresentação desse trabalho.

[26] NOGUEIRA, Thyago [org.]. *Corpo a corpo:* a disputa das imagens, da fotografia à transmissão ao vivo. São Paulo: IMS, 2017. p. 6.

[27] Idem, p. 21.

[28] RANCIÈRE. Op. Cit. p. 100.

cinismo: o "amolecimento" do "falo" é sustentado pelo seu enrijecimento, pela sua reiteração. Com isso queremos dizer que ao mesmo tempo em que os *Cartazes* questionam estereótipos e o achatamento identitário do "Nordeste" nas representações do "falo" nordestino; sugerem também o vigor da dimensão erótica das imagens e solicitam certa cumplicidade em relação a elas e ao imaginário ao qual estão atreladas, sugerindo certo desejo por fusão.

Figura 6. Jonathas de Andrade, *Eu, mestiço*, 2017, impressão UV sobre placas de papelão tipo falconboard 16mm, tamanhos variados.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *Nordestino: invenção do "falo"* – uma história do gênero masculino (1920-1940). São Paulo: Intermeios, 2013.

ANJOS, Moacir dos. Desmanche de bordas: notas sobre identidade cultural no Nordeste do Brasil. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque; RESENDE, Beatriz (orgs.). *Artelatina*: cultura, globalização e identidades. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p.45-59.

BATAILLE, Georges. O erotismo. Porto Alegre: L & PM, 1987.

BRANCO, Lucia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CANONGIA, Ligia. *Sem pudor*. 2010. Disponível em: <http://www.cultura.rj.gov.br/artigos/sem-pudor>. Acessado em: agosto de 2018.

COHN, Gabriel. Identidades problemáticas. *In*: SALLUM JR., Brasilio. et al. (orgs.). *Identidades*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016. p. 33-39.

DIMITROV, Eduardo. *Regional como opção, regional como prisão*: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano. Orientadora: Lilia K. M. Schwarcz. 2013. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas na Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

DINIZ, Clarissa [org.]. *Pernambuco experimental* [Catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2014. p. 14-121.

JUCÁ, Joselice. *Joaquim Nabuco:* uma instituição de pesquisa e cultura na perspectiva do tempo. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1991.

LIMA, Pedro Ernesto F. Crentes, pregadores, funkeiros e drags: o baile da diferença nas convenções de Bárbara Wagner. *Visualidades*, Goiânia, v. 16, n. 1, jan.-abr. 2018, p. 119-140

MENESES, Ulpiano. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). *Anais do Museu Paulista*, n. 1, 1993. p. 207-222.

Museu do Homem do Nordeste [folheto de exposição]. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio, 2014.

NOGUEIRA, Thyago [org.]. *Corpo a corpo:* a disputa das imagens, da fotografia à transmissão ao vivo. São Paulo: IMS, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. A imagem intolerável. *In*: RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p. 83-102.

REZENDE, Renato; BUENO, Guilherme. *Conversas com curadores e críticos de arte*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

Ruin porn: o fetiche da ruína na era pós-industrial

Rafael Fontes Gaspar, Universidade do Estado de Santa Catarina

O fetiche pela exploração e fotografia de lugares abandonados no século XXI, expressa no cenário cultural e artístico contemporâneo, uma sedução por ruínas urbanas denominada de *ruin porn*. Nesta abordagem, será apresentada a fotografia de ruínas modernas situada no período pós-industrial, com ênfase na análise sobre o processo de encantamento dos lugares abandonados e sombrios, em uma aproximação conceitual e estética com a concepção de beleza convulsiva, desenvolvida pelo escritor e teórico do surrealismo André Breton.

Palavras-chave: *ruin porn*; fotografia; beleza convulsiva.

*

The fetish for the exploration and photography of abandoned places in the 21st century, expressed in the contemporary cultural and artistic scene, a seduction by urban ruins called ruin porn. In this approach, the photograph of modern ruins situated in the post-industrial period will be presented, with an emphasis on the analysis of the enchantment process of abandoned and dark places, in a conceptual and aesthetic approach with the conception of compulsive beauty developed by the writer and theorist of surrealism André Breton.

Keywords: ruin porn; photography; compulsive beauty.

Este artigo demonstra aproximações conceituais entre a obsessão contínua na sociedade por ruínas, denominada no mundo contemporâneo como *ruin porn*, com o princípio estético do surrealismo desenvolvido por André Breton (1896-1966), por meio da concepção de beleza convulsiva presente nos romances *Nadja* (1928) e *O Amor Louco* (1937). Além disso, será compreendida a relação entre o belo e o maravilhoso descrito no *Manifesto Surrealista* (1924), como forma de auxiliar essa reflexão sobre o encanto que existe na decadência urbana das construções abandonadas. Para o crítico e historiador de arte Hal Foster (1955, Estados Unidos), na sua obra publicada em 1955, intitulada *Compulsive Beauty,* o maravilhoso pode ser entendido como o fenômeno que Freud (1856-1939) denominou de "estranho". No livro, o autor realiza uma desconstrução do surrealismo, pois, se para Breton o surrealismo era um símbolo de amor e revolução, Foster analisará o movimento sob uma perspectiva mais obscura, de uma arte direcionada à compulsão, ao mistério e à morte. Essa abordagem talvez permita compreender o fetiche provocado pela exploração e fotografia de lugares sombrios e solitários.

O conceito de *ruin porn*, traduzido literalmente como "pornografia de ruínas" caracteriza-se pelo fetiche criado em torno da exploração e da fotografia de ruína moderna. Com o aumento das buscas por fotografias de ruínas, as mídias sociais se encarregaram de intitular a expressão *ruin porn*, bem como, *food porn* e *travel porn*. Esse neologismo empregado atualmente através da concepção *porn*, expressa uma "glamourização" das fotografias nas redes sociais, como a proliferação do registro fotográfico de pratos de comidas, identificados pela expressão *food porn*. Mas, essa sedução criada em torno das ruínas apresenta um fenômeno mais complexo, pois o conceito de *ruin porn* indica no mundo contemporâneo o fascínio provocado por essa curiosidade de se aventurar por lugares sombrios e desconhecidos, ao mesmo tempo que exibe uma produção visual significativa criada em torno da decadência e da destruição. Dada a importância sobre esta produção visual, nota-se que ela também é recebida por críticas, por exemplo, o caso de muitos moradores da cidade de Detroit, nos Estados Unidos, que protestam contra a exploração da decadência urbana, expressa na produção de artistas, fotógrafos e filmmakers. Para esses moradores as fotografias e o turismo mórbido que se destinam em torno dessas ruínas refletem a falência econômica pós-industrial da cidade. Para eles o fetiche da ruína apresenta-se como um obstáculo ao progresso da cidade, porque as fotografias exibidas fora de contexto vulgarizam as implicações sociais e psicológicas da decadência urbana dos edifícios. Assim, diante de todos esses efeitos, esta análise direciona sua investigação precisamente sobre o encanto provocado pela fotografia e exploração das ruínas urbanas, por meio de uma aproximação do fascínio por lugares abandonados, com os princípios de uma estética surrealista, situada entre a morte e o maravilhamento.

Nesse sentido, o conceito de *ruin porn* pode encontrar-se associado a um movimento de expedições urbanas, chamado *urban exploration*, que se refere precisamente a uma prática arriscada e perigosa da exploração sobre os espaços

esquecidos da cidade. Considerada como um *hobby*, essa prática pode revelar um lado político, mesmo destituída dessa finalidade, visto que seus adeptos a praticam pela própria experiência, que é proporcionada pela aventura ao desconhecido, embora, por outro lado, mostrem, com essas expedições, uma posição de quem pretende romper com as fronteiras citadinas, através de uma ressignificação da experiência contemporânea com a cidade. Aliás, a grande contribuição dessas expedições deve-se ao registro fotográfico que revela o encanto sombrio dos lugares abandonados da paisagem urbana. Vale lembrar, que a primeira experiência estética realizada pelas vanguardas modernistas em lugares desabitados, ocorreu com a visita dos dadaístas em 1921, que incluía André Breton, Paul Éluard (1895-1952), Francis Picabia (1879-1953) e Tristan Tzara (1896-1963), em uma expedição para uma igreja abandonada em Paris, a *St. Julien le Pauvre* (Fig. 1).

Figura 1. Anônimo. *Excursão dadaísta a Saint Julien le Pauvre*, Paris. 1921. A partir da esquerda: Jean Crotti, Georges D'Esparbès, André Breton, Georges Rigaud, Paul Éluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Théodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara e Philippe Soupault.

A excursão dadaísta à igreja abandonada de *St. Julien le Pauvre* é uma evidência das primeiras expedições realizadas em lugares abandonados por meio da expressão artística e literária. A exploração de lugares abandonados como modo de experiência estética no mundo contemporâneo, ressignifica aquilo que os artistas, poetas, historiadores e arqueólogos empreenderam no passado, como o *Grand Tour*, conceito atribuído às viagens e expedições que consistia nos caminhos percorridos pelas ruínas da Europa no século XVIII, quando viajavam

principalmente pelas ruínas de Roma e pelas áreas arqueológicas, como a cidade de Pompéia e Herculano. Além disso, a exploração urbana contemporânea ressignifica as caminhadas propostas pelos dadaístas e surrealistas, como também pode ser pensada em suas aproximações e distanciamentos com a deriva situacionista liderada por Guy Debord (1931-1994), até chegar aos artistas contemporâneos da *land art*, como Robert Smithson (1938-1973) e Richard Long (Inglaterra, 1973). Conforme Francesco Careri (Roma, 1966) em *Walkscapes: o caminhar como prática estética* (2002), o dadaísmo inicia a experiência sobre o inconsciente da cidade, a partir da teoria freudiana, que irá permitir aos surrealistas, letristas e aos situacionais o desenvolvimento da experiência estética como prática do caminhar. "É através do dadá que se realiza a passagem do *representar* a cidade do futuro ao *habitar* a cidade do banal"[1].

A afirmação de Francesco Careri descreve o "*ready-made* urbano", por meio da experiência estética proposta pelos dadaístas, nessa visita realizada a um espaço banal e esquecido da cidade, como pode ser vista a experiência empreendida na igreja abandonada de *St. Julien le Pauvre*. Para o autor, a transformação histórica da passagem do dadaísmo para o surrealismo, se dá com o rompimento de André Breton com os dadaístas e principalmente, com sua viagem realizada com Roger Vitrac (1889-1952), Max Morise (1900-1973) e Louis Aragon (1897-1982), quando partem de trem de Paris para a pequena cidade de Blois, escolhida ao acaso no mapa. Depois de chegar a cidade de Blois, o grupo segue por uma caminhada para Romorantin, onde o percurso realizado sem objetivo, ao acaso, consistirá no ato de caminhar como uma experimentação estética, que trará consigo a ideia de *deambulação*, do ato de caminhar sem destino pelos campos abertos e solitários. Esse ato de caminhar errante aproxima-se da forma de expressão contida no pensamento inconsciente, pois de maneira semelhante, este caminhar sem rumo condiz com o "automatismo psíquico" e com o conceito de "surrealismo", que foram desenvolvidos por André Breton quando ele retorna desta viagem, formulando assim, estes conceitos na introdução de *Poisson soluble,* que se tornaria o *Primeiro Manifesto do Surrealismo*. Conforme Francesco Careri, o poeta surrealista desenvolve com esta viagem suas ideias para compor o *Manifesto Surrealista*, ao mesmo tempo que desenvolve com esse ato de caminhar uma experiência estética baseada na ideia da *deambulação*.

> A deambulação – termo que traz consigo a própria essência da desorientação e do abandono no inconsciente – desenvolve-se entre bosques, campos, sendeiros e pequenos aglomerados rurais. Pareceria que junto com a intenção de superar o real no onírico há a vontade de um retorno a espaços vastos e desabitados[2].

Nesta perspectiva, pretende-se traçar aqui, uma relação entre a experiência estética proposta pelos dadaístas, na visitação de lugares desabitados e banais,

[1] CARERI, 2013, p. 74.
[2] CARERI, 2013, p. 74.

logo, desenvolvida pela deambulação dos surrealistas, com a exploração urbana de ruínas no cenário contemporâneo. Por exemplo, o catálogo *Beauty in Decay II* de RomanyWG, pseudônimo do fotógrafo britânico Jeremy Gibbs, demonstra fotografias de alguém que caminhou por asilos abandonados, complexos industriais, castelos, palácios, entre outras construções que revelam o espaço esquecido, desabitado e banal das cidades. O fotógrafo inspeciona as construções abandonadas, observando com a lente da câmera, cada camada de tinta que descasca da parede, a poeira que cobre os objetos solitários, os vidros quebrados, a matéria em processo de decomposição, tudo aquilo que carrega a marca do tempo impregnada nesses espaços. Os grandes complexos industriais que aparecem em suas fotografias (Fig. 2) fascinam com suas estruturas de ferros, suas grandes bobinas, de uma geometria onde só restam as estruturas de ferro, engrenagens e tubulações solitárias, que revelam imagens de um futuro preso ao passado, abandonado, onde a oxidação e a ferrugem dominam sobre essas estruturas.

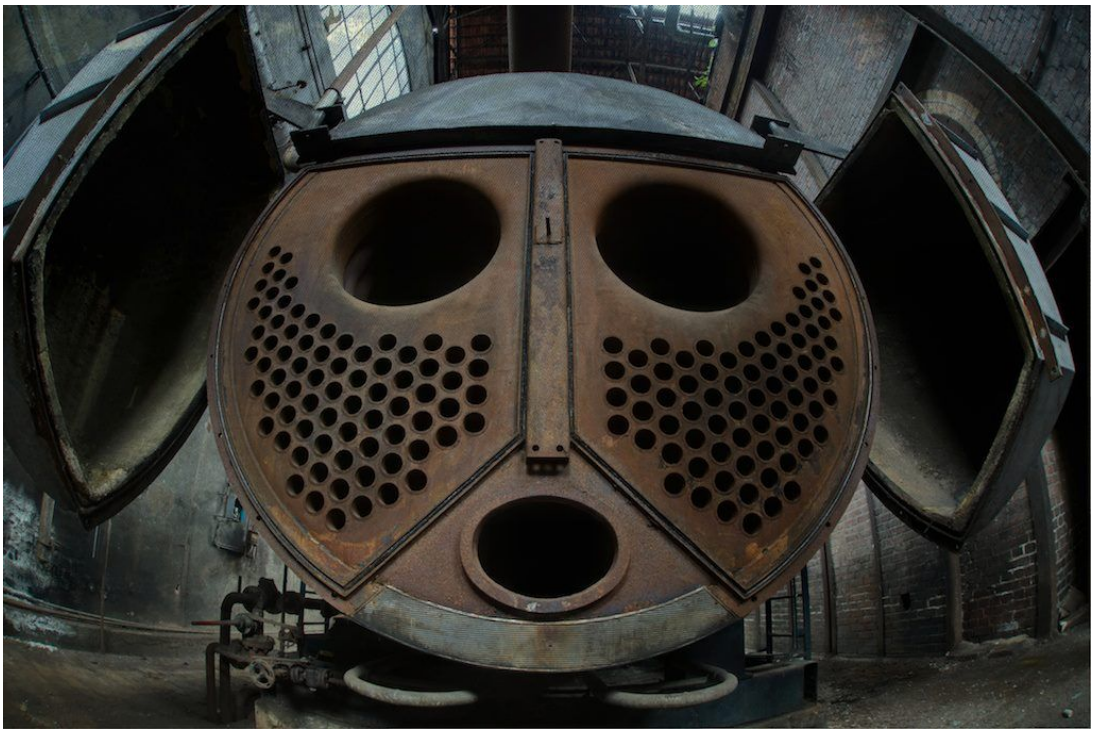


Figura 2. RomanyWG. Beauty in Decay II, 2012.

Os esqueletos dessas máquinas são resíduos que estão lá para contar a história, o apogeu e o declínio da indústria. São grandes monumentos que retratam a história da indústria, e agora, como espaços esquecidos, essas estruturas de ferro estão sendo reivindicadas pela natureza com o seu poder de corrosão. Para RomanyWG, esses monstros industriais representam uma cidade de ferrugem, máquinas enormes que se referem a um futuro distópico e surreal. A respeito da bibliografia sobre a exploração do espaço urbano, poderemos-se tomar como base o livro *Explore everything: place-hacking the city* (2013), de Bradley L. Garrett (1981), geógrafo cultural baseado na Universidade de Sydney na Austrália, que concentra seus estudos sobre cidades, infraestrutura e sociedade. Sua pesquisa

demonstra uma análise sobre a prática da exploração urbana sobre os espaços esquecidos da cidade, como construções abandonadas, esgotos, catacumbas e o topo de edifícios e pontes famosas, que propiciam vistas panorâmicas da paisagem urbana. Este pesquisador acadêmico e fotógrafo realiza em sua investigação sobre a prática da exploração urbana de ruínas, a relação dessas expedições contemporâneas com a história da arte, literatura e com os conceitos filosóficos, culturais e históricos, que abordaram de alguma forma, o imaginário urbano e suas fronteiras citadinas.

> Os escritos de Walt Whitman, Charles Dickens, Baudelaire e muitos outros artistas e grupos, incluindo os dadaístas, surrealistas e situacionistas, servem como figuras inspiradoras para as noções contemporâneas da prática do urban exploration, com a sua paixão por descobrir o perigo, o precário, o impróprio e o absurdo dos espaços urbanos[3].

Em conformidade com Bradley L. Garret, o livro mostra que os adeptos resistem e subvertem o modo de entretenimento imposto pelas metrópoles modernas, com a intenção de encontrar um novo significado na relação do indivíduo com a metrópole. Nota-se que esses exploradores urbanos possuem uma atitude transgressiva em relação aos limites da cidade, pois atravessam lugares proibidos para se divertir, como um modo de ressignificar na contemporaneidade o entretenimento no espaço urbano. Os lugares abandonados registrados pela prática da exploração urbana e o fetiche provocado por essas ruínas, denominado de *ruin porn,* revelam um princípio estético convulsivo de uma beleza que provém da decadência e do abandono. Nessa perspectiva, esta abordagem procura examinar o encanto percebido no abandono através do surrealismo proposto por André Breton. Vale lembrar, que o conceito de beleza para o surrealismo se define por um encanto que vem do inconsciente, transitório, efêmero, fruto da histeria e da loucura, do maravilhoso, contrário à ideia de beleza racional, do sublime e do eterno.

Para compreender o encanto provocado pelo espaço solitário e sombrio das ruínas modernas, esta análise adota o princípio de beleza desenvolvida por André Breton, quando o poeta afirma em *Nadja*: "A beleza, nem dinâmica nem estática. O coração humano, belo como um sismógrafo. Reino do silêncio..."[4]. O escritor e teórico do surrealismo, ainda conclui o romance dizendo que: "A beleza será CONVULSIVA, ou não será[5]". Esta definição, conforme indica o ensaísta alemão Karl Heinz Bohrer (1932), no artigo *O ético no estético*, "leva a noção de beleza de seu peculiar estatismo para um dinâmica absoluta. Ela é um evento que, como observa Breton, deixa atrás de si não só a ideia clássica de beleza, mas também a romântica[6]". Assim, no *Manifesto Surrealista* publicado em 1924, Breton diz que

[3] GARRETT, 2013, p. 16.
[4] BRETON, 2012, p. 146.
[5] Idem, ibidem.
[6] BOHRER, 2001, p. 19.

"o maravilhoso é sempre belo, qualquer maravilhoso é belo, só mesmo o maravilhoso é belo[7]". Para ele, o maravilhoso não depende do valor estético ou moral. Sua proposta revolucionária aparece novamente no *Manifesto*, quando afirma que o "ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral[8]". Percebe-se que o maravilhoso é considerado como uma espécie de choque, uma sensação convulsiva de admiração, uma perturbação dos sentidos, e essa sensação vertiginosa torna-se a qualidade da arte.

Hal Foster, em *Compulsive Beauty*, analisa primeiramente o movimento surrealista por meio da aproximação com a psicanálise freudiana. Depois, redefine as categorias do surrealismo, maravilhoso, beleza convulsiva e a possibilidade objetiva a partir da concepção de estranho em termos freudianos. E assim, discorre sobre duas perspectivas de abordar o maravilhoso como beleza convulsiva:

> primeiro, o maravilhoso como beleza convulsiva será visto como um estranhamento entre estado animado e inanimado; em seguida, o maravilhoso como acaso objetivo manifestado no encontro inesperado e o objeto encontrado que será revelado como uma lembrança misteriosa de compulsão à repetição. Ambos os termos, beleza convulsiva e o acaso objetivo, implicam choque, o que sugere que o maravilhoso também envolve a experiência traumática, que pode até ser uma tentativa de trabalhar através da experiência "histérica". Desta forma, também o maravilhoso pode ser entendido em termos de repetição que rege o estranho e a pulsão de morte.[9]

Nessa linha de reflexão, a morte e o maravilhamento sob a perspectiva de um princípio estético convulsivo como mostra Hal Foster, são categorias que se aproximam nesse contexto de abandono, a meu ver, do fetiche pela exploração e fotografia de ruínas urbanas. Convém observar que o *Manifesto Surrealista* de Breton irá apresentar a "ruína romântica" e o "manequim moderno" como exemplos do maravilhoso.

> O maravilhoso não é o mesmo em todas as épocas; participa obscuramente de uma classe de revelação geral, de que só nos chega o detalhe: são as ruínas românticas, o manequim moderno ou qualquer outro símbolo próprio a comover a sensibilidade humana por algum tempo. [...] Coincidem com um eclipse do gosto que sou feito para suportar, eu que tenho do gosto a ideia de um grande defeito. No mau gosto de minha época, procuro ir mais longe que os outros.[10]

[7] BRETON, 1985, p. 45.
[8] Idem, p. 58.
[9] FOSTER, 1993, p. 21.
[10] BRETON, 1985, p. 47.

Para visualizar esse aspecto entre a ruína e o manequim, como a sensação do maravilhoso despertada em cada época, a sua maneira, será apresentada a produção visual de Andre Govia, explorador urbano responsável por levar técnicas cinematográficas à fotografia de ruína, registrando através de viagens o processo de abandono das construções no mundo. O catálogo *Abandoned Planet* (2014), de sua autoria, apresenta um conjunto de fotografias (Fig. 3) que revelam imagens fantasmagóricas de lugares esquecidos pela humanidade, resultado de uma seleção do arquivo fotográfico de suas viagens. Andre Govia percorre 20 países, atrás de hospitais, sanatórios, castelos, hotéis e asilos, que, às vezes, causam espanto, mediante uma mistura de pesadelo e encanto.

Figura 3. Andre Govia. Abandoned Planet. 2014.

O pesquisador Hal Foster analisa o manequim sobre o processo de mercantilização, para este autor, o objeto do manequim representa a fetichização da mercadoria. Vale lembrar, que o surrealismo apresenta objetos estranhos e deslocados de sua função original para causar uma perturbação estética, como um modo de representar a repressão histórica, o reprimido se repete e perturba as normas individuais e da sociedade. Para o crítico, a intenção do surrealismo é redirecionar o retorno do reprimido para fins críticos. Assim, Foster analisa o maravilhoso como uma espécie de choque da experiência surrealista, enquanto que o retorno ao reprimido surge como uma crítica ao desenvolvimento do processo capitalista e tecnológico, que obscurece o desejo e o trauma.

> Cada um combina ou funde dois termos opostos: na ruína, o natural e o histórico, e no manequim, o humano e o não-humano. Na ruína, o progresso cultural é capturado pela entropia natural, e no manequim, a figura humana é entregue à mercadoria que for. De fato, o manequim é a

> própria imagem da reificação capitalista. Em suma, em ambas as imagens, o animado se confunde com o inanimado, uma confusão que é estranha, justamente, porque evoca o conservadorismo das unidades, a imanência da morte em vida.[11]

Para Foster, a dimensão social da beleza compulsiva indica como crítica o exemplo das bonecas de Hans Bellmer (1902-1975) que, além do sadismo, apresentam conexões entre a violência presente no fascismo com a estética surrealista, que retoma o reprimido como objeto crítico. A beleza convulsiva analisada pela psicanálise está vinculada à violência, ao erotismo e à morte. A partir dessas considerações, o maravilhoso e a morte se aproximam desse princípio estético convulsivo. A meu ver, as fotografias de Andre Govia podem ser refletidas sobre o estranhamento estético causado pelas bonecas de Hans Bellmer (Fig. 4).

A beleza convulsiva contra a ideia de belo da concepção antropomórfica clássica ganha força com o período entre as guerras mundiais, quando o corpo humano aparece dilacerado, fazendo com que a beleza convulsiva dessas obras transgrida a noção clássica do belo. A noção de beleza proposta pelo surrealismo de Breton se inspira na obra de Lautréamont (1846-1970). A pesquisadora Eliane Robert Moraes (São Paulo, 1951), no prefácio de *Nadja,* diz que Breton transforma a herança de Lautréamont, isto é, as criaturas fantásticas dos *Cantos de Maldoror*, os seres assombrosos e todo cenário repulsivo em trajetos que procuram ver o maravilhoso pelas ruas parisienses. A frase de Lautréamont, "Belo como... o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação"[12] reverberou pelo movimento surrealista. Essa experiência poética permitiu aos jovens surrealistas, após os quatros anos de destruição da Primeira Guerra Mundial, experimentar novas formas da experiência poética. Segundo Eliane Moraes,

> Desde Lautréamont, as ilusões da realidade vinham sendo colocadas em xeque. A estranha associação entre uma máquina de costura e um guarda-chuva, que parece ter sido capturada nas páginas publicitárias de algum jornal, indicava uma atitude igualmente determinada em duvidar dos significados usuais desses objetos, inscrevendo-os numa nova cadeia de metamorfoses.[13]

Eliane Moraes, em *O Corpo Impossível*, discorre a partir do modernismo francês de Lautréamont, do surrealismo e do pensamento de Georges Bataille (1897-1962), sobre a produção estética a respeito do corpo dilacerado que transgrediu o antropomorfismo clássico. No entanto, esta investigação pretende compreender a beleza convulsiva de Breton através do estranhamento e da pulsão de morte, em vez de caminhar pelos estudos do erotismo freudiano no

[11] FOSTER, 1993, p. 21.
[12] LAUTRÉAMONT *apud* MORAES, 2002, p. 40.
[13] MORAES, 2002, p. 46.

surrealismo, ou no pensamento de Bataille. O objetivo consiste em analisar o que é perturbador como belo, para tentar compreender o encanto que existe nas fotografias de lugares abandonados.

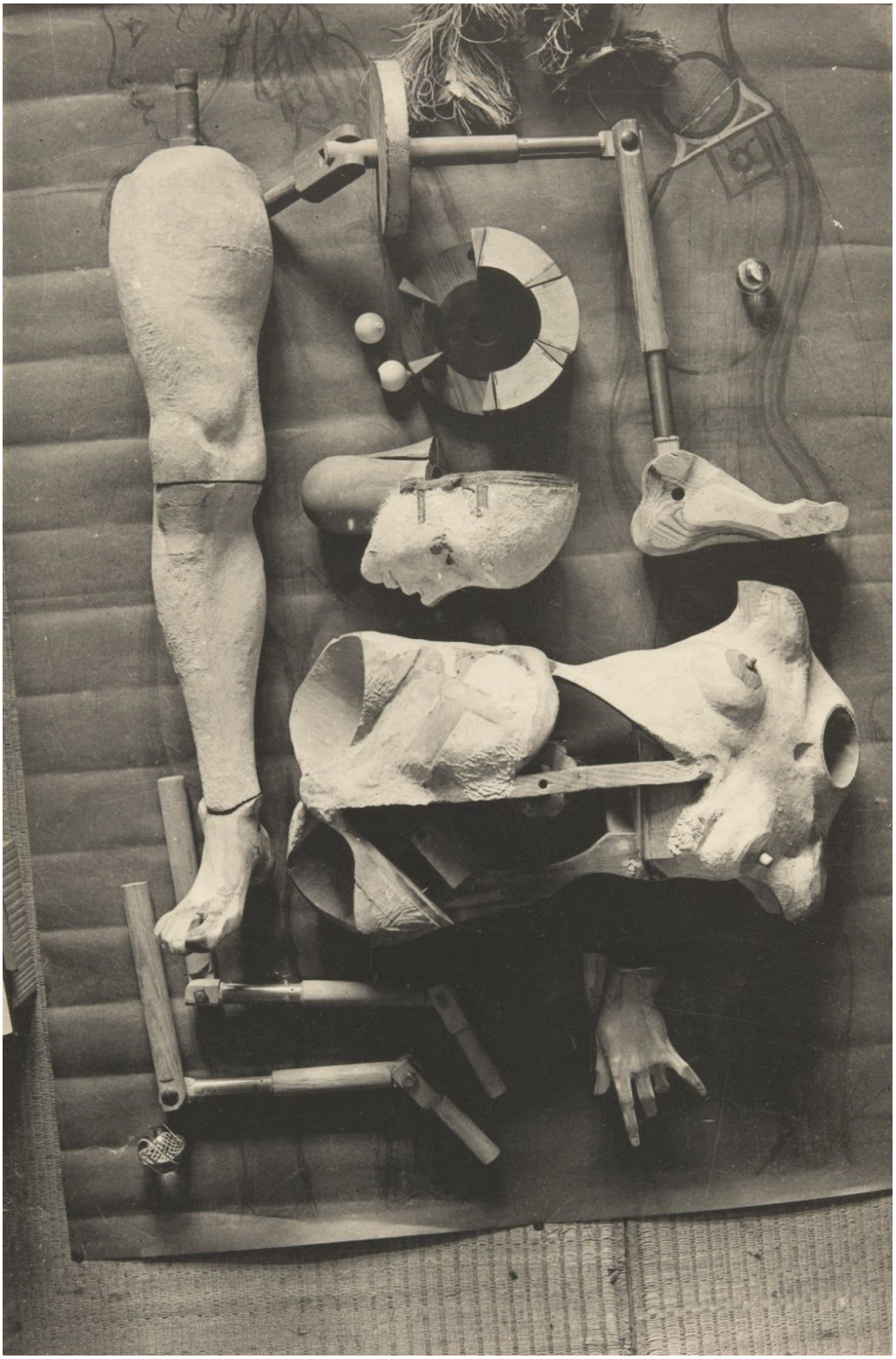


Figura 4. Hans Bellmer. Foto. Plate from La Poupée. 1936. MoMA.

Outro exemplo do conceito de maravilhoso em Breton, pode ser compreendido com a noção de beleza convulsiva desenvolvida no romance *Amor Louco*: "A beleza convulsiva terá de ser erótico-velada, explodente-fixa, mágico-circunstancial, ou não será beleza"[14]. Tomemos como exemplo a expressão "erótico-velada" mencionada por Breton ao se referir ao mimetismo natural das fotografias de Karl Blossfeldt (1865-1932), nas quais a forma das flores tornam-se semelhantes à arquitetura. As fotografias de Brassaï (1899-1984) também são mencionadas como exemplo de formas involuntárias, de objetos do cotidiano transformados, inconscientemente, em formas estranhas e eróticas. Para Hal Foster, a terceira categoria, a beleza convulsiva "mágico-circunstancial" apresenta-se como uma repetição não só do trauma sugerido nas fotografias surrealistas, entre o estado inanimado e animado, mas sobre o trauma de si mesmo, pessoal. A beleza convulsiva aproxima-se dos efeitos de trauma e repetição relacionados ao processo fotográfico sobre o inanimado e o animado nas fotografias surrealistas.

Para esta investigação, devemos salientar a categoria "explodente-fixa", ilustrada por uma fotografia de Man Ray publicada no jornal *Minotauro* n°5, que mostra a imagem de uma dançarina de tango, que simboliza a compulsão e o assombro, fazendo com que o movimento dos gestos e das feições mostre o aspecto compulsivo, erótico e destruidor. Conforme Hal Foster, o poeta surrealista, também se refere a outro exemplo para ilustrar a categoria "explodente-fixa", em que a imobilidade dessa categoria sugere uma pulsão de morte. Assim, André Breton usa o exemplo de um trem abandonado em uma floresta (Fig. 5), onde a ambiguidade da beleza convulsiva mostra a máquina imóvel, diante da velocidade da máquina e da ideia de progresso, a natureza cresce por cima dela: "Natureza aqui é vital ainda inerte: ela cresce, mas só sob o disfarce da morte, para devorar o progresso do trem, ou o progresso que uma vez simbolizou"[15].

Após essas digressões, nota-se que André Breton anuncia o belo com o maravilhoso no *Manifesto Surrealista* por meio da relação com o estranho, em *Nadja* conclui a obra, comparando a beleza com o estado convulsivo, que se estenderá em *Amor Louco*, como uma definição de beleza convulsiva que irá indicar pontos enigmáticos, como a última categoria explicada anteriormente, sobre a beleza convulsiva "explodente-fixa". Este princípio estético anunciado pelo surrealismo permite aproximar o maravilhamento e a morte como categorias situadas no abandono. O encanto e a sensação perturbadora causada pela imagem dos lugares em abandono são compreendidos por essa concepção de beleza surreal. Assim como os surrealistas deslocam a função original dos objetos cotidianos transformando-os em objetos perturbadores, as fotografias observadas pelo fetiche das ruínas modernas deslocam o conceito de uma beleza centrada sobre a ideia romântica e racionalista para um conceito de estética convulsivo. O encanto do abandono favorece o crescimento das exposições fotográficas sobre o *ruin porn* e o aumento da propagação de imagens interessadas nas ruínas

[14] BRETON, 1971, p. 25.
[15] FOSTER, 1993, p. 25.

desperta a curiosidade de indivíduos em se arriscar nessas expedições para encontrar lugares perdidos, que resistem ao tempo, encobertos por uma pulsão de morte. Esse encanto pelas ruínas revela lugares que guardam memórias afetivas, individuais ou coletivas, lugares que são recipientes de memória.

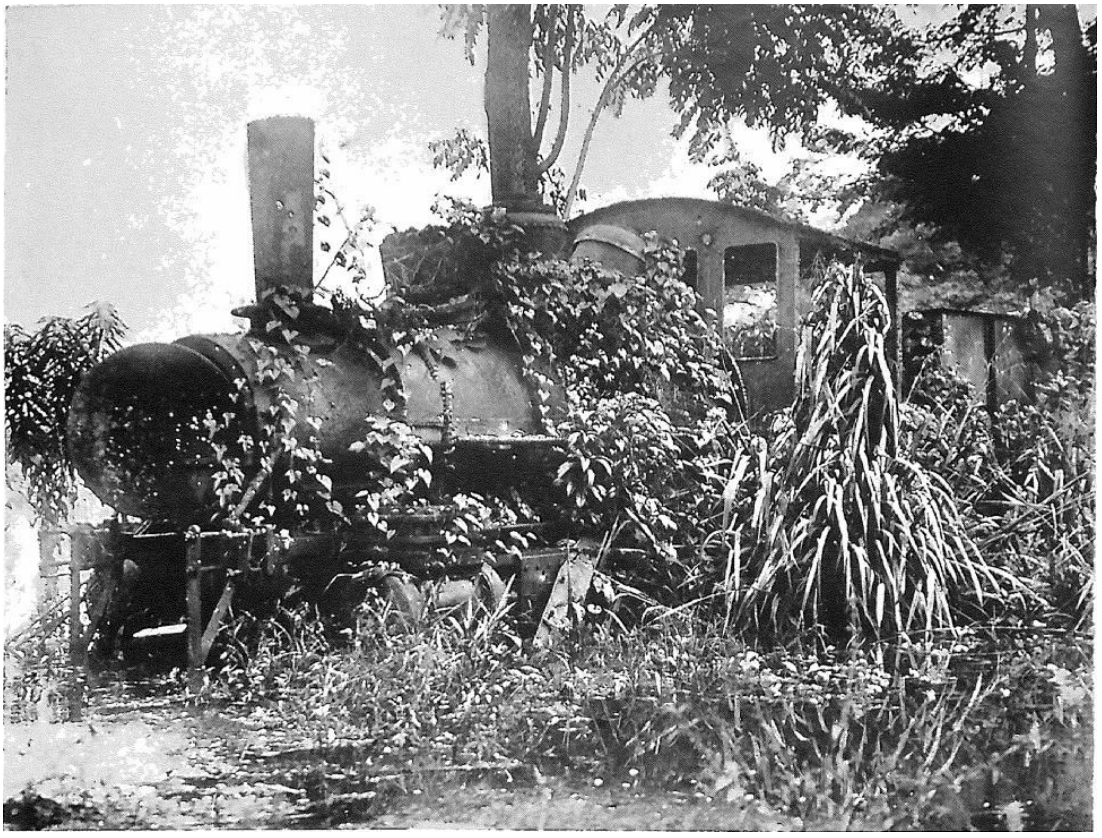


Figura 5. Foto. Locomotiva abandonada publicada em *Minotaure*, 1937. Reprodução do livro Compulsive Beauty de Hal Foster.

Referências Bibliográficas

BOHRER, Karl Heinz. O ético no estético. In: ROSENFIELD, Denis (Org.). *Ética e estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BRETON, André. *Amor Louco.* Trad. Luiza Neto Jorge. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.

_____. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CARERI, Francesco. Walkscapes: o caminhar como prática estética. GG Brasil: 2013.

FOSTER, Hal. *Compulsive Beauty.* October Books: Massachusetts Institute of Technology, 1993.

GOVIA, Andre. *Abandoned Planet*. Carpet Bombing Culture, 2014.

MORAES, Eliane Robert. *Prefácio*. In: Nadja, *op. cit*.

_____. *O Corpo Impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

RomanyWG. *Beauty in Decay II*. Carpet Bombing Culture, 2012.

“A Negra” de Tarsila do Amaral: escuta da condição da afrodescendente na formação do povo brasileiro

Silvia Meira, MAC USP/ CBHA

A obra *A Negra*, de Tarsila do Amaral retrata o mito da negra na formação do povo brasileiro, elaborada a partir das estórias contadas pelas empregadas negras da fazenda. As “pretalhonas” com redondezas afrodisíacas de corpo eram as escolhidas para pajens, mucamas e molecas, e trocavam aspectos íntimos de influência com as famílias brasileiras. *O* mito da negra é (e era) o de possuir um grande apetite sexual enquanto o homem civilizado teria um apetite sexual ordinário. A domesticação das mães de criação, amas de leite, mãe preta, através da tradição do aleitamento também é notório no mito. A condição social de estar à serviço do branco introduziu um sistema de submissão e passividade. *A* negra sempre apresentava o sorriso contagiante, sensual e extrovertido, camuflando sua história de sobrevivente como afrodescendente, no lar doméstico brasileiro, no final do séc. XIX.

Palavras-chave: arte moderna brasileira . iconografias de Tarsila do Amaral . coleção MAC USP.

*

Tarsila do Amaral's work *A Negra* portrays the myth of the black woman in the formation of the Brazilian people, elaborated from the stories told to Tarsila by the black maids of the farm. The “Black Female” with aphrodisiac surroundings in her the body were the ones chosen for pages, maidens and mucamas, and exchanged intimate aspects of influence with the Brazilian families. The black female myth is (and was) to have a great sexual appetite while the civilized man would have an ordinary one. The domestication of the breast milk black mother, through the tradition of breastfeeding, is also notorious in the myth. The social condition of being at the service of the white family introduced a system of submission and passivity. The contagious, sensual and extroverted smile of the *Negra* was a way of camouflaying her survivor story as afrodescendant, in the Brazilian domestic home, at the end of the century XIX.

Keyword: modern brazilian art . Tarsila do Amaral art piece . MAC USP collection.

Introdução

Considerada um dos maiores destaques da coleção de arte moderna brasileira, a obra *A Negra*[1], de Tarsila do Amaral, é de 1923 e faz parte do acervo do Museu de Arte Contemporânea (MAC) da Universidade de São Paulo. Em 1951 adquirida da artista, ingressou na coleção do antigo Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, mas passou a pertencer ao MAC em 1963, época em que o museu herdou a coleção do MAM.

O desenho de esboço da tela foi capa do caderno de poemas *Feuilles de Route*, de Blaise Cendrars, poemas escritos a bordo do navio Le Formose[2], durante a primeira viagem do poeta ao Brasil na companhia de Tarsila. "Aquele desenho que vem na capa de *Le Formose*..., desenho a lápis e nanquim, no qual o livre arrojo de traço rapidíssimo, já anuncia a tela futura"[3], é considerado, por alguns críticos, o início do desenvolvimento do projeto de redescoberta do Brasil por Tarsila[4].

A relação entre Tarsila e Cendrars tinha o Brasil como fonte de inspiração literária[5] para o poeta, que se torna interlocutor dos modernistas brasileiros. Por outro lado, Tarsila estava em busca de novos parâmetros para sua arte, procurando inserção no meio artístico parisiense. Blaise Cendrars introduz Tarsila e Oswald de Andrade ao meio cultural da época e a seu mestre Fernand Léger, em cujo atelier Tarsila teria pintado, em 1923, a Negra[6] (ocasião em que teria auxiliado Léger quando da criação dos cenários para a peça *Création du Monde,* do Ballet Suédois, compostos por motivos de estamparia e rituais africanos[7]).

A relação profícua de comunhão intelectual e de frequentação de circunstância entre Tarsila e Cendrars foi caracterizada, segundo Pagés[8], por realizações comuns: sabe-se que os poemas da segunda parte da edição de *Feuilles de Route* foram feitos, especialmente, para o catálogo da exposição de Tarsila do Amaral na Galerie Percier, em Paris, em 1928.

As leituras dos textos sobre a cultura africana, de *Anthologie Nègre* (escrito por Blaise Cendrars em 1921), e as visitas a ateliers decorados com máscaras e objetos ritualísticos africanos teriam favorecido o encantamento da artista pela

[1] Segundo Renata Cardoso ("A Negra de Tarsila do Amaral ...", 2016), a tela foi exposta somente em quatro exposições individuais de Tarsila do Amaral, até ingresso no MAM. Aracy Amaral (Tarsila ..., 2010) explica que duas destas exposições ocorreram no exterior: em 1926, em Paris e, em 1931, em Moscou; e duas delas no Brasil: em 1933, no Palace Hotel, e em 1950, na retrospectiva no próprio MAM-SP.
[2] Cendrars, B. "Feuilles de Route", 1990.
[3] Eulalio, A. A Aventura brasileira de Blaise Cendrars ... 2001. p.99.
[4] Herkenhoff, P. "As duas e a única Tarsila", 2005, p.101.
[5] Alem, Branca Puntel Motta. "As amizades brasileiras de Blaise Cendrars ...", 2011, p.24.
[6] Tarsilinha do Amaral e Guilherme Augusto do Amaral. "Exposição Tarsila do Amaral no Rio de Janeiro". In: Abdalla, A. C. ; Amaral, T. (Cur.). Tarsila do Amaral: Percurso Afetivo (Catálogo da Exposição). Museu Oscar Americano, 3 de julho a 5 de outubro, 2008. p.7.
[7] Eulalio, A. A Aventura brasileira de Blaise Cendrars ... 2001. p.102.
[8] Pagès, F. "Blaise Cendrars et les tupis-modernistes ...", 1996. p. 81.

temática. O interesse em dar valor aos elementos significativos de sua terra natal também nasce adaptado à voga do primitivismo eurocêntrico.

> Não pensem que esta tendência brasileira na arte é malvista aqui. Pelo contrário, o que se quer aqui é que cada um traga a contribuição de seu próprio país. Assim se explica o sucesso dos bailados russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta da arte parisiense (Tarsila do Amaral)[9].

Vale a pena lembrar a relação de Tarsila com Mário de Andrade, que ironizava, de forma sutil, os artistas brasileiros "deslumbrados" com a atmosfera artística parisiense. Mário enviou uma importante carta à Tarsila – que se tornou, aos olhos críticos de hoje, uma espécie de manifesto, uma exortação para que a amiga mudasse totalmente os rumos do seu estilo:

> Mas é verdade que considero vocês todos uns caipiras em Paris. Vocês se parisianizaram na epiderme. Tarsila, Tarsila, volta para dentro de ti mesma. Abandona o Gris e o Lhote, empresários de criticismos decrépitos e de estesias decadentes! Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Tarsila vem para a mata-virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. Há Mata virgem... Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam.[10]

O matavirgismo de Mário de Andrade, que consistia em enxergar o Brasil pela ótica do próprio Brasil[11], foi uma das considerações importantes levantadas nas correspondências de Tarsila e Mário de Andrade[12]. O esboço da tela *A Negra*, precursora do movimento antropofágico de 1928, é elaborado, várias vezes, em 1923 – época em que Tarsila digere os valores artísticos europeus, estruturando sua busca em torno da brasilidade.

Em 1923, quando de volta de Paris, Tarsila faz visitas às fazendas do interior do Brasil, o que provoca a rememoração de sua infância e a lembrança das estórias contadas pelas empregadas da fazenda (entre 1886 a 1898 Tarsila do Amaral vive em fazendas na região de Jundiaí e Capivari, no interior de São Paulo).

> Sinto-me cada vez mais brasileira, quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. As

[9] Carta de Tarsila à família em 19 de abril de 1923. In: Amaral, A. Tarsila ..., 2010, p,78.
[10] Carta a Tarsila do Amaral de 15 de novembro de 1923. In: Amaral, A. (Org.). "Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral", 2003. p.77.
[11] Rodrigues, L. "Escrevendo Cartas, Escrevendo a Vida ...", 2010, p.12.
[12] Mário de Andrade não deixaria de lavrar protesto ao abrir a resenha do livro do poeta no terceiro número de Estética: "Eu principiei tendo ciúmes de Cendrars por causa daquele desenho que vem na capa de Le Formose. Que negra tão preta aquela, com a bonita folha de bananeira nas costas! Pensei: é isso, um zanzador dum francês vem no Brasil, e arranja tudo com facilidade, arranja assunto, cinco voluminhos de verso (anunciados) e arranja até desenhos de dona Tarsila do Amaral... pois então a gente que vive, faz tanto! no mesmo assunto e trata dele com bem mais patriotismo, só arranja ser chamado de futurista... está bom."(Rio de Janeiro, janeiro-março, 1925 – na verdade 1926). In: Cardoso, R. "A Negra de Tarsila do Amaral ...", 2016), pp.98-99.

> reminiscências do tempo de criança vão se tornando preciosas para mim.[13]
> ...
>
> Minha força vem da lembrança da infância na fazenda, de correr e subir em árvores. E das histórias fantásticas que as empregadas negras me contavam[14].

Os relatos, com um certo sentimento de inocência, trazem as lembranças da figura boa de suas contadoras de histórias, que mobilizavam suas emoções quando menina. O akpalô, menciona Gilberto Freire em "O escravo negro na vida sexual e de família do brasileiro"[15], era uma instituição africana que floresceu, no Brasil, na pessoa de negras velhas que contavam histórias – negras que andavam de engenho em engenho, contando histórias a outras pretas, amas de leite dos meninos brancos. Na cultura africana alguns indivíduos chegavam a fazer profissão como contadores de histórias. Sabe-se que "um número copioso de vocábulos africanos penetraram na língua portuguesa, especialmente no Brasil, por efeito das relações verbais estabelecidas com as raças negras", cito João Ribeiro[16].

Que *Negra* é essa? Representações de época são recuperadas

A tela anuncia uma figura grandalhona, de estatura elevada, como é característica do negro sudanês, importado para o Brasil, considerado dos povos mais altos do mundo. As "pretalhonas", com peitos gordos e mama colossal, redondezas afrodisíacas de corpo, apresentavam formas atraentes, e eram escolhidas para pajens, mucamas e molecas, para realizar o serviço doméstico. Assim, trocavam aspectos íntimos de influência e contágio com as famílias de latifundiários.

As chamadas mucamas eram criadas negras que prestavam serviços a seus senhores, na época da escravidão, vistas como escravas de estimação. Costumavam acompanhar as senhoras (sinhás-donas) ou suas filhas (sinhás-moças) em passeios pelo campo ou cidade, além de desempenharem outras funções caseiras. Etmologicamente, o termo mucama originou-se do idioma quimbundo *makamba*, com o significado de escrava concubina (palavra usada principalmente no Brasil e em alguns países africanos de língua portuguesa).

A biografia feita por Aracy Amaral concede à família Amaral o status de "fazendeiros abridores de lavouras novas"[17], descritos como escravocratas, grupo

[13] Carta a Mário de Andrade, 15 de novembro de 1923. In: Amaral, A., 2003. p.23.
[14] AMARAL, Tarsila. "Pintura Pau-Brasil e Antropofagia", 1939.
[15] Freyre, G. Casa-Grande & Senzala. 2006. p.413.
[16] Ribeiro, João. Dicionário Gramatical. Rio de Janeiro, 1889.
[17] Herkenhoff, P. "As duas e a única Tarsila", 2005. pp.80-93.

social paulista, que "dirigia os rumos do país, através do poderio do café e dos empreendimentos derivados de seus benefícios", menciona Amaral[18].

É no contexto das casas-grandes, na ternura, na fala, nos embalos e canto de ninar, que surge, na memória, a figura da negra – entre as lendas ouvidas em sua infância e a lembrança do retrato doce da tranquilidade da fazenda. Relatos das pretas velhas de bichos e de casas mal assombradas povoavam o imaginário infantil; estórias que introduziam hábitos de época e contextualizavam a realidade da sobrevivência dos afrodescendentes.

Apesar da extinção do tráfico de escravos, em 1850, a necessidade constante de mão de obra na lavoura, fez com que a empreitada continuasse, apesar do comércio ser proibido. A figura negra de Tarsila, pintada apenas 35 anos depois da Abolição, daria indícios e revelaria aspectos desses laços de sobrevivência, assimilados pelas mulheres negras, que não se esgotaram no momento em que receberam a liberdade, via alforria, mas permaneceram enquanto traço de personalidade.

A Negra desvela signos de aspectos históricos dos quais se podem extrair representações vividas pela artista. Tarsila oferece, ao meio parisiense, uma negra que faz pouca alusão objetiva a marcas de violência. Herkenhoff[19] menciona que talvez tenha sido "a dominação da ideologia familiar de latifundiário" o que abrandou a expressão por parte de Tarsila.

> Figura sentada com dois robustos toros de pernas cruzadas, uma arroba de seio pesando sobre o braço, lábios enormes, pendentes, cabeça proporcionalmente pequena.
> (Tarsila do Amaral).

A figura apresenta a potencialidade da força bruta do negro, líder no trabalho braçal brasileiro, representada no corpo exagerado, pernas e braços toscos, numa pose escultural. O rosto e a cabeça careca oval, em desproporção, indicariam uma certa patogenia quanto à história do desenvolvimento intelectual do afrobrasileiro, emblemática de sua função social de trabalhador rural.

O modo de sentar das escravas, circunscrito na tela de Tarsila a partir de uma aparente imobilidade, descreve uma personagem apática e, ao mesmo tempo, distante ao que passa ao seu redor, "uma negra em branco, uma estrangeira em si mesma", cito Herkenhoff[20], de um sentimento típico de uma figura alienada (porque não dizer, oprimida), que internalizou seus traumas[21].

[18] Herkenhoff, P. "As duas e a única Tarsila", 2005. p.81.
[19] Herkenhoff, P. "As duas e a única Tarsila", 2005. p.86.
[20] Herkenhoff, P. "As duas e a única Tarsila", 2005. p.86.
[21] Geraldo, Sheila Cabo. "O corpo negro e as marcas da violência colonial e pós-colonial". 2016. p.613.

Na figura da *Negra*[22] com ombros caídos vê-se a memória incorporada do vivido, a atitude de subserviência à sua utilização como mão de obra. A família a que pertenciam negava-lhes identidade e subjetividade, mas as negras brasileiras reagiam com uma espécie de lealdade.

Para Cattani[23], a figura da Negra constitui e é constituída pela construção visual da figura-personagem mítica, onde o rosto-máscara evidencia uma inadequação ao corpo, pelo feitio, tamanho e posição. A definição do rosto através dos elementos formais sintetizados evoca máscaras africanas, característica das obras modernas. Cattani menciona a questão de figuras humanas que atingem o status de mito na iconografia moderna brasileira, "semelhante ao *fora do tempo"* da narrativa mítica[24], figuras que, como A Negra, de Tarsila, centralizam o humano em inumano, vivente e sem vida, e operam situando a pintura no universo do mito.

A Negra como *mito do lugar* - Brasil

Obras visuais de notoriedade como *A Negra* recebem uma quantidade grande de críticas, escritos e textos, e, mesmo assim, suscitam constatações em campos que pedem para serem explorados, por sua qualidade artística reconhecida (e consagrada). A iconografia pede uma escuta de silêncio, no acompanhamento de um discurso que desvende e compreenda a obra. Assim, postulados podem ser observados, senão legitimados a partir da analise de contextos históricos. É necessário compreender, o papel das mães africanas no pacto cultural brasileiro.

As negras, adaptadas ao clima e às condições de vida dos trópicos, apesar de tudo sempre carregavam o sorriso contagiante e extrovertido; aspecto enfatizado pela boca realçada, signo pictórico da tela de Tarsila. Tarsila atribui um aspecto postiço à boca, que, sobreposta ao rosto, nos indicaria aspectos da sensualidade da negra – lábios carnudos que contaminam a tela.

O mito da Negra no *lugar Brasil* é (e era) o de possuir um grande apetite sexual, uma sexualidade picante, com danças afrodisíacas, orgias e culto fálico, enquanto o homem civilizado tinha um apetite sexual ordinário. Dizia-se, geralmente, que a negra havia corrompido a vida sexual da sociedade brasileira, iniciando precocemente no amor físico os filhos-família[25].

---

[22] Schwarcz,L & Starling, H. "Toma lá dá cá ...". 2015. p.91.
[23] Cattani, I. "As máscaras e os mitos ..." 2012. pp.19 - 28.
[24] Vale a pena lembrar a influência por parte dos escritores e críticos, na época, pelo desejo programático de construção de uma modernidade própria, na *representação de raças não europeias*.
[25] Existe, ainda hoje, a ideia vulgar de que a raça negra é chegada, mais do que as outras, a excessos sexuais. Segundo Crawley, o "temperamento expansivo dos negros e o caráter orgiástico de suas festas criaram a ilusão, nos europeus, de desbragado apetite sexual" (Freyre, G. Casa-Grande & Senzala. 2006, p.398).

Gilberto Freire, em "Casa-Grande & Senzala", dedica capítulo para a questão do escravo negro na vida familiar e sexual do brasileiro, mencionando o estigma: "passa por ser defeito da raça africana, comunicado ao brasileiro, o erotismo, a luxúria e a depravação sexual"[26].

O elemento negro, no contexto da sociedade brasileira, diferenciado enquanto raça, é associado a vícios e requintes eróticos, à depravação da carne. O mito da Negra vem desde a contaminação da libidinagem, nas senzalas coloniais, à feitiçaria e ao intenso misticismo. Várias crenças e práticas de magias sexuais que se desenvolveram no Brasil foram coloridas pelo intenso misticismo do negro. Existiam feitiços sexuais, entre as afrodescendentes, que "despertavam o organismo dos velhos e a frigidez desdenhosa dos moços, não só em 'sortilégios afrodisíacos', mas com fins de 'quebrantos, maus olhados, mistificações, benzimentos...'"[27]

O negro era responsabilizado pelo que não era obra sua, mas do sistema social e econômico, em que funcionava passiva e mecanicamente, cito Freire[28]. Foi mesmo da essência do regime de escravidão a depravação sexual. "A parte mais produtiva da propriedade escrava era o ventre gerador"[29], cito Joaquim Nabuco. Não era o negro o libertino, mas o abuso de uma raça por outra.

A figura materna da *Negra*, transcrita em uma iconografia que se assemelha à de uma *madonna*, na figuração de uma mucama, nos evoca a posição da negra no núcleo familiar do latifúndio.

As mucamas costumavam ser jovens e belas e, em muitos casos, eram compradas para servirem de ama de leite para os filhos de seus patrões. Mesmo tendo um tratamento diferenciado em comparação ao restante dos escravos (algumas mucamas recebiam educação e aulas de inglês ou francês, por exemplo), a mucama também era alvo de ameaças e torturas constantes por parte de seus patrões. A criadagem padecia do abuso dos senhores; seus corpos não eram apropriados apenas como força de trabalho, mas também como instrumento de prazer, gozo e satisfação (no caso dos proprietários), e de ódio (por conta dos ciúmes das senhoras), questões censuradas da promiscuidade do sistema colonialista.

A composição da tela "mulher nua com um seio pendente" alinha-se à representação da mãe preta, a mãe de criação, sugerindo o interesse e a indagação da artista sobre a tradição do aleitamento pelas amas de leite. A mãe preta tinha importância quase sagrada, nos encargos da procriação, para o desenvolvimento infantil das crianças brancas.

[26] Freyre, G. Casa-Grande & Senzala. 2006, p.398.
[27] Freyre, G. Casa-Grande & Senzala. 2006. p.406.
[28] Freyre, G. Casa-Grande & Senzala. 2006, p.399.
[29] Freyre, G. Casa-Grande & Senzala. 2006, p.482.

As filhas e filhos dos senhores proprietários das casas-grandes, desde os antigos engenhos de açúcar, no Brasil, como é o caso da herança familiar de Tarsila, sofreram a influência da mãe preta. Desde a relação íntima da criança com a ama de leite (que, entre afagos, chamegos e cantos de modinhas, "penetravam no coração do menino como um encanto, insinuando-se infantilmente antes mesmo que eles tivessem tempo para defender-se dessa influência"[30]) à posterior fixação sexual dos homens brancos (que, à procura da ternura e do misticismo quente, com exclusivismo e predileção, só gozavam com mulata sensual ou com a negra, como menciona Gilberto Freire[31]) desvelam-se os aspectos do patriarcalismo colonial brasileiro. Pela negra ou mulata de estimação, é que a menina, também, se iniciava nos mistérios do amor, onde a pajem participava intimamente, como confidente, na vida sentimental das sinhazinhas[32].

Segundo depoimento de Tarsila, a partir das histórias contadas pelas mucamas da fazenda de sua infância, elas

> não podiam suspender o trabalho e amarravam pedrinhas nos bicos dos seios para que estes, alongados, pudessem ser colocados sobre os ombros a fim de amamentar os filhos, que carregavam às costas.
> (Tarsila do Amaral)

O relato dos filhos atados às costas reflete a rotina espinhosa das negras, entregues a longas horas de trabalho agrícola, nas plantações de café, pela sujeição a um regime de trabalho violento – jornadas sacrificadas onde o amamentar ficava suspenso. A imagem de semelhança com o real vivido (ou imaginado) por Tarsila traz resíduos de sensações e percepções dos costumes da época.

Retomando a questão da negra na tela de Tarsila, Argan (1992) sugere que o pintor não escolhe seu tema segundo um critério de verossimilhança, mas de extrema liberdade em relação ao objeto como ele se apresenta à sua percepção, atribuindo um juízo, uma postura moral ou afetiva, inclusive com a deformação ou distorção (por vezes, agressiva e ofensiva), que não são óticas, mas determinadas por fatores subjetivos.

A Negra de Tarsila do Amaral, apática ao seu redor, nada expressa de revolta ou de desajuste, por sua condição servil. A conotação de monstruosidade da figura nativa e exótica da *Negra,* estilizada, de certa maneira, em um efeito quase arquitetônico de figuração, daria vazão à interpretação de Tarsila frente às histórias dos deveres maternos; ao mesmo tempo em que trazia, inconscientemente, indícios e retratos da realidade da negra nativa brasileira.

[30] Freyre, G. Casa-Grande & Senzala. 2006, p.427.
[31] Freyre, G. Casa-Grande & Senzala. 2006, p.438.
[32] Gilberto Freyre (Casa-Grande & Senzala. 2006, p.438.) lembra que Joaquim Manuel de Macedo, autor da obra célebre *A Moreninha*, observa que "embora escrava, é ainda mais que o padre-confessor e do que o médico da donzela: (...) a mucama conhece-lhe a alma tanto quanto o padre e o corpo mais do que o médico", participando da vida da brasileira de outrora.

Situações raciais são sutilmente evocadas, e a desconfortável posição da negra é revelada, ilustrando aspectos da exploração sexual e da mão de obra no lar doméstico brasileiro, no final do séc. XIX.

Referências

ALEM, Branca Puntel Motta. "As amizades brasileiras de Blaise Cendrars: uma análise de *Feuilles de Route*", 2011. Dissertação (Mestrado) apresentada ao Programa de PósGraduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais. 2011. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-8EHLJU/. Último acesso em 05/11/2018.

AMARAL, Aracy (Org.). Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral. São Paulo: Edusp, 2003.

AMARAL, Aracy. Tarsila: sua obra e seu tempo. São Paulo: Edusp, Ed. 34, 2010 [1. Edição 1975].

AMARAL, Tarsila. "Pintura Pau-Brasil e Antropofagia". In: RASM: Revista Anual do Salão de Maio. São Paulo : [s. n.], 1939. 1 fasc. Anual.

AMARAL, Tarsilinha. ; AMARAL. G. A. do Amaral. "Exposição Tarsila do Amaral no Rio de Janeiro". In: ABDALLA, A. C. ; AMARAL, T. (Cur.). Tarsila do Amaral: Percurso Afetivo (Catálogo da Exposição). Museu Oscar Americano, 3 de julho a 5 de outubro, 2008.

CARDOSO, R. "A Negra de Tarsila do Amaral : criação, recepção e circulação". Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da UnB, vol.15, n.2, dez 2016.

CATTANI, I. "As máscaras e os mitos: tensões entre modernidade e intemporalidade na pintura modernista em São Paulo. In: Revista USP, n.94, junho/julho/agosto, 2012. pp.19 - 28.

CENDRARS, B. "Feuilles de Route". In: Au couer du monde – poesies completes: 1924-1929. Gallimard: 1990.

EULALIO, A. A Aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filmes, depoimentos, correspondência. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2001. p.99.

FREYRE, G. Casa-Grande & Senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 51ª ed., 2006.

GERALDO, Sheila Cabo. "O corpo negro e as marcas da violência colonial e pós-colonial". In: Anais do XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/4_sheila%20cabo.pdf>. Último acesso: 05/11/2018.

HERKENHOFF, P. "As duas e a única Tarsila". In: HERKENHOFF, P ; HEDEL-SAMSON, B (Cur.). Tarsila do Amaral, *peintre bresiliènne a Paris*, 1923-1929 (catálogo), Rio de janeiro: Imago Escritório de Arte, 2005, p.101.

PAGÈS, F. "Blaise Cendrars et les tupis-modernistes: Indices d'une complicité essentielle". In: Continent Cendrars: bulletin annuel du Centre d'Etudes Blaise

Cendrars (C.E.B.C.) de L'Université de Berne (Suisse), n° 10, 1995-96. Paris: Honoré Champion Editeur, 1996.

RIBEIRO, João. "Dicionário Gramatical". Rio de Janeiro, 1889.

RODRIGUES, L. G. "Escrevendo Cartas, Escrevendo a Vida: A Correspondência de Mário de Andrade e Tarsila do Amaral". Darandina. Revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. v.1 n.2. 2010. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/artigo091.pdf>. Último acesso em 05/11/2018.

SCHWARCZ, L. M. ; STARLING, H. M. "Toma lá dá cá: o sistema escravocrata e a naturalização da violência". In: "Brasil: uma biografia". São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SESSÃO 7

questões do erotismo na arte brasileira: século 19 e início do 20

Ana Maria Tavares Cavalcanti, Elaine Dias

Victor Meirelles, Moema e o pudor do artista

Alexander Gaiotto Miyoshi, Universidade Federal de Uberlândia

Em 1880, Rangel de S. Paio publicou uma defesa ao quadro *Moema*, de Victor Meirelles, quebrando um silêncio na crítica de arte a essa obra. Exposta pela primeira vez ao público em 1866, no Rio de Janeiro, *Moema* havia de fato motivado poucos comentários nos periódicos. Por outro lado *A Carioca*, de Pedro Americo, exposta em 1865, gerou na imprensa um debate mais acalorado, em parte por representar um audacioso nu feminino e ao mesmo tempo evocar assunto pátrio. Sendo ambas representações de mulheres nuas, em grandes dimensões e ligadas à brasilidade, por que *A Carioca* teria gerado um tal debate e *Moema* não? Compreender as estratégias artísticas no contexto em que o Império Brasileiro lidava com as crises do Segundo Reinado é um dos pontos centrais do artigo. As questões em torno ao pudor, de recepções e críticas ao quadro serão analisadas e confrontadas com as de outras obras de arte e da literatura.

Palavras-chave: Victor Meirelles de Lima (1832-1903). Moema. Pintura. Pudor. Pedro Americo de Figueiredo e Melo (1843-1905).

A tela *Moema*, de Victor Meirelles, parece ter ido a público pela primeira vez em fevereiro de 1866, na Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro. O catálogo assim a descreve:

> Louca de amor e de ciúmes a bela Moema seguira a nado o escaler em que Diogo Alvares Corrêa, o Caramurú, com a célebre Paraguassú se havia dirigido para o navio normando que os devia transportar à Europa; e que aportara casualmente às praias inóspitas da Bahia, pelo meado do 16º século. Tendo exprobado a Diogo sua ingratidão, agarrada ao leme do navio, ela, perdido o alento, desaparecera nas águas. O artista a representa morta sobre a praia. Vê-se ao longe os selvagens, que procuram o cadáver.[1]

Relatos afirmam um bom acolhimento ao quadro,[2] mesmo não tendo sido ele premiado pela Academia (razão aparente: Meirelles não era seu membro).[3] A crítica imediata, porém, quase inexistiu, como informa o escritor Rangel de S. Paio,[4] amigo de Meirelles. Uma das causas, segundo S. Paio, seria o ambiente rarefeito às belas artes. Contudo, mesmo comparando-se *Moema* a quadros do mesmo gênero, como é o caso da *Carioca*, de Pedro Americo, exposto em 1865, a atenção da crítica ao de Meirelles é sensivelmente menor. Tentaremos compreender os porquês dessa diferença e também as estratégias dos dois artistas, além de questões de pudor, castidade e crítica de arte em torno a suas pinturas.

Aparentemente o primeiro a escrever de modo substancial sobre *Moema* foi o próprio S. Paio. Publicou seu texto em um livro, em 1880, mas não dedicado exclusivamente ao quadro e sim à *Questão artística de 1879*, isto é, à polêmica travada nos periódicos fluminenses sobre qual das imensas *Batalhas* históricas, a *dos Guararapes*, de Meirelles, ou a *do Avaí*, de Americo, seria a melhor e qual dos pintores o superior.[5]

O livro trazia à tona e pela primeira vez com destaque *Moema*, que por muito tempo fora esquecida pela crítica. Inserido no volume de capa dura e trezentas e setenta páginas, o texto de S. Paio surpreende duplamente por divergir da

---

[1] ACADEMIA IMPERIAL DAS BELLAS ARTES DO RIO DE JANEIRO. *Catalogo das obras expostas no Palacio da Academia Imperial de Bellas Artes em 18 de fevereiro de 1866*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1866, p. 12.
[2] Ver, entre outros: FREIRE, Laudelino. *Um Século de Pintura: 1816-1916. Apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816-1916*. Rio de Janeiro: Typ. Röhe, 1916. Disponível em: http://www.pitoresco.com.br/laudelino/laudelino05.htm. Acesso em 14/01/2010; GUIMARÃES, Argeu. *Auréola de Vítor Meireles*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1977, p. 83.
[3] Apud FREIRE.
[4] S. PAIO, Rangel de. *O quadro da Batalha dos Guararapes* seu autor e seus criticos. Rio de Janeiro: Typographia de Serafim José Alves, 1880, p. 318-319. Uma busca nos periódicos confirma que não houve comentários maiores a *Moema*, cf. MIYOSHI, Alexander Gaiotto. *Moema é morta*. Tese de doutorado em história da arte. Campinas: IFCH Unicamp, 2010.
[5] Ver entre outros: COLI, Jorge. *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. Campinas: Unicamp, 1997. (tese de livre docência). GUARILHA, Hugo Xavier. *A questão artística de 1879*: um episódio da crítica de arte no segundo reinado. IFCH: Campinas, 2005 (dissertação de mestrado).

opinião generalizada quanto à obra máxima de Meirelles – que recaía na *Primeira Missa no Brasil* –[6] e por manifestar a sua preferência por *Moema*.
Outro dado importante é a reflexão sobre o fato óbvio, porém até então intocado:

> Moema é representada núa, mas o pudor do artista procurou revestir essa nudez da castidade da Diana caçadora, e encontrou meios para melhor levar a effeito sua idéa, augmentando a graciosidade do quadro e o calor da tonificação a araçoia de pennas, que casualmente jaz estendida desde parte do abdomem até á região pubiana.[7]

Ou seja, mesmo despida, a personagem é pintada o quanto possível para se apresentar de modo casto. Contribui o corpo firme, segundo S. Paio. Podemos acrescentar que, em se tratando de ser uma índia (para quem a condição de nudez é natural), ainda inconsciente de estar sendo vista (os olhos fechados despercebem observadores), reforça-se o intento do pintor. O escritor destaca ainda a ausência de torções acentuadas, "sem as saliencias que poderiam fazer suppôr corpos retorcidos pela epilepsia".[8] O corpo, dessa maneira, dispõe-se com sinuosidade mínima, em um suave "S" deitado.

E por que *Moema* voltava à baila após quase quinze anos em olvido?

S. Paio defendia *Moema* das duras críticas que recebera nos periódicos fluminenses em 1879. Um dos detratores ao quadro havia observado: "nossas cartas se não tiverem outro valor tem ao menos o de have-la desinterrado, embora em adiantado estado de putrefação".[9] Outro acrescentou: "As composições que se seguiram á *Primeira Missa do Brazil*, têm sempre, em progressão crescente, o toque brando, hesitante e *molle*."[10] Além disso, Meirelles sofrera acusações generalizadas de plágio e *Moema* não escapara a elas.[11]

Uma das razões aos ataques às obras de Meirelles foi a tentativa de consagrar Americo o pintor brasileiro supremo, iniciada desde o início dos anos de 1870.[12] Talvez a polêmica das *Batalhas* fosse ainda uma forma de agitar o meio artístico brasileiro. De todo modo, ao devolver *Moema* ao debate, devolveu-se também, embora talvez com menor intensidade, o grande nu pintado por Pedro Americo,

---

[6] S. PAIO, p. 98 (nota de rodapé) e p. 142.
[7] S. PAIO, p. 263-264.
[8] S. PAIO, p. 249.
[9] S. PAIO, p. 98 (nota de rodapé).
[10] S. PAIO, p 142.
[11] *Moema* foi apontada como plágio de *La morte de Virginie*, de Eugène Isabey, acusação debelada por Carlos de Laet. Meirelles também se defendeu expondo em galeria uma gravura do quadro de Isabey. S. PAIO, p. 96-97.
[12] Vladimir Machado observa que houve uma verdadeira "campanha publicitária" para erigir Americo "como o novo gênio nacional, o criador de uma 'nova escola de pintura brasileira'". MACHADO, Vladimir. "Pedro Américo". *1871: A fotografia na pintura da Batalha de Campo Grande de Pedro Américo*. Rio de Janeiro, 2006, v-vi (edição do autor). Disponível em http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_pa.htm. Acesso em 06/12/09.

primeiro quadro brasileiro em seu gênero, *A Carioca*,[13] que antecede o de Meirelles em mais ou menos um ano.[14]

Grande nu: grande nas dimensões, já que até então não haviam sido produzidos para o Brasil nus autônomos, em escala natural, ocupando praticamente toda a composição. Isso, porém, não foi motivo de maior destaque à *Carioca*. A discussão nos jornais se deu principalmente sobre o que seria a brasilidade do quadro. Um dos diversos comentaristas elogiosos observou:

> e como o artista soube desprender-se do estafado uso de representar a mulher americana no tipo indígena, tipo obrigado de todas as alegorias de assunto nacional! A simplicidade da composição não pode ser maior. Sentada, formosa náiade, cuja cabeça exprime a placidez cismadora das mulheres de Landelle ou de Ary Scheffer, alisa as comas soltas. A tez morena, a pupila negra e ardente dizem-a nascido ao estuar dos dias abrasadores da nossa terra.[15]

O diretor da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro registrou a sua opinião quando o quadro recebeu a medalha de ouro na Exposição Geral de 1865: "A ninfa da *Carioca* é brasileira, e sua beleza, a das nossas patrícias. Toda execução do painel é firme e larga, o colorido cheio de vigor."[16]

Houve quem visse defeitos na *Carioca*. Gonzalez Coques considerou-a sensualizada, luxuriosa e afastada do "belo ideal",[17] notando ainda a ausência de "brasileirismo":

> As pessoas que tem falado da Carioca exaltam sobretudo a ideia que teve o autor do quadro de abandonar o sediço (!) tipo indígena, usado até hoje nas nossas alegorias pátrias.
> Não sabemos onde esteja a verdade da alegoria a não ser assim, revelando o tipo e a natureza que representa.
> Quanto a nós, o grandioso da ideia perdeu-se na adoção do tipo. Pode representar tudo, mas a Carioca, certamente não.
> Apague o Sr. P. Americo a etiqueta que escreveu à beira do seu quadro e ninguém encontrará ali a nacionalidade da alegoria, ninguém dirá que é uma ficção brasileira. ... Faltou-lhe o brasileirismo. ... Quiseramos que o muito que lá se aprende fosse aplicado nas coisas que se fazem aqui, mas imprimindo-se-lhes um cunho de nacionalidade, a fim de que um dia pudesse haver – a arte brasileira.[18]

---

[13] Há diversos estudos sobre o quadro. O de maior fôlego e profundidade é o de MACIEL, Fábio D'Almeida Lima. *O jovem Pedro Américo entre arte, ciência do belo, e um outro nacional*. Tese de doutorado em artes visuais. São Paulo: ECA-USP, 2016.

[14] *A Carioca* foi exposta entre janeiro e março de 1865, primeiro na Casa Bernasconi & Moncada e depois na Exposição Geral de Belas Artes, no Rio de Janeiro (inclusive com o conhecimento público de que o quadro havia sido oferecido ao Imperador; ver *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 1865, p. 1), apud MACIEL, p. 315.

[15] *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 1865, p. 1, apud MACIEL, p. 324.

[16] Apud FREIRE.

[17] Apud MACIEL, p. 242.

[18] COQUES, Gonzales. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 30 de janeiro de 1865, p. 2, apud MACIEL, p. 324.

A resposta de Americo apresenta a justificativa de não pintar uma indígena em sua alegoria:

> e vinde nos tirar da dúvida sobre os vossos ardentes apetites, quando vos declarais em oposição com a ideia de representar a ninfa brasileira, a bela fluminense de hoje, a mulher tipo, sob o exterior de uma mulher branca, em vez de dar-se-lhe a parva e grosseira fisionomia de uma selvagem!
> Até quando continuaremos nós a crer e demonstrar ao estrangeiro que somos ainda aqueles que há três séculos e meio espantavam aos europeus pela sua exquisitice, pelas rudezas das suas maneiras? Poderíamos nós, que achamos no tipo da mulher branca o mais elevado símbolo da inteligência e doçura feminina, desprezar esse tipo pelo da raça vermelha, em que predomina o grande desenvolvimento da face, o exagerado afastamento dos zigomáticos, a bestial expressão da boca, e ainda muitos outros traços de uma variedade humana de inferior inteligência?
> Levai a fluminense à escola das Belas-Artes; mostrai-lhe as indígenas de um quadro que se acha bem perto da estátua da Vênus de Milo, e perguntai-lhe qual dessas figuras se parece mais com a brasileira. ... Declaramos, pois, que trabalhando no interesse do nosso patriotismo, representaremos, sempre que tivermos ocasião, os nossos rios, nascentes, fontes, etc., por figuras que possam representar a raça brasileira, isto é, a raça americana de hoje: branca, inteligente, e em nada inferior à europeia. [19]

A vultosa presença da mulher branca, portanto, não era casual.[20] Ela fora premeditada para se opor a um projeto artístico que alçara o indígena a símbolo da nação. Tal imagem vinha sendo explorada por mais de três décadas e, chegados os anos 60, começava a se esgarçar,[21] o que não impedia seu uso difuso em diferentes situações. Algumas delas, por exemplo, resultam ambíguas: são as charges publicadas nos periódicos tanto em referência ao Império Brasileiro quanto às suas províncias, ou ainda a polêmicas específicas como a da abertura comercial do rio Amazonas às nações estrangeiras.[22] Nesse caso, aliás, figura-se uma divindade fluvial, como é *A Carioca*. Considerando a presença marcante de tais alegorias no imaginário, entendemos o quão difícil devia ser conceber diversamente a de um rio brasileiro, buscando, como afirma o pintor, a figuração da "raça americana de hoje: branca, inteligente, e em nada inferior à europeia".

Quanto às acusações de licenciosidade à *Carioca*, são aparentemente menores se comparadas àquelas dedicadas a "brasileirismos". Ainda assim, em textos dos anos de 1864 e 1865,[23] Americo expressou que nudez não era sinônimo de sensualidade, dando a entender que se sentia preparado para pintar um nu casto e "ideal". Dois aspectos da *Carioca*, porém, se articulam a contradizê-lo, pelo

[19] AMERICO, Pedro. "A *Carioca*. (Resposta ao Sr. Gonzalez Coques.)". *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 31 de janeiro de 1865, p. 2, apud MACIEL, p. 327.
[20] MACIEL, p. 319 e 478.
[21] MIYOSHI, p. 72-73 e 114-115.
[22] MIYOSHI, p. 143-150.
[23] Diz Américo em um dos textos: "É pela expressão da beleza dos costumes que apesar de estar inteiramente despida, a Vênus de Medicis não nos parece nua". Apud MACIEL, p. 241.

menos à vista de seus oponentes: são as formas mais "realistas" da mulher figurada (evidenciadas, em particular, nas dobras da barriga) e, sobretudo, o olhar voltado de modo direto, frontal e consciencioso para o observador do quadro. Esses aspectos certamente contaram para que *A Carioca*, destinada a ser um presente para D. Pedro II, fosse pelo Imperador, ou antes, pelo seu mordomo, recusada.

A recusa não deve ter sido bem digerida por Americo, mas o que o teria levado a pensar que a resposta seria outra? Fábio d'Almeida Maciel aventa que os nus adquiridos pelo Imperador francês no início da década de 1860 podem ter estimulado o pintor brasileiro em sua oferta.[24] Além disso, Americo já havia visto uma *Suzana e os velhos* que pertencia a Pedro II,[25] quadro que, no entanto, é de assunto moralizante (boa desculpa, como sabemos, para se legitimar um nu). Sem dúvida Americo também era conhecedor do ambiente artístico brasileiro e de casos anteriores equivalentes na própria Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Talvez ele tenha ponderado que, independentemente da negativa à sua proposta, a repercussão lhe seria positiva, pois é improvável que não estivesse a par de um caso bastante parecido com o seu, porém em outro campo, e que consistiu na reprimenda de Pedro II ao romance *Lucíola*, de José de Alencar, publicado em 1862, por considerá-la precisamente licenciosa.

Alencar publicou dois "perfis de mulher" sob pseudônimos: *Lucíola*, assinado por *G.M.*, e *Diva*, de 1864, por (*P.*). Não obstante a impossibilidade de um verdadeiro anonimato,[26] G. M. adverte os leitores de *Lucíola* na apresentação do livro: "Demais, se o livro cair nas mãos de algumas das poucas mulheres que lêem neste país, ela verá estátuas e quadros de mitologia, a que não falta nem o véu da graça, nem a folha de figueira, símbolos do pudor no Olimpo e no Paraíso terrestre."[27]

Não era realmente uma tarefa simples a um escritor que também exercia a função de parlamentar conservador tratar de uma personagem que encarna duas mulheres, Maria e Lúcia, sendo a primeira um exemplo de castidade e a segunda uma cortesã. A sinopse de Raimundo de Menezes esclarece:

> O bacharel Paulo, um jovem provinciano, chega à Corte e, ainda inexperiente, se engana com uma linda cortesã (Lúcia) e a considera uma jovem pura. Vem a conhecê-la, e tornam-se amantes. Depois de várias peripécias, Lúcia lhe revela sua estória: seu nome verdadeiro é Maria, e tinha sido levada à prostituição num momento de miséria em sua casa. Já para o fim do romance, ao identificar-se como Maria, a moça recusa qualquer contato físico com o herói. O primeiro aspecto importante da narração é a revelação de Maria: "Tu me santificaste com o teu primeiro

[24] MACIEL, p. 228-229.
[25] MACIEL, p. 188 e 315.
[26] O recurso ao pseudônimo em *Lucíola* e *Diva* seria, para Raimundo de Menezes, uma evasiva do político José de Alencar. MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar, literato e político*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977, p. 171-172.
[27] Apud MENEZES, p. 169-170.

> olhar", diz ela a Paulo. Vale dizer, quando sente que é vista como pessoa digna e pura, a heroína tem um novo conhecimento de si mesma, e pode abandonar o eu através do qual os outros a vêem. Lúcia é sensual e bela, mas despida de alma; Maria é recatada e pura, e seu amor exclusivamente espiritual, sem qualquer ligação com sua vida física.
> Resumidamente (segundo Artur Mota), Lúcia sacrifica a virgindade para salvar a vida dos pais e irmãos que agonizam, atacados por terrível epidemia; faz-se cortesã para prover o sustento da família, educar a irmãzinha e garantir-lhe um futuro risonho, mediante o dote constituído pelo estipêndio do vício. E na fase de reabilitação, quando encontra o arrimo oferecido pelo amor de Paulo, se sacrifica ainda, renunciando ao amante, destinando-o a ser o noivo da irmã e chegando até ao sacrifício do fruto do seu amor.[28]

A acolhida do Imperador, segundo Menezes, foi essa:

> D. Pedro II critica severamente *Lucíola*. Afirma que não pode compreender como um homem do feitio moral do conselheiro Alencar escreva um livro "tão licenciosamente realista". E vai mais longe, na sua acerba apreciação literária: classifica *Lucíola* um *pastiche*, uma segunda edição barata de *Manon Lescaut*. "É uma espécie da Dama das Camélias da Rua dos Arcos...", acrescenta, maliciosamente mordaz, o Imperador. Alencar se exaspera quando repetem na sua presença a censura do soberano e replica com azedume: "Ele é incapaz de escrever coisa pior..."[29]

O "perfil de mulher" publicado na sequência, *Diva*, ainda segundo Menezes, é a "antítese pudica" de *Lucíola*,[30] uma mudança que pode demonstrar o quanto Alencar buscou cautelosamente se remediar. Devido a essa correção ou não, foi *Diva* a sua primeira obra a receber largos elogios, cristalinos e corteses na imprensa.[31] Mas, em 1865, com a publicação de *Iracema* (que não se enquadra entre os "perfis de mulher" de Alencar), a crítica se mostraria indiferente e fria,[32] voltando ao quase silêncio do qual o escritor, entristecido, tantas vezes se queixou.

Iracema, a "poesia em prosa" de Alencar, e *Moema*, a pintura de Meirelles, foram concebidas praticamente ao mesmo tempo e têm inúmeros caracteres em comum, assim como as recepções imediatas a elas foram semelhantes. Ambas surgiram no momento em que a ideologia indianista passaria a ser cada vez mais alvejada, considerada inadequada ou caduca. Ambas as obras tratam de mulheres indígenas que sucumbem ao amor do colonizador europeu e doam por ele a vida. Hoje, para nós, elas representam claras e inequívocas alegorias do Brasil, sobretudo por se tratar de mulheres nativas, abandonadas pelo estrangeiro e deixadas à morte.

---

[28] MENEZES, p. 170.
[29] MENEZES, p. 170-171.
[30] MENEZES, p. 172.
[31] MENEZES, p. 174-175.
[32] SCHWAMBORN. *A recepção dos romances indianistas de José de Alencar*. Tradução de Carlos Almeida Pereira. Fortaleza: UFC, 1990.

É importante lembrar, no entanto, que em nenhum momento não só os autores, Alencar e Meirelles, como os críticos até o início do século XX jamais afirmaram, com essas personagens, uma condição alegórica ao país. Tal compreensão se deu graças a uma construção que, tomando as duas criações e misturando-as a referências e derivações (poemas e até mesmo óperas tendo Moema como personagem),[33] se tornou robusta a partir dos anos de 1920 com os estudos literários de Povina Cavalcanti, Afranio Peixoto e, nos anos 60, Silviano Santiago.[34]

Ambas as personagens integravam-se também a um exotismo renovado, internacional, próprio de meados do século XIX,[35] o que não iremos aprofundar. Mas para entender melhor o pudor de Meirelles e a concepção de seu nu, não se pode deixar de analisá-los mesmo que brevemente em relação às pinturas que retratam damas moribundas nas águas, além de ninfas e deidades do amor, que foram abundantes naqueles anos.[36]

Na maioria desses quadros o pudor levou ao encobrimento total ou parcial dos corpos (por exemplo, nos casos de Lady de Shallott e Elaine de Astolat, personagens ligadas à história do rei Arthur). De forma geral, são raros os nus sensuais mortos na pintura (*Il sacrificio della vergine al Nilo*, de Federico Faruffini, é um deles). Meirelles se empenhou em articular a representação do nu idealizado, isto é, em acordo com a tradição clássica, ao das mulheres inertes e que muitas vezes se alinhavam às correntes realistas em voga. Elaborou algo que se situa entre as figuras de Vênus e Ofélia, personagem de *Hamlet* representada na pintura quase sempre toda vestida e, além disso, em estado de loucura (sem a sã consciência de que outros a veem). Meirelles agregou-lhe o assunto nacional e *Moema* conteve, desse modo, os elementos que se achavam necessários à aceitação do público.

Não deve ter sido fácil ao pintor solucionar o problema da nudez. Isso é perceptível na pintura, como S. Paio observou, mas também, e principalmente, no único desenho preparatório ao quadro de que se tem notícia. A posição do corpo da indígena no estudo difere substancialmente à da pintura. O busto e o rosto estão virados para baixo, o corpo está de bruços e os braços estão estendidos como os de um nadador, com a cabeça voltada para o mar, o que reforça a ideia da tentativa de Moema alcançar o navio (ao contrário do que ocorre no quadro, no qual a cabeça se volta para o continente). A parte da cintura aos pés, porém, está virada de lado, expondo de forma monumental uma perna e as nádegas. O estranhamento aumenta com a rotação inusitada do corpo na cintura e, além disso, o desenho é tão vacilante que torna difícil precisar onde

[33] MIYOSHI, p. 91-95.
[34] MIYOSHI, p. 151-154, 187-189 e 200.
[35] COLI, p. 317-319.
[36] MIYOSHI, p. 57-88.

as nádegas se separam. A impressão é de que o artista se esforçou ao máximo para mostrar a nudez da índia e ao mesmo tempo escondê-la.

Depois de *Moema*, Meirelles jamais pintou outro nu. Antes dela, além das poucas indígenas quase encobertas da *Primeira Missa* e da cópia de *Tarquínio e Lucrécia*, de Guido Cagnacci, pintou somente uma *Bacante*, quadro de serenidade extrema mesmo tendo um fauno sob as sombras, nada amedrontador. A bacante tem algo da languidez das mulheres de Courbet. Ela está completamente alheia, sem insinuações, um pouco como uma indígena que não se importa em ser vista nua.

A tese do desaparecimento de nus na produção de Meirelles foi desenvolvida por Argeu Guimarães (provavelmente com base nas ideias de S. Paio e Arnaldo de Santiago) em arguta análise: "Ora, o nu não encontrou o lugar merecido na obra de Meirelles. ... Meirelles procuraria mais a beleza moral do que a física. A nudez ficou assim quase ausente da sua obra".[37] Podemos acrescentar que talvez não só o temperamento de Meirelles tenha contado como também a intuição de que os nus, a partir daqueles anos e de forma geral, seriam exaustivamente explorados, por outro lado assim enfadando uma parte da crítica e do público. No Brasil, alguns dos principais artistas não abriram mão de fazer nus (Americo os fez muito mais do que Meirelles). Mas é curioso que, embora muito distintos de Meirelles, Courbet e Manet também tenham deixado de produzir nus em um determinado ponto de suas carreiras, na década de 1870, para então não os pintar jamais até o final de suas vidas.

Cabe contrapor *Moema* à *Olympia*, de Manet, pintada em 1863 e exposta no *Salon* de Paris de 1865. São obras extremamente diversas, mas há na francesa não propriamente a busca por uma castidade e sim por uma espécie de "dessensualização" do nu feminino, perceptível no corpo retilíneo e anguloso, não arredondado como é recorrente nos quadros do gênero.[38] Se por outro lado o *Nascimento de Vênus* de Cabanel é "realista" na carnalidade insinuante, seu autor a relativizou pelo tema e a paisagem "irreais", mantendo-a academicamente mais aceitável. Manet, por sua vez, investiu numa mudança maior, já posta em andamento por Courbet e partindo para um realismo mais direto e amplamente provocante.

Nesse ponto, *Moema* pode ser considerada menos romântica, menos idealista do que realista em sentido amplo, e as razões ao relativo silêncio, à frieza ou à indiferença com os quais foi inicialmente recebida talvez derivem disso, bem como de um certo desconforto em se abordá-la, tal como ocorrera no campo literário com *Iracema*. Uma razão que pode ter pesado é o pudor com a mulher nua e inerte, pois se *A Carioca* e *Lucíola* foram consideradas licenciosas, o que se poderia dizer de *Moema* naqueles anos de guerra contra o Paraguai, de franquia

[37] GUIMARÃES, p. 80-82.
[38] ZERNER, Henri. "O olhar dos artistas". In CORBIN, Alain (org.). *História do Corpo*: Da Revolução à Grande Guerra. Vol. 2. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 129.

do rio Amazonas, da "questão servil" e de debates sobre a exploração e a exaustão dos recursos naturais sendo o índio um símbolo do Império?[39] Talvez *Moema* e também *A Carioca* participassem desse sentido de provocação que o nu, frente ao pudor social, ganhará no século XX,[40] sentido que fora aberto com a *Olympia* de Manet.

Transpondo-a ao nosso tempo, *Moema* continua pulsante. É possível pensar que a indígena esteja apenas desmaiada ou adormecida, que em algum momento abrirá os olhos e se erguerá das areias, abanando-as do corpo e caminhando para a vida que segue. A narrativa de Moema jamais tomou esse rumo – exceto, de algum modo, na versão cinematográfica de Guel Arraes. O mais significativo, no entanto, é que o sentido de provocação do quadro seja, no século XXI, tão atual e forte quanto antes. Pois se no tempo em que foi concebida o ato de Moema lançar-se para a morte conscientemente pudesse ser considerado normal em um índio (era quase ponto pacífico que os povos autóctones rumavam à autoaniquilação),[41] ainda hoje nos deparamos com notícias de que o maior índice de suicídios no Brasil se dá em tribos indígenas.[42]

Continua *Moema* a ilustrar entregas e sacrifícios, mas a história que ela conta certamente não tem um ponto final.

[39] MIYOSHI, p. 119-127 e 146-148.
[40] BOLOGNE, Jean-Claude. *Histoire de la pudeur*. Paris: Hachette, 1986, p. 98-102.
[41] MIYOSHI, p. 130-141.
[42] MANSO, Bruno Paes. "Por que os índios lideram o ranking dos suicídios no Brasil? O Mapa da Violência". *O Estado de S. Paulo*, 07 de julho de 2014. Disponível em: https://sao-paulo.estadao.com.br/blogs/sp-no-diva/por-que-os-indios-lideram-o-ranking-dos-suicidios-no-brasil/. Acesso em 31/08/2018. FERNANDES, Marcella. "Reserva indígena com recorde de suicídios é alvo de ação do Ministério Público". *Huffpost*, 11 de janeiro de 2018. Disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/2018/01/11/reserva-indigena-com-recorde-de-suicidios-e-alvo-de-acao-do-ministerio-publico_a_23328962/. Acesso em 31/08/2018.

Moema e A degolação de São João Batista: A ninfa em duas telas de Victor Meirelles

Daniela Queiroz Campos, Universidade Federal de Santa Catarina | UFSC

O presente artigo aborda duas telas de Victor Meirelles e propõe diálogo com questões teóricas elaboradas por Aby Warburg e Didi-Huberman, em especial com a Ninfa. O mote é problematizar o erotismo nas personagens femininas das telas *Moema* (1866) e *A degolação de São João Batista* (1855). Nas duas imagens em questão temos duas personagens femininas: Moema e Salomé. A pretensa análise intenta pensá-las como Ninfas. Uma das grandes questões warburguiniana foi a amplitude de ver no mesmo motivo uma energia e sua inversão. A imagem é pensada por Warburg – e também por Didi-Huberman – como campo de forças, nos quais buscava tensões, polaridades. Analisa-se as duas personagens de Meirelles como Ninfas. Uma mulher que morre e uma mulher que mata como dois lados da mesma moeda.

Palavras-chave: Ninfa, Didi-Huberman, Warburg, Moema, Victor Meirelles.

*

This article approaches two paintings by Victor Meirelles and proposes a dialogue with theoretical matters elaborated by Aby Warburg and Didi-Huberman, especially the Nymph. The motto is to problematize the eroticism in the feminine personages of the screens *Moema* (1866) and *The beheading of Saint John the Baptist* (1855). In the two images in question, we have two female characters: Moema and Salomé. The alleged analysis attempts to see them as Nymphs. One of the great warburguinian query was the amplitude of seeing in the same motif both an energy and its inversion. The image is thought by Warburg - and also by Didi-Huberman - as field of forces, in which he looked for tensions, polarities. The two characters of Meirelles are analyzed as Nymphs. A woman who dies and a woman who kills as two sides of the same coin.

Keywords: Nymph, Didi-Huberman, Warburg, Moema, Victor Meirelles.

A Ninfa warburguiniana – a impessoal heroína do *Nachleben*

A Ninfa de Warburg nasce em 1892 (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.8), com sua tese doutoral intitulada *Nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli* (Warburg 2015b) desenvolvida sob a orientação de Hubert Janitschek (RECHT, 2012, p.8). Alguns anos, Warburg depara-se com sua grande Ninfa diante do afresco o *Nascimento de São João Batista* (1486-1490) de Domenico Ghirlandaio. E sobre aquela "impetuosa donzela" (WARBURG, 2015a, p. 12) escreve correspondência (WARBURG, 2015a). Em seu *Atlas Mnemosyne,* (WARBURG, 2010), as Ninfas estão presentes num sem-número de pranchas. Como exegeta de Aby Warburg, Georges Didi-Huberman também abordou a Ninfa em numerosos trabalhos.

Comecemos com as Ninfas e com as questões colocadas a Aby Warburg por André Jolles. "Quem é ela, donde vêm? " (JOLLES, 2015, p.8). Estas duas perguntas foram formuladas ainda no final do século XIX, exatamente no ano de 1900, e fazem parte de correspondência trocada entre dois amigos – o linguista André Jolles e o historiador da imagem e da cultura Aby Warburg – acerca da servente do afresco de *O nascimento de São João Batista* de Domenico Ghirlandaio. A Ninfa de Ghirlandaio figura as paredes da Igreja *Santa Maria Novella* de Florença. "Travei conhecimento com ela numa vista semanal a uma igreja [...] Ela reside no coro de *Santa Maria Novella*, na parede esquerda, segunda fila a partir de baixo, no quadro a direita do expectador" (JOLLES, 2015, p.6).

Para Aby Warburg a Ninfa não consistia em nova personagem. A Ninfa figura a tese doutoral warburguiniana. Grosso modo, a Ninfa nas obras de Aby Warburg consistia na forma da vida em movimento. O "injetar vida orgânica a objetos inanimados" (WARBURG, 2015b, p.34).

"Aby Warburg é provavelmente o primeiro historiador da arte ocidental a ter feito do vento o objeto central de toda uma interrogação sobre a arte da Renascença" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.63). O drapeado do vento estabelece ferramenta figurativa e patética inestimável aos artistas renascentistas. A chamada brisa imaginária acompanhou o gracioso drapeado das Ninfas, o acessório em movimento (*bewegtes Beiwerk*). O vento fora apontado, no último capítulo da tese de Warburg, como a causa exterior da imagem. Warburg descobre que esse elemento exterior às figuras na Renascença, era indicativo de influência da Antiguidade.

Aproximação de dinâmica e dialética, de realidade exterior e interior, de ornamento e movimento, de forma e intensidade, na arte florentina renascentista, fornecem questões para que Warburg comece a pensar o *Pathosformel*. O *Nachleben,* a sobrevivência, atravessa todo conflito. O conflito entre o *éthos* apolíneo e o *pathos* dionisíaco, como abordado por Nietzshe em *O nascimento da tragédia* (NIETZCHE, 2007). Tratar-se-ia de um conflito, de uma

instabilidade já identificada na cultura clássica.

Os artistas do *Quattrocento* reivindicam a Ninfa como uma vitalidade em movimento. Ela não seria apenas uma fórmula iconográfica, mas uma fórmula de intensidade, o poder de fazer visível numa imagem o movimento da vida.

Anos mais tarde, na sala oval de sua biblioteca, Warburg compunha por entre as inúmeras pranchas de seu *Atlas Mnemosyne* uma porção de Ninfas. "A donzela de pés ligeiros" (WARBURG, 2015a, p.10) andava, não corria, por entre as imagens que intentavam contar uma história da arte sem palavras.

"A história da ambígua relação entre os homens e as ninfas, é a história da difícil relação dos homens com suas imagens" (AGAMBEN, 2010, p.44). Giogio Agamben analisa as Ninfas warburguinianas através do tratado de Paracelso, sendo este familiar a Warburg e a Jolles. Em tal tratado, a Ninfa consiste em objeto da paixão amorosa por excelência.

Aby Warburg atualmente vem destacando-se, sobretudo, no cenário acadêmico. Sua produção data do final do século XIX e início do século XX e não se caracteriza por grandes volumes, mas sim por breves textos, geralmente direcionados a conferências (RECHT, 2012, p.10). Como trabalho escrito que objetivava as cátedras universitárias produzira apenas sua tese. Contudo, redigira outros sem-número de textos e elaborara sua grande e indescritível biblioteca que dera origem ao Instituto que levara seu nome. Por muito tempo Aby Warburg tivera seu nome vinculado ao Instituto que fundara e fora conhecido como o "pai" da iconologia. Giovanni Careri (2003) sublinha que fora a partir da década de 1960 que ele passara a ser editado, inicialmente traduzido para italiano. Sua primeira bibliografia, escrita por Ernest Gombrich (2015), seria publicada pela primeira vez na Inglaterra em 1970. Contudo, nas duas primeiras décadas do presente século que vislumbramos uma crescente publicação e utilização das obras de Aby Warburg em cenário mundial. Os chamados "herdeiros" warburguinianos são muitos, segundo Marie Anne Lescourrent (2014, p.9), atualmente mais de três mil e cinquenta obras fazem comentários acerca dos trabalhos de Warburg.

A Ninfa Moema – bela, nua e morta

Como primeira imagem e como primeiro corpo propõe-se a célebre *Moema* de Victor Meirelles. Em primeiro plano, o corpo belo e nu de uma jovem mulher. A tela fora pintada no ano de 1866, durante a estada do artista catarinense na Europa (1853-1861) como bolsista da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Tal estada iniciara-se em 1853 na cidade de Roma, contudo, no ano de 1856, o artista instalou-se em Paris.

Figura 1 - Moema, Victor Meirelles. Óleo sobre tela, 129x190 cm, 1866. Museu de arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).

O poema narra a história – passada no século XVI – do náufrago português Diogo Álvares Correia, que, em terras da América portuguesa, fora denominado de *Caramuru.* Devida à relação desenvolvida entre o jovem português e os Tupinambás, o chefe oferecera sua filha, Paraguaçu, como esposa. Caramuru residira por anos entre os Tupinambás. As lendas e o poema épico descrevem romanticamente que muitas indígenas se apaixonaram pelo jovem, que mantivera relações com muitas delas. Diogo Álvares Correia retorna a Europa e leva consigo apenas a mulher que casara –Paraguaçu. Muitas daquelas índias Tupinambás jogaram-se ao mar e nadaram atrás da embarcação onde estava Diogo, entre elas *Moema* – irmã de Paraguaçu.

No poema épico, Santa Rita Durão já anuncia *Moema* como Ninfa, ele narra que ela morrera na Bahia com belas Ninfas. Contudo, em versos ela fora apenas coadjuvante. Meirelles apresenta-nos a cena não descrita no poema. Constrói um belo corpo feminino escultórico e o coloca em primeiro plano. Na tela *Moema,* às referencias pictóricas se sobressaem às literárias – do poema épico de Durão.

A tela *A jovem mártire,* do pintor neoclássico francês Paul Delaroche, figura a imagem de outra mulher morta. Em ambas as telas – a de Meirelles e a de Delaroche – o corpo de uma mulher morta é apresentado na vertical por entre movimentadas águas. Os artistas do romantismo, particularmente tiveram fascínio por representar o mártire (POMEREDE, 2012, p.63). Delaroche apresenta, em primeiro plano, o cadáver de uma bela jovem romana atirado nas águas do rio Tibre por ter recusado abjurar seu rei (PRAT, 2012, p.76). Seu corpo marca-se por sutil sensualidade, uma bela mulher que parece estar dormindo, flutuando sob as águas transparentes e movimentadas de um rio. A mártire

recebera o rosto da mulher de Paul Delaroche e filha de Horace Vernet – Louise Vernet – prematuramente morta, anos antes (BANN, 1999, p.134). O mesmo rosto pode ser visualizado em outras telas do pintor, tais como: *Santa Cecília e os anjos* (1836) *Louise Vernet sobre sua cama de morte* (1845) (BANN, 1999, p.134-135).

Paul Delaroche configura-se como pintor de referência de Victor Meirelles. Jorge Coli sublinha que, em carta, Araújo Porto Alegre recomenda a Meirelles três pintores em Paris: Antoine-Jean Gros, Horace Vernet e Paul Delaroche (COLI, 2005, p. 54). O pintor brasileiro desejava estudar com Paul Delaroche, o que não se concretizou devido à morte do pintor francês meses após a chegada de Meirelles na França.

As duas telas em questão – *Moema* e *La jeune martyre* – apresentam nítidas disparidades, como coloração, tema, estilo pictórico, apresentação corpórea e gestual. O mar de Delaroche, diferentemente do de Meirelles, é translucido, a composição da tela, especialmente o mar, é escura, salvo a figura feminina de excepcional luminosidade advinda de uma aréola localizada acima da face da moça.

No século XIX, são significativas as apresentações imagéticas de mulheres mortas (DIJSTRA, 1992, p.140). No século afamado por suas *femme fatales* (DOTTIN-ORSINI, 1997), sobretudo na França, também vislumbramos incontáveis apresentações imagéticas de mulheres mortas – por exemplo de Ofélia – que muito assemelham-se a descrita obra de Paul Delaroche. O exotismo, pode ser considerado outra marcante tendência da imagem artística à época, sobremaneira visível nas telas dedicadas ao feminino de Delacroix e Ingres.

Ensaiemos montar *Moema* com a mais célebre imagem pictórica da deusa do amor, a têmpera o *Nascimento de Vênus* (1484-1486) de Sandro Botticelli. Nessa imagem, Warburg assinalou o movimento fixado no exterior das margens corpóreas – nos cabelos e nos tecidos. (WARBURG, 2015b). Na tela de Meirelles, também podemos perceber esse movimento fixado aos objetos inanimados. O soprar do vento fixa na imagem o movimento, entre a areia e a água do mar.

O corpo desenhado pelo pintor catarinense, tal qual o de Botticelli, constitui corpo escultórico. Visivelmente, o belo corpo da índia não apresenta a mesma coloração do corpo de Vênus de Botticelli – cujo branco nitidamente enuncia o mármore de carrara que na Antiguidade dera forma à deusa do amor. A heroína brasileira figura a tela com a pele em tons terrosos, como se esperaria dela, especificamente naquele momento histórico. De resto, seu corpo obedece a elementos escultóricos bastante claros.

Como cenário, temos um avermelhado mar, o qual leva à areia o corpo morto em questão. A imagem traz-nos uma inquietação provocada pela ausência de qualquer sinal de putrefação no corpo de *Moema*, ele é perturbadoramente belo.

Todavia, o *pathosformel*[1] que podemos apontar nestas duas imagens – a de Meirelles e a de Botticelli – não estão, necessariamente, em seus primeiros planos, mas nos detalhes. O soprar do vento que, sai da boca do deus Zéfiros, agitara os elementos inanimados da têmpera de Botticelli fora o mesmo que agitara a figura da servente, da grande Ninfa warburguiniana, no afresco *O Nascimento de São João Batista*. Na tela pintada a óleo por Meirelles o vento também agita a cena, ele fora marcadamente colocado entre a areia e a água do mar e assinala o *pathos* da imagem – que pode ser considerado a morte da heroína, que incrivelmente não está representada no corpo morto. Tal corpo parece figurar apenas um *ethos*[2] apolíneo. No movimento fixado no exterior do corpo de *Moema* visualizamos a tal "imagem da vida em movimento". A tela de Meirelles conjuga muitíssimo bem *ethos* apolíneo a *pathos* dionisíaco, o belo ao trágico do qual Warburg, como leitor de Nietzche (2011), tanto enfatizara. A heroína figura essa dualidade, que talvez nem seja tão forte assim, entre o amor e a morte. É uma jovem, uma bela mulher morta, que deixa de ser por amor.

Nas quatro têmperas de *A História de Nastagio deli Onesti* (1483) Botticelli pinta não uma Vênus que nasce, mas uma que eternamente morre (DIDI-HUBERMAN, 1999, p.55). Tal qual *Moema*, que tivera como base o poema épico *Caramuru* (1781) do Frei Santa Rita Durão e *O Nascimento de Vênus,* que tivera como base textos de Homero e Poliziano, *A História de Nastagio deli Onesti* fora baseado na novela *Decameron* (1521-1533), de Boccaccio. A novela de Boccaccio desenvolve narrativa também acerca do amor, como em *Caramuru*, tal historieta amorosa finda em morte – nossas duas heroínas morrem por amor. A brasileira por ter sido rejeitada pelo homem amado, Caramuru, e a donzela de Boccaccio por rejeitar o homem que a amara, Nastagio deli Onesti. No quarto painel, Botticelli ilustra esta história em qual a jovem aparece nua e morta. Victor Meirelles também pintou a mulher que morreu pelo homem que amara, morreu bastante raivosa com ele como bem assinalado no poema de Durão.

Botticelli conhecera muito bem o trágico das imagens que pintara – em especial em *O Nascimento de Vênus* –, pois este fora suficientemente descrito tanto em Homero como em Poliziano. A deusa do amor nasce e emerge, por entre as águas do mar Ergeu pela da castração de seu pai, Saturno. Esperma e sangue misturados ao agitado mar dão origem a Vênus. A tela de Botticelli à primeira vista parece ter apenas apresentado a beleza de tal nascimento, porém Warburg assinala que o *pathos* da cena não se apresenta nos corpos, mas no vento (DIDI-HUBERMAN, 1999). O movimento fora assim apontado por Warburg como a dualidade da Antiguidade que o Renascimento soube tão bem apreciar.

[1] Aborda-se aqui o *Pathosformel* como conceito de Aby Warburg. Conceito que fora inicialmente desenvolvido na tese sobre o *Nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli*, mas assim denominado no texto dedicado a Durer.

[2] Utiliza-se aqui os termos ethos apolíneo e pathos dionisíaco com referencia aos escritos do Nascimento da tragédia de Nietzche, os quais foram sobremaneira utilizados nas obras de Aby Warburg, visivelmente em sua tese doutoral

A questão consiste em pesarmos se o Romantismo também apreciou, ou problematizou, esta dualidade. Mas, seguramente ela também é destacada no século XIX, sobretudo em referência a imagens femininas. A atividade warburguiniana nos leva a perpassar a mulher que morre e a mulher que mata como dois lados da mesma moeda.

A nudez de *Moema* não causara furor à época. A tela pintada em Paris fora, pela primeira vez, exposta no Brasil no Salão de 1866 e não foi criticada pelo teor do corpo nu, ao contrário do que ocorrera com a *Carioca* (1864), de Pedro Américo um ano antes. Uma das questões que podemos assinalar, advém dos escritos de David Freedberg (2010) que destaca *Vênus de Urbino* (1538), de Tiziano, por olhar diretamente o expectador. Daniel Arasse (2000) também sinaliza o olhar na mesma tela e credita a ele o erotismo, considerada pelo historiador da arte francês a primeira tela de nudez da arte ocidental. A tela segue a tradição de belos nus feminino horizontalmente apresentados em ambiente privado, normalmente numa cama, que na Renascença eram pintados para figurarem nas paredes do quarto de casamento. Pontuamos brevemente a severa crítica recebida no Salão de Paris de 1865 por Manet em razão da sua tela *Olympia* (1863) – uma apresentação aos moldes da *Vênus de Urbino* – por apresentava a imagem de uma prostituta em cena clássica de arte.

Salomé e Judite - Ninfas a caçar cabeças

Dentre estes corpos femininos que tanto suscitarão desejo, a personagem bíblica da Salomé merece especial destaque naquele século XIX. Para além da própria Salomé, outras caçadoras de cabeças perpassaram a pintura daquela época. As imagens artísticas de então eram repletas de cadáveres. Victor Meirelles e Pedro Américo apresentaram cada qual, sua caçadora de cabeças. Belas mulheres que, por meio da sedução, conquistam as cabeças decapitadas que desejam. Erwin Panofsky debate-se para desvendar o enigma pictórico de Judite e Salomé numa tela de Francisco Maffei (PANOFSKY, 2001, p.59). Mas, não tratamos de uma ou de outra, tratamos de caçadoras de cabeças.

Salomé fora reinventada pela modernidade que se instaurava e modificava as metrópoles do século XIX (BENJAMIN, 2010). Paris, à época, estava embebida de vida boêmia e prostíbulos (BAKKER, 2015). Destaca-se, então, a imagem da *femme fatale* – sedutora, perversa e diabólica – que se vê quase que reengendrada naquele século XIX (DOTTIN-ORSINI, 1997). A personagem bíblica narrada nos evangelhos de Marcos e Matheus fora revisitada pela literatura que lhe concedia novos contornos pelos escritos de Oscar Wilde, Huysmans, Flaubert. A perversidade também consistia em marca das mulheres apresentadas por muitos artistas naquele momento. Cabeças decapitadas foram fartamente apresentadas em imagens, diversas delas atrelavam o feminino ao erótico, fazendo alusão à posição de Georges Bataille (2004), que vincula eroticidade e violência. Era a imagem de uma cabeça separada do corpo nas mãos de belas

mulheres de olhos assassinos. Lucrécias, Judites e Salomés (Kristeva, 2013) foram fortemente retomadas no século XIX (MORAES, 2002).

Era o anúncio do corpo fragmentado, que figurará amplamente na arte principalmente a partir do século XX. Os oitocentos são os últimos momentos da bela apresentação corpórea mimética feminina nas artes europeias. A representação anatômica do corpo humano alcançara foco a partir do Renascimento e não fora fortemente questionada até o final do século XIX e o inicio do século XX. O corpo humano da morfologia, da anatomia e da dissecação foi apresentado pela imagem de arte desde o Renascimento Italiano até o Neoclassicismo Europeu, podendo-se apontar estes três séculos (XVI, XVII, XVIII) (ARASSE, 2008. p.553). Contudo, torna-se importante pontuar que, como assinala Daniel Arasse, o tempo da história da arte, bem com o tempo das formas, não é homogêneo e linear (ARASSE, 2008). No mesmo Renascimento Italiano, de maneira mais tímida, já eram ensaiados corpos com a carne aberta, em especial em contextos de histórias sagradas e juízos infernais (DIDI-HUBERMAN, 1999). Contudo, questões dessa fissura, desse desmontar de corpos começam a ser expressivamente levantadas no século XIX. É no decorrer do século XX que desenhar, pintar e modelar corpos não significaria mais captá-los em suas verdades anatômicas (MICHAUD, 2012).

A questão do porquê o Renascimento, que tanto se fixou na construção anatômica do corpo também o apresentou em pedaços é simples: para construir o corpo anatômico pictórico ou escultórico os artistas precisaram abrir os corpos de carne e osso. Alberti, em sua *Da Pintura* (2015) já falava, antes de Leonardo Da Vinci, da abertura de corpos, embora ainda timidamente. Alberti escreve que para se pintar um nu se deveria exercitar a atividade de vestir os ossos com músculos, os músculos com carne e finalmente revestir tudo com pele nua. Ele afirma que o corpo anatômico, o corpo aberto, está para a o nu, assim como o nu está para o corpo vestido.

O corpo fragmentado e aberto fazia parte do repertório daqueles artistas. No século XVIII, já se pode visualizar o corpo fragmentado em cenas de martírio, em especial nos quadros religiosos que permitem aos artistas construções corpóreas que envencilhavam seus exímios trabalhos como anatomistas. A arte no século XVIII abordaria tal corpo inteiro a partir da visão dita científica, fragmenta-se para compreender-se o todo. O Neoclassicismo compreende também a construção corpórea através da herança das artes da Antiguidade Clássica e do Renascimento.

A atitude de especialistas e do público para com o fragmento modifica-se sobremaneira no final do século XVIII e no inicio do século XIX. De certa feita, as esculturas da Antiguidade mutiladas pelo tempo fazem com que o público aprenda a compreender o corpo em sua incompletude. Além do mais, seria difícil compreender o século XVIII sem suas guilhotinas. Para Daniel Arasse, a guilhotina pode ser considerada a primeira máquina de tirar retratos (ARASSE,

1987). Georges Bataille atrela a origem dos museus modernos às mesmas guilhotinas. Para ele, o primeiro museu, no sentido moderno da palavra, foi a Convenção Francesa de 1793, na qual cabeças guilhotinadas foram expostas e eram, de certa maneira, contempladas (BATAILLE, 1988). O fragmento, o corpo apresentado separado de sua cabeça ganha evidencia à época. "As cabeças míticas das Medusas, cortadas por Perseu, ou da de São João Batista, entregue a Salomé sobre uma bandeja de prata, cedem lugar a um contato presente, cotidiano, com as cabeças verdadeiras, sem corpos [...]" (COLI, 2015, p.183).

Victor Meirelles pinta uma Salomé em 1855 e Pedro Américo, uma Judite em 1880. Nenhuma das duas apresentam-se nuas, cada qual escolhera vestimentas díspares para cobrirem os corpos de suas caçadoras de cabeças. Uma, vestida como deusa grega antiga; e a outra, com vestido de orientalismo marcante.

Meirelles pinta sua Salomé com ares essencialmente puristas, *A degolação de São João Batista* (1855) é a primeira obra que o pintor envia para a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro como resultado de sua estada na Europa, especificamente em Roma. A tela destaca-se pela forte influência purista que Meirelles tivera nos primeiros anos em Roma e sublinha as criticas que o pintor recebera de seu mestre – Araújo Porto Alegre – pela abstração e pelo pouco apreço para com as construções anatômicas. Porto Alegre questiona Meirelles, em carta, sobre que diabos era aquela Salomé que não tinha "alegria perversa" (COLI, 1994, p.225) nem nada da sensual da dançarina que conquistou a cabeça que tanto desejara. A crítica pautava-se, sobretudo, no afastamento de Meirelles da pintura neoclássica e na sua aproximação de ideias puristas naquela chegada à Europa.

Incontestavelmente Meirelles não nos apresentou uma bela e sensual dançaria. E fora como uma dançarina, sedutora e perversa que Salomé apareceu em diminutas linhas bíblicas. A filha de Herodíades e Herodes Filipe protagoniza a história, do século I D.C, em que, após magistral dança a Herodes Antipas pede como prêmio a cabeça de São João Batista. O santo fora executado e sua cabeça entregue em uma bandeja a Salomé.

Alguns anos depois, o pintor simbolista francês, um verdadeiro poeta de Salomé – Gustave Moreau – parece ter pintado como nenhum outro a dançarina bíblica. Mas, na ocasião Porto Alegre não estava mais vivo – as imagens de Salomé de Moreau teriam lhe causado deleite. Diferentemente dos olhos da dançarina de Moreau, os olhos da Salomé de Meirelles não eram assassinos, eles não apresentavam ganas pela cabeça daquele Santo. Entretanto, Meirelles nos oferece o outro lado daquela moeda. Didi-Huberman lembra-nos que a Servente do Nascimento de São João Batista e a Salomé, que pedira a cabeça decapitada do mesmo santo, são irmãs gêmeas, os dois lados da mesma moeda.

Voltemos à Ninfa de Warburg, a servente de pés ligeiros de Domenico Ghirlandaio. Tal qual a bela "aparição feminina" da Capela dos Tornabuoni, a

Salomé de Meirelles fora envolvida num monocromático – agora róseo – vestido. O tecido marca a draperia própria das Ninfas, visível notadamente nos sarcófagos da Antiguidade. A Salomé de Meirelles vem de muito longe, ele parece apresenta-nos uma deusa grega no exílio, como apresenta-nos Ghirlandaio. Meirelles apresenta uma Salomé como imagem feminina da bela Ninfa envolta num drapeado e clássico vestido róseo. Draperia em movimento que consiste para Warburg, numa privilegiada ferramenta patética (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 45).

Figura 2 - Degolação de São João Batista, Victor Meirelles. Óleo sobre tela, 130x96,9 cm, 1853.

Para Roland Recht, a amplitude de ver no mesmo motivo uma energia e sua inversão consiste na grande força do pensamento de Warburg. Essas inversões podem ser visualizadas, tanto nos textos de conferências, quanto no Atlas. "Dos numerosos exemplos expostos nas pranchas de *Mnemosyne*: a Ninfa portando uma cesta e sua inversão como caçadora de cabeça [...]" (RECHT, 2012, p,41). A imagem é pensada por Warburg, como campo de forças, nos quais buscava tensões, polaridades. Fora a partir das citadas tensões que ele desenvolvera suas

análises sobre as Ninfas – como leitor de Nietzsche, ele conjugava sua Ninfa entre a bipolaridade apolínea e dionisíaca.

Warburg escreve que a servente que levou frutos frescos por ocasião do nascimento do Santo São João Batista é a mesma figura que pediu sua cabeça anos depois. Tratava-se da mesma coisa, eram encarnações possíveis da Ninfa, a fórmula do movimento e o *pathos* fundamental da imagem (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.27) – a criatura amoral por excelência.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfa*. Valencia: pré-textos, 2010. 60p.

ARASSE, Daniel. A carne, a graça, o sublime. In: CORBIN, Alan; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (dir.). *História do Corpo:* Da Renascença às Luzes. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2008. 664p.

_____. *La guillotine et l'image de la Terreur*. Paris : Flamarion, 1987. 286p.

_____. *Histoire de penture*. Paris : Éditions Denoel, 2004. 368p.

BANN, Stephen. De l'intime à l'idéal : les scènes de famille des années 1840. In :BAKKER, Nienke; PLUDERMACHER, Isolde. *Splendeurs & misères : images de la prostitution, 1850-1910*. Catalogue d'exposition. Paris : Musée d'Orsay, Flammarion, 2015. 451p.

BAKKER, Nienke; PLUDERMACHER, Isolde. *Splendeurs & misères : images de la prostitution, 1850-1910*. Catalogue d'exposition. Paris : Musée d'Orsay, Flammarion, 2015. 451p.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. São Paulo: Editora Arx, 2004. 344p.

_____. *Ouvres completes, t.I*. Paris: Gallimard,1988. 689p.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literature e história cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2010. 256p.

CARERI, Giovanni. Aby Warburg. Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire, *L'Homme* 2003/1 (n° 165), p. 41-76.

CLARK, Kenneth. *O nu. Um estudo sobre o ideal em arte*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1956. 402p.

COLI, Jorge. *A batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional.* Tese de livre docência submetida ao Departamento de História da Unicamp. Campinas SP, 1994. 329p.

_____. *Como estudar a arte brasileira do século XIX*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.114p.

_____. *Le Corps de la Liberté. Essais sur la penture du XIX siècle*. Grenoble : ELLUG – MSH-Alpes, Université Grenoble-Alpes, 2015. 277p.

_____. *Fabricação e promoção da brasilidade: arte e questões nacionais*. In: Revue Perspective, 2| 2013. 1-11p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente:* história da arte e tempo

dos fantasmas segundo

_____ . *L'oeil de l'histoire : Tome 2, Remontages du temps subi.* Paris: Minuit, 2010. 250p.

_____ . *Ninfa fluída.* Paris : Gallimard, 2002. 211p.

_____ . *Ninfa moderna. Essai sur le drape tombe.* Paris : Gallimard, 2002.179p.

_____ . *Ouvrir Vénus: Nudité, rêve, cruauté*. Paris: Gallimard, 1999. 149p.

DIJKSTRA, Bram. *Les idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans l aculture fin de siècle.* Paris: Éditions du Seuil, 1992. 479p.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. *Cette femme qu'ils disent fatale.* Paris: Grasset et Fasquelle, 1997. 47p.

DURÃO, Santa Rita. *Caramuru: Poema Épico do descobrimento da Bahia*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

FRANZ, Teresinha Sueli. *Victor Meirelles e a Construção da Identidade Brasileira*. In: Revista 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007.1-10p.

FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010. 504p.

GOMBRICH, Ernst Hans; FRITZ, Saxl. *Aby Warburg : une biographie intellectuelle. Suivie d'une étude sur l'histoire de la bibliothèque de Warburg*. Paris: Klincksieck, 2015. 376p.

GIL, Daniel. Gustave Moreau: sueños de Oriente. Catálogo de exposição, Instituto de Cultura, del 7 de noviembre de 2006 al 7 de enero de 2007]. Madrid: 2007. 222p.

JOLLES, André. Ninfa Florentina. Fragmento de um projeto sobre as Ninfas. Primeira epístola. In: WARBURG, Aby. *Domenico Ghirlandaio*. Lisboa: KKYM, 2005.152p.

KRISTEVA, Julia. *Visions capitales. Arts et rituels de la dácapitation*. Paris: ÉditionsFayard, 2013. 144p.

LESCOURREL, Marie Anne. *Aby Warburg et la tentation du regard*. Paris: Hazan, 2014. 429p.

MIYOSCHI, Alexandre Gaiotto. Moema é morta. Tese de doutorado, Departamento de História do Instituto

MORAES, Eliane Robert. *O Corpo impossível*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002. 213p.

NIETZSCHE, Friedrich. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autentica, 2011. 336p.

OLIVEIRA, Claudia de e NERY, Laura. *A carioca, de Pedro Américo: alegoria e erotismo no imaginário oitocentista brasileiro*. Disponível em: http://www.ufrgs.br/gthistoriaculturalrs/laura_nery_e_claudia_de_oliveira.html. 1-11p

_____. A Carioca de Pedro Américo: gênero, raça e miscigenação no Segundo Reinado. In: Revista Caiana, v.2, anos 2013.1-9p.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001. 152p.

PELTRE, Christiene. *L'Atelier du voyage : les peintres en Orient au XIXème siècle*. Paris : Gallimard, 1995. 118p.

_____ . *Orientalisme*. Paris : Terrail, 2004. 253p.

POMARÈDE, Vicent. *Belles du Louvre*. Paris: Éditions de la Martinière, Louvre éditions, 2012. 309p.

PRAT, Luis-Antoine. *Paul Delaroche. Cabinet des dessins*. Paris : Édition Musée du Louvre, 2012. 89p.

RECHT, Roland. L'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg. In WARBURG, Aby. *L'Atlas Mnémosyne*. Paris : l'Écarquillé, 2012. 197p.

SAMAIN, Etienne. *Antropologia, imagens e arte. Um percurso reflexivo a partir de Georges Didi-Huberman.* In: Cadernos de Arte e Antropologia, Vol. 3, n° 2/2014, pag. 47-55.

SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru-SP: EDUSP, 2007. 380p.

SOMAINI, Antonio. Généalogie, morphologie, anthropologie des images, archéologie des médias. In: EISENSTEIN, Serguei. *Notes pour une histoire générale du cinéma.* Paris : afrhc, 2013. 300p.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madri: Ediciones Akal, 2010. 208p.

_____ . *Domenico Ghirlandaio*. Lisboa: Projecto Ymago, KKYM, 2015a.152p.

_____ . *História de fantasmas para gente grande*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2015b.417p.

A Nudez e a Inocência: Nu Artístico e a Pintura Acadêmica Brasileira (1860-1890)

Eliane Honorata da Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Neste estudo, abordamos obras de pintores da *Academia Imperial de Belas Artes* (AIBA), durante os anos de 1860 a 1890. Por meio de pesquisa bibliográfica, o estudo pretendeu responder a seguinte questão: a temática do nu artístico na obra dos pintores da AIBA, foi determinada pela necessidade de expressão das habilidades artísticas, por meio de temas menos convencionais? O objetivo foi compreender se esses pintores estavam atentos aos movimentos europeus que procuravam trazer o moderno às artes visuais. Concluiu-se, que a abordagem do nu artístico pelos pintores brasileiros, foi suscitada pela necessidade de variação temática e o desejo de acompanharem a modernidade nas artes visuais, expressadas nas obras dos pintores europeus.

Palavras-chave: Pintura Brasileira. Século Dezenove. Pensionato Artístico. Nu artístico.

*

In this study, we studied works by painters from the Imperial Academy of Fine Arts (AIBA), from the years 1860 to 1890. Through a bibliographical research, the study aimed to answer the following question: the theme of the artistic nude in the work of AIBA painters , was determined by the need to express artistic skills through less conventional themes? The aim was to understand if these painters were attentive to the European movements that sought to bring the modern to the visual arts. It was concluded that the approach of the artistic nude by the Brazilian painters was prompted by the need for thematic variation and the desire to accompany modernity in the visual arts expressed in the works of European painters.

Keywords: Brazilian Painting. Nineteenth century. Artistic Pensionato. Artistic nude.

Introdução

Alain Bonett, professor de História da Arte na Universidade Grenoble-Alpes (UGA), apresentou em meados de 2017 na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), o *Ciclo de Conferências História da Arte e Instituições Artísticas na Europa do Século XIX.* Em 21 de junho, Bonnet[1] , abordou o salão dos recusados de 1863, destacando Le déjeuner sur l'herbe (1862-1863) de Edóuard Manet, recusada no Salon oficial daquele ano em Paris. Esclareceu Bonnet (informação verbal)[2], que a recusa da exibição da obra de Manet no Salão oficial de 1863, estava relacionada ao conservadorismo acadêmico, que se mantinha arraigado às regras da tradição, sem permitir a possibilidade de inovações técnicas ou temáticas nas obras de arte. Bonnet (informação verbal)[3], afirmou que tecnicamente a obra de Manet estava dentro dos padrões de exigência do Salão, por ser baseada na tradição, já que fazia referência à duas outras obras de mestres passados, Rafael e Giorgione. Entretanto, a temática da obra, que colocou em área pública mulheres despidas entre homens com trajes contemporâneos, foi o motivo da recusa, pois, até aquele ano de 1863, os nus aceitos nos Salões de Paris apresentavam temas alegóricos, mitológicos ou históricos, como por exemplo, O Nascimento de Vênus (1863), de Cabanel, aceita no *Salon* oficial e adquirida por Napoleão III, naquele mesmo 1863. Estas colocações, remeteram imediatamente às exposições da professora Ana Maria Cavalcanti[4] nas aulas do Curso História do Século XIX II, ministradas no mestrado de História e Crítica das Artes Visuais, do programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da UFRJ. Naquelas aulas, Ana Cavalcanti abordou a pintura de paisagem na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), nos levando a refletir sobre a questão da modernidade dos pintores do século XIX no Brasil, com a seguinte hipótese: O fato da pintura de paisagem aparecer de maneira tão predominante nas exposições gerais, contribui com a desqualificação da tese que defende a ideia de que aqueles pintores não estavam preocupados em se expressar modernamente e permaneceram dentro dos limites acadêmicos. (informação verbal)[5]. Ocorreu-me ainda a lembrança que naqueles anos de 1860, artistas brasileiros partiam para França ou Itália em busca de aperfeiçoamento técnico, amparados pelo Prêmio de Viagem instituído na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), no governo de D Pedro II, que segundo Schwarcz[6], desde o início do reinado prestigiou o estilo neoclássico de arte que vigorava na AIBA, porque se amoldava bem às pretensões do imperador de construir uma historiografia para o jovem país, onde seriam destacados os grandes vultos e os heróis, que desde a fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

[1] BONNET, Alain. *O Salão dos Recusados de 1863*. In: *Ciclo de Conferências História da Arte e Instituições Artísticas na Europa do século XIX*. Rio de Janeiro, 2017, inédito.
[2] Informação fornecida por Alain Bonnet no *Ciclo de Conferências História da Arte e Instituições Artísticas na Europa do século XIX*, no Rio de Janeiro, em junho de 2017.
[3] Id., 2017.
[4] CAVALCANTI, Ana Maria. *Curso História do século XIX II*. Rio de Janeiro: Inédito, 2017.
[5] Informação fornecida por Ana Cavalcanti durante as aulas do *Curso de História da Arte do Século XIX II*, no Rio de Janeiro, primeiro semestre de 2017.
[6] SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador*. D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras,1998.

(IHGB), foram retratados com a aparência de fortes e belos indígenas, que da literatura começaram a surgir nas obras dos pintores pensionista, que buscando o moderno no Romantismo, iniciaram um movimento caracterizado pela infiltração em suas pinturas de crescente sensualidade, que Gonzaga-Duque[7], detectou e denunciou na representação do cadáver "erótico" da *Moema* (1866), de Victor Meireles, lembrando que o tom moreno-avermelhado do corpo da índia estava um tanto quente, para representar a ausência de vida. Veio-me ainda a lembrança de que Ivo Mesquita[8], analisando os estudos de observação de modelo vivo dos alunos da AIBA do século dezenove, percebeu um erotismo marcante, carregado do desejo de sedução, cujo objetivo parecia ser o estabelecimento de uma cumplicidade com o observador. Ainda, segundo o autor, esse erotismo cúmplice, detectado nos primeiros exercícios daqueles alunos, se tornou *leitmotiv*, que possibilitou o surgimento de dois modelos de nu artístico na arte brasileira do século XIX: erotismo institucionalizado ou permitido, que frequentou os salões e teve entre os pensionistas da AIBA alguns dos principais representantes e o erotismo de gabinete, cujas imagens mais perversas se destinavam às coleções privadas de aficionados e também contou com a colaboração de pensionistas da Academia. Diante destas observações e por meio de pesquisa bibliográfica e de campo, nesse estudo, obras de nu artístico que se encaixam na vertente "erotismo institucionalizado", produzidas por pintores beneficiados pelo Prêmio de Viagem durante os anos de 1860 a 1890, que incluíram entre seus temas a representação mais explícita da nudez, serão analisadas a partir das questões colocadas por Alain Bonnet[9], no dia 21 de junho de 2017. A investigação pretende compreender os principais aspectos que caracterizam a representação da nudez nas pinturas produzidas no período, com o intuito de responder a seguinte pergunta: a temática do nu artístico na obra dos pensionistas do imperador foi determinada pela necessidade de expressão das habilidades artísticas por meio de temas menos convencionais? Ao considerar esta questão, o estudo teve por objetivo: compreender se esses pintores estavam atentos aos movimentos europeus que procuravam trazer o moderno às artes visuais. Dentro desta perspectiva, compreendo que a instituição do Prêmio de Viagem, pelo Imperador Pedro II, foi fundamental para que jovens talentosos, porém, sem fortuna, pudessem viajar à Europa em busca do aperfeiçoamento de habilidades adquiridas nas aulas da AIBA, que eram dominadas pela estética classicista. O estágio artístico possibilitou que os artistas beneficiados, ao chegarem à Europa entrassem em contato com as mais modernas correntes e tendências estéticas seguidas pelos artistas europeus considerados modernos. Contudo, até nossos dias é consenso, na historiografia sobre o século dezenove, a compreensão de que os trabalhos produzidos pelos pensionistas mantinham as características classicistas da arte imposta pelas normas acadêmicas das artes visuais. O que é perfeitamente compreensível, se considerarmos o fato de que o Prêmio de Viagem só seria usufruído se o pensionista se comprometesse a voltar

[7] GONZAGA-DUQUE, Luís. A Arte Brasileira. 2. ed. Campinas: Mercado de Letras, 1995.
[8] MESQUITA, Ivo. Introdução. In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO O Desejo na Academia 1847– 1916. São Paulo: Projeto Editores Associados, 1991.
[9] (2017).

para o Brasil ao término dos estudos. Ademais, a garantia de trabalho ao voltar dependia do fato da técnica artística estar de acordo com o gosto estético do Imperador e da Corte, defendido na AIBA. Sendo assim, ao partirem para a Europa, os pintores recebiam conselhos dos mestres da Academia sobre os ateliês que deveriam procurar na França ou na Itália, onde se dedicariam à arte dos retratos, dos quadros históricos, dos temas mitológicos, dos religiosos e das paisagens. Entretanto, devemos considerar esses artistas tal qual eram, seres pensantes, que percebiam o mundo à sua volta, e como muitos artistas europeus, ansiavam por poder explorar temáticas não admitidas pelas normas acadêmicas, como o nu artístico sem pretextos históricos, alegóricos ou mitológicos. Para melhor compreensão desta hipótese, analisarei a seguir algumas obras dos pensionistas da Academia ou do Imperador.

Victor Meireles de Lima

Victor Meireles (1832-1903), ao chegar à Paris, passou a frequentar as aulas com Castaldi e "Sob a influência deste, pinta o quadro *A Bacante*"[10] , nu que antecedeu a criação de *A Primeira Missa no Brasil*, de 1860, que segundo compreendo, iniciou o Indianismo nas artes visuais. O assunto deste quadro representa pretexto perfeito para introdução da temática da nudez, no cenário artístico carioca, por ser o Indianismo parte integrante da temática que no IHGB, segundo SCHWARCZ (1998), era explorada no sentido de criar uma historiografia que ajudaria a justificar o inusitado reino de D. Pedro II nos trópicos. Ainda, segundo sabemos, a primeira missa ocorreu no ano de 1500, quando os portugueses fizeram os primeiros contatos amistosos com os nativos do Brasil e, portanto, esses ainda estavam naturalmente despidos. Meireles realizou quadros de grandes dimensões, segundo Barata[11], como era comum na época. *A Primeira Missa no Brasil* é um desses quadros de grandes dimensões, com zonas de claro-escuro, que contribuem para a interpretação do assunto, orientando o olhar. Consequentemente, ao observarmos a tela, nossa atenção é atraída pela claridade mais intensa da zona central, onde imediatamente percebemos a cruz e o grupo principal de jesuítas, aglomerados junto à cruz, ambos colocados em destaque no alto do lado esquerdo da tela. Em seguida, nosso olhar segue a luz branca abundante das roupas dos sacerdotes, encontrando a claridade mais ampla da areia, o que nos leva a perceber os índios que foram colocados em segundo plano, iluminados com parcimonia, o que permite a percepção dos outros grupos de índios, entre eles, o que se aproxima pela esquerda. Portanto, foi por meio da disposição de planos e da manipulação das áreas de claro-escuro, que o pintor destacou a cena que ocorre no centro da composição, e assim, desviou a atenção do grupo de índios colocados em segundo plano, onde se

[10] CAMPOFIORITO, Quirino. História da Pintura Brasileira no Séc. XIX. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983, p. 161.
[11] BARATA, Mário. *SEC. XIX*: transição e início do séc. XX. In: ZANINI, Walter (org.). História geral da Arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales/ Fundação Djalma Guimarães, 1983. Capítulo 6, p. 376-451.

destacam dois, que estão completamente despidos, dotando a cena com uma conotação realista.

Figura 1 – *A Primeira Missa no Brasil.*

Também no grupo que se aproxima pela esquerda, vemos em destaque um menino, que totalmente despido e com grande animação, vai à frente. Não foi casualmente, segundo compreendo, que Meireles escolheu esses personagens para despir, pois, não há nada mais inocente que: uma mãe amamentando; um ancião que orienta e uma criança feliz. Com essa composição, Meireles, teve também a intenção de aludir à ideia de que os indígenas brasileiros andavam despidos pelas florestas tropicais, onde se rezou aquela primeira missa, e não com saiotes de pena, como os estrangeiros gostariam de tê-los visto. Contudo, suas intenções em relação à expressão do nu artístico, ficaram mais claras em outra tela que aproveita o assunto do indianismo para abordar o tema da nudez, Moema (1866). Nesta, Meireles nos remete à lenda da morte trágica da índia, que tentou seguir a nado o barco que levava seu amado à Europa, mas, acabou sucumbindo e seu corpo sem vida apareceu na praia. Foi esse momento que Meireles ilustrou, devido à conotação de inocência, pois morta, a sensualidade que a representação do corpo da índia transmite é amenizada, o que evitou constrangimentos quanto os pudores moralistas da Corte provinciana de D. Pedro II. Mas, na verdade, quem não conhece a lenda, pode pensar, a princípio, que a índia está dormindo, pois, como observou Gonzaga-Duque, Victor:

> [...] pintou com muita delicadeza a "Moema", posto que sem verdade, mas cingindo-se ao ideal de seu tempo, às aspirações artísticas de sua época.

> Digo sem respeito à verdade, porque para uma afogada cuspida à praia as formas da índia estão demasiadamente macias e a cor é ainda muito quente.[12]

Vemos que o crítico ressalta as aspirações artísticas do pintor, que eram as mesmas de sua época. Podemos deduzir então, que a intenção de Victor, ao representar o corpo da índia, não era falar da morte, que corrompe o vigor das carnes, esverdeando-as e apodrecendo-as, mas sim, da sensualidade que emana de um corpo nu na praia, no final de uma tarde ensolarada.

Os tons avermelhados que reverberam do sol que se põe, ajudam a ressaltar a beleza morena, do corpo retratado classicamente. O detalhe da tanga que se desfaz, reforça o caráter sensual da representação, sem despojá-la de inocência.

Pedro Américo

Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905), contemporâneo de Meireles, também aperfeiçoou a técnica artística na Europa. Entretanto, não partiu pelos meios convencionais, segundo Reis Junior[13], pois, em 1858 não houve concurso, então, imperador Pedro II resolveu financiar por meios particulares o estágio de Pedro Américo, que em 1882 após viagem à Itália, pintou *A Carioca*, que é compreendida pela tradição como a alegoria do rio Carioca, localizado no Cosme Velho.

Entretanto, acredito que as intenções do pintor ultrapassaram um pouco as exigências da alegoria, pois, vemos uma jovem ocupada com a toalete matinal, que em cuja interpretação Américo combinou os elementos estruturais da composição de maneira que nos obriga, querendo ou não, a admirar o esplendor do corpo despido, pois, devido à perfeita combinação do claro-escuro, a superfície clara do corpo da morena é destacada do fundo escuro da tela.

> Fenômeno conseguido com a manipulação do elemento luz, pois: Através do contraste claro/escuro, a luz articula uma vibração no espaço. Na conjunção de áreas onde se veêm simultaneamente valores claros e escuros (mas unicamente nesse conjunto), o claro avança no espaço enquanto que o escuro recua.[14]

Contudo, o pintor não se contentou com o destaque, desejou ainda mostrar os detalhes de tal perfeição e, em seguida, a claridade do dia que amanhece atrai nosso olhar, fazendo-nos perceber ao fundo, um cacho de cabelo que se desprende por entre os dedos da moça e guiando o olhar nos faz perceber o contorno que orienta o lúbrico passeio por entre as curvas do corpo feminino,

[12] Gonzaga-Duque,1995, p. 174.
[13] REIS JUNIOR, José Maria dos. História da Pintura no Brasil. São Paulo: Editora “Leia”, 1944. 14.
[14] OSTROWER, Fayga. Universos da Arte. 24. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004, p. 88.

parando nas interseções criadas pelos encontros de horizontais, verticais e diagonais, que compõem a superfície da figura.

Figura 2 – *A Carioca*. 1882

Consideramos, que a tela de Américo se aproxima da abordagem de Manet na obra *Mulher com Leques* (1873), que segundo Harrison, (2001), apresenta muitas aproximações com a obra *Mademoiselle de Lancy* (1876), de Carolus Duram. Segundo o autor, as duas telas proporcionam ao apreciador um papel de interlocução imaginária com as figuras retratadas. Porém, no caso de Carolus Duran o convite é feito para que nos projetemos no espaço que a mulher parece ocupar, à maneira que Greenberg associou à" arte realista naturalista". Com relação à pintura de Manet, Harrison (2001), percebe uma sutil diferença, pois, apesar dos modelos estarem em posições muito semelhantes, Manet situou o nível do olhar do observador mais abaixo e aproximou a imagem no espaço pictórico. Pequenas diferenças que possibilitam interagir mais intimamente com

a imagem, já que a profundidade relativa aproxima a imagem do expectador propiciando a ilusão de proximidade, que o pintor determinou pelo caráter despretensioso do retrato.

> Se fossemos resumir essas diferenças de efeito, diríamos que, enquanto a tela de Carolus Duram constrói seu tema para que ele seja abordado e visto de maneira agradável, Manet trata o espectador e o tema como sócios potencialmente iguais numa troca social.[15];.

O que nos leva de volta a percepção de Ivo Mesquita (1991), que compreendeu observando o estudo dos pensionistas, a existência do desejo de cumplicidade com o expectador.

Ao retornar à Corte em 1864, Américo, em nome da gratidão, ofereceu a tela ao Imperador, "Mas o nu da bela morena, a sua carnação rija, macia, feriu os escrúpulos pudicos do mordomo da casa imperial,"[16] e consequentemente, o quadro condenado como licencioso foi oferecido ao Rei da Prússia. Tempos depois, Américo faria uma cópia, que hoje se encontra no Museu Nacional de Belas-Artes (MNBA), no Rio de Janeiro.

> O que constrange na tela de Manet é a explicitação do ato cometido pelos quatro personagens, evidenciado pelos restos do Almoço, a nudez da personagem em segundo plano, o dedo que a indica, além da toalete realizada pela mulher que se encontra no fundo da tela. (informação verbal)[17].

A licenciosidade, que a época viu no quadro de Pedro Américo, transparece também da pose escolhida pelo artista, para a representação do nu, pois, A Carioca, exibe a exuberância do corpo perfeito por inteiro, apenas recobrindo seu sexo com minúscula parte do tecido, sobre o qual está sentada. E o pior, a moça encara despudoradamente o espectador convidando-o ao prazer. Pedro Américo, talvez pela pouca experiência, pois, tinha apenas vinte e um anos, não procurou esconder a sensualidade do modelo atrás da inocência das pálpebras cerradas, como fez Meireles à Moema e, por isso, não atingiu o principal objetivo, que compreendo, era contentar o mecenas que financiou seus estudos em Paris.

Zeferino da Costa

Outro pintor desta geração que desfrutou os benefícios do Prêmio de Viagem, foi João Zeferino da Costa (1840-1915) que em 1868 escolheu Roma como centro de aperfeiçoamento. Zeferino da Costa no "conjunto de sua obra revela valores idênticos aos apontados nos dois, no que diz respeito à correção do desenho e à

[15] HARRISON, Charles. *Modernismo*. Tradução João Moura Jr. São Paulo: Cosac Naifi Edições, 2001, 2001, p. 24.
[16] Reis Junior, 1944, p.159.
[17] Informação fornecida por Alain Bonnet no Ciclo de Conferências História da Arte e Instituições Artísticas na Europa do século XIX, no Rio de Janeiro, em junho de 2017.

rigorosa atenção pelos detalhes."[18] E também como os outros dois, abordou logo nos primeiros tempos de estudos, a temática do nu artístico, se destacando na *Pontifícia Accademia di San Luca* (PASL), com a obtenção do primeiro lugar no prêmio de pintura de nu. Em 1879, já de volta à Corte, Zeferino da Costa pintou *A Pompeana*, obra que explora a sensualidade do corpo feminino. Pelas roupas e adereços que estão espalhados pelo chão do salão e o fato da mulher estar mexendo nos cabelos, sem se mirar em espelho, o autor nos leva a deduzir que A Pompeana está se despindo, para quem sabe, descansar após os divertimentos, ou ao contrário, iniciá-los.

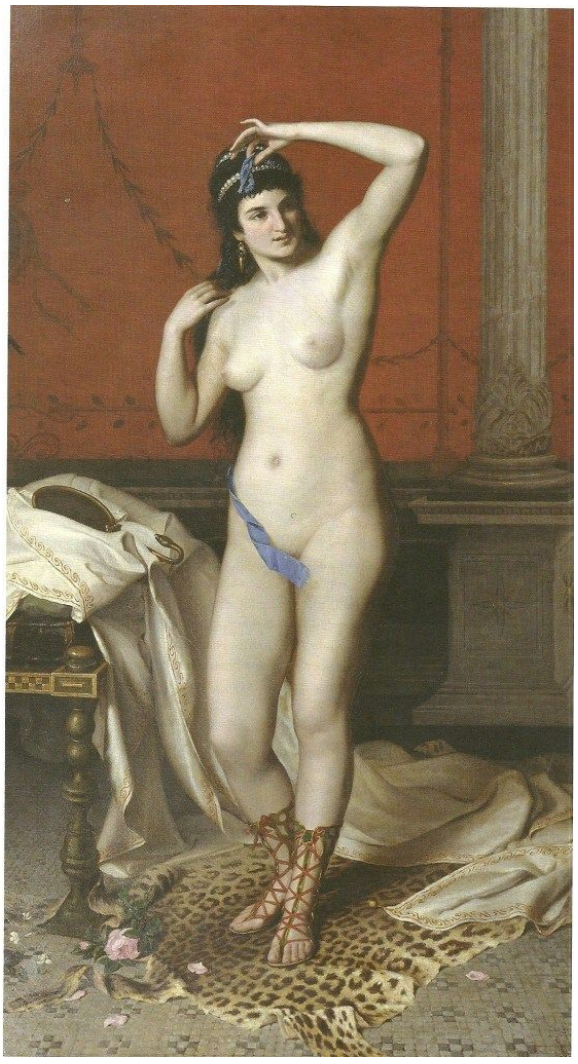


Figura 3 – A *Pompeana*.

Apesar de Zeferino ter tomado o cuidado de desviar a face da pompeana, de modo que ela não encarasse o distinto público, o quadro não foi melhor aceito que o de Américo, talvez pelo detalhe de que a fita que recobre a região pubiana da Pompeana, é ainda menor que a ponta do pano que recobre a mesma região do corpo da Carioca. Esse detalhe pode ter a responsabilidade pela ponderação de Gonzaga-Duque, a respeito do local escolhido para expor o quadro, que leva:

[18] Campofiorito,1983, p. 172.

> "[...] à rua de São Jorge uma pompeana que devia ter passado pelo Largo do Rocio. O maior defeito que tem esta falsa pompeana Fritz & Mack é o de ocultar nos recersos do corpo a reuma peçonhenta que aduba as flores do deboche."

E completa!

> "É incompreensível este inglório trabalho, este de retratar cocettes esbodegadas, em um moço de grande talento e de grandes aptidões artísticas. Qual a causa de parecer pompeana esta ruim, esta ignóbil figura, lavada em óleo, emplastada de gorduras aromáticas, besuntada de valoutine para disfarçar a alambuzada estrutura de suas formas? Pompeana por quê?[19]

Considerando-se esse comentário, nos vêm a lembrança de que Bonnet (informação verbal) [20] , considera que Manet se valeu das obras de Rafael e Giorgione, com a intenção de produzir uma obra que se mantendo dentro das recomendações acadêmicas, permitisse a exploração do nu artístico modernamente, sem o subterfúgio de colocar o modelo dentro da mitologia ou ligado aos fatos históricos. Então, pode-se deduzir que Da Costa, da mesma forma, se valeu de um tema histórico para colocar sua tela dentro da modernidade e, ao mesmo tempo, evitar que sofresse críticas severas vindas do meio tacanho das artes do Rio de Janeiro no século dezenove, que não estava apto a aceitar facilmente inovações, fossem elas, temáticas, estruturais ou estéticas.

Rodolfo Amoedo

Rodolfo Amoedo (1857-1941), partiu para Paris em 1878, auxiliado por bolsa da academia. Naquela capital matriculou-se na Escola de Belas Artes, onde estudou com Cabanel e Puvis de Chavannes e em 1884, expôs a *Marabá* em Paris.

Contudo o quadro de Amoedo que será analisado é *Estudo de Mulher*, realizado em Paris no ano 1883, porque não apresenta nenhum pretexto de ordem histórica, mitológica ou alegórica, ao abordar o tema da nudez, apenas demonstra que aqueles pintores tinham "a vontade de exaltar o corpo humano e seus atrativos"[21]. Para tanto, Amoedo teve o cuidado de esconder o olhar do modelo, ao exibir a representação do nu. E, pela ventarola presa à mão, deduzi que a moça se despiu, inocentemente, devido ao calor. Como Américo e Zeferino, Amoedo também se valeu do efeito da vibração espacial, para destacar o corpo da mulher. E, por meio de delicado jogo de tons avermelhados, opostos ao opala, o pintor compôs discreto claro-escuro, dando forma aos elementos que contribuíram para ressaltar os formosos volumes das nádegas feminina, que

[19] GONZAGA-DUQUE,1995, p. 218.
[20] Informação fornecida por Alain Bonnet no Ciclo de Conferências História da Arte e Instituições Artísticas na Europa do século XIX, no Rio de Janeiro, em junho de 2017.
[21] MESQUITA, 1991, p. 17.

podem ter contribuído para que Gonzaga-Duque, fosse condescendente em seu julgamento, muito embora, por via indireta, tenha criticado o conteúdo sensual da tela.

> O conjunto é todo claro; as paredes, os panos, a almofada em que a figura pousa a doce cabeça redonda e penteada, o tapete felpudo que cobre o chão, são de uma cor de opala e, numas e outras nuanças de um tom mais carregado. O modelado do corpo da mulher atinge a perfeição. Sente-se através dessa carne, carne que é carne, carne que tem sangue, a disposição dos músculos. E para qualificar o poder de realidade que tem este quadro, a estranha vida que anima esta obra prima, que apenas encontro como forma clara e única a frase dita por uma senhora diante dessa figura: _ que mulher sem vergonha![22]

Figura 4 – *Estudo de Mulher,* Rodolfo Amoedo 1884

Pelo fato de Gonzaga-Duque, não ter tido coragem de criticar diretamente o conteúdo sensual da tela de Amoedo, podemos avaliar o quanto a insistência, apesar da incompreensão dos contemporâneos, de pintores como Meireles, Américo e Zeferino, na representação do nu artístico, tentando desvinculá-lo das tradições acadêmicas, havia ajudado na aceitação do tema como componente autônomo da arte produzida no Brasil, durante o século XIX. Mas, no entanto, não podemos esquecer da inocência, que desde o início estava presente, impondo a aceitação da nudez na arte brasileira

[22] Gonzaga-Duque, 1995, p. 187.

Referências

BARATA, Mario. SEC. XIX: transição e início do séc. XX. In: ZANINI, Walter (org.). História geral da arte no brasil. São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales/ Fundação Djalma Guimarães, 1983. Capítulo 6, p. 376-451.

BONNET, Alain. O Salão dos Recusados de 1863. In: História da Arte e Instituições Artísticas na Europa do Século XIX. Rio de Janeiro: 2017, inédito.

CAMPOFIORITO, Quirino. História da Pintura Brasileira no Século XIX. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983.

CAVALCANTI, Ana Maria. Curso História do século XIX II. Rio de Janeiro: 2017, inédito.

GONZAGA-DUQUE, Luís. A Arte Brasileira. 2. ed. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

HARRISON, Charles. *Modernismo*. Tradução João Moura Jr. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

MESQUITA, Ivo. Introdução. In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. O Desejo na Academia 1847-1916. São Paulo: projeto Editores Associados, 1991.

OSTROWER, Fayga. Universos da Arte. 24. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

REIS JUNIOR, José Maria dos. História da Pintura no Brasil. São Paulo: Editora "Leia", 1944.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. As barbas d do imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras,1998.

A recepção de *Davi e Abizag* de Pedro Américo: sensualidade oriental e censura[1]

Fabriccio Miguel Novelli Duro, Universidade Federal de São Paulo

Neste artigo, analisamos parte das críticas sobre a pintura *Davi e Abizag* (1879) de Pedro Américo veiculadas no Rio de Janeiro durante 1884, buscando desvendar quais as razões de sua controversa recepção. Alguns termos utilizados pela crítica para descrevê-la situam tal controvérsia: "é pouco moral", "é uma composição ousada", "é sensual, de um sensualismo oriental e requintado". Busca-se compreender de que maneira o dito "sensualismo oriental" e sua censura por parte da crítica se entrelaçam.

Palavras-chave: Exposição Geral de 1884. Orientalismo. Pintura Bíblica. Antigo Testamento.

*

In the present paper we analyze part of the criticism on Pedro Américo's painting *David and Abishag* (1879) published in Rio de Janeiro during 1884 in order to unveil the reasons for its controversial reception. Some terms used by the critics to describe it show such controversy: "it is not so moral", "it is a bold composition", "it is sensual, of an oriental and exquisite sensualism". We seek to understand how the so-called "oriental sensualism" and its censorship by the critics intertwine.

Keywords: 1884 General Exhibition. Orientalism. Biblical Painting. Old Testament.

[1] Esse texto é resultado da pesquisa de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de São Paulo (PPGHA-UNIFESP) sob a orientação da Profa. Dra. Elaine Dias, intitulada "Pedro Américo e a Exposição Geral de 1884: Pintura Histórica Religiosa e Orientalismo". Essa pesquisa contou com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), processo FAPESP 16/01908-4; e com uma bolsa de estágio de pesquisa no exterior (BEPE-FAPESP) na Université Paris 8 – Saint Denis, processo FAPESP 17/08424-5.

Em 1884, Pedro Américo participa da Exposição Geral realizada pela Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro com um conjunto de quinze pinturas inéditas ao público brasileiro. Primeiro, o artista envia de Florença onze obras para a exposição, as quais foram listadas no catálogo e expostas desde a abertura do evento. Algum tempo depois, o artista chega ao Rio de Janeiro trazendo consigo ao menos mais quatro obras, que são logo incluídas na Exposição Geral. Faz parte desse primeiro conjunto a pintura *Davi e Abizag* (figura 1), realizada em 1879 e atualmente pertencente ao Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Para representar essa cena pouco frequentada pelos artistas, inspirada pelo Antigo Testamento, Américo optou pelo momento da narrativa em que o rei Davi é aquecido pela jovem Abisag, representando-os nus sobre um leito. Em meio às cores quentes da composição, destacam-se as carnações do corpo feminino, oferecido de costas aos espectadores.

Figura 1. Pedro Américo de Figueiredo e Mello (1843-1905). *Davi e Abizag*, 1879. Óleo sobre tela, 171,5 x 215,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

A ação descrita, evidenciada pelo seu título original *David, nos ultimos dias de sua decrepidez, é aquecido pela joven Abisag*, acontece no interior de um cômodo opulento, caracterizado pelos tons vermelhos, amarelos e dourados. O primeiro plano é marcado pela presença de Davi e de Abisag que, abraçados, ao centro da tela, traçam uma diagonal do canto superior esquerdo ao seu oposto. Próximos aos pés dos personagens, podemos ver a cabeça de um leão, cuja pele cobre o leito onde repousam. Sobreposta à pele do animal e entremeando o casal, um

longo tecido branco com detalhes dourados ocupa a parte inferior central da tela. Ao lado oposto da cabeça do leão, próxima à mão esticada de Davi, observamos uma harpa dourada incrustada de pedras preciosas. No fundo, nota-se uma coluna, um escudo e a empunhadura de uma espada. Atrás desses objetos, observamos uma parede, ou uma tapeçaria, com um padrão cujas cores principais são o vermelho e dourado, com detalhes verdes. Ao lado direito, em frente ao tecido rubro, pode-se ver um incensário dourado e, abaixo dele, algumas joias encontram-se aleatoriamente dispostas. Além dessas, observamos um número significativo de joias na caracterização dos personagens.

Sabemos, atualmente, que entre a realização dessa pintura e a decisão de sua aquisição pelo Governo Brasileiro, em 1885[2], ela foi exposta em ao menos duas ocasiões: na mostra organizada em 1882 por Américo no seu ateliê em Florença; e poucos anos depois, no Rio de Janeiro, na Exposição Geral de 1884. Os primeiros escritos sobre ela teriam se originado, portanto, nessas duas ocasiões.

As críticas realizadas durante a exibição florentina – ou parte delas – foram veiculadas em alguns periódicos cariocas ao longo de 1884. Uma das críticas, originalmente publicada pelo periódico italiano *L'Opinione Nazionale*, foi reproduzida na *Gazeta de Notícias* em fevereiro, antes da mostra na Academia. Podemos ler as seguintes considerações:

> O primeiro [trabalho] que prende este [olhar] é um quadro representando a decrepitude de David, a quem a joven Sunamita procura reanimar, communicando-lhe o proprio calor. É uma composição ousada, que impressiona o observador, despertando-lhe no espírito uma infinidade de idéas oppostas, o deixando aberto ás apreciações um largo campo... O difficultoso assumpto, força é confessar, foi desenvolvido sabiamente e com rara maestria: aquelle velho nú, vergado sob os annos, mas cujo corpo parece estremecer ao contacto das carnes roseas, turgidas e palpitantes da donzella Sunamita, tem talvez o que quer que é sensual, *de um sensualismo oriental e requintado*. A idéa historica é, entretanto, altamente delicada e piedosa. Exigiu-se da formosa criança uma obra de misericordia; e ella, sem cuidar offender o proprio pudor, uniu seu corpo virgem ao corpo de David, já quase exanime, tão sómente para transmittir-lhe o calor de que carecia o velho rei.
> *Os accessorios trazem o cunho da época: d'aquellas pelles fulvas, d'aquelle collar em desordem, d'aquelles pannos, como que se exhala um perfume oriental...* É um quadro, em summa, de merito excepcional, e que traz á mente larga reflexão: o artista attingiu, pois, o seu escopo.[3]

[2] Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas-Artes. Pasta 45 – Pedro Américo. Caderno C. 1885 – Relação de quadros que Pedro Américo deixa à disposição do Ministério do Império na "Academia Imperial das Belas Artes".
[3] Ao final da coluna, consta "Editorial da *Opinione Nazionale* de 26 de setembro". Grifos nossos. EDITORIAL da *Opinione Nazionale* de 26 de setembro [de 1882]. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, p.1. 28 fev. 1884.

O autor[4] tece elogiosos comentários ao artista brasileiro. Trata-se da crítica menos áspera às escolhas de Américo para essa pintura. Destacamos alguns termos utilizados para descrever essa obra, na qual se identifica "um sensualismo oriental e requintado". O que dá o "cunho da época" na representação são os acessórios utilizados para compor o ambiente: as "peles fúlvas" de animais selvagens; o "collar em desordem" sobre a pele, ao lado do casal; "aquelles panos" vermelhos e brancos com detalhes dourados. Desses objetos é "que se exhala um perfume oriental".

Em função dos comentários reproduzidos e das escolhas artísticas de Pedro Américo, acreditamos que *Davi e Abizag* mantem diálogos com uma série de representações orientalistas, que permaneceram em voga por todo o século XIX. O uso dos tons quentes, a representação do nu, a figura feminina subjugada aos mandos de um personagem masculino, as joias, a opulência dos objetos representados, são aspectos, todos, que podemos aproximar à pintura *Sardanapale* (fig. 2) de Eugène Delacroix, por exemplo. Diferentemente do brasileiro, cuja inspiração provém do Antigo Testamento, a pintura do francês "was probably inspired by Byron's dramatic poem Sardanapalus (1821)"[5].

Figura 2. Eugène Delacroix (1798-1863). *Mort de Sardanapale*, 1827. Óleo sobre tela, 392 x 496 cm. Musée du Louvre, Paris.

[4] A indicação de autoria não é reproduzida na Gazeta de Notícias, embora esteja assinada por C. I. no periódico original. Cf. C. I. *L'Opinione Nazionale*, Firenze, p. 1. 26 set. 1882.
[5] ROSENTHAL, Donald A. *Orientalism: The Near East in French Painting 1800 – 1880*. New York: Memorial Art Gallery of the University of Rochester, 1982, p. 32.

Cenas desse tipo não eram inspiradas apenas pelo historicismo e pela literatura – bíblica ou não –, mas também pela vida oriental e seus costumes contemporâneos, conforme a concepção de alguns artistas e críticos do período. Cabe mencionar uma grande composição inspirada no "Oriente contemporâneo" realizada pelo pintor francês Jean-Joseph Benjamin-Constant, *Les Chérifas* (fig. 3), na qual observamos diversas mulheres despidas, total ou parcialmente. Elas estão em um ambiente interno, onde também sobressaem os tons vermelhos e dourados.

Figura 3. Jean-Joseph Benjamin-Constant (1845-1902). *Les Chérifas*, 1884. Óleo sobre tela, 217 x 410 cm. Musée des Beaux-Arts de Carcassone.

Quando apresentada no Salão parisiense de 1884, o crítico Henry Houssaye descreveu-a detalhadamente. Reproduzo aqui apenas um excerto, no qual são sublinhados alguns elementos que também podem ser aproximados de *Davi e Abizag*:

> C'est le harem d'un chérif marocain. [...] Un large divan, dont le tissu rouge pâle disparaît presque sous les coussins, les peaux de lions et les housses de broderie bossuées de pierres cabochons, garnit tout le fond de la chambre. [...] À la lumière du grand soleil, les couleurs brillantes des étoffes orientales prendraient sous le pinceau de M. Benjamin Constant un éclat trop intense [...].[6]

Como podemos observar, existem algumas características que aproximam as três pinturas, apesar das diferentes fontes de inspiração dos artistas e dos diferentes momentos ou contextos específicos nos quais produziram as suas obras. Acreditamos que são esses os elementos que "exalam um perfume oriental" e

[6] HOUSSAYE, Henry. Le Salon de 1884. *Revue des Deux Mondes*, Paris, p. 577. T. 63. Mai.-Jun.1884.

que situam à nudez representada "ao Oriente". É nesse tipo de representação, da "nudez oriental", que ganham importância os acessórios e a decoração para a caracterização dos personagens, que, nesse caso, transitam entre figuras anônimas e figuras bíblicas. Esse é um dos pontos que consideramos centrais para compreensão dessa obra e da maneira como foi recebida durante a Exposição de 1884, como veremos.

Acreditamos ter sido justamente essa caracterização orientalizada de uma personagem bíblica que motivou um dos comentários mais negativos ao seu respeito. Assim manifestou-se o crítico do periódico francófono *Le Messager du Brésil* durante a realização da Exposição:

> Quant au tableau qui représente la jeune Abisag remplissant le rôle de calorifère auprès du roi David, complètement gâteux et ramoli, il défie toute critique.
> Il ne manque qu'un détail à ce tableau rouge-brique : c'est la mouche dont la jeune femme semble suivre les évolutions avec tant d'attention.
> [...]
> On a refusé d'admettre cette année, au Salon, un tableau intitulé : Le Pape s'amuse [Borgia s'amuse]. Ce tableau représente le pape Alexandre appuyé sur l'épaule de sa fille et jetant des noix à des courtisannes nues qui les ramassent.
> Le jury français a eu raison ; il me semble que la peinture historique sort de son rôle en reproduisant de pareilles scènes ; *le jury de Rio, pour les mêmes raisons, aurait bien fait peut-être de jeter un voile sur cette triste peinture*. [...][7]

A acidez de sua crítica é digna das caricaturas feitas por Angelo Agostini. Não é esse, contudo, o ponto mais grave do seu comentário. Ele conclui que a Academia deveria jogar um véu sobre essa "triste pintura", para cobri-la dos olhares do público. Essa ação deveria ser tomada uma vez que a pintura histórica, como realizada por Américo, escapa do seu objetivo. Esse fenômeno também acontecia no Salão francês e teria ocasionado a censura da pintura *Borgia s'amuse* de Jules Garnier em 1884, como o crítico menciona.

No caso da recepção de *Davi e Abizag* pelos brasileiros, não encontramos comentários tão pungentes, mas os críticos apontavam para elementos que deslocavam os personagens de um "contexto historicizado". Oscar Guanabarino observou a diferença na tonalidade entre o rosto de Abisag e o seu corpo, além de outros "erros históricos" imputados a Américo, fazendo com que o crítico evocasse o uso de maquiagem: "Notamos ainda o facto, bem singular, de ter a joven Abisag mais moreno o corpo do que o rosto. Abuso do pó de arroz, naturalmente"[8]. Ele percebeu, ainda, a utilização de tecidos "não condizentes" com a historicidade da cena representada – "pannos, que esses ou são modernos

[7] Grifos nossos. EXPOSITION des Beaux-Arts. *Le Messager du Brésil*, Rio de Janeiro, p. 5. 21 set. 1884.
[8] A EXPOSIÇÃO das Bellas Artes. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p. 1. 1 set. 1884.

ou de pura fantasia"[9]. Se, para o crítico, a mulher representada por Américo evocou a utilização de maquiagem e estava envolta em panos modernos, podemos considerar que a pintura não forneceu a "ilusão" da representação de um "passado bíblico" e que, em termos, sua Abisag foi percebida como uma "mulher contemporânea" – e não como uma figura situada em um passado distante. Não é possível concluir se os demais críticos tiveram a mesma percepção, mas pode ter sido esse o ponto que causou incômodo àqueles que definiram a personagem bíblica como "pouco moral"[10].

Naquela mesma exposição, Rodolpho Amoedo também exibiu um nu de costas, o *Estudo de Mulher* (fig. 4). Sua obra, assim como *Davi e Abizag*, foi objeto de comentários que faziam menção à sua "temperatura" e, segundo relatos, questionavam a sua moralidade. Em seu Salão Caricatural, assim escrevera Agostini: "Sem querer fazer commentarios sobre esse genero de estudos, achamos todavia que este é... algum tanto fresco... Effeito do calor excessivo talvez..."[11]. Já de acordo com o crítico Gonzaga Duque, uma senhora teria exclamado sobre o quadro: "Que mulher sem vergonha!"[12] Ademais, a obra teria merecido "da congregação acadêmica uma censura por... ser imoral!"[13] Apesar das afirmações do crítico, não encontramos comentários polêmicos sobre a pintura de Amoedo nos periódicos durante a realização da exposição[14]. De todo modo, Gonzaga Duque atesta a relação, na representação do nu, entre realismo e imoralidade – enquanto o seu oposto, idealizado, seria considerado moral. Pode-se conjecturar, portanto, que foi o realismo mobilizado por Américo em sua representação bíblica que motivou os comentários sobre a sua "imoralidade".

Além desse estudo de Amoedo, também foi exibido naquele ano outro envio do artista, o *Tronco de Mulher, estudo do natural*. Trata-se do dorso de uma mulher nua, sentada, cujo ângulo tomado para representa-la assemelha-se ao *Descanso da modelo* (fig. 5), de Almeida Júnior, também exposta em 1884. Diferentemente da iniciativa de Américo, essas obras de Amoedo foram enviadas como parte de suas obrigações enquanto pensionista da Academia[15], nas quais importava, sobretudo, a representação do corpo humano. Ainda assim, como notou Sonia Gomes Pereira, em *Estudo de Mulher,* "os objetos que completam a composição – leque, colcha, almofada, papel de parede – recebem um tratamento cromático destacado, rivalizando com a figura humana em termos de importância na

[9] Ibid, p. 1.
[10] A EXPOSIÇÃO de Bellas Artes. *Gazeta Litteraria*, Rio de Janeiro. 20 set. 1884, p. 355.
[11] O SALÃO de 1884. – 6ª. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, pp. 4-5. ed. 397, 1884.
[12] DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A Arte Brasileira*. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado das Letras, 1995, p. 187.
[13] Ibid, p. 187.
[14] Ademais, Camila Dazzi já apontou para a ausência de indícios de recepção semelhante por parte dos críticos e no parecer da instituição. Cf. DAZZI, Camila. Dois nus polêmicos: 'Le lever de la bonne' de Eduardo Sívori e 'Estudo de Mulher' de Rodolpho Amoêdo. DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (org.). Oitocentos: Arte Brasileira do Império à República – T. 2. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010, pp. 121-128.
[15] O *Tronco de Mulher* foi enviado como exercício referente ao terceiro ano do seu pensionato e o *Estudo de Mulher* no ano seguinte. Cf. Atas 15/02/1883 e 13/08/1884. LIVRO de Atas das Sessões da Congregação da Academia Imperial de Belas Artes: 1882/1890 – Livro 6153/Arquivo MDJVI.

construção da imagem"[16]. Esse interesse realista na representação dos objetos, também percebido nas obras de Américo e de Almeida Júnior, pode ter sido o motivo pelo qual a comissão encarregada de avaliar os seus envios vinculou Amoedo a "escola franceza contemporânea"[17].

Figura 4. Rodolpho Amoedo (1857-1941). *Estudo de Mulher*, 1884. Óleo sobre tela, 150 x 200 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Na pintura de gênero de Almeida Júnior, também observamos um ambiente interno, no qual a tapeçaria, os tecidos, os objetos, são todos representados da maneira mais fidedigna possível. Nessa pintura, contudo, não há uma tentativa de "orientalizar" o ambiente. Trata-se de um ambiente burguês, representado de maneira realista, mas não orientalista. Esse interesse descritivo na ambientação pode ser percebido nessas três obras comentadas e exibidas naquele ano: no estudo de Amoedo, na cena de gênero de Almeida Junior e na pintura histórica bíblica de Pedro Américo.

Quanto à recepção de *Davi e Abizag* pelos críticos brasileiros, outros aspectos mereceram destaque. Lulu Sênior pauta a questão da "cor local" na composição: "Como estranhar, por exemplo, o colorido do corpo da joven Abisag, encarregada de *aquecer* (sic) o velho David? É um colorido *quente*, dir-se-há, para dar côr local ao quadro"[18]. Angelo Agostini afirma que Pedro Américo "não está na altura de

[16] PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad; Faperj, 2016, pp. 208-209.
[17] Cf. Ata 13/09/1884. LIVRO de Atas..., op. cit.
[18] L. S. Bellas-Artes. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1. 8 set. 1884.

assumptos desta ordem"[19]. Já o crítico da *Gazeta Litteraria*, apesar de definir a tela como "pouco moral", como vimos, ressalta que "o fundo e os acessórios do quadro são pintados com primor e podem ser cotejados com o que de verdadeiramente bom temos visto no seu genero"[20]. Pela ambiguidade de sua crítica, não é possível aferir definitivamente a qual gênero o autor o vincula: seria ao gênero da pintura histórica, às pinturas de nu ou às cenas orientalistas? Julgando pelos elementos comentados, "o fundo e os acessórios", somos levados a crer que se trata do comparativo às outras pinturas orientalistas, como aquelas que vimos anteriormente.

Figura 5. José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899). *Descanso da modelo*, 1882. Óleo sobre tela, 100 x 130 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Cabe realizarmos aqui mais uma comparação entre a recepção de *Davi e Abizag* e outra pintura de gênero orientalista, a *Messaouda* (fig. 6) de Ferdinand Humbert, exposta no Salão de Paris em 1869. Trata-se da representação de uma mulher nua, sobre um divã, com os seus braços abertos em uma postura imponente. Diferentemente de Abisag, seu rosto está voltado para frente, em direção aos observadores. A reprodução em preto e branco não nos permite discutir detalhadamente as cores escolhidas, mas sabemos que ela está sobre um divã vermelho. Ao seu lado direito, notamos um móvel de madeira à moda oriental, com detalhes de marchetaria. Sobre ele, recaem alguns colares de pérola, um dos

[19] X. Salão de 1884 II. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, p. 6. ed. 391. 1884.
[20] A EXPOSIÇÃO de..., op. cit., p. 355.

quais circunda o pulso direito da mulher e cai sobre a sua mão. Ao fundo, pode-se ver uma série de azulejos com diferentes padrões.

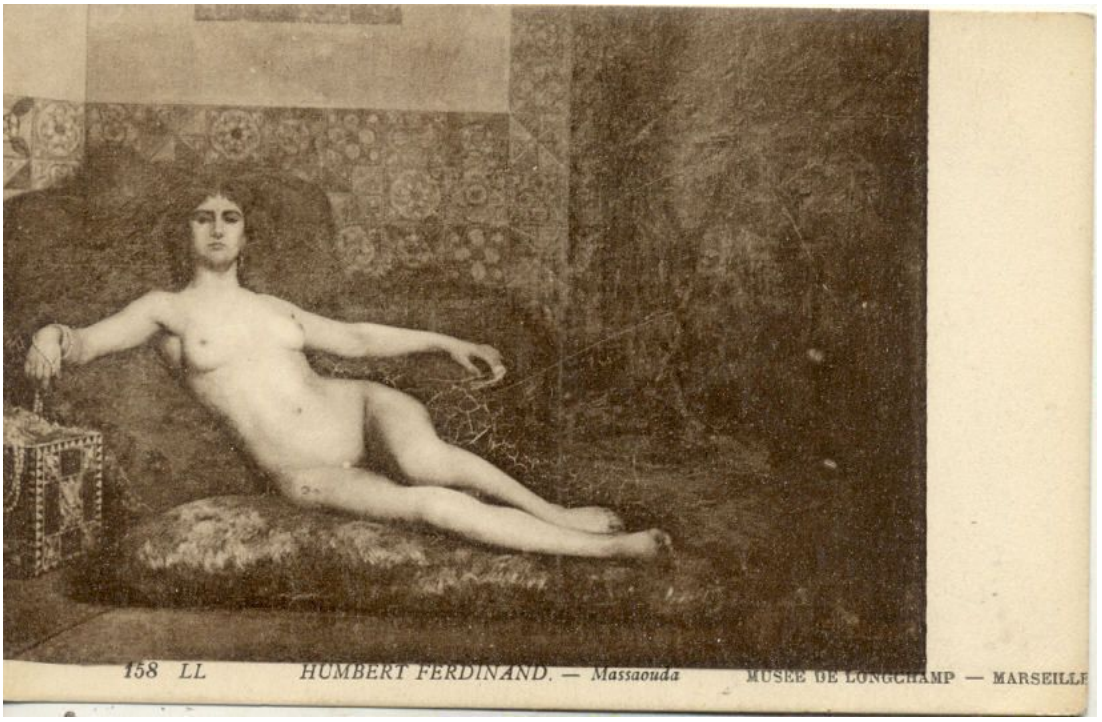


Figura 6. Detalhe de cartão postal com a reprodução em preto e branco da pintura, trata-se da única imagem encontrada dessa obra: Ferdinand Humbert (1842-1934). *Messaouda,* 1869. Óleo sobre tela, 161x214 cm. Musée des Beaux-Arts de Marseille.

Para Georges Lafenestre, essa pintura é um

> étude hardie d'un naturalisme effrontément brutal et d'une trivialité qui cherche l'éclat. Les qualités matérielles de cette toile, *chaude, vigoureuse, colorée*, ne sont pas des qualités communes ; on aimerait les voir au service d'une imagination plus personnelle et plus élevée[21].
> Marius Chaumelin, por sua vez, estendeu-se um pouco mais ao comentá-la:
> la Messaouda de M. Humbert, *femme mauresque étalée sur un divan rouge* [...] cette Africaine aux cheveux roux, étendue comme un crucifix sur son vaste divan [...]. *La lumière éclaire la robuste poitrine et les larges flancs de cette prisonnière du sérail. Les chairs, d'une couleur ambré, chaude et quelque peu violente, sont modelées avec une rare fermeté*[22].

As críticas, além de "colorirem" com a descrição a nossa percepção da imagem, trazem à tona o julgamento aos olhos da época, e ambos os críticos utilizaram o adjetivo "quente". O primeiro utiliza-o para descrever a tela – quente, vigorosa, colorida –, o que nos remeteria, automaticamente, às cores quentes utilizadas na

[21] Grifos nossos. LAFENESTRE, Georges. Le Salon de 1869. *L'Art Vivant: la peinture et la sculpture aux Salons de 1868 a 1877*. Paris: G. Fischbacher, 1881, p. 83.
[22] Grifos nossos. CHAUMELIN, Marius. Salon de 1869. *L'Art Contemporain avec une introduction par W. Bürger*. Paris: Renouard, 1873, pp. 312-313.

tela, especialmente ao "divan rouge"; o segundo crítico, por outro lado, caracteriza as carnações de *Messaouda* como quentes – "de coloração âmbar, quente, um pouco violenta". O mesmo ocorreu com a recepção de *Davi e Abizag*, que, apesar da presença de tons quentes em quase todo o quadro, o uso de tal adjetivo recaiu sobre a caracterização da carnação de Abisag – "Como estranhar, por exemplo, o colorido do corpo da joven Abisag, encarregada de *aquecer* (sic) o velho David? É um colorido *quente*"[23]. A aproximação entre as telas é possível não só pelas suas descrições, mas por se tratarem de representações da nudez oriental. Em *David e Abizag*, trata-se de um oriente distante, bíblico; em *Messaouda*, trata-se do oriente contemporâneo, das inúmeras odaliscas em seus misteriosos haréns, temática comum no período.

O que podemos apreender, a partir da escolha de Pedro Américo, é que para representar esse tema pouco frequentado, o artista brasileiro mobilizou modelos artísticos que estavam em voga em território europeu, notadamente no contexto francês. Mesmo a escolha de temas pouco representados no período, como *Davi e Abizag*, é uma ação em consonância com o que ocorria entre os seus pares europeus. Por mais controverso que pareça ser, Américo retorna à tradição – no caso, ao Antigo Testamento –, para revelar-nos certa "modernidade", ao menos em suas escolhas formais, como o realismo na representação dos personagens e dos acessórios que compõem a cena.

Essas escolhas, acreditamos, são consequência da modificação na maneira de representar pinturas históricas bíblicas durante o século XIX, já que o interesse "etnográfico" pelos povos Orientais e a respectiva reinterpretação da natureza bíblica permitiu que objetos dessa cultura material fossem incluídos na representação de temas tradicionais, promovendo a atualização de suas iconografias e tornando porosos os limites formais entre a pintura histórica e a pintura de gênero, em função do realismo empregado na caracterização dos ambientes e dos personagens – ou da tentativa de fornecer "cor local" à pintura[24]. Buscamos demonstrar como a "dissolução" dos gêneros pictóricos é perceptível tanto ao compararmos a pintura histórica bíblica e as demais pinturas orientalistas, quanto ao aproximarmos a recepção crítica de *Davi e Abizag* de Pedro Américo à recepção de *Messaouda* de Ferdinand Humbert.

Concluímos que o realismo empregado por Pedro Américo na representação dos personagens e acessórios foi o fator responsável pelas duas reações despertadas pela sua obra: tanto a positiva, que enfatizou o seu sensualismo oriental, quanto à negativa, que despertou certa censura moral.

---

[23] L. S. op. cit., p. 1.

[24] Sobre as outras pinturas bíblicas enviadas por Pedro Américo para a Exposição Geral de 1884 e a relação dos seus envios com o orientalismo, cf. NOVELLI DURO, Fabriccio Miguel. Pintura histórica religiosa e orientalismo nos envios de Pedro Américo para a Exposição Geral de 1884 no Rio de Janeiro. *III Encuentro de Jóvenes Investigadores en Arte*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes-CAIA, 2018. pp. 132-142.

Referências

A EXPOSIÇÃO das Bellas Artes. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro. 1 set. 1884.

A EXPOSIÇÃO de Bellas Artes. *Gazeta Litteraria*, Rio de Janeiro. 20 set. 1884.

EDITORIAL da Opinione Nazionale de 26 de setembro [de 1882]. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro. 28 fev. 1884.

EXPOSITION des Beaux-Arts. *Le Messager du Brésil*, Rio de Janeiro. 21 set. 1884.

LIVRO de Atas das Sessões da Congregação da Academia Imperial de Belas Artes: 1882/1890 – Livro 6153/Arquivo MDJVI.

O SALÃO de 1884. – 6ª. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro. ed. 397, 1884.

C. I. *L'Opinione Nazionale*, Firenze. 26 set. 1882.

CHAUMELIN, Marius. Salon de 1869. *L'Art Contemporain avec une introduction par W. Bürger*. Paris: Renouard, 1873.

DAZZI, Camila. Dois nus polêmicos: 'Le lever de la bonne' de Eduardo Sívori e 'Estudo de Mulher' de Rodolpho Amoêdo. DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (org.). *Oitocentos: Arte Brasileira do Império à República – T. 2*. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010, pp. 121-128.

DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A Arte Brasileira*. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

HOUSSAYE, Henry. Le Salon de 1884. *Revue des Deux Mondes*, Paris. T. 63. Mai.-Jun. 1884.

L. S. Bellas-Artes. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro. 8 set. 1884.

LAFENESTRE, Georges. Le Salon de 1869. *L'Art Vivant: la peinture et la sculpture aux Salons de 1868 a 1877*. Paris: G. Fischbacher, 1881.

NOVELLI DURO, Fabriccio Miguel. Pintura histórica religiosa e orientalismo nos envios de Pedro Américo para a Exposição Geral de 1884 no Rio de Janeiro. *III Encuentro de Jóvenes Investigadores en Arte*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes-CAIA, 2018. pp. 132-142. Disponível em: http://www.caia.org.ar/CAIAJovenes2018.pdf

PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro : Mauad; Faperj, 2016.

ROSENTHAL, Donald A. *Orientalism: The Near East in French Painting 1800 – 1880*. New York : Memorial Art Gallery of the University of Rochester, 1982.

X. Salão de 1884 II. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, p. 6. ed. 391. 1884.

Las Hermanas Humanitárias: Sexo, Ironia e Transgressão em Modesto Brocos (1852-1936)

Heloisa Selma Fernandes Capel, Universidade Federal de Goiás

O texto explora a temática sexual no pensamento de Modesto Brocos (1852-1936). Considerando que o pensamento do artista passa pela inter-relação entre sua obra visual e escrita, explora a ironia e a transgressão em sua obra e na maneira que realiza a composição de temas ligados à eugenia e à mistura de raças. Ao se colocar de maneira crítica, Brocos provoca o riso irônico na pintura Redenção de Cã e a completa com a composição das monjas "Hermanas Humanitárias", personagens que exerciam funções sexuais para garantir a superioridade racial em sua obra de ficção *Viaje a Marte* (1930). O tema sexual na obra "Viaje a Marte" – bem como no quadro "Redenção de Cã" – mostram a visão do pintor-escritor espanhol sobre a questão racial no Brasil. O que hoje interpretamos como racismo é a forma como se apresentava o debate sobre miscigenação e as ideias utópicas de equilíbrio entre as raças. Nelas, a sátira e o modo anedótico estão presentes.

Palavras-Chave: ironia, sexualidade, Modesto Brocos

*

The text explores the sexual theme in the thinking of Modesto Brocos (1852-1936). Considering that the artist's thinking goes through the interrelationship between his visual and written work, he explores the irony and the transgression in his work and in the way he performs the composition of themes related to eugenics and the mixture of races. When critically placed, Brocos provokes the ironic laughter in the painting "Redenção de Cã" and completes it with the composition of the nuns "Hermanas Humanitárias", characters that exerted sexual functions to guarantee the racial superiority in its fiction work "Viaje a Marte" (1930). The sexual theme in "Viaje a Marte" - as well as in the "Redenção de Cã" painting - shows the view of the spanish painter-writer on the racial issue in Brazil. What we now interpret as racism is the way the debate on miscegenation and the utopian ideas of balance between races were presented. In them, satire and the anecdotal mode are present.

Key-words: irony, sexuality, Modesto Brocos

O artista compostelano Modesto Brocos y Gomez (1852-1936) foi um transgressor. Transgrediu sua própria tradição familiar ao não seguir o destino natural de atuar como artista regional em Galícia como fez seu irmão Isidoro Brocos (1841-1914), pintor que havia sido professor de Pablo Picasso. Aos dezoito anos, Brocos já se aventurava como ilustrador na Argentina, e, aos 23 vamos encontrá-lo no Brasil como aluno de Victor Meirelles. Seu olhar crítico sobre o mundo já continha fortes indícios de humor e ironia como os publicados nas xilografias do jornal satírico *O Mequetrefe*. Tal perspectiva crítica será transposta para seus textos e imagens, elementos que combinados, nos oferecem pistas a respeito de seu pensamento sobre vários temas ligados à sociedade brasileira. Aqui, em especial, vamos destacar a maneira como o artista aborda a questão sexual, compreendida como meio de compor temas ligados à eugenia e à mistura de raças. Mas que tipo de ironia o artista explora em sua obra? Podemos tentar compreender este aspecto ao entrecruzar informações entre sua tela mais conhecida, *Redenção de Cã* (1895) e a obra de ficção publicada alguns anos antes de sua morte *Viaje a Marte* (1930). Vamos tratar primeiro de sua obra mais popular, Redenção de Cã.

Redenção de Cã: uma obra irônica?

O que dizer sobre Redenção de Cã? Para apresentar o tema iniciaremos com parte de um texto publicado pelo poeta republicano Olavo Bilac escrito sob o pseudônimo de "Fantasio" no *Jornal Gazeta de Notícias*, no *Rio de Janeiro em 05 de setembro de 1895*:

> Foi assim que a raça gerada por Cam na terra adulta da África ficou sendo preta e feia, maltratada e escrava. No grande quadro do meu amado Brocos, aquela admirável preta velha, de mãos erguidas ao céu, é a descendente daquele mau filho, que, tendo visto bêbado o pai, teve a ousadia de achar engraçada a sua patriarcal bebedeira. Ali está ela pagando o crime que não cometeu. Mas Noé, quando condenou com sua maldição, toda a raça do filho mau a ter na pele, até a consumação dos séculos, a negrura da noite – não podia contar com uma coisa que se sucedeu depois.
>
> E a coisa foi esta: descendentes brancos de Sem, fartos de beijar peles alvas, desandaram a beijar peles pretas. E começou assim a raça de Sem a redimir a raça de Cam – Redenção que Brocos acabou agora. E gíria comercial quando se quer dizer que é preciso esclarecer um contrato, diz-se que é preciso pôr o preto no branco. Brocos, para esclarecer a raça de Cam inverteu o processo: fez justamente o contrário.
>
> Na sua grande tela belíssima, já a filha da velha preta está meio lavada da maldição secular: já não tem na pele a lúgubre cor da noite, mas a cor indecisa de um crepúsculo. E vede agora aquele lagatão que ali está, branco como o dia: é um Semita puro, que se encarregou de completar a obra de redenção, transformando o crepúsculo numa aurora radiante. Vede, a aurora-criança como sorri e fulgura, no colo da mulata, - aurora

> filha do dilúculo, neta da noite....Cam está redimido! Está gorada a praga de Noé!
> Fantasio

Dessa maneira, o poeta Olavo Bilac se expressa sobre a obra ganhadora da medalha de ouro na Exposição da Escola Nacional de Belas Artes do ano de 1895, o quadro do pintor compostelano adquirido pela Escola logo após a premiação. Fantasio parece gostar do tema da obra realizada pelo "amado Brocos" que "finalmente redime Cam do estigma da condenação de uma raça" apresentando-nos "a aurora-criança fulgurante". Para os autores galegos Bueno & Jimenez, (2000, p.119) as metáforas de Bilac dia-noite, aurora-crepúsculo, sujeira-limpeza chegariam quase ao delírio com a crítica feita depois pelo escritor Coelho Netto[1], que fez uma inusitada comparação da obra com a ópera *O Holandês Errante* de Richard Wagner cujo tema passa pela ideia da redenção quando ele sugere à personagem Senta: esquece o noivo da tua raça e salve seu apaixonado para quebrar a maldição.[2] A obra, portanto, seria uma exaltação à mistura de raças.

Embora o pensamento de Olavo Bilac e de Coelho Netto seja representativo de uma parte da elite intelectual do período, a obra não foi completamente bem recebida pela crítica, como nos mostra o texto da coluna *Notas sobre Arte do Jornal do Comércio do Rio de Janeiro*, dois dias depois de Fantasio, em *07 de setembro de 1895, p.*2:

> Muito já se tem falado sobre este trabalho; não nos parece, porém, que ele tenha o valor que se quer dar como concepção. No desenvolvimento do assunto, é pouco claro; a ideia que o artista teve em mente traduzir, não transparece à primeira vista, nem se entende sem explicação; quem o observar, não compreenderá que o tema é a redenção de uma raça. Afigura-se-nos que semelhante intuito não se realiza com a transfusão progressiva nela de elementos que lhe são estranhos e a gradual extinção dos seus característicos. Demais, o assunto em si é pouco delicado para ser assim publicamente tratado; envolve fatos sociais que realmente se dão, mas que não são aceitos na ordem geral de coisas. Fere preconceitos ainda arraigados em muitos espíritos e, para ser compreendido, demanda explicações demasiadamente delicadas para serem franca e claramente expostas. Na nossa opinião representa apenas um simples episódio que ocorre na nossa vida social, mas sem constituir normalidade e ao qual se deu um título ruidoso, a nosso ver inadequado.

[1] **Henrique Maximiano Coelho Netto** foi um escritor, político e professor brasileiro, membro da Academia Brasileira de Letra, fundador da Cadeira número 2. Foi duramente combatido pelos modernistas. Era um republicano e abolicionista. Sua obra é vista como cheia de "pompa e formalismos", dotado de "artifícios retóricos" que foram rejeitados posteriormente pelos autores regionalistas e modernistas.

[2] Coelho Netto diz que nesta particular versão da obra Wagner, Senta é a mulher redentora: "esquece o teu noivo da tua raça e busca salvar o precito. Senta, que liberta e redime...e recebe no ventre o germen da purificação". Texto publicado na **Gazeta de Notícias** de 19 de setembro de 1895.

O autor, portanto, faz críticas à concepção formal do quadro, mas sua fala mais significativa, e que parece dar a tônica geral de seu texto, é a de que o tema é "delicado para ser publicamente tratado", "fere preconceitos arraigados em muitos espíritos e, para ser compreendido, demanda explicações demasiadamente delicadas para serem franca e claramente expostas".
O crítico parece falar de si mesmo e de uma grande parcela da população que via com reservas a miscigenação como demonstra a literatura da época e os grupos que vão se organizar em poucos anos para criar a Sociedade Eugênica que se estabelece em São Paulo em 1918 (Sociedade Eugênica de São Paulo). Esse substrato social se estrutura em pouco tempo e em 1931 cria o *Comitê Central de Eugenismo* que em 1931 propõe o fim da imigração de não-brancos como uma das medidas para impedir a miscigenação.

Todavia, Brocos é o vencedor da Exposição de 1895 e seu assunto estará em xeque no *I Congresso Internacional das Raças* realizado em Londres no ano de 1911 quando João Batista Lacerda, médico e diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, defende o projeto de miscigenação com o argumento básico que, ao contrário do que se pensava, o processo não geraria "seres inferiores"[3]. Logo após o Congresso, o médico reproduz seu texto em francês com uma cópia da obra de Brocos apresentada como expressão visual de sua profecia: "em menos de um século o Brasil seria branco".[4]

Portanto, no momento em que Brocos apresenta seu quadro, a miscigenação não era uma proposta unânime e sua obra será apropriada tanto para a crítica ao projeto, quanto para sua defesa, como é o caso do projeto embranquecedor defendido por médicos e intelectuais ligados aos estudos raciais no período que antecedeu a Primeira Grande Guerra. Mas, vamos examinar o que disse o próprio autor da obra sobre o assunto.

Em seu livro *A Questão do Ensino de Belas Artes*, publicado em 1915, ao elogiar a prática de seu professor de pintura em 1876, na então Academia Imperial de Belas Artes, Brocos nos revela qual tema foi sugerido por Victor Meirelles aos

[3] "De acordo com Lacerda, o cruzamento entre negros e brancos, ao contrário da opinião de muitos escritores, não teria gerado um mestiço de qualidade inferior no Brasil. Embora fossem descritos como moralmente voluptuosos e pouco afeitos ao trabalho braçal, Lacerda entendia que os mestiços do Brasil eram "intensamente inteligentes" e teriam "disposição para as letras, para a ciência e para a política".Muitos deles teriam, inclusive, gerado descendentes que se tornaram proeminentes políticos,poetas, pintores, escultores, músicos, advogados, médicos e engenheiros, com reconhecido domínio técnico e habilidade profissionais". SOUZA, V.S. de; SANTOS, R.V.: **O Congresso Universal de Raças,** Londres, 1911: contextos, temas e debates. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v7n3/a08v7n3.pdf acesso em 11/11/2017. p.754 acesso em 10/08/2018.

[4] "Em um volume avulso, publicado em francês, Lacerda reproduziu o trabalho apresentado no Congresso (Lacerda, 1911b) e uma tela de Modesto Brocos y Gómes (1852-1936). (...) O quadro foi reproduzido por Lacerda com a seguinte legenda: "O negro passando a branco, na terceira geração, por efeito do cruzamento de raças" (Lacerda, 1911b). Para uma análise detalhada acerca do uso do quadro no trabalho de Lacerda, ver Seyferth (1985). Schwarcz (2011) apresenta uma versão traduzida em português da memória de Lacerda". SOUZA, V.S. de; SANTOS, R.V.: **O Congresso Universal de Raças**, Londres, 1911: contextos, temas e debates. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v7n3/a08v7n3.pdf acesso em 11/11/2017.p.755

alunos: "Noé Bêbado" (BROCOS, 1915, p.9). Vitor Meirelles explica, ainda, como o assunto deveria ser composto: fazer um esboceto, desenhar a carvão e a crayon e fazer estudos parciais das personagens, combinar esses desenhos e pintá-los na tela a claro-escuro para, finalmente, dar-lhes a cor (idem). Brocos realiza desenhos preparatórios para o tema e obedece ao princípio de estudar roupagens e panejamentos para assuntos religiosos (BROCOS, 1915, p.10), como podemos observar no material do artista doado ao Museu Nacional de Belas Artes. E é o próprio autor que deprecia o resultado da premiação da obra, explicando-nos que foi o resultado de uma contenda entre Henrique Meirelles e Rodolfo Amoedo. Afirma Brocos:

> No anno de 95 expuz a Redenção de Cham: foi um sucesso. Bilac escreveu uma engenhosa crítica sobre a maldição de Noé que meu quadro desmoralizava. Inspirou Coelho Netto uma composição sobre o navio fantasma. Os alunos ofereceram-me uma palheta e os jornais desbragaram-se em elogios. Tudo isso foi obra de meus amigos, principalmente do Henrique, pelas *ganas* que tinha ao Amoedo, pois este esforçara-se, mandando alguns bons trabalhos naquele ano, e convinha ao amigo exagerar o valor do meu quadro. O jury, influído, concedeu-me a 1ª medalha. (BROCOS, 1915, p.99).

Redenção de Cã é apreciada pelos autores galegos Fernando Bueno e José Gimenez (2000) que destacam a obra como uma "versão singular da Sagrada Família", um "presépio tropical". Informam, ainda, que o modelo de Brocos para a criança foi o filho do jurista Rodrigo Octávio, de provada ascendência nórdica[5].

Dito isso, seria possível perguntar: defendia Brocos o projeto de miscigenação? Em sua obra *Viaje a Marte*, ficção publicada em 1930, Brocos defende a unificação das raças, mas considera em um trecho que a raça negra "oferecia dificuldades de mestiçar por sua cor" (BROCOS, 1930). Na concepção da obra, o pai da cena sertaneja do século XIX é uma figura apartada do conjunto que envolve mãe, filho e avó. O pai europeu de Brocos pousa as mãos sobre os joelhos, seu gesto é de espera e associado à expressão facial que oscila entre a satisfação e a incredulidade. A tela foi executada com predominância de tons terrosos, amarelados, cores que o pintor explicitamente defendeu para a execução de obras que expressassem ironia e certo humor em seu livro *Retórica dos Pintores* (1933).

Brocos não parece ter sido um defensor do embranquecimento, embora essa tenha sido a conjuntura que emoldurou historicamente a cena sob alguns setores do pensamento intelectual e político no país. Por uma série de indícios na representação do negro e da mistura de raças na obra de Brocos, sua opção

[5] Como ele próprio explica em seu livro Minhas Memórias dos Outro: "Da pintura a óleo guarda a pinacoteca da Escola alguns apreciáveis quadros entre os quais a formosa tela das três gerações, para o qual meu filho, com alguns meses de idade, linda criança, transpirando no outro dos cabelos e no rosado das faces a exuberância do seu sangue escandinavo serviu de modelo" (OTÁVIO, 1979, Cap. XIII).

parece ter sido mais anedótica para um tema ainda tabu em 1895, período em que a tela foi apresentada nos salões da Escola Nacional de Belas Artes.

Cã, amaldiçoado, seria redimido pelo processo de mestiçagem? Esse era o projeto que o artista mais parecia apresentar à discussão do que aderia sem ressalvas. Isso é o que nos induz à reflexão sobre o modo irônico e/ou satírico das composições ficcionais. É o que veremos ao cruzar os dados do tema da obra com assuntos tratados em seu livro ficcional *Viaje a Marte, publicado em 1930*.

O Modo Satírico nas Utopias e as *Hermanas Humanitarias*

As anedotas, em seu modo satírico, são comuns nos textos utópicos. Segundo Ana Ribeiro, o modo satírico pode ser identificado em obras que não pertencem ao gênero da sátira, mas que a utilizam de algum modo. Como explica: "A modalidade satírica indica um ataque humorado nos campos da moral, da religião, da política e da literatura, que podemos encontrar expressos em vários gêneros" (RIBEIRO, 2009, p.141). As sátiras mais antigas[6], por exemplo, possuíam hibridismo formal e a presença de certa ambiguidade, o que faria com que aquele que as lessem, ficassem em dúvida se eram obras "sérias" ou "cômicas".

Mas, afinal, o que caracterizaria a utopia de Brocos? A sátira ou a ironia? Para Northrop Frye o que diferencia a sátira da ironia é que a "sátira é a ironia militante: suas normas morais são relativamente claras e aceita critérios de acordo com os quais são medidos o grotesco e o absurdo" [7]. Nas narrativas irônicas não tão militantes, há muito hibridismo formal e ficamos em dúvida se devemos ou não rir[8].

Esse foi o aspecto que me chamou a atenção na primeira vez que li a obra *Viaje a Marte* de Modesto Brocos. Impressionou-me a história com conteúdos recebidos como republicanos de tendências socialistas por alguns de seus leitores[9] ao definir, claramente, na dedicatória que faz a seu neto Péricles, que sua utopia "tinha intenção realizável". Essa intenção realizável de um artista com ideias republicanas traz um sentido de seriedade à obra. Ou seja, apresenta-se como um texto com intenções concretas e verossímeis.

---

[6] Denominadas Menipéias (sátiras que encontram sua formalização literária em Menipo de Gadara (séc. IV e III a.C.) e que podemos ler em Diógenes Laércio (200 – 250d.C).

[7] Exemplo dado pelo autor: "a invectiva abrupta ou xingamento é sátira em que há relativamente pouca ironia: por outro lado, sempre que um leitor não esteja certo de qual seja a atitude do autor, ou de qual suponha ser a sua, temos ironia com relativamente pouca sátira" (FRYE, 1957, p.219)

[8] Aspecto discutido por Bakhtin ao discutir a sátira menipéia resumido por REGO (1989) apud RIBEIRO, 2009, op.cit., p. 141: "a presença da ambigüidade que faz com que o leitor hesite em optar pela seriedade ou comicidade do texto".

[9] Jaureguizar diz que Brocos tinha tendências de esquerda, embora tenha vivido comodamente no Brasil: "(...) *aún siendo ambos muy de izquierdas, Brocos vivió cómodamente em Brasil, sin sufrir el menor problema, para escribió una novela de socialismo utópico, cercano al anarquismo y a la literatura de combate*". (JAUREGUIZAR, Augustín. "El Viaje a Marte de Modesto Brocos". Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura. CLXXXV 740, noviembre-diciembre, 2009).

Todavia, quando li sobre a instituição das "irmãs humanitárias", religiosas que faziam sexo por dinheiro, por terem conseguido "superar os tempos bárbaros da terra", nos quais "os conventos se apresentavam como locais de gente inútil", comecei a desconfiar que Brocos tinha a intenção de fazer rir. As "irmãs humanitárias" eram mulheres que viviam em convento e se dispuseram a "servir a humanidade". Para isso, apresentavam-se formalmente às instituições e lá ficavam disponíveis para trabalhos em hospitais, asilos, e poderiam servir como "esposas carinhosas". Como tudo isso era controlado rigidamente por exames médicos preventivos, a associação com as irmãs humanitárias não só era útil em Marte, mas era uma ação pública que garantia a higiene da população.

A ideia da unificação das raças está presente em *Viaje a Marte*, e nela, algumas especificidades se constituem no jogo da inverossimilhança acentuado desde as utopias renascentistas. O autor quer que suas ideias sejam praticadas, mas, ao mesmo tempo, dedica um significativo espaço para conjecturar acerca de instituições, como as religiosas, que, em seu texto tomam força como ideias absurdas para enfatizar os estranhamentos próprios em textos com modo anedótico. Isso fica claro quando explora o tema das Hermanas.

A *Hermandad de Las Hermanas Humanitárias* seria uma estratégia de grande destaque na cultura marciana. Por meio dela, muitos aspectos da sociedade poderiam ser corrigidos: da ordenação dos impulsos de conservação da espécie às práticas assistencialistas que envolviam trabalhos em asilos, internatos e hospitais (Brocos, 1936: p.227). O ilustrado Feijoó lamenta não ter tratado do assunto em sua obra literária enquanto esteve na Terra. As *Hermanas Humanitárias* são apresentadas formalmente como irmãs de caridade, mas, na prática, agem como prostitutas sagradas. Suas funções sexuais são claras, como atender às "necessidades masculinas" zelando pela saúde, moralidade, práticas de higiene e prevenção de doenças (Brocos, 1930, p. 227). As *Hermanas,* inclusive, eram recrutadas em grupos para atender ao exército.

No capítulo em que Feijoó explica sobre as *Hermanas*, fica claro que a instituição se originou pelo fechamento de conventos nos "tempos bárbaros na Terra". Os conventos foram retiros de pessoas "ociosas", que viviam uma "vida egoísta e folgazã"(p. 224). Com as reformas, houve substituição dos conventos pelas casas das *Hermanas*, advindas das casas de prostituição, que "na Terra nunca foram devidamente valorizadas" (Brocos, p.229/230). Para o autor, as reformas em Marte deram outro *status* às prostitutas (embora o autor não use explicitamente esse nome), conferindo a elas uma posição de respeito e consideração das autoridades (p.227). As *Hermanas* possuíam espaços reservados nos teatros e igrejas e fora de seu ministério eram tratadas como virgens (p.227).

Embora enfatize a valorização social das *Hermanas*, o autor acaba por deixar à mostra os paradoxos da função quando explica como são recrutadas, ou mesmo, ao detalhar algumas das tarefas a que estavam submetidas essas mulheres. As

Hermanas limpavam o convento e, dentre elas, havia jovens enviadas para lá como castigo por algum juiz (p.224). O recrutamento de tais mulheres ocorria por indicação das comunidades locais de higiene e elas eram escolhidas entre "as que não estavam aptas ao matrimônio, principalmente as histéricas, as de temperamento ardente e as voluntárias" (p.226). Logo em seguida, o autor escreve que elas eram de todas as camadas sociais e que entrariam na irmandade a fim de serem "esposas da humanidade", em uma "orgulhosa, saudável e benéfica missão"(p.226). Os homens que visitavam as *Hermanas* contribuíam com uma "*limosna*"[10], que servia para as despesas do convento (p. 225).

O riso provocado pela escrita imaginativa do autor é um riso contido, por um lado pelas referências históricas que Brocos inseriu na narrativa, e duvidoso, por outro, pela intenção própria da busca da verdade no gênero utópico: uma história que se caracteriza por uma viagem e que apresenta as ideias em diálogo, às vezes híbrido, quase monológico[11]. O diálogo se dá entre o narrador e o personagem histórico mais popular da Ilustração espanhola, Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro (1676-1764), frade da Ordem de São Bento, intelectual ensaísta considerado precursor da Enciclopédia. É desse intelectual que Brocos capta muitas ideias sobre as mulheres, ideias bastante avançadas[12], e sobre o exército agrícola, perspectiva já esboçada por Feijóo em seu livro *Teatro Crítico Universal* (1726-1740)[13].

Alguns aspectos irônicos desse estranhamento inverossímil são particularmente interessantes para se compreender não só as estratégias ficcionais de Brocos, mas para estabelecer hipóteses a respeito de seu pensamento sobre o Brasil e sua relação com ideias eugênicas: as críticas à igreja e o projeto de miscigenação. Por meio deles, vamos ver que Brocos de fato, parece defender ideias republicanas[14], que possuía identificação com as práticas eugênicas, mas que considerava o projeto de embranquecimento brasileiro um projeto complexo, pois os "negros

---

[10] Dinheiro que, tradicionalmente, definido nos Evangelhos e no Cristianismo Primitivo, se oferece, em troca de nada, aos pobres e necessitados, à conservação de templos ou para o Clero.

[11] Segundo RIBEIRO, baseado na concepção de que a verdade possui natureza dialógica no pensamento de Platão, nas utopias os diálogos também se apresentam como híbridos, muitas vezes com um caráter monológico (RIBEIRO, op.cit, p.142).

[12] Por exemplo, além de alguma liberdade sexual, as mulheres no livro de Brocos deveriam votar e a elas deveria se reservar um terço dos cargos eletivos, para garantir que seu voto seria computado de alguma forma. Brocos diz, que em Marte, a civilização tinha como princípio que haveria a total emancipação da mulher, que "era, em tudo, igual ao homem" (JAUREGUIZAR, op.cit, p. 1319).

[13] No livro de Brocos, o exército agrícola é formado de soldados diferentes dos da terra, "que nada fazem, consomem nem produzem, e de vez em quando trabalham para destruir e matar pessoas, no livro, o exército agrícola tem a santa missão de conservar a propriedade e cultivar a terra marciana (BROCOS, op.cit, p. 31). Essa perspectiva possui ideias semelhantes ao do Padre Feijóo (FEIJÓO, Benito Jerónimo. "Teatro Crítico Universal". Madrid. Editorial Castalia,1986).

[14]Brocos tem inclinações republicanas e isso talvez se deva ao fato de ter deixado a Espanha ainda jovem, sob uma conjuntura política de lutas entre conservadores e liberais, além de ter sido influenciado por seu pai, o pintor e gravador Eugênio Brocos e seu tio Juan, escultor, ambos liberais e republicanos. Ver, a esse respeito, a biografia de Isidoro Brocos (1841-1914). Disponível em: http://coleccion.abanca.com/es/Coleccion-de-arte/Artistas/ci.Isidoro-Brocos.formato7 acesso em abril, 2016.

eram bem difíceis de mestiçar"[15] em sua concepção. O diálogo crítico e transgressor com ideias religiosas é, também, claro na obra Redenção de Cã (1895), na qual o próprio título fere as interpretações convencionais da história do Gênesis 7: 21.

Concluindo, considerando que o pensamento do artista passa pela inter-relação entre sua obra visual e escrita, a ironia e a transgressão foram exploradas na maneira que realiza a composição de temas ligados à eugenia e à mistura de raças. Ao se colocar de maneira crítica, Brocos provoca o riso irônico na pintura Redenção de Cã (1895) e o completa com a composição das monjas "Hermanas Humanitárias", personagens que exerciam funções sexuais específicas para garantir a superioridade racial em sua obra de ficção *Viaje a Marte* (1930). Ao apresentar a mistura das raças na exposição de 1895 (ENBA), "tema tabu" segundo a recepção crítica, ou mesmo, ao imaginar uma mulher religiosa de seu tempo como uma prostituta sagrada, Brocos o faz de forma transgressora e com sutil ironia. Tal forma crítica parece ter sido um traço de sua pena e pincel.

Referências

BILAC, Olavo. Artigo. Jornal Gazeta de Notícias, *Rio de Janeiro em 05 de setembro de 1895*

BROCOS, Modesto. A Questão do Ensino de Bellas Artes Seguido da Crítica sobre a Direção de Bernardelli e Justificação do Autor. Rio de Janeiro, 1915.

BROCOS, Modesto. Viaje a Marte. Valencia, Editorial Arte y Letras, 1930.

BROCOS, Modesto. Retórica dos Pintores. Rio de Janeiro: Ed. Typ. D'a Indústria do Livro, 1933.

BUENO, F.P. & JIMENEZ, José S. A Redencion de Cam de Modesto Brocos: ilustración da política migratória brasileira nos inícios da República Velha. Estudos Migratórios n.9, 2000. p.118.

CAMPOFIORITO, Quirino. Prefácio. In. Reis Jr, José Maria dos. Belmiro de Almeida(1858-1935). Rio de Janeiro, Pinakotheke, 1984.

FEIJÓO, Benito Jerónimo. Teatro Crítico Universal. Madrid. Edición de Giovanni Stiffoni. Editorial Castalia, 1986.

FRYE, Northrop. Anatomia da Crítica. Editora Cultrix, São Paulo, 1957.

JAUREGUIZAR, Augustín. El Viaje a Marte de Modesto Brocos. Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura. CLXXXV 740, noviembre-diciembre, 2009.

Notas sobre Arte do Jornal do Comércio do Rio de Janeiro, *07 de setembro de 1895*

[15]"Ya se habia conseguido mucho en tempos anteriores mejorando las razas separadamente, de modo que la raza blanca con la amarilla fué de fácil el mestizaje. No aconteció lo mismo con lar raza negra, que si bien se habia tenido anteriormente cuidado de seleccionar, ofrecia dificultades por el color". (BROCOS, op.cit., p.183)

OCTAVIO, Rodrigo. Minhas Memórias dos Outros. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1979, Cap.XIII

RIBEIRO, Ana Cláudia. A Utopia e a Sátira, Revista Morus, Número 6, 2009, p.140.

SOUZA, V.S. de; SANTOS, R.V.: O Congresso Universal de Raças, Londres, 1911: contextos, temas e debates. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v7n3/a08v7n3.pdf acesso em 11/11/2017 Acesso em 12 de maio de 2018.

O Homoerotismo na arte moderna baiana: Carlos Bastos

Luiz Alberto Ribeiro Freire, Bolsista CNPq 2 - EBA/UFBA

O preconceito da sociedade baiana relegou ao esquecimento um capítulo importante da história da arte brasileira, o homoerotismo na obra e na postura de dos pioneiros da arte moderna baiana: Carlos Bastos e Pierre Verger. Desde as primeiras exposições que as figuras de Bastos recebem um tratamento sensualista, vivo, animado com grande valorização dos corpos nus, ou seminus, e, principalmente da musculatura dos personagens masculinos, o que lhe rendeu críticas dos católicos conservadores. O caráter homoerótico de sua arte se manifesta nos personagens secundários e às vezes se concentra no tema principal, sobretudo nos seus desenhos de circulação restrita. Esse artigo analisa e dimensiona o homoerotismo na sua obra.

Palavras-chave: homoerotismo; arte; Bahia; Carlos Bastos; modernismo

*

The prejudice in Bahian society relegated to oblivion an important chapter in the history of Brazilian art, the homoeroticism in the work and posture of the pioneers of modern Bahian art: Carlos Bastos and Pierre Verger. From the earliest exhibitions, Bastos's figures received a lively, sensualistic treatment with great appreciation of the naked or semi-naked bodies, and especially of the musculature of the male characters, which earned him criticism from conservative Catholics. The homoerotic character of his art is manifested in the secondary characters and is sometimes concentrated in the main theme, especially in his drawings of restricted circulation. This article analyzes and dimensions the homoeroticism in his work.

Keywords: homoeroticism; art; Bahia; Carlos Bastos; modernism

O preconceito e a hipocrisia da sociedade baiana relegaram ao esquecimento um capítulo importante da História das artes visuais no modernismo, o homoerotismo na obra e na postura de importantes artistas, pioneiros da arte moderna da Bahia, a exemplo de Carlos Bastos e Pierre Verger.

Dos artistas que expressaram o erotismo homossexual, Carlos Bastos foi o que expôs naturalmente sua sexualidade, e o fez em um tempo que esse gesto era raro, principalmente nos integrantes de uma classe média alta.

Carlos Frederico Bastos era soteropolitano do bairro do Rio Vermelho, onde nasceu em 12 de dezembro de 1925. Um ano depois foi viver na casa dos avós, no mesmo bairro[1]. Pertencia a uma família de classe média alta, seu pai era comerciante, que lhe proporcionou estudos em escolas particulares, onde destacava-se no domínio do desenho.

Em 1944 ingressou na Escola de Belas Artes da Bahia. "Viajou em 1946 para o Rio de Janeiro, onde frequentou a Sociedade Brasileira de Belas Artes e a Fundação Getúlio Vargas, estudando com Iberê Camargo, Carlos Oswald e Santa Rosa"[2]. Não há contudo, vínculos formais objetivos entre a arte desses mestres e a obra de Bastos.

No Rio expôs na Associação Brasileira de Imprensa em 1946, cujos trabalhos obtiveram a primeira crítica favorável, em que já ficou evidente o caráter homoerótico na representação da figura masculina. Como podemos verificar no comentário de Ramiro Gonçalves na Revista Nação Brasileira:

> Agradam, sobremodo, pela desenvoltura das linhas em que se movem, os bailarinos, muitos deles alentados, possantes, com físicos inadequados às funções que exercem. Parece que o pintor reforça-os, para tirar melhor partido no desenho, o que consegue.[3]

Na sua primeira exposição individual, realizada no Salão da Biblioteca Pública da Bahia, em Salvador, em março de 1947, experimentou a reação indignada de uma senhora, que, em voz alta, afirmou ser a exposição "uma afronta às artes, uma imoralidade, uma indecência"[4].

Nesse mesmo ano, partiu para os EUA, a convite de Mário Cravo Junior. Estabeleceu-se em Nova York, onde frequentou a Art Student Leauge, estudando com o pintor muralista Harry Stenberg e obtendo aulas particulares com Nicolai Abracheff. Nenhum deles imprimiam caráter sensualista ou erótico nas suas pinturas, mas Stenberg desenvolveu a pintura mural, o que deve ter influenciado Bastos na prática dessa modalidade, sem esquecer que na Bahia das décadas de 1980 a 1960 houve um enorme patrocínio do governo estadual, das instituições

[1] BASTOS, Carlos. Carlos Bastos. Rio de Janeiro, 2000. 230 p. il. p. 28.
[2] Idem. p. 30.
[3] Idem. p. 32.
[4] Idem. p. 32.

financeiras e da construção civil para as encomendas de murais aos artistas modernistas.

Retornou à Bahia em 1949, onde realizou sua segunda exposição individual, que suscitou críticas favoráveis e reações escandalosas. Bastos nunca abandonou a figuração, se aproximou do surrealismo em uma interpretação em que os mitos da cultura afro-baiana ganham lugar nas composições e afirmam essas heranças rechaçadas.

Sobre as obras exibidas, Motta e Silva percebeu o caráter subversivo e erótico dos personagens criados por Bastos:

> A sua pintura, realizada com espírito descuidado do cotidiano e sem preconceitos políticos e morais...
> Sensual, freudianamente sensual, nos temas, nas formas e nas cores, Carlos Bastos inverte sem piedade os valores de uma precária moral burguesa e faz chegar até nós, vindos das distâncias dos instintos, anjos assexuados, portadores de estranhas mensagens, e também os multissexuados dos insondáveis mundos obscuros das almas inquietas.[5]

Independente do sexo, todas as suas figuras receberam um tratamento sensualista, vivo, animado com grande valorização dos corpos nus, ou seminus, e, principalmente, o vigor da musculatura dos robustos personagens masculinos. Em muitos casos, a expressão do homoerotismo aparece nas personagens secundárias, que cercam a personagem principal, em outras, se torna o próprio tema da pintura.

Não era raro o artista colocar em torno do tema principal, que poderia ser um retraro de uma personalidade, ou de uma figura da sociedade, grupos de figuras masculinas nuas, ou seminuas com abordagem claramente sensualista.

A esse sensualismo presente na exposição de 49, os católicos reagiram no Jornal Semana Católica, intitulando “Exposição do alcoice”:

> Dos pintores nacionais e estrangeiros que ultimamente têm exibido quadros aqui na Bahia, nenhum teve a infeliz idéia de afrontar as tradições de honra do nosso público como o Sr. Carlos Bastos.
> Sob o patrocínio de *Cadernos da Bahia*, esse conterrâneo esquecido dos forais de sua terra expõe, há dias, entre nós, quadros onde o que somente aparece é a derivação mórbida do mais torpe sensualismo.
> Veio, nessa hora de tanto significado para nossos tesouros religiosos de arte, ciência e história, deslustra-los com a pequenez doentia de sua paleta satânica.
> A Bahia culta e católica repele o insulto, entre outros, daquele imoralíssimo quadro a que intitulou *Figuras*.[6]

[5] Idem. p. 38.
[6] Idem. p. 40.

Figura 1- Retrato de Carlos Bastos ao lado de sua pintura *Figuras*, exposta em 1949, na sua primeira exposição individual na Bahia. Com dedicatória ao crítico de arte Wilson Rocha datada de 1947. Fotografia do acervo do Centro Cultural do Desenbanco, Biblioteca José Pedreira, Museu de Arte da Bahia, Salvador.

Esse protesto não ficou na palavra escrita, um indivíduo não identificado "rasgou a gilete uma das telas expostas e tentou inutilizar uma outra", ato que foi rechaçado no Jornal A Tarde de 23 de fevereiro de 1949:

> ... Se a alguém a arte de Carlos Bastos causa espécie, deve esse alguém respeitá-la, do mesmo jeito que respeitamos o patrimônio artístico que nos legou o passado. Se há, nos seus quadros, algo que se possa considerar subversão, ou inversão de valores, isso significa que o artista enxerga o mundo em que vive e o interpreta de modo particular, diferente do homem comum. Mas ao homem comum, se não se exige a perfeita ou relativa compreensão do artista e de sua obra, exige-se que respeite a ambos – obra e artista - , como dever que não pode recusar.[7]

O jornal *Estado da Bahia* e a *Associação Brasileira de Escritores* se manifestaram contra o ataque e críticas de José Valladares publicada no *Diário de Notícias* e de Walter da Silveira no *Cadernos da Bahia*.[8] A primeira geração de artistas modernistas, contaram na Bahia com o apoio de um ambiente intelectual e cultural favorável a suas propostas artísticas, o que estimulou a continuidade da modernização das artes.

Roger Bastide publicou um artigo no jornal *A Tarde* intitulado *Um jovem pintor da Bahia*, não medindo palavras para definir a poética de Bastos. Para Bastide:

[7] Idem. p. 41.
[8] Idem. p. 43.

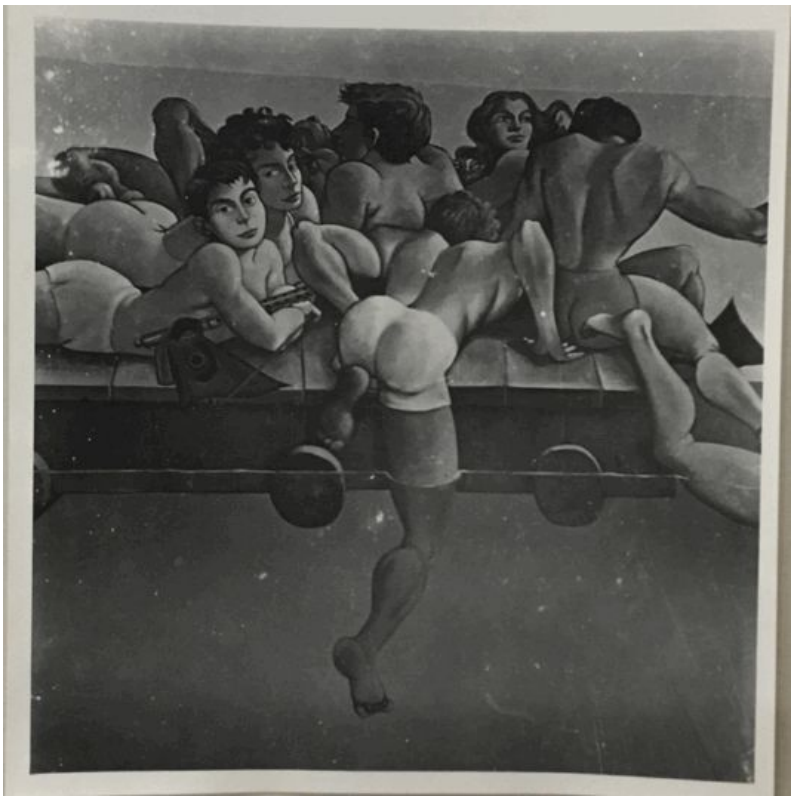
> O que impressiona o espectador, antes de mais nada, é a sensualidade que não é, como no expressionismo alemão, por exemplo, uma revolta contra a moral burguesa, mas que é espontânea, natural. Sensualidade da cor, que o leva a não temer o decorativismo, seja nos conjuntos de tapetes, nos vestidos floridos de suas baianas ou nos pratos azulados que servem de fundo a várias de suas telas e a seus acrobatas e dançarinos e que são uma forma moderna do azulejo colonial. Sensualidade também sexual, amor dos corpos, da carne nua: suas figuras se enlaçam, se interpenetram, seus personagens respiram langor, a *ternura masculina ou o abandono voluptuoso da mulher*.(destaque nosso)
> É sob esse aspecto que a Bahia deixa de ser um tema para tornar-se uma sensibilidade. (...) Não há mais fronteiras nem limites conceituais para destrincar o caos lírico. O divino e o humano, o pagão e o cristão, o masculino e o feminino se confundem.
> Do mesmo modo, Carlos Bastos introduz em seus grupos de famílias burguesas, diante da ronda cotidiana das mulheres, um homem estranhamente nu, e faz penetrar, nos salões, anjos assexuados e multissexuados, cujas asas, às vezes, não cresceram inteiramente. A sensualidade meio turva de Carlos Bastos o faz entrar no domínio do mistério. Um mistério no qual o demoníaco atinge a uma pureza de linhas admirável. Mas que, às vezes, se contenta também com um mero símbolo, apelo do desconhecido numa tela naturalista: uma tartaruga mágica, por exemplo, ou um gato lascivo. ...[9]

Bastide alcançou muito bem as provocações visuais e tangentes de Bastos, assim como identificou a abordagem sensualista tipicamente do pintor, sobretudo a masculina que definiu como *ternura masculina*, percebeu também sua estratégia de revolução pelo nu e pelo erotismo. Mas o pintor não se satisfez com essa abordagem acessória, em várias ocasiões ele fez do erotismo masculino o tema principal de sua pintura, mesmo quando as obras eram murais públicos, localizados em clubes sociais frequentados pela burguesia baiana.

O exemplo mais significativo ele pintou em 1952 para a Associação Atlética da Bahia, clube social localizado no glamoroso bairro da Barra. O mural em óleo sobre tela exibe um grupo de jovens em um *deck* flutuando na piscina, homens e mulheres, mas um se destaca por está de costas, saindo da água, com uma anatomia robusta e bunda bastante roliça.

Em outra parte do mural um jovem bonito e vigoroso flutua em uma boia com suas pernas pintadas em escorço, que direciona o olhar para a genitália, cuja presença se afirma na ausência. O mural foi destruído, mas se ainda existisse, provavelmente o teriam emparedado, ou encoberto de plantas ou móveis, pois facilmente seria rotulado de incentivo a pedofilia.

[9] Idem, ibidem. p. 47.



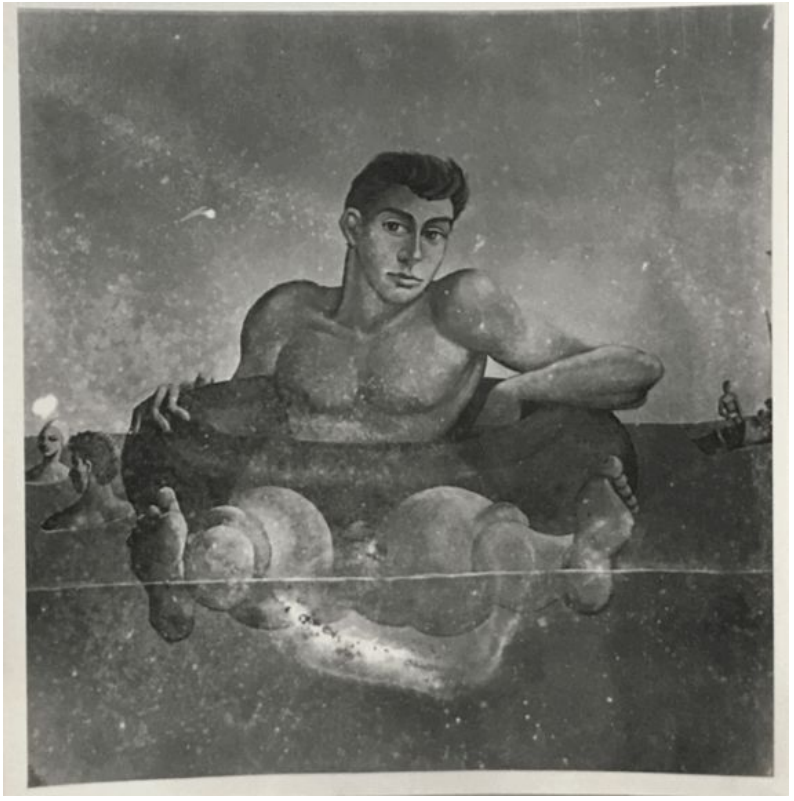


Figura 2 e 3 – Carlos Bastos. "Flutuadores", 1952, mural (destruído), óleo, Associação Atlética da Bahia. Fotografia do acervo do Centro Cultural do Desenbanco, Biblioteca José Pedreira, Museu de Arte da Bahia, Salvador.

Um mural à óleo pintado em 1953 *Cortejo (Enterro) de São Sebastião* nos leva a crer que Bastos teve contato com o ativismo gay nos EUA, na Europa, no Rio de Janeiro ou com alguma obra literária ou artística acerca da homossexualidade de

São Sebastião, ou que o abordava como padroeiro dos gays, embora esse patronato só tenha alcançado repercussão em 1976 através do filme "*Sebastiane* do diretor britânico Derek Jarman (1942-1994), que causou polêmica em seu tratamento do mártir como um ícone homossexual"[10]

No *Cortejo* de Bastos o corpo nu do santo é carregado pelos homens da primeira corte do exército romano que comandava. O santo é apresentado nu em escorço, abraçado por um dos seus homens. Os demais, também nus, se exibem em posições diferenciadas e contorcidas, de modo a expor suas musculaturas definidas, acentuada virilidade, jovialidade e beleza. Poucas são as personagens femininas, uma delas, certamente representa

> Santa Lúcia, responsável por levar os soldados até o lugar em que o corpo do santo jazia, conduzindo-o a catacumba de Roma, perto dos restos dos apóstolos de Cristo, como determinou o santo na mencionada aparição.[11]

A fotografia que restou desse mural com rara abordagem da vida de São Sebastião, não o revela completamente, mas o suficiente para observarmos a potência homoerótica das formas e da composição. O mural foi destruído, não sabemos em que circunstâncias, a fotografia que temos o localiza atrás de um sofá no atelier do artista à Rua Ronald de Carvalho, 54/802, no Rio de Janeiro.

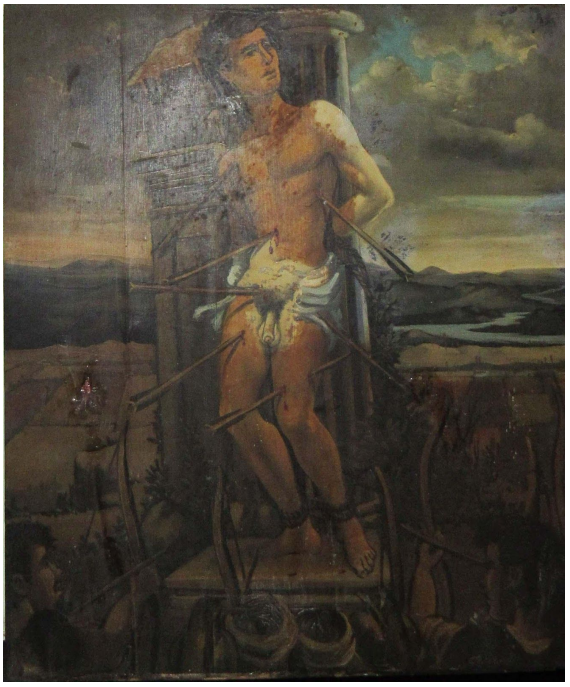
Figura 4: Carlos Bastos, O Cortejo de São Sebastião, 1953. Fotografia do acervo do Centro Cultural do Desenbanco, Biblioteca José Pedreira, Museu de Arte da Bahia, Salvador.

[10] São Sebastião é escolhido como Ícone GAY!!! In Posted by: homofobiabasta on: 9 de junho de 2011. Acesso em 15/09/2018, as 13:20 h. Disponível em: https://homofobiabasta.wordpress.com/2011/06/09/sao-sebastiao-e-escolhido-como-icone-gay/

[11] VARAZZE, Jacopo de. Legenda áurea vidas de santos. Trad. Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 181.

O Cortejo não foi a única obra em que tratou do santo, realizou pinturas seguindo a iconografia tradicional para o Mosteiro de São Bento da Bahia, do qual São Sebastião é padroeiro, por encomenda do ilustre monge, doutor e historiador da arte Dom Clemente Maria da Silva Nigra (17.07.1903, Schonach-Triberg-Grand Ducado de Baden – Sacra Família do Tinguá, Rio de Janeiro, 01.07.1987)[12], fundador do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia.

Uma das pinturas exibe o corpo do santo crivado de flechas, amarrado a uma ruína romana em que aparece a parte inferior de uma coluna e inicio do arco, na frente dos arqueiros, seus algozes, tendo ao fundo campos cultivados, montanha e rio. Seria uma iconografia comum, se o artista não tivesse explicitado a genitália do santo, com fartos pelos pubianos, falo com fimose e uma das flechas cravada na virilha.



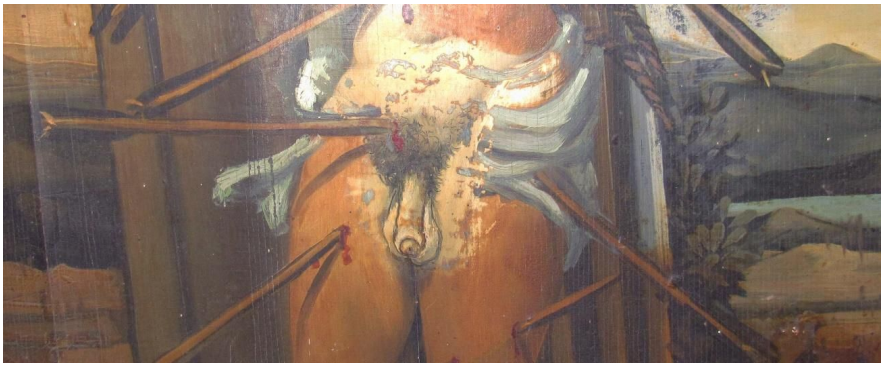


Figura 5 e 6: Carlos Bastos, São Sebastião martirizado, óleo...., Mosteiro de São Bento da Bahia, década de 1960. Fotografia de Cláudia Guanais.

[12] O arquiteto Francisco Portugal Guimarães gentilmente me informou sobre a existência dessas pinturas, da encomenda realizada por Dom Clemente Nigra e do restauro que nelas realizou Selma Danemann. A ele agradeço o acesso a fotografias e a notícia.

Na outra pintura o santo é apresentado de pé, sem as flechas, mas com as chagas por elas provocadas, com o braço direito sobre a testa, boca entreaberta e soldados nus aos seus pés. A paisagem do fundo é formada por arbusto, parapeito, montanhas e nuvens. Decerto uma alusão à devoção medieval que rogava ao santo pela cura de males, doenças e epidemias. A julgar pelos danos causados a essa pintura, Bastos pintou com clareza a genitália do santo e de um dos soldados.

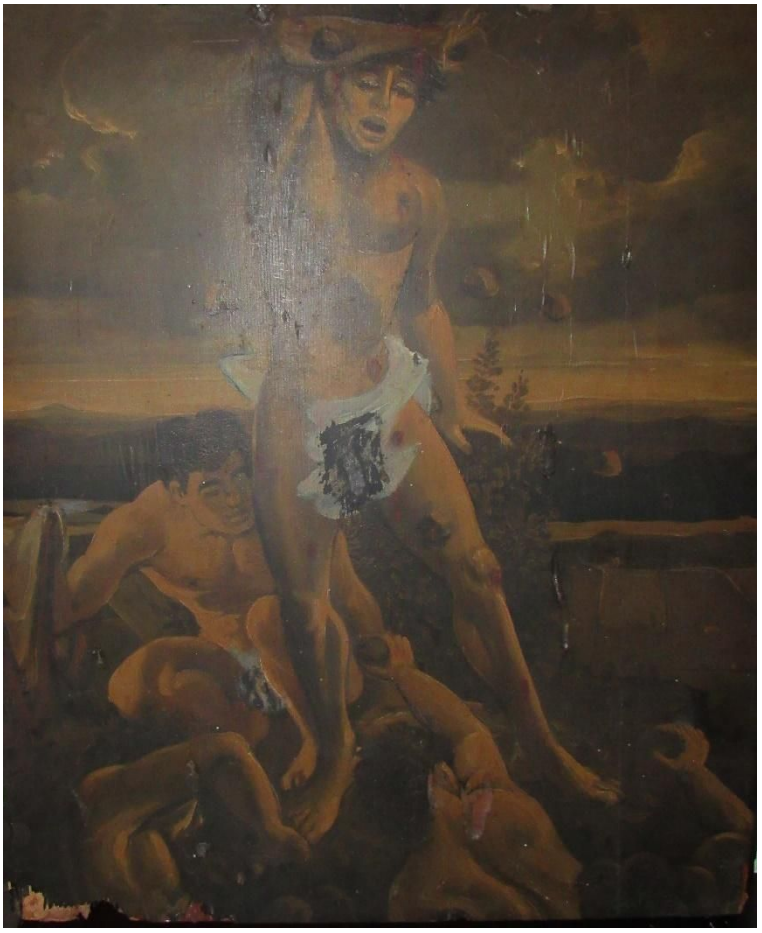


Figura 7: Carlos Bastos, São Sebastião com as chagas, óleo...., Mosteiro de São Bento da Bahia, década de 1960. Fotografia de Claudia Guanais.

As duas pinturas foram repintadas na altura dos quadris do santo, cobrindo o pênis com o pano da pureza. Na primeira, após a retirada parcial do pano pintado, pode-se ver com clareza o membro sexual, na outra vê-se pouco o membro do santo e menos ainda o do soldado agachado.

Não temos notícias da história dessas pinturas no ambiente do mosteiro. A julgar pelas interferências, elas sofreram censura em algum tempo, assim como os nus do *Juízo Final* de Miguel Ângelo. Essa censura pode ter ocorrido na mesma época da encomenda, ou em anos posteriores, afinal a mentalidade de Dom Clemente Nigra não se reproduzia em toda a comunidade beneditina, podendo também ter havido críticas da comunidade eclesiástica, ou mesmo dos fiéis, se é que essas pinturas algum dia estiveram ao alcance dos olhos do público. Atualmente

encontram-se em um dos cômodos do mosteiro destinado a peças danificadas, uma espécie de quarto de despejos.[13]

Os desenhos de circulação restrita

Houaiss define homoerotismo[14] como a "relação erótica, sem ser necessariamente sexual e genital, entre pessoas do mesmo sexo". A obra de Bastos explora todas as formas de homoerotismo, entretanto, a mais sexual delas, àquela que pejorativamente denominada de pornográfica, foi reservada a um público distinto.

À margem da sensualidade constante e do homoerotismo tangencial, Carlos Bastos expressou o erotismo homossexual o mais explícito e pleno em desenhos de circulação muito restrita.

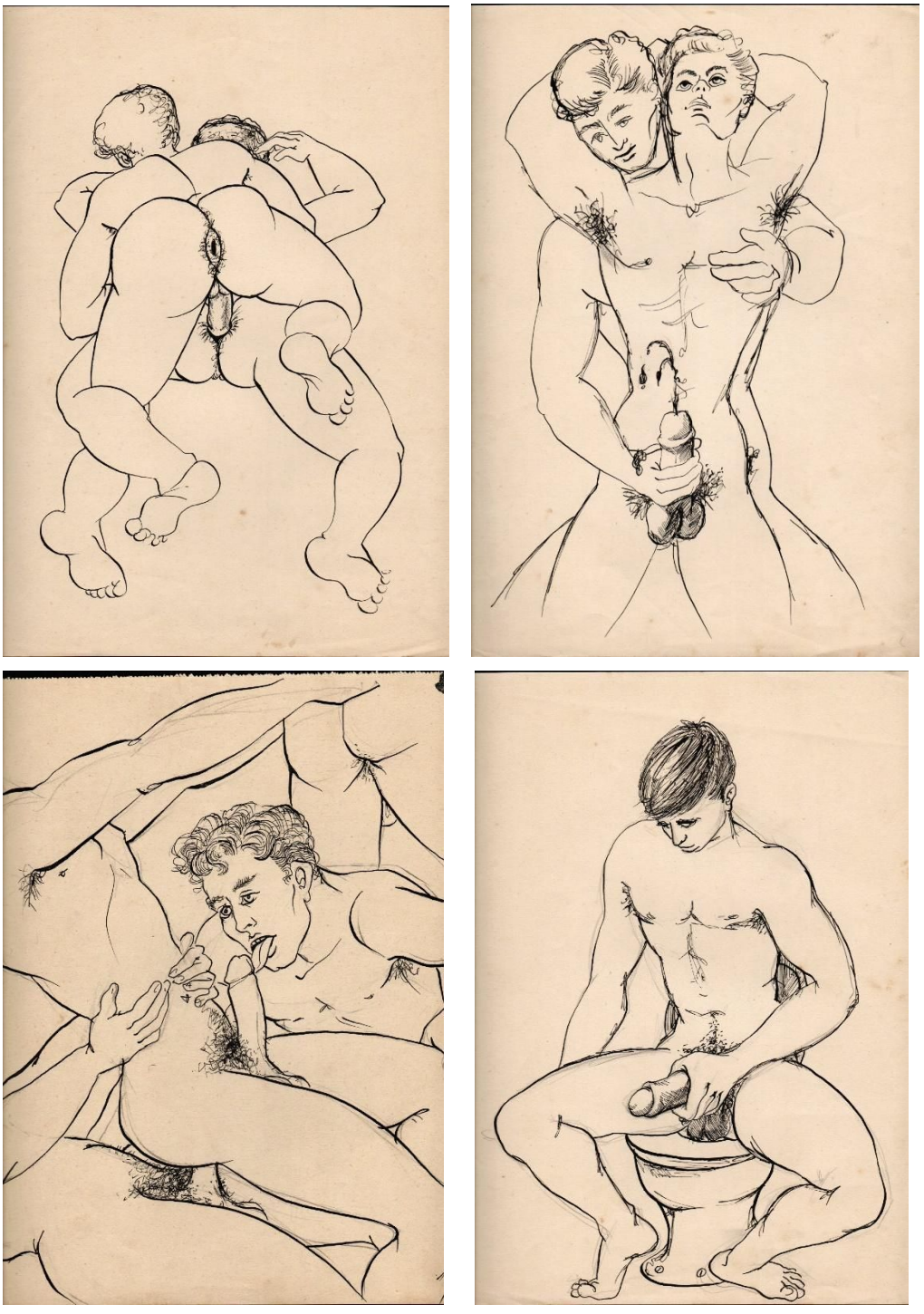
A coleção que pudemos conhecer, foi realizada em forma de álbum para um empresário carioca apreciador de seu trabalho. Hoje, o álbum pertence ao artista e curador Emanuel Araújo, que gentilmente reproduziu e nos cedeu as imagens. Selecionamos catorze desenhos a nanquim sobre papel, sem data, que tratam de práticas homossexuais, de sexo realizado entre homens, deixando claro, em alguns deles, a homoafetividade, relação que passou a ser explicitada publicamente no Brasil a partir da geração dos pioneiros do ativismo gay, entre 1960 e 70.

Os temas se definem a partir de várias possibilidades do sexo, constituindo em um Kama Sutra homoerótico, assim identificados: Suruba com felação; Masturbação com gozo, no vaso sanitário; Suruba com penetração e felação; Penetração e gozo; Felação juvenil; Suruba no sanitário com penetração e masturbação; penetração sobre banco e abelha; Gozo do penetrado com masturbação; Felação na cama; Preliminares com *pegação*; Penetração de costas; Penetração de cócoras com gozo; Felação sentado na cama; Masturbação sentado no vaso sanitário.

As cenas desenhadas nos indicam uma postura desassombrada em relação ao sexo entre homens e vai mais além, abordando a afetividade entre machos, aspecto que ainda hoje impacta a sociedade, acostumada a pensar na relação entre homens, no plano exclusivamente sexual, como ato bestial e impulsivo, próprio da puberdade. Bastos apresenta corpos que se abraçam, mãos que afagam, pernas que se cruzam, cabeças que se unem por abraço, parceiros promovendo o gozo do outro, contato mútuo com o pênis, gozo simultâneo com inteiro contato físico, figuras que se querem, que se atraem, que se desejam e

[13] Francisco Portugal Guimarães e Claudia Guanais estiveram recentemente no Mosteiro de São Bento da Bahia, viram, fotografaram e me cederam as imagens.
[14] "Homoerotismo." Def. 1. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 2009. Print.

que atingem o máximo de prazer conjuntamente, sem qualquer hierarquia, limitação e a tradicional definição de papéis entre ativos e passivos.



Figuras 8, 9, 10 e 11: Carlos Bastos. Desenhos homoeróticos, nanquim sobre papel. Coleção Emanuel Araújo.

O artista faz questão de mostrar no desenho do ânus, que aquele que está penetrando, acabou de ser penetrado. As cenas de surubas são dinâmicas e incluem felações e penetrações, ou somente felações.

Figuras 12, 13, 14 e 15: Carlos Bastos. Desenhos homoeróticos, nanquim sobre papel. Coleção Emanuel Araújo.

O sexo solitário, apesar de escondido, realizado no sanitário, é feito sem culpa. O artista cuida de colocar elementos que situem algumas cenas, nos ambientes clandestinos e escondidos, onde os encontros sexuais entre homens se realizavam nas décadas de 1950 a 1980. Dessa forma, temos conjugações que se consumam em estrados, em quartos com penicos e suruba em sanitário. Por vezes, brinca com o despudor colocando uma abelha voando sobre a glande à espera do néctar da ejaculação.

Todo esse despudor atesta a maneira natural com a qual o artista lidava com a sua sexualidade e se colocava na sociedade. Personalidade elegante, educada, intelectual, querida e requisitada, impunha o seu modo de vida sem estardalhaço. Todos sabiam de sua sexualidade e da relação que tinha com Altamir Galimbert, marido e empresário por mais de trinta anos, que circulava em todos os meios sociais[15], e que foi tema de muitas das suas pinturas.

O modo de estar no mundo de Bastos foi levado com a mesma suavidade e elegância para as pinturas e desenhos públicos, ousando, por vezes, quando afirmou com mais veemência o caráter erótico e homoerótico, e bastante destemido nas obras para fruição privada. Postura diferenciada, em épocas muito difíceis, em que alguns dos artistas, seus contemporâneos, camuflavam a sexualidade com casamentos heterossexuais de conveniência, prática clandestina da homossexualidade e, às vezes, tinham que mudar de cidade para terem vida mais livre, fora do controle familiar.

A presença da arte erótica e homoerótica de Bastos na primeira geração de artistas da vanguarda baiana garantiu um tom singular as revoluções plásticas propostas, constituindo em um diferencial até aqui inefável, olvidado, que pretendemos reparar com esse artigo, cujos elementos para a sua escrita se devem aos intelectuais amigos, cúmplices da construção de uma história da arte para além do oficialmente permitido, aos quais agradeço imensamente.

Referências

BASTOS, Carlos. Carlos Bastos. Rio de Janeiro, 2000. 230 p. il. p. 28.

HOUAISS, Antônio e Mauro de Salles Villar. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

São Sebastião é escolhido como Ícone GAY!!! In Posted by: homofobiabasta on: 9 de junho de 2011. Acesso em 15/09/2018, as 13:20 h. Disponível: <em: https://homofobiabasta.wordpress.com/2011/06/09/sao-sebastiao-e-escolhido-como-icone-gay/>

SILVA, Sérgio Veloso. Entrevista I [setembro. 2018]. Entrevistador: Luiz Alberto Ribeiro Freire. Salvador, 2018. 1 arquivo mp3 (25:53 m).

VARAZZE, Jacopo de. Legenda áurea vidas de santos. Trad. Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 181.

[15] SILVA, Sérgio Veloso. Entrevista I [setembro. 2018]. Entrevistador: Luiz Alberto Ribeiro Freire. Salvador, 2018. 1 arquivo mp3 (25:53 m).

Esculturas e desenhos de Rodolfo Bernardelli: a liberdade do erotismo

Maria do Carmo Couto da Silva, Instituto de Artes/UnB

Nesta comunicação faremos uma breve análise de algumas esculturas de Rodolfo Bernardelli, como o *Santo Estevão* (1879), a *Faceira* (1880) e *Moema* (1895), trabalhos de diferentes momentos da trajetória de Bernardelli, apresentadas do ponto de vista de sua relação com a sensualidade do personagem representado, dentro do tema e proposta de cada obra. Por fim, ressaltamos a existência de alguns desenhos mais eróticos, presentes na produção do escultor, dispersos em vários acervos brasileiros.

Palavras-chave: escultura-brasil-século xix. erotismo-arte.

*

In this communication we will make a brief analysis of some sculptures of Rodolfo Bernardelli, such as *Santo Estevão* (1879), *Faceira* (1880) and Moema (1895), works from different moments of Bernardelli's trajectory, presented from the point of view of its relation with the sensuality of the character represented, within the theme and proposal of each work. Finally, we highlight the existence of some more erotic drawings, present in the production of the sculptor, dispersed in several Brazilian collections.

Keywords: sculpture-brazil-century xix. erotism-art.

O escultor Rodolfo Bernardelli, desde sua juventude, realizou diversas estátuas, como *Santo Estevão* (1879) e a *Faceira* (1880), ambos passados para o bronze em 1921**;** e *Moema* (1895), executada quando era diretor da Escola Nacional de Belas Artes. Nestas obras o artista buscou o diálogo com obras referenciais de artistas franceses e italianos do século XIX, e em várias delas a sensualidade das formas permite uma leitura muito peculiar de cada obra.

A escultura *O protomártir Santo Estevão, apedrejado pelos judeus nos últimos dias do ano 33* ou *Santo Estevão*, como ficou conhecida, foi realizada em Roma em 1879 e recebida pela Academia Imperial de Belas Artes em abril do ano seguinte.[1] Ela foi descrita em um parecer da Seção de Escultura apresentado em sessão da Congregação de 9 de novembro de 1880:

> O protomártir da religião de Jesus Cristo está moribundo, os excessos das dores que lhe causa o martírio (perfeitamente na fisionomia) e em todas as fibras de seu corpo ainda jovem, neste transe supremo ele volve para o céu olhos repassados de mais pulsante angústia e somente ela sem a [...] de esperança da glória, que se desenha com rara perfeição, em toda esta estátua, desde os cabelos desalinhados e revoltos da cabeça até nos dedos encolhidos dos pés. **Esta expressão, por demais realista, substitui aqui aquele de sentimento ascético que deveria predominar na alma dos mártires cristãos (...) é isto resultado natural e quase inevitável de filiação do pensionista na escola realista, escola atual da Congregação da Academia Imperial das Belas Artes não aceita, como guarda fiel das boas tradições da arte clássica, que nela felizmente deixaram seus talentosos fundadores.**[2]

Em *Santo Estevão* foi possível observar que Bernardelli teve como modelo a escultura *Tarcisius, Martyr Chrétien* (1868) de Alexandre Falguière, No entanto, Bernardelli representou o santo nu. Essa nudez está em sintonia com os trabalhos do escultor italiano Vincenzo Gemito, que em certa fase de sua trajetória, revelou uma verdade obsessão com a representação de corpos de adolescentes nus. Para Micheli[3] esses trabalhos significavam a ocasião de encontrar, baseado em modelos da antiguidade, uma harmonia própria, um próprio ritmo com a cadência da natureza, mais próximo do realismo. Di Giacomo assim se refere a essas obras, em que retratava:

> os adolescentes do povo que ele, por pouco dinheiro, conduzia ao seu estúdio ofereciam ao impaste admirável da sua cera e da sua argila magníficos fragmentos de nudez. [...] Os membros delgados davam àqueles corpos efebos uma singular graça de forma e a beleza regular daquelas cabeças bem feitas, que a luz manchava aqui e lá de acentos de

[1] O trabalho foi passado para o bronze em 1921 e integra no acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Há ainda cópias da escultura nos acervos da Pinacoteca do Estado de São Paulo e do Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora.
[2] PARECER da Seção de Escultura sobre os trabalhos de Rodolfo Bernardelli, estudando em Roma, 13 jan. 1882. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 196 (grifo meu).
[3] MICHELI, M. *La scultura dell' Ottocento*. Torino, UTET, c.1992. p.266.

> viva luz e os assemelhava àqueles encantadores modelos antigos de escavação hercolanense, que se encontram no Museu de Nápoles. Acrescia-se a eles uma graça natural de atitude e uma vivacidade expressiva que àquelas mesmas obras-primas geralmente não contém. [4]

Outra presença formal importante nessa obra é a estátua do *Hermafrodita*, cuja ambivalência e voluptuosidade das formas oferecem uma aura erótica para a estátua antiga. Bernardelli, ao criar o *Santo Estevão*, buscou uma representação nada convencional para o santo: a estátua é permeada de ambiguidade e marcada por certo erotismo, que caracterizava também algumas pinturas de temática religiosa de Pedro Américo, como *Davi e Abisag* (1879) e que podem ter influenciado o escultor. [5]

Em outra obra, a *Faceira* (1880), apresenta ao público uma figura na qual explora a sensualidade. Trata-se de "um nu feminino, representa uma índia brasileira de pé, adornada com penas de pássaros tropicais e dentes de feras selvagens"[6]. Uma representação de uma índia, mas com uma forte carga de sensualidade e muito "*inclinada a um exotismo amaneirado*", como aponta Luciano Migliaccio[7]. Um esboço em terracota desta obra, pertencente ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, traz um estudo bastante erotizado do corpo da índia, com uma representação muito realista dos seios e principalmente do púbis feminino.

A crítica da época ressaltou muito a sensualidade da figura, como podemos notar em texto de Félix Ferreira:

> A *Faceira* é uma concepção inspirada e executada com maestria e facilidade. Vê-se nela que a mão que moldou essas formas donairosas e cheias de vida, as quais não serão talvez as de um tipo indígena, mas em todo o caso são de uma mulher sedutora, é tão bem adestrada, quando ardentemente artístico o cérebro que ditou as curvas graciosas dessa estátua helênica.[8]

Para Oscar Guanabarino, a *Faceira* "agrada desde o primeiro relance, de olhos, não só pela elegância do conjunto, como pela fisionomia altamente expressiva e de um cunho bem original". A beleza da *Faceira* não é convencional, mas um produto da escola realista, "com todas as seduções do modernismo" e curiosamente o autor nota o caráter proposital de sua composição: o olhar penetrante, a boca que se entreabre em um "sorriso de meiguice". Percebe por

---

[4] DI GIACOMO, Salvatore. *Vincenzo Gemito*: vita e opere. Napoli : Ed. dell'Amministrazione Provinciale, 1928. DI GIACOMO, op. cit., p.25.
[5] Ver comentário sobre Santo Estevão de BLEYS, Rude. *Images of ambiente*: homotextuality and Latin American art, 1810-today. Nova York: Continuum, 2000., p.29.
[6] CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Entre a Europa e o Brasil; a Faceira, escultura de Rodolpho Bernardelli, e a necessidade de agradar ao público. CAVALCANTI, Ana M. T. et all (org.). *Oitocentos*: arte brasileira do Império à Primeira República. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008. p.161.
[7] MIGLIACCIO, Luciano. Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar. In: MARQUES, Luiz (org.). *30 mestres da pintura no Brasil*. São Paulo: Masp, 2001 p.33.
[8] FERREIRA, Félix. *Estudos e apreciações*. Texto da edição original de 1885 (em domínio público) com ortografia atualizada. Texto copiado de publicação digital de ArteData, 1998. Não paginado.

fim que Bernardelli quebrou algumas regras da estatuária convencional "como a moderação dos movimentos e a sobriedade do gesto" e a pose "indagada e premeditada".[9]

Como nota Ana Cavalcanti, é possível pensar que a *Faceira* tenha sido criada por Bernardelli em consonância com obras que faziam sucesso em mostras internacionais, dado o gosto do público francês pelas formas anatômicas da mulher representada na tela *O Nascimento de Vênus* (1863) de Alexandre Cabanel ou da *Mulher com papagaio* (1866) de Gustave Courbert.[10] Acreditamos ainda que o olhar provocante da *Olímpia* (1863), de Manet, que "olha sem pudores para o espectador"[11], como aponta Cavalcanti, pode ter sido referência importante para a escultura de Bernardelli.

A pose provocativa da *Faceira* nos faz recordar ainda a *Baccante stanca* de Tito Sarrochi, segunda versão de uma escultura feita pelo artista italiano, em 1864. Para Spalletti, para realizar este trabalho Sarrocchi teve como referência formal uma obra do escultor Giovanni Duprè, de quem foi aluno. Por volta de 1850, Duprè realizou uma *Baccante ubriaca*, obra desaparecida, mas que foi descrita pelo próprio artista como uma mulher sorridente, que tinha presa aos lábios uma taça e se apoiava em uma árvore, parecendo se desequilibrar. Por sua vez, a *Bacante* de Sarrocchi foi considerada "casta", uma obra voltada à admiração serena do belo. A estatueta foi elogiada pela expressão da figura, harmonia das formas, e pela leve languidez da postura da personagem. Acreditamos que Bernardelli deva ter conhecido esses trabalhos, dado o seu interesse pela produção de Duprè.

É preciso lembrar também que a *Faceira* retoma a imagem do índio nos anos finais do Segundo Reinado, um dos pilares da ideologia e cultura do período e que carrega o peso de toda essa tradição. Dessa forma, uma fotografia da escultura publicada em monografia de Celita Vaccani sobre o artista pode nos indicar melhor as proposições do artista[12] Nela vemos Henrique Bernardelli, vestido de frade, a olhar para a obra ainda em terracota. A fotografia, uma espécie de "tableaux vivant" demonstra o diálogo com a produção simbolista, como na obra do artista belga Félicien Rops (1833-1898), *As tentações de Santo Antonio* (1878), uma imagem conhecida por ter sido utilizada por Freud "para ilustrar o conceito de supressão do desejo em santos e penitentes".[13] Para

[9]Guanabarino, Oscar. A Exposição de Bellas-Artes. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1884, p.1. Folhetim do *Jornal do Commercio*. Citado em GRANGEIA, Fabiana de Araujo Guerra. *A critica de Arte em Oscar Guanabarino: Artes plásticas no século XIX*. Campinas: s.n., 2005. Dissertação de Mestrado em História da Arte - Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP.

[10] CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Entre a Europa e o Brasil; a Faceira, escultura de Rodolpho Bernardelli, e a necessidade de agradar ao público. CAVALCANTI, Ana M. T. et all (org.). *Oitocentos*: arte brasileira do Império à Primeira República. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008. p.161-168.

[11] Ibidem.

[12]VACCANI, Celita. *Rodolpho Bernardelli:* vida artística e características de sua obra escultórica. Rio de Janeiro: [s.n], 1949.Tese de concurso para a cadeira de Escultura da ENBA. p.80

[13]MATHIEU, Pierre-Louis. *The Symbolist Generation, 1870–1910*. New York: Skira, 1990. p.23.

Migliaccio, "o corpo da indígena com sua pose lasciva seduz o missionário [...]. Bernardelli faz da escultura um estudo de costume, nos moldes do realismo social da época" e ao parodiar o tema, "a idéia de mestiçagem, como fundamento da nacionalidade brasileira, é abertamente escarnecida".[14]

Dos anos 1890, que representam uma nova forma de modelagem na trajetória do artista, presente também nos relevos para monumentos realizados por Bernardelli, é de fundamental importância a *Moema* (1895), pela retomada do tema indianista na produção do escultor. O próprio escultor comenta as possibilidades que o tema oferece em carta a Eliseu Visconti:

> [...] Volto a caceteá-lo – Pense no seu quadro, olhe que é necessário que esse seu trabalho o coloque em primeiro lugar, evite a banalidade e seja original, não se descuide de ser correto no desenho sem ser amaneirado. [...] Estou preparando um trabalho para a exposição só para não deixar a seção de esculptura às moscas creio que achei assunto bom, é Moema morta no mar[15]

Moema é uma escultura que impressiona pelo forte contraste entre a beleza das formas do corpo da índia e a representação muito realista de seu rosto, em que se nota a ausência de vida. Esse dado também é percebido pela crítica de Olavo Bilac, que descreve de forma sensível a escultura, de forma a ressaltar a modelagem vibrante, associada à ideia de movimento das ondas do mar, a sensualidade dos cabelos emaranhados dispersos na água, o belo corpo esculpido, sensualmente próximo do estudo de mulher de Amoedo, e o impressionante rosto da morta.

O tema do colóquio permite certa liberdade para estudar alguns desenhos do artista, que eram feitos como estudos de obras ou apenas exercícios, divagações visuais, e que também nos levam a pensar sobre questões do erotismo na obra de Rodolfo Bernardelli.

Seus desenhos de modelos, alguns completamente nus, estirados, apresentam o corpo do modelo como sugestão erótica, na soltura dos gestos dos personagens deitados.

Em outro caso, vemos ainda uma constante figura de mulher, deitada confortavelmente num sofá, os ombros desnudos, jogando xadrez ou ao acordar de um leve sono em uma rede, alongando-se. Neste caso trata-se de desenhos de observação em que se vê, por exemplo, os ombros descobertos da figura, representada em caráter mais próximo e íntimo ao artista.

---

[14]MIGLIACCIO, Luciano. A recepção dos gêneros europeus na pintura brasileira. In: CAVALCANTI, Ana M. T. et all (org.). *Oitocentos*: arte brasileira do Império à Primeira República. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008. p.30.

[15]Carta de Rodolfo Bernardelli a Eliseu Visconti. Rio de Janeiro 08 ago. 1895. Documento do arquivo histórico do MNBA, coleção Eliseu Visconti. Citado em texto de Ana Cavalcanti. Disponível em http://ana.canti.googlepages.com/O_Publico_e_as_Exposicoes_Gerais_de_.pdf. Acesso em 25/2010.

Esse clima de intimidade, provavelmente no atelier do escultor, tem uma leve sugestão de proximidade, uma insinuação erótica. É preciso lembrar que os desenhos que nos restaram do escultor foram selecionados por seu irmão, Henrique Bernardelli, e por também por seus testamentários. Dessa forma, apesar de serem obras bastante controladas, nelas há uma certa exploração do erotismo,como se o escultor busca-se aprender mais sobre o tema na prática do desenho do nu ou na representação de cenas de sua intimidade cotidiana.

A “mulher moderna” em construção: reflexões sobre *Coeur Meurtri*, de Nicota Bayeux

Mariana Sacon Frederico, Instituto de Estudos Brasileiros, USP

No entresséculos a “mulher moderna” é entendida por muitos da sociedade como uma figura ambígua, que carrega elementos contraditórios como a modernidade e a tradição. O presente artigo tem como objetivo identificar de que maneira esta “mulher moderna” é construída na pintura *Coeur Meurtri*, de Nicota Bayeux (1871-1923). Defendemos que a artista representa uma imagem de mulher muito particular, mas que, ainda sim, dialoga com “tipos femininos” comumente representados no entresséculos: a “mulher interiorizada” e a “mulher fatal”. Por meio de uma breve análise comparativa entre obras do início do século XX e um escrito deixado pela pintora, pretendemos discutir de que maneira estes dois “tipos femininos” foram apropriados em *Coeur Meurtri.*

Palavras-chave: Nicota Bayeux. Arte brasileira. Mulher moderna. Estudos de gênero.

*

Within the centuries the "modern woman" is understood by many people in society as an ambiguous figure who carries contradictory elements such as modernity and tradition. This article aims to identify how this "modern woman" is constructed in the painting *Coeur Meurtri*, by Nicota Bayeux (1871-1923). We support the idea the artist represents an image of a very particular woman, but she still dialogues with the "female types" commonly represented as "inner woman" and "fatal woman". We discuss how these two "feminine types" were appropriated in “*Coeur Meurtri*” through a brief comparative analysis of works from the early twentieth century and a writing piece left by the painter.

Keywords: Nicota Bayeux. Brazilian art. Modern woman. Gender studies.

A situação das mulheres no Brasil do entresséculos foi marcada por tensões e contradições. As "mulheres", e coloco entre aspas pois me refiro àquelas pertencentes as classes urbanas médias e altas, vivenciaram novas oportunidades educacionais e profissionais e tiveram acesso a novas práticas de sociabilidade. Já a partir da segunda metade do século XIX as tradicionais reuniões em família, onde as mulheres declamavam poesia, tocavam piano e cantavam, deixaram de ser a principal atividade de lazer. Cada vez mais elas se juntavam aos homens de sua classe social em atividades públicas, frequentando o teatro, a ópera, as corridas de cavalo e o cinema, já no início do século XX.[1]

Estas mulheres estavam presentes em espaços que anteriormente eram marcados fortemente pela presença masculina. Contudo, tais mudanças não podem ser colocadas sem apontar para as tensões no entorno desta "nova mulher": "Fascinante ainda que assustadora, a mulher moderna foi, ao mesmo tempo, exibida com orgulho, como demonstração do progresso nacional, e denunciada como ameaça à tradição nacional"[2]. Assim, nos primeiros anos do século XX, de acordo com Susan Besse, a mulher deveria assumir uma forma moderna e sofisticada, mas também manter as tradicionais qualidades "femininas", como o recato e a simplicidade[3]. A imagem da mãe, esposa e dona de casa ainda era reiterada pelos setores mais conservadores da sociedade[4].

É neste contexto paradoxal que a pintora Nicota Bayeux (1870-1923) está inserida. Podemos afirmar que em muitos aspectos sua trajetória condiz com a imagem da mulher moderna. O estudo de Ana Paula Simioni, "Profissão Artista", nos mostra que no campo artístico brasileiro do entresséculos havia mulheres estudando, produzindo e expondo arte, ainda que suas trajetórias tenham sido obscurecidas[5]. Estas estavam construindo suas imagens públicas e profissionais.

Nascida em 1871 na cidade de Campinas[6], Nicota Bayeux iniciou seus estudos em pintura por meio de aulas particulares com o pintor Carlo De Servi na cidade de São Paulo. Anos depois, passou temporadas na capital francesa, sendo algumas destas viagens junto de sua família e outras junto de seu marido, o negociante

[1] BESSE, Susan. Modernizando a Desigualdade. São Paulo: EDUSP, 1999. P.24
[2] Ibidem. p. 37
[3] Ibidem. p.40
[4] De acordo com Marina Maluf e Maria Lucia Mott tal imagem era defendida pela Igreja, ensinada por médicos e juristas, legitimada pelo Estado e divulgada pela imprensa. Periódicos como a Revista Feminina reforçavam esta contradição ao trazer páginas dedicadas a moda e a modernidade, mas também artigos sobre a boa mãe e a boa esposa. MALUF, Marina; MOTT, Maria L. Recônditos do Mundo Feminino. In. SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da Vida Privada no Brasil**: República - da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.374.
[5] Ana Paula Cavalcanti Simioni demostra com dados como a participação de mulheres nos Salões Gerais de Belas Artes foi expressiva no Brasil no final do século XIX e início do século XX. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista**: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
[6] Não temos certeza, até o presente momento, sobre ano de nascimento de Nicota Bayeux. No livro de batismo da igreja Nossa Senhora da Conceição de Campinas, consta que 1871 foi o ano de seu batizado, dessa forma, foi considerado por aproximação como a ano de nascimento.

Eduardo Benain[7]. Em suas estadias em Paris, se dedicou aos estudos de pintura, sendo que em 1903 foi aluna da Académie Julian, tendo como mestres Robert-Fleury e Jean-Paul Laurens[8]. No Brasil atuou como artista principalmente em São Paulo e Campinas – a pintura *Coeur Meurtri*, objeto principal desta pesquisa, foi exposta em 1913 na II Exposição Brasileira de Belas Artes, em São Paulo, adquirida no mesmo ano pelo Governo do Estado de São Paulo e incluída no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo[9].

1. Nicota Bayeux, "Coeur Meurtri", s/d. Óleo sobre tela. 67 cm X 87 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo - SP.

[7] Seu casamento aconteceu por volta de 1909, tendo a pintora quase 40 anos de idade, casando-se tarde para os padrões da época, seu marido era pelo menos 7 anos mais jovem, o que também era incomum para o período. BESSE, Susan. Op. Cit. 1999.
[8]LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Artlivre, 1988. P.65.
[9] Infelizmente não foram encontrados registros sobre a sua data de produção, contudo acreditamos que foi produzida entre 1911 e 1912, devido ao modelo do vestido da representada.

Um aspecto importante da trajetória da artista é o seu conhecimento e posicionamento sobre os debates acerca da condição da mulher na sociedade. Sabemos que Nicota Bayeux assinou a revista *A Família*[10], periódico com discurso a favor da emancipação feminina, e nos deixou um pequeno texto de sua autoria sobre o lugar da mulher na sociedade, do qual falaremos mais adiante.

Este artigo tem como objetivo identificar de que maneira a "mulher moderna" aparece em *Coeur Meurtri.* Pretendemos mostrar que a obra dialoga com dois "tipos de feminino" bastante representados no entresséculos: a "mulher interiorizada" e a "mulher fatal".

Nicota Bayeux em *Coeur Meurtri* representa um corpo feminino com uma nuance de sensualidade. Os cabelos desalinhados, os braços e colo a mostra, a roupa solta sobre o corpo, sem o uso do espartilho, indicam um momento de intimidade da retratada[11]. De acordo com Rafael Cardoso, no final do século XIX é possível identificar uma série de produções artísticas cujo tema central era a representação do interior das casas e da profundidade psicológica dos retratados. Cardoso relaciona essas produções com o progressivo ingresso do Brasil entre as décadas de 1870 e 1890 em um regime da modernidade, que implicou, como já foi apontado, em novas formas de sociabilidade. Neste contexto, é identificado um novo público de arte, no qual a mulher ilustrada estava incluída. "Esse novo público buscava uma outra representação da mulher, condizente com sua crescente sofisticação e cosmopolitismo"[12].

Obras como *A Carta*, de Eliseu Visconti, e *Amuada,* de Belmiro de Almeida, são exemplos que trazem esse olhar sobre o interior da casa e sobre a interioridade destas mulheres do entresséculos. Nas duas telas observamos damas elegantemente vestidas de acordo com as evocações da moda da época. Na primeira observamos uma elegância sóbria no traje negro, comumente portado pelas viúvas. Na retratada por Belmiro de Almeida notamos o traje completo para o período, com luvas de pelica, toucado ornamentado com flores e um boá de plumas sobre o sofá[13]. As duas aparecem em uma situação íntima, estão em um ambiente fechado e imersas, cada uma delas, em um estado psicológico próprio.

---

[10] A educação feminina era uma bandeira importante do periódico. Foi criado e dirigido por Josephina Álvares de Azevedo até o seu fechamento em 1898. No exemplar de 4 de março de 1894 o nome de Nicota Bayeux aparece como uma das assinantes do jornal.

[11] Neste período, as mulheres no espaço público usavam vestidos espartilhados, cabelos presos e chapéus com grandes abas. SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas**: a moda no século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. P.43.

[12]CARDOSO, Rafael. Intimidade e Reflexão: repensando a década de 1890. In: DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (Org.) **Oitocentos**: arte brasileira do império a primeira república. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008. P. 474

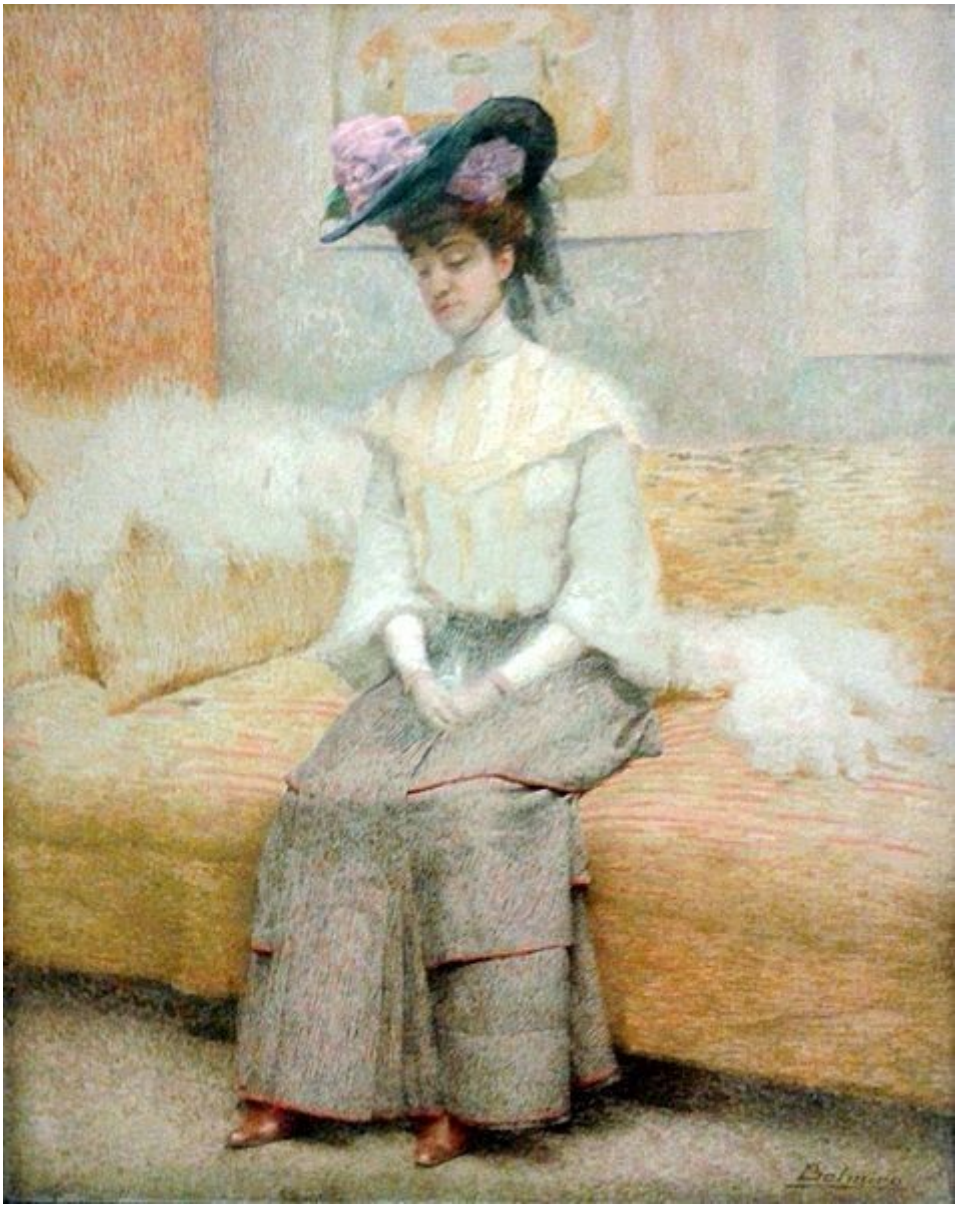
[13]VIEIRA, Samuel Mendes. **À Flor da Pele**: Amuada de Belmiro de Almeida e a Pintura na Segunda Metade do Século XIX. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014.

2. Eliseu Visconti, A Carta, 1906. Óleo s/ madeira. 67 cm X 82 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo - SP.

A obra de Nicota Bayeux, assim como nestes dois exemplos, trata de uma situação íntima onde o drama vivido pela representada é central. A expressão facial e a paleta de cores predominantemente escura e opaca escolhidas pela artista expõem esta temática que é reforçada pelo título da obra, *Coeur Meurtri*[14]. Embora, neste aspecto, podemos afirmar que a obra conversa com um tipo de produção que se tornou recorrente no entresséculos brasileiro, no qual a mulher

[14] Podemos traduzi-lo simplesmente como “Coração Ferido”, contudo, além da palavra “meurtri” possuir o sentido de “machucado”, “ferido”, também pode significar algo mais dramático. Segundo o *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique Universel Illustré*, edição de 1885 a 1891, a palavra também pode ser empregada em sentido poético de “assassinado”.

é representada em sua intimidade[15], também podemos apontar elementos de *Coeur Meurtri* que a afastam destes dois exemplos:



3. Belmiro de Almeida (1858-1935), Amuada, s/d. Óleo s/ madeira. 41,5 cm x 33 cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora – MG.

Em *Coeur Meurtri* notamos uma completa ausência de adereços. Além da representada, o único item presente na composição é um vestido de cor acinzentada com detalhe em dourado (também notamos uma roupa íntima branca, acima do detalhe em dourado, escondida quase completamente pelos cabelos negros). A vestimenta possui poucos detalhes e corte simples, tal formato não cinturado nos indica uma vestimenta bem moderna para a época, um modelo de Alta Costura, o que nos permite saber que a retratada pertencia a

[15] Além destas duas obras podemos citar "A leitura" e "Saudade" de Almeida Junior; "A Má Notícia" e "Arrufos" de Belmiro de Almeida; "Recordação" e "Más Notícias" de Rodolpho Amoedo.

uma classe social privilegiada[16] - não pretendemos neste artigo discorrer sobre detalhes do traje, embora este também seja um elemento significativo para nossa hipótese de que a retratada é uma "mulher moderna".

Outro aspecto que a diferencia das demais telas é a nuance de sensualidade. Diferente do recato presente nas golas altas das vestimentas representadas por Visconti e Belmiro de Almeida, em *Coeur Meurtri* a jovem tem partes do corpo reveladas. Seu colo e seus braços estão expostos. A artista, que priorizou o uso de tonalidades escuras para compor a obra, escolheu iluminar a pele da jovem, dando destaque a esta região. Os longos cabelos soltos e desalinhados conferem à tela um tom de erotismo. Sair às ruas com os cabelos soltos era algo impensável para uma mulher da elite, pois além de indicar o não pertencimento a sua classe social, apontava também falta de decoro, uma sensualidade imprópria[17].

A maneira que o olhar foi representado nas três obras também é bastante significativa. Enquanto na pintura de Visconti o rosto reclinado em direção ao lenço nos indica a tristeza da retratada ao ler o conteúdo da carta que está em sua mão esquerda, em *Amuada* e *Coeur Meurtri* não é possível identificar a origem do drama psicológico, os elementos presentes nas obras e a maneira na qual os olhares foram representados não nos oferecem tais informações. A retratada de Nicota Bayeux, assim como a figura feminina de Belmiro de Almeida, aparece com o olhar semicerrado estando completamente envolta em sua interioridade. Contudo, enquanto em *Coeur Meurtri* notamos uma postura ativa, estando o corpo ereto e cabeça sutilmente inclinada para cima, em *Amuada* e *A Carta* os corpos das mulheres estão reclinados para frente, e suas faces voltadas para baixo. Percebemos uma resignação na postura corporal das duas últimas retratadas.

O olhar da representada em *Coeur Meurtri* foi destacado pelo colunista do *O Estado de S. Paulo*, em 1913:

> "A maneira criteriosa e a aristocrática distincção de sua arte synthetizavam-se no seu quadro 'Coeur Meurtri', representa este a expressão soberana da mulher que esconde a sua dor, da subtil ironia de altaneiro domínio de que só a mulher sabe usar para encobrir no profundo mystério da sua physionomia o seu coração mortificado[18]"

---

[16] Nicota Bayeux em 1911 viaja a Paris, momento no qual provavelmente teve contato com as novidades da Alta Costura francesa. Dentre os nomes que desenhavam vestidos com características semelhantes podemos destacar Paul Poiret, que entre 1909 e 1910, abandonou os espartilhos de alguns de seus desenhos e tornou as roupas femininas mais flexíveis e leves. LIPOVETSKY, Gilles**. O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. P.75

[17] TELLES, Norma. "Retratos de Mulher". ***Gênero*** (Niterói), Niterói, p. 19 - 46, 05 jan. 2010. Autores como Robert Goldwater, Carl Emil Schrke e Daniel Arasse, também destacaram o caráter erótico dos cabelos femininos. GOLDWATER, Robert. **Simbolism**. New York: icon editions, 1979. P.60; SCHRSKE, Carl Emil. **Viena fin-de-siècle**: política e cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. P. 215 e 216. ARASSE, Daniel. **Não se vê nada**: descrições. Lisboa: KKYM, 2015. P.56.

[18] **O Estado de S. Paulo**, 12 de fevereiro de 1913, p.4.

De acordo com a interpretação do articulista, temos uma mulher de "expressão soberana", ela tem o domínio dela mesma. Sua fisionomia é misteriosa, visto que não podemos ter certeza sobre os seus sentimentos. Apesar do colunista se referir a *Coeur Meurtri*, ele expõe no final de sua fala que esta capacidade de "encobrir" os sentimentos é uma característica comum às mulheres.

Este trecho nos dá alguns indícios de como a obra foi interpretada quando exposta na II Exposição Brasileira de Belas Artes, em 1913. Esta "soberania" da figura feminina, destacada pelo colunista, revela uma ambiguidade presente na obra de Nicota Bayeux. Podemos interpretar que há uma mistura de tristeza e raiva em seu olhar? A indefinição sugerida lhe confere mistério e, portanto, um tom ameaçador. Quem teria ferido o seu coração? O que ocorreu neste interior que causou este drama psicológico? A obra não oferece muitas pistas sobre o que ocorreu na cena, apenas dúvidas, especulações.

O entendimento da mulher como um ser misterioso, enigmático, pode ser percebido nas palavras do articulista, mas também no discurso de uma parte significativa da produção artística do entresséculos. O poeta Baudelaire é um exemplo importante. Em seu poema "Céu Nublado", que faz parte do livro *Flores do Mal*, o poeta fala de uma mulher cujo mistério dos olhos a torna indecifrável.

> Dir-se-ia teu olhar coberto de uma bruma;
> Teu olhar misterioso (é azul, verde ou se esfuma?)
> Às vezes terno e sonhador, às vezes cruel,
> Reflete a palidez e a indolência do céu.
> (...)
> Ó mulher perigosa, ó climas sedutores!
> Hei de adorar a tua neve e os teus rigores?
> E como arrancarei do inverno em que me enterro
> Mais agudo prazer que os do gelo e do ferro?[19]

Neste trecho do poema, Baudelaire cria uma analogia entre a neblina e o olhar da mulher: um olhar terno mas cruel, sendo a mulher sedutora mas perigosa. Tais antíteses também podem ser percebidas na frase do pintor Edvard Munch que afirmou "A mulher em seus muitos lados é um mistério para o homem - Mulher que é ao mesmo tempo uma santa, uma prostituta e uma pessoa infeliz abandonada"[20], os vários lados da mulher, sendo estes muitas vezes conflitantes, são entendidos pelo artista como um mistério para o homem.

Sendo a representada de *Coeur Meurtri* uma figura de expressão misteriosa, postura ativa, e nuance erótica – expressa pelos seus cabelos soltos e desalinhados – podemos interpretá-la como uma *Femme Fatale*? Laura

[19]BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. P.225.
[20] Edvard Munch apud BIMER, BARBARA SUSAN T. **Edvard Munch's Fatal Women**: A Critical Approach. M. A., North Texas State University, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1986.

Malosetti, em sua descrição da *Femme Fatale*, aponta características que podem ser percebidas na retratada de Nicota Bayeux:

> Su imagen adquirió una tipología precisa de heroína fría e impasible, bella y perversa. De pie, con la cabeza echada hacia atrás y la mirada velada a medias por los párpados caídos, se la representó con frecuencia aureolada por sus cabellos largos en desorden, rodeada de serpientes, esfinges, cadáveres, fuegos y otros símbolos que funcionaron como atributos de su peligrosidad[21].

É muito provável que Nicota Bayeux em suas viagens a Paris em 1902 e 1911 tenha tido contato com representações deste tipo feminino em mostras, Salões e galerias de arte. No *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts* de 1911, por exemplo, podemos destacar pelo menos duas obras com algumas destas características destacadas por Laura Malosetti: *Retrato de Anna Pavlova,* de Sir John Lavery e *Salomé*, de Armand Point.

4. John Lavery (1856 -1941), Portrait d'Anna Pavlova, danseuse, 1910. 76,2 x 63,5 cm. Coleção particular.

[21] MALOSETTI COSTA, Laura; Cartografías del deseo. **En caiana**. No 7, Segundo semestre 2015. P.6. Grifos meus.

5. Armand Point (1861–1932), Salomé, s/d. Óleo sobre tela. 82 x 117 cm. Coleção particular.

Salomé aponta para algo ou alguém com o braço direito, enquanto isso seu corpo aparece com uma leve inclinação para trás e ereto. A representação da bailarina Anna Pavlova a coloca com postura também ereta e com a face levemente inclinada para trás. Ambas postam seus corpos de maneira segura e impassível. Deve ser destacado que olhar de ambas está semicerrado, assim como a representada de *Coeur Meurtri*.

É preciso salientar que a personagem "Salomé" foi bastante representada como *Femme Fatale* no entresséculos[22], assim como outras figuras bíblicas e mitológicas, como Pandora, Judith e Eva. Na própria II Exposição Brasileira de Bellas Artes, mostra na qual *Coeur Meurtri* foi exposta, duas obras cujos títulos eram "Salomé" foram exibidas – uma pintura de Fiuza Guimarães e uma escultura de William Zadig[23]. Da mesma maneira, bailarinas, atrizes e mulheres com fama também foram bastante representadas como mulheres fatais, geralmente eram retratadas com muito luxo por meio de vestimentas exóticas e joias[24].

Contudo, podemos notar que novamente a tela de Nicota Bayeux se difere das demais, principalmente pela ausência de adornos na figura feminina. Anna

[22] Juana Romani, Ella Feris Pell, Gustav Klimt, Gustave Moreau, Edvard Munch são alguns exemplos de artistas que representaram esta personagem como mulher fatal.
[23] Infelizmente não foram encontradas imagens destas obras. Há uma reprodução da Salomé de Fiuza Guimarães no jornal *A Noite*, contudo a qualidade da imagem está prejudicada**. A Noite**, Rio de Janeiro, 31 ago. 1912, p.1.
[24]MALOSETTI COSTA, Laura. Op. Cit. 2015. P.7. Malosetti Costa dá três exemplos de mulheres do mundo da dança, da música e do teatro: "Musidora" de Julio Romero Torres; "La Danseuse", de François Martin-Kavel; e "Baile de Máscaras", de Frederic Hendrik Kaennerer.

Pavlova aparece trajando uma veste esvoaçante branca com um detalhe em vermelho abaixo dos seios, em sua cabeça os cabelos estão presos a um arranjo com enfeites de uvas em vermelho – tanto os ornamentos na cabeça quanto o vestido fazem parte de um figurino de dança[25]. Salomé, igualmente com adornos, traja um vestido laranja com pedrarias nas alças e no busto e usa um colar de pérolas, um adorno na cabeça e um manto laranja ornamentado (esta também segura com o braço esquerdo a bandeja onde Salomé carrega a cabeça de João Batista). Ambas aparecem maquiadas. Salomé, diferente de Anna Pavlova, é representada com os cabelos soltos.

Segundo análise de Dotin-Orsini o ornamento e a maquiagem são elementos muito comuns na representação da *Femme Fatale*, simbolizando o caráter nefasto da mulher que mente sobre sua aparência com a finalidade de atrair os homens[26]. Bram Dijkstra, em seu livro "Ídolos de Perversidad", salienta que a imagem desta mulher foi associada ao consumo e ao materialismo, sendo sua função absorver o homem e transformá-lo em um servidor de suas necessidades físicas[27]. Portanto, o ornamento e o consumo são traços importantes deste arquétipo da mulher fatal que não estão presentes na obra de Nicota Bayeux.

Em uma de suas idas a Paris, Nicota Bayeux nos deixou um "Álbum" que incluía o relato de sua viagem, desenhos, anotações diversas, dedicatórias de amigos, poemas, colagens, memórias e tantos outros registros de diferentes gêneros. Neste "Álbum" há um pequeno texto sem datação intitulado "Mulher"[28].

> Rousseau definiu assim a função da mulher "A mulher foi feita especialmente para agradar ao homem". Agradar em tudo, agradar sempre, agradar a todos, eis o fim da mulher. Tudo nela suscita o amor. Seus ornatos, seus vestuários, seus sorrisos e seus olhares são outras tantas armas para despertar o desejo.
> Protesto contra tal pensar. A mulher quando é inteligente é superior a todas essas tolices e se agrada ao homem é sem se aperceber e nem procurar meios para isso. NB.[29]

Notamos que a artista reprova a visão de Rousseau sobre a mulher e constrói um outro arquétipo ideal do feminino: a mulher inteligente. Há uma crítica sobre aqueles que veem a mulher como objeto de desejo masculino, como se a única função desta fosse se dedicar ao homem. "Ornatos", "vestuários", "sorrisos" e

[25] Sabemos disso porque há uma tela de John Lavery no Kelvingrove Art Gallery and Museum que representa a bailarina russa com a mesma vestimenta e adereços dançando. O figurino que ela veste faz parte do ballet "Autumn Bacchanal".
[26] A análise de Mireille Dottin-Orsini se baseou sobretudo no confronto de obras literárias, médicas e filosóficas que tratavam da mulher fatal do final do século XIX. A autora priorizou obras de autores menos conhecidos. DOTTIN-ORSINI, Mireille. **A Mulher que Eles Chamavam Fatal**. Textos e imagens da misoginia fin-de-siècle. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. P.61.
[27] DIJKSTRA, Bram**. Ídolos de perversidad**: La imagen de la mujer en la cultura del fin de siglo. Madrid: Debate, 1994.
[28] Não é possível determinar a data exata deste texto. Provavelmente foi escrito entre 1898 e 1904 pois existem algumas datações no diário que estão dentro deste período.
[29] O texto faz parte do Álbum da artista. Grifo feito pela artista.

"olhares" são colocados pela artista como elementos que normalmente são entendidos como armas para atrair o homem.

Observando atentamente *Coeur Meurtri,* percebemos que nenhuma destas características listadas pela artista é contemplada na presente obra. A retratada não possui nenhum tipo de adorno em seu corpo, o colo e os braços estão livres de qualquer ornamento, o cabelo está solto e desalinhado e a face não está maquiada. O vestido, embora moderno, não é destaque na obra, além de não possuir motivos, a cor acinzentada escolhida para compor o traje quase mistura a roupa ao fundo marrom da tela. Sua expressão facial e olhar não são muito receptivos. A retratada não parece seduzir o espectador. A única informação que sua fisionomia nos transmite é o mistério por meio de seus olhos semicerrados e a tensão psicológica vivida por ter o seu "coração ferido".

Percebemos, portanto, uma ausência destes signos associados à feminilidade, que contrasta tanto com a representação da mulher interiorizada quanto com a "artificialidade" e o "consumo" identificados nas representações da *Femme Fatale*. Nicota Bayeux construiu uma imagem de mulher muito particular, de difícil classificação em categoria una.

Como salientamos, a situação da "mulher brasileira" era extremamente contraditória no início do século XX, precisando transitar entre a imagem da modernidade e da tradição. Em *Coeur Meurtri* a representação do "feminino" se dá de maneira similar, transparecendo ambiguidades na representação desta "nova mulher". O mistério em seu olhar não nos permite saber o que passa em seu íntimo, situação que a torna ameaçadora. Se de fato Nicota Bayeux conversa com a representação da *Femme Fatale,* podemos colocar em dúvida o próprio título da obra: será que o coração da retratada que foi ferido? Ou teria ela ferido o coração de alguém? A ambiguidade faz consonância com a imagem desta "mulher moderna", ainda em formação e que transita entre sujeito "fascinante" e "assustador", como destacou Susan Besse[30].

Bibliografia

ARASSE, Daniel. Não se vê nada: descrições. Lisboa: KKYM, 2015.

BAUDELAIRE, Charles. As flores do mal. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BESSE, Susan. Modernizando a Desigualdade. São Paulo: EDUSP, 1999.

BIMER, BARBARA SUSAN T. Edvard Munch's Fatal Women: A Critical Approach. M. A., North Texas State University, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1986.

[30] BESSE, Susan. Op. Cit. 1999. P.24

CARDOSO, Rafael. Intimidade e Reflexão: repensando a década de 1890. In: DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (Org.) Oitocentos: arte brasileira do império a primeira república. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008.

GOLDWATER, Robert. Simbolism. New York: icon editions, 1979.

LIPOVETSKY, Gilles. O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MALOSETTI COSTA, Laura; Cartografías del deseo. Caiana. No 7 Segundo semestre 2015, pp. 1-9.

MALUF, Marina; MOTT, Maria L. Recônditos do Mundo Feminino. In. SEVCENKO, Nicolau (Org.). História da Vida Privada no Brasil: *República - da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHORSKE, Carl Emil. Viena fin-de-siècle: política e cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SOUZA, Gilda de Mello e. O espírito das roupas: a moda no século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

TELLES, Norma. Retratos de Mulher. Gênero (Niterói), Niterói, p. 19 - 46, 05 jan. 2010.

VIEIRA, Samuel Mendes. À Flor da Pele: Amuada de Belmiro de Almeida e a Pintura na Segunda Metade do Século XIX – Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014.

Erotismo nas representações de academias

Marina Pereira de Menezes de Andrade & Dalila dos Santos Cerqueira Pinto, Universidade Federal do Rio de Janeiro

O artigo aproxima o conceito de erotismo do desenho de academias. Avalia-se a possibilidade de sensações sensuais se estabelecerem através do exercício do modelo-vivo, analisado como: etapa do ensino artístico, meio para conquista da técnica, prática atrelada ao lugar e presença do corpo. Partindo da reflexão sobre a produção e o contexto das academias, considera-se que a prática de representação do modelo envolve a relação entre artista e criação.

Palavras-chave: Academias. Desenho. Erotismo

*

The article approaches the concept of eroticism to the drawing of academies. The study evaluates the possibility of stablishing sensual sensations through the exercise of life drawing, understood as: stage of artistic education, mean to develop skill, practice in a specific place and presence of the naked body. Reflecting on the production and context of academies, concludes that the practice of model representation involves a relation between artist and creation.

Keywords: Academies. Drawing. Eroticism

Na longa história da figura humana na arte ocidental, incluem-se as "academias": desenhos e pinturas de modelo-vivo característicos do ensino acadêmico. Essas representações do corpo são o tema deste artigo, que discute se a nudez dessas produções pode ser analisada como uma manifestação de erotismo.

Define-se como recorte para a discussão, o século XIX no Brasil, reconhecendo, contudo, que a análise excede tais limites. Isso porque a prática do modelo-vivo tem sido desenvolvida pelos artistas e, em especial, pelas escolas de arte desde a renascença. O período aumenta ainda mais se expandirmos a questão para o nu na arte, que demandaria a inclusão da arte grega, principal referência para a tradição do nu.

A palavra tradição é parte fundamental da análise sobre a prática do modelo-vivo. A primazia da figura humana atendia à função narrativa que marcou a história da arte ocidental desde o renascimento até a modernidade. Essa tradição, como transmissão e continuidade, perpassou épocas e expandiu-se para territórios diversos, entre os quais o Brasil – tendo como marco a vinda da Missão Artística Francesa e a posterior criação da Academia Imperial de Belas Artes.

A longa história do modelo-vivo coloca o tempo como elemento significativo da reflexão sobre os desenhos de academias. Essas imagens fornecem encontros com a história, agregam memória e devir. São imagens sobreviventes, sujeitas a interpretações e anacronismo, e também são documentos, que registram processos que constituíam traços de uma época. A questão do erotismo nas academias poderia ser inserida nesse debate: seria algo presente na execução da obra ou uma interpretação posterior?

Entre as interpretações, o confronto entre tempos pode conferir erotismo a uma obra que inicialmente atendia a todos os aspectos morais, assim como atenuar o choque transgressor de outra. A supressão do tempo de uma imagem também gera o risco de comparações estritamente formais, que promovem falsas aproximações. Sendo o "tempo" de uma obra um contexto dinâmico e complexo, o contato com a nudez do modelo promove trocas entre passado e presente, podendo adquirir facetas de liberdade, segurança, fraqueza, heroísmo, decadência ou erotismo.

Para uma análise do erotismo nos desenhos de academias, propõe-se deixar de lado os elementos formais que caracterizam tais obras (como composição, texturas, volumes e linhas) e desenvolver uma avaliação mais direcionada às repercussões que envolviam a observação e representação do nu. Pretende-se promover um breve estudo que relacione aspectos históricos e sociológicos, observando a circulação e as apreensões das academias para historiadores da arte, artistas e para diferentes grupos que compõem o "público" da arte. Quatro eixos estruturam esse estudo: o ensino, a técnica, o lugar e o modelo.

A importância conferida ao desenho do nu no ensino colocou-se desde as primeiras academias italianas, no século XVI, seguindo o programa de ensino estabelecido por Federigo Zuccari. A base no desenho e no modelo vivo fez com que as essas instituições fossem tidas especialmente como locais para desenho "dal nudo" ou "dal naturale"[1]. A importância desse ensino se reforça também nos estatutos da Academia Real de Pintura e Escultura francesa, fundada no século XVII, que estabelecia o monopólio do desenho de modelo vivo.

Seguindo esses preceitos, a Academia Imperial de Belas Artes brasileira também conferia ao desenho da figura humana uma importância significativa na formação dos artistas. Citado no Estatuto da academia Imperial de Belas Artes (1820), o modelo-vivo era também uma das cadeiras que constavam nos regulamentos da Academia de Belas Artes (1855) e, posteriormente, da escola Nacional de Belas Artes (1890, 1901, 1911, 1915)[2].

Na segmentação do ensino artístico, o desenho do modelo vivo era considerado um exercício avançado. O aluno iniciava o curso através das cópias de gravuras, seguidas pelos modelos antigos e apenas após alguns anos chegava ao motivo real[3]. Sonia Gomes detalha a prática da cópia, descrevendo que essas iniciavam-se com as estampas, seguidas pelas moldagens em gesso e finalmente de obras pintadas ou esculpidas[4].

A representação do corpo nu se fazia presente nessas etapas, preparando, de certa maneira, o aluno para o encontro com o modelo-vivo. A figura nua também era apresentada constantemente na obra de artistas tidos como mestres. Representar a forma nua era, assim, um modo de afirmar "filiações", o vínculo à tradição.

No caso da academia brasileira, a relevância do desenho do nu também se colocava nos desenhos para concursos e nos envios dos pensionistas[5]. A aproximação à tradição e aos artistas europeus também eram aspectos valorizados, reforçando a importância da adequação. Pinturas e desenhos da época confirmam a soberania da figura humana, que era simultaneamente sintoma da continuidade de uma tradição e fonte de estudo técnico.

---

[1] PEVSNER, 2005, p.131.
[2] Os estatutos dos períodos da AIBA e ENBA estão disponíveis no site: http://www.dezenovevinte.net/documentos/documentos.htm.
[3] GOMBRICH, 2007, p.135.
[4] PEREIRA, 2010, p.618.
[5] Arthur Vale, ao analisar o período da Escola Nacional de Belas Artes, comenta que durante a primeira república houve manutenção das academias como uma preocupação prioritária. Diz o pesquisador: "A realização de academias permaneceu sendo considerada, portanto, a 'pedra de toque' na formação do pintor: a competência nesse sentido era tida quase como um pré-requisito da excelência artística. Não é de se estranhar, portanto, que o desenho e/ou pintura do modelo vivo. Desempenhasse um papel fundamental em todos os processos de avaliação dentro da ENBA" (2007, p.91).

Figura 1 - Vitor Meirelles. Figura Masculina, 1855. carvão sobre papel. 57.8x44.2. MNBA.
Figura 2 - Pedro Américo. Estudo de Modelo Vivo, 1865. 70 x 42,5 cm. Acervo MDJVI.

Atrelado à tradição, o desenvolvimento técnico é uma parte indissociável do estudo do modelo vivo. Não por acaso, como cita Marques Júnior, entendia-se que era uma "cadeira especial, e de grau superior dos estudos", de maneira que seu ensino "coroava a aprendizagem do natural, exigindo portanto para seu tirocínio eficiente, uma quase completa educação visual do estudante"[6]. A descrição de Marques Junior faz parte da tese de concurso do artista, intitulada "Do desenho de modelo vivo e seus problemas". Escrita em 1950, a tese exposta pelo artista defendia que o desenho do natural se iniciasse pelo modelo vivo, e não pela cópia de estatuária clássica.

Sem abrir mão da referência clássica, a antecipação dos estudos de modelo-vivo valorizava a originalidade e a interpretação do aluno. Escrita no século XX, a tese de Marques Júnior ajuda a compreender a prática do ensino de modelo-vivo no século XIX, abordando a sua integração à tradição clássica e a preocupação com a técnica – um instrumento para conhecer e representar a natureza. Nessa relação, a figura humana era a forma mais complexa e sua representação era comprovação da habilidade de um artista. Uma consideração proferida por André Félibien em uma conferência da Academia francesa no século XVII relatou a primazia que estava nas pinturas e desenhos da época: "E, como a figura humana é a mais perfeita obra de Deus sobre a terra, é certo também que aquele que se faz imitador de Deus ao pintar figuras humanas é muito mais excelente que todos os outros"[7]. É significativo observar que o talento e a excelência do artista não envolviam apenas uma técnica ligada à apropriação da natureza, mas o desenvolvimento da técnica que reforçasse a invenção e a criação.

[6] MARQUES JUNIOR, 1950, p.7.
[7] FÉLIBIEN, 2006, p.40.

A presença do estudo da anatomia também reforçava a importância da figura humana e do aspecto técnico, manifestando a crença de que a "justeza das proporções" era uma das mais importantes qualidades de um pintor, ela que, como defendia Philippe de Champaigne em escritos de 1671, "se deve maior dedicação, pois sua aquisição resulta mais do esforço do estudo do que uma dádiva da natureza"[8]. As aulas de anatomia somavam-se a esses esforços pela conquista da representação e, no caso da Academia brasileira eram também parte dos cursos oferecidos aos alunos, tendo sido citada em diferentes regimentos ao longo de sua história.

Descrito pelo seu processo técnico, o corpo parece objeto em que a subjetividade e a individualidade do modelo eram pouco significativas. As academias consideradas sob o olhar da técnica e da adequação à tradição pareciam alheias ao erotismo e a sensualidade que a presença do nu (físico ou na arte) poderia suscitar.

A circulação das academias ressaltava esse caráter restrito e específico. Afinal, no sistema de ensino acadêmico, os desenhos de modelo-vivo não geravam renda para um artista como outros gêneros, sujeitos a encomendas e participação nas grandes exposições. Ainda que as academias fossem meio de se validar a habilidade de um artista, não constavam como suas "obras-primas". Talvez o pouco confronto com o público mais amplo e externo tenha minimizado interpretações que associassem tais obras ao erotismo. As academias, sobre esse olhar, têm seus sentidos impregnados pela especificidade do lugar em que são feitas.

Se por um lado o desenho de modelo-vivo parecia mais restrito ao ambiente de ensino e aos ateliês particulares de artistas, a presença da figura nua era constantemente apresentada nas exposições das Academias. As reações a tais obras, como mostrou com humor uma ilustração de Honoré Daumier, advertem que o nu reverberava sensações para além da contemplação da forma clássica. A legenda que acompanha a imagem diz: **"**Este ano, mais Vênus... Sempre Vênus!... Como se existissem mulheres assim! ". No Brasil, as ilustrações de Angelo Agostini também traziam com humor as particularidades do meio artístico em relação às concepções do público. É o caso do comentário sobre o "Tronco de mulher", que o ilustrador brincou com o termo tão comum ao estudo do modelo-vivo: "Isto de reduzirem as mulheres a troncos por amor a arte e vistos de costas na verdade... mas é um estudo pintado do natural e logo que é natural...".

[8] CHAMPAIGNE, 2006, p.32.

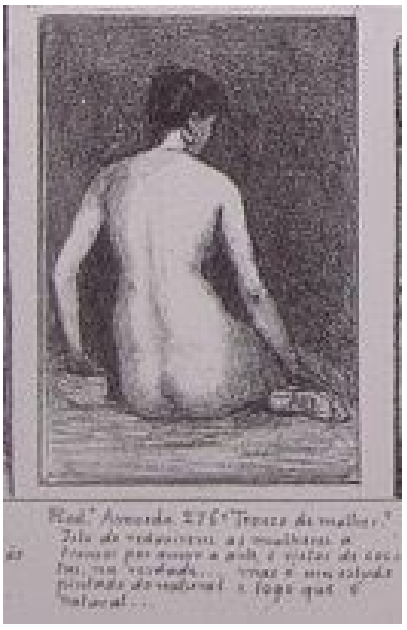


Figura 3 – Honoré Daumier. This Year Venuses Again, 1864. Litogravura.
Figura 4 – Angelo Agostini. Salão caricatural (Fragmento), publicado na revista Illustrada, Rio de Janeiro, 1884.

Certos registros de artistas e da crítica de arte evidenciam que a aceitação dessas representações não era isenta de conflitos, gerando questionamento do público. Jacques Louis David comenta: "Uma objeção que já me fizeram, e que não deixarão de repetir, refere-se à nudez dos meus heróis. [...] Eis como respondo. Era um costume dos pintores, escultores e poetas da antiguidade representar nus os deuses, os heróis e, em geral, os homens que desejassem ilustrar"[9]. O vínculo à tradição era também a justificativa para a nudez nas obras de Proudhon, citou o artista em 1865: "A Vênus de Milo, inteiramente nua, é mais casta que a mais respeitável das Madonas vestidas até o queixo e segurando nos braços o menino Jesus"[10].

Ainda assim, no final do século XIX, certas obras mostraram transformação no olhar para o nu. É o caso da pintura Estudo de Mulher (1884), de Rodolfo Amoedo, que em sua época chocou pelo modo "refinadamente sensual com que tratou a superfície da figura nua de mulher emoldurada por elementos – sedas, peles, tapeçarias – tratados com igual sensualidade"[11], mas que recebeu crítica favorável que o apontava como "um dos sucessos da exposição". A exposição do corpo, despojado do simbolismo mitológico foi vista como possibilidade de renovação na Academia de Belas Artes, demonstrando o interesse pelo realismo burguês.

Em outras obras, os critérios parecem mais ambíguos, testando as fronteiras entre o nu moralmente aceitável e da nudez obscena. Foram aceitas, ainda que atribuídas de uma sensualidade e exotismo, a nudez da Moema (1866) de Vitor

[9] DAVID, 2004, p.108.
[10] Apud. MIYOSHI, 2010, p.80.
[11] CHIARELI, 2002 p.153.

Meireles e da Marabá (1882) de Rodolfo Amoedo. Recaiu a marca de licenciosa à Carioca, de Pedro Américo cuja primeira versão, feita entre 1863-1864, foi recusada pelo mordomo da Casa Imperial. Para o ambiente acadêmico, contudo, a tela foi amplamente aceita, tendo obtido medalha de ouro na XVII Exposição Geral de Belas Artes em 1865. A Carioca, hoje exposta no Museu Nacional de Belas Artes é uma réplica de 1882 e foi apresentada na XXVI Exposição Geral de Belas Artes de 1884, constando do catálogo como "A Carioca: reprodução com variantes do quadro deste nome"[12]. Em contraste com a rejeição da primeira versão, a segunda foi incorporada à coleção oficial e pública da Academia nos anos 1880.

Vê-se, assim, o exercício das academias atravessando períodos. E se a arte moderna colocou em questão o nu como meio e o nu como fim, é interessante observar que o modelo-vivo nas academias parecia envolver os dois processos. Menos atreladas às demandas das encomendas e críticas e sem a função documental ou simbólica de alguns temas, as academias poderiam possibilitar, talvez, uma produção mais autônoma. Realizadas dentro do ambiente acadêmico (com menos conflito com o público), poderiam gerar tanto especialização quanto liberdade. Nesse sentido, considerando possíveis liberdades entre a tradição e a técnica, as academias também agregariam a idealização do nu e o erotismo da nudez – ou a prosperidade e confiança do nu e o desconforto da nudez[13]

Retomando o debate acerca dos desenhos de modelo-vivo, podemos considerar que sua aceitação unia a restrição e a liberdade de se produzir entre pares. O erotismo de uma obra, assim como o contato com a nudez dos modelos, era "neutralizado" pelo próprio sistema. Mas, mesmo sob a proteção das escolas de arte, a frágil relação entre a nudez bela e a nudez obscena se evidenciou em alguns momentos. Um desses momentos foi quando ocorreu a entrada das mulheres nas aulas de modelo-vivo.

Em diferentes países da Europa, o desenho de modelo vivo com o nu feminino iniciou-se no final do século XIX (na década de 1880, na França, e 1893, na Inglaterra). Às mulheres da época, o estudo completo do nu era interdito e, quando foi permitido o acesso, criavam-se turmas separadas ou o modelo masculino utilizava tapa-sexo[14].

A data tardia coincide com a própria entrada das mulheres nas Academias de arte. Distante dos tempos mais prestigiosos das Academias, as mulheres apenas acessaram as instituições oficiais de ensino no final do século XIX, como no caso da França (1897), Inglaterra (1893) e Brasil (1892). No caso brasileiro o decreto

[12] PEREIRA, 2005, p.293.
[13] CLARK, 1976.
[14] Como aponta Elaine Dias: "Na Royal Academy of Arts, em Londres, foi permitido às mulheres o estudo do nu masculino somente a partir de 1893. Na França, com a possibilidade de matricular-se na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts em 1897, elas passam a frequentar as aulas de modelo vivo feminino junto com os homens, mas as de nu masculino em separado, nas quais o modelo deveria apresentar um tapa sexo". (2015, p.28)

115, artigo 187, prescrevia locais separados para as mulheres, mas isso apenas se consolidou em 1896, quando Henrique Bernardelli abre um ateliê exclusivo para mulheres na ENBA[15].

É possível avaliar, assim, que o clássico nu não podia ser separado de sua evidente nudez e das conotações morais e, talvez, eróticas que assumia. A polêmica entorno dos modelos que atuavam na escola também é significativa, podendo indicar o conflito entre uma prática que visava o ideal e a realidade dos corpos dos modelos. Elaine Dias[16] comenta a dificuldade citada por Felix-ÉmileTaunay em encontrar modelos na Academia brasileira na primeira metade do século XIX, já que a profissão apenas se desenvolveu na segunda metade. A descrição dos primeiros modelos como "magro", "estragado", "idoso" ou de "formas moles" remete mais um corpo fragilizado, pode-se dizer, do que de um corpo erótico.

A condição dos modelos nas Academias também não sugeria a presença de um corpo sedutor ou erótico. No ambiente francês, conforme análise desenvolvida por Elaine Dias, observou-se que os modelos reuniam amadores e profissionais, escolhidos pelo físico, mas também pelo conhecimento histórico e correção das poses. E, conforme o relato de Jules e Edmond de Goncourt em *Manette Salomon* (em 1867), eles levavam "vida repleta de maus tratos, humilhações, julgamentos físicos e raciais, encarados cotidianamente com naturalidade"[17]. Grandiosos nas pinturas ou nos desenhos, os modelos eram, por vezes, tratados com indiferença pelos artistas. Essa descrição dá pouca margem de erotismo a relação entre o artista e o modelo. Trazendo um exemplo ocorrido na Escola Nacional de Belas Artes, é sintomática dessa relação o relato de Alfredo Galvão sobre o professor Zeferino da Costa:

> Contou-me o ilustre Professor Otávio Corrêa Lima que João Zeferino da Costa, diante do modelo novo, tomava de um compasso de escultor e medindo-o do ápice do crânio aos pés, comparava-o com o cânone ideal de proporções.
> É claro que a natureza nunca estava de acordo com o ideal grego ou renascentista e o mestre exclamava: "o cânone está certo; o modelo não".[18]

A diferença de sentidos entre a nudez para o modelo e para o artista parece destacada em "Obra prima ignorada", conto de Honoré Balzac. A personagem Gillete, confrontada com a ideia de posar para o amante, o jovem pintor Poussin, lhe diz: "Se queres que eu pose ainda para ti, como no outro dia [...], jamais consentirei em tal, porque nesses momentos teus olhos não me dizem mais nada. Não pensas mais em mim e contudo me olhas"[19]. A descrição parece ser o registro

[15] SIMIONI, 2015, p.94.
[16] DIAS, 2015.
[17] DIAS, 2007.
[18] Apud VALLE, 2006, p.92.
[19] BALZAC, 1992.

do processo do desenho de modelo-vivo: a imersão na observação, na adequação e na criação – em que mesmo a amante deixa de ser corpo sensual e torna-se modelo. E, ainda no conto, o mestre (a quem Poussin queria impressionar) vê em sua pintura o ideal de beleza, a que se refere como "minha mulher, minha esposa", mostrando a inferioridade do modelo em relação a forma criada.

O conto abre a possibilidade de que o erotismo seja consequência da própria idealização que a tradição clássica impôs à figura humana. Na busca pela perfeição, o artista deixa-se seduzir pela ilusão. O poder da arte estaria, assim, não em imitar a natureza, mas em aperfeiçoá-la. O mito que melhor expôs essa crença foi o de Pigmalião e Galatéia, narrado por Ovídio: o escultor que se apaixona pela estátua que fez, roga à Vênus por uma esposa à sua imagem e tem como resposta a sua escultura ganhando corpo vivo[20]. Aqui também o erotismo se faz presente: no desejo e no enlace amoroso e sensual entre criador e criação.

Pensando na relação entre a obra e o artista, o erotismo pode estar presente nesse momento íntimo, em que a satisfação com o resultado faz o artista se ver como criador. Quando, poderíamos dizer, o artista se seduz pela própria ilusão que criou. Na idealização das formas que tanto define a tradição clássica e o modelo-vivo, é bem possível que muitas academias tenham gerado em seus autores o sentimento que guiou Pigmalião olhando para sua Galatéia. A idealização, a tradição, nesse sentido, seria mais erótica que a apresentação realista.

No decorrer desta apresentação, procuramos olhar para as academias sob o recorte do erotismo. A um primeiro olhar, tal análise pareceu distante dos estudos de modelo-vivo, tão embasados pela tradição, pela técnica e pelo ambiente das academias. Contudo, a presença da nudez do modelo e sua representação impunham-se como elementos de tensão entre a intenção e a interpretação: é possível anular o sentimento erótico que a presença da nudez pode suscitar?

Procuramos desenvolver a análise que não se construiu pela busca por símbolos de erotismo, mas que expôs alguns aspectos do ambiente em que se produziam as academias. Lidar com o tempo foi o grande desafio, visto que a história do modelo-vivo perpassa diferentes momentos da história da arte e não segue um padrão homogêneo nos ambientes em que vêm sendo, até hoje, praticada.

Esses ambientes parecem ter uma grande relevância na maneira como estabelecem-se as relações entre artistas e modelos. A nudez, concedida ao artista em seu ateliê ou numa escola de arte, é um processo que transita entre tradições diversas e que traz uma grande bagagem ao exercício do modelo-vivo. Busca-se o erotismo na evidência do modelo nu, mas, talvez, esse possa estar mais presente na relação entre o artista e sua criação.

[20] GOMBRICH, 2007, p.80.

Referências

BALZAC, Honoré de. “A obra-prima ignorada”. In A comédia humana. São Paulo: Globo, 1992.

“Bellas Artes”. Gazeta de notícias, 4 de setembro de 1884. Disponível em: http://memoria.bn.br/ docreader / DocReader.aspx?bib= 103730_02&pagfis=7466

CHAMPAIGNE, Philippe. Conferência sobre um quadro de Ticiano representando a Virgem, o menino Jesus e São João Batista. In LICHTENSTEIN, Jacqueline. A pintura – vol.9: O desenho e a cor. São Paulo: Ed.34, 2006. p.30-33.

CLARK, Kenneth. The Nude. Middlesex: Penguin Books, 1976.

DAVID, Jacques Louis. Nota sobre a nudez dos meus heróis no quadro *As sabinas*, exposto publicamente No Palácio Nacional de Ciências e Artes. In LICHTENSTEIN, Jacqueline. A pintura – vol.6: A figura humana. São Paulo: Ed.34, 2004. p.108-110

DIAS, Elaine. Artistas em formação: métodos, desafios e legitimação. In CHIARELLI, Tadeu; SIMIONI, Ana Paula; DIAS, Elaine. Mulheres artistas: as pioneiras (1880-1930). São Paulo: Pinacoteca, 2015.p.21-37.

DIAS, Elaine. Um breve percurso pela história do Modelo Vivo no Século XIX - Princípios do método, a importância de Viollet Le Duc e o uso da fotografia. In 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_ artistico /ed_mv.htm.

FÉLIBIEN, André. A hierarquia clássica dos gêneros. In LICHTENSTEIN, Jacqueline. A pintura – vol.10: Os gêneros pictóricos. São Paulo: Ed.34, 2006. p.38-45.

GOMBRICH, Ernst Hans. Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

MARQUES JÚNIOR, A. J. Do desenho de "modelo-vivo" e seus problemas (tese de concurso), Seção Textos de Artistas. *19&20 - A revista eletrônica de DezenoveVinte*, v. I, p. 3, 2006. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/mj_tese_ 1950.pdf

MIYOSHI, Alexander Gaiotto. Moema e morta. 2010. 422 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciencias Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/ 280445>. Acesso em: 15 ago. 2018.

VALLE, Arthur Gomes. A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): Da formação do artista aos seus Modos estilísticos. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA/PPGAV, 2007.

PEREIRA, Sonia Gomes. A tradição artística e os envios dos pensionistas da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. In VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (org.). Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2. - Rio

de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/800/ tomo2/files/800_t2_a49.pdf

_____. O percurso e os dilemas de artistas brasileiros em Paris no século XIX: o caso da tela *A Carioca* de Pedro Américo. In RIBEIRO, Maria; GONÇALVES, Denise (org.). Comitê brasileiro de história da arte. Colóquio. Belo Horizonte: C/Arte, 2006. p.292-301. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2005/Anais_2005.pdf

PEVSNER, Nikolaus. Academias de arte: passado e presente. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Mulheres invisíveis: pintoras e escultoras no Brasil (1880-1930). In CHIARELLI, Tadeu; SIMIONI, Ana Paula; DIAS, Elaine. Mulheres artistas: as pioneiras (1880-1930). São Paulo: Pinacoteca, 2015. p.90-104.

VALLE, Arthur. Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930). 19&20, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_julian.htm>

Anotações sobre o“gesto suspenso” em algumas pinturas de Pedro Weingärtner (1853-1929)

Paulo César Ribeiro Gomes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Pedro Weingärtner (1853-1929), autor de extensa e variada produção pictórica, tem parte considerável da sua obra, do período entre 1880 e 1920, enquadrada como “pintura de gênero”. Resultado de sua familiaridade com os recursos narrativos da pintura naturalista alemã do período, nelas ele desenvolve o chamado modo “segundo por segundo”, ou *Sekundenstill*, um sistema de representação que pulveriza a ação em micro-gestos. Nessas pinturas a dimensão temporal (em suspensão) permite ao observador compreender a ação imediatamente anterior àquela representada e, ao mesmo tempo, prever aquela subsequente.

Palavras-chave: Pedro Weingärtner. Estilo "segundo por segundo".*Sekundenstill.* Pintura de gênero.

*

Pedro Weingärtner (1853-1929), auteur d’une importante production picturale, a réalisé une partie considérable de son travail, de la période allant de 1880 à 1920, dans la "peinture de genre". Résultant de sa connaissance des ressources narratives de la peinture naturaliste allemande, il y développe le style dit "seconde par seconde", ou *Sekundenstill,* un système de représentation qui pulvérise l'action en micro-gestes. Dans ces peintures, la dimension temporelle (en suspension) permet à l'observateur de comprendre l'action immédiatement antérieure à celle représentée et, en même temps, de prédire l'action ultérieure.

Mots-clés: Pedro Weingärtner. Style "seconde par seconde".*Sekundenstill.* Peinture de genre.

Pedro Weingärtner (1853-1929) é autor de uma extensa e variada produção pictórica, dividida entre paisagens, retratos, cenas neopagãs e cenas de gênero. À parte da real dificuldade de enquadrar suas pinturas num ou noutro gênero pictórico (com exceção dos óbvios retratos), suas telas trazem – mormente aquelas produzidas entre 1880 e 1920 – uma marca teatral visível na composição e na gestualidade das personagens.

Característica indelével da sua obra no período, é sua filiação ao naturalismo pictórico, fortemente influenciado pelo pensamento realista alemão, fundado no princípio de uma arte baseada na rejeição a toda imitação de modelos, seja grego ou francês, na ênfase no preciso conhecimento do fazer artístico, no interesse pelo específico e pelo particular. Mesmo tendo sido aluno de um pintor como Karl Von Piloty (1826-1886), cuja obra é marcada pela obediência aos cânones da pintura de história, desse absorveu a importância do colorismo e a harmonia da composição. Mas na maturidade da sua obra será fortemente influenciada pelos artistas alemães contemporâneos, como Adolf Menzel (1815-1905), Wilhelm Leibl (1844-1900) e Max Liebermann (1847-1935), artistas com cujas obras ele conviveu durante sua longa permanência naquele país. Sem avançar numa definição, informamos que o Naturalismo

> é um Realismo ao qual se acrescentam certos elementos, que o distinguem e tornam inconfundível sua fisionomia [...]. Não é apenas um exagero ou uma simples forma reforçada do Realismo [...]. É o Realismo fortalecido por uma teoria peculiar, de cunho científico, uma visão materialista do homem, da vida e da sociedade.[1]

À definição de Coutinho, estabelecida para a literatura, poderíamos sobrepor uma aproximação ao naturalismo pictórico enquanto um movimento que descreve o real sem filtros, sem julgamento ou crítica por parte de seu autor.

Nas pinturas produzidas por Weingärtner, nesse estendido recorte temporal, as personagens são surpreendidas pelo espectador ao serem "colhidas ao vivo entre duas posições de equilíbrio"[2]. Efeitos de sua familiaridade com os recursos narrativos da pintura naturalista alemã, da segunda metade do século XIX. Essa abundância do uso de recursos, que poderíamos chamar de teatrais – a suspensão do tempo, a exclamação, a interrogação – permitem acompanhar de perto o desenrolar dos acontecimentos que elas relatam.

Trata-se do estilo "segundo por segundo", ou *Sekundenstill*, praticado com precisão principalmente pelos artistas alemães – pintores, teatrólogos e escritores – que pulverizam a ação em micro gestos. O naturalismo alemão foi o mais extremista da Europa. Os jovens escritores (e aqui estamos no campo da teoria da literatura), influenciados por autores estrangeiros (principalmente Zola, Darwin, escandinavos e russos), contrários ao temperamento burguês do

[1] COUTINHO, 1969. p.8.
[2] CELEBONOVIC, 1974, p.80.

realismo vão criar a escritura conhecida por *Sekundenstill* no qual a distância entre as coisas e o discurso é abolido e onde o tempo do discurso coincide com o tempo da narrativa[3]. Ainda sobre essa estratégia de escritura, trata-se do uso abundante de onomatopeias e de signos tipográficos que não surgem ao acaso (pontos de suspensão, travessões, pontos de exclamação, de interrogação, etc.) que os escritores utilizam para criar uma forma que permite seguir, o mais perto possível, o desenrolar dos acontecimentos que eles relatam, de acordo com Yves Chevreul.[4]

A colocação em evidência do movimento e a notação escrupulosa de atitudes instantâneas aparecem em grau maior na escala de objetividade e exatidão, resultando no desejo de obter a participação do espectador (CELEBONOVIC, 1974). É esse espírito teatral que Weingärtner aporta para suas obras naturalistas a partir da década de 1880, nas quais a dimensão temporal é fundamental para a concretização de seus intentos. Ao contrário de outros contemporâneos brasileiros, que somente congelam a cena, Weingärtner dá-lhe uma dimensão temporal (em suspensão, é óbvio) que permite ao observador compreender a ação imediatamente anterior àquela representada e, ao mesmo tempo, prever a subsequente. Isso pode ser observado de modo evidente em pinturas como "*Troppo tardi*" (1890), em "A cigarra e a formiga" (1909), antecessora da célebre "*La faiseuse d'anges*" ou ainda na irônica "Casamento de conveniência" (1909), bem próxima em temperamento da nossa "O Importuno".

Imagem 1. Pedro Weingärtner (1853-1929). Troppo tardi (Chegou tarde), 1890. Óleo sobre tela, 74,5 x 100 cm. Coleção Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ)

[3]Ver « style seconde-par-seconde »
In.: http://dict.leo.org/forum/viewUnsolvedquery.php?idThread=391827&lp=frde&lang=fr
Acesso : 21/10/2018.
[4]CHEVREUL, 1978, p. 55.

Imagem 2. Pedro Weingärtner (1853-1929). A cigarra e a formiga, 1909. Óleo sobre tela, 25 x 37 cm. Coleção particular, São Paulo (SP)

Imagem 3. Pedro Weingärtner (1853-1929). Casamento de conveniência, 1909. Óleo sobre tela, 51 x 38 cm.Coleção particular, São Paulo (SP)

É essa ideia, aproximada àquela de “anedota” (que geralmente é utilizada para denegrir a pintura de gênero), que destacamos na ampla produção do artista. Na tela intitulada “O Importuno” (1913), por exemplo, a suspensão do gesto das personagens distende de tal modo o intervalo espaço/temporal da cena que podemos inferir uma possível tensão erótica, percepção de difícil representação, mas conseguida de modo intenso pelo artista.

Imagem 4. Pedro Weingärtner (1853-1929). O Importuno, 1913. Óleo sobre tela, 26 x 20 cm. Coleção particular, Rio de Janeiro.

Assim, em "O Importuno", pequena pintura de 1913, Pedro Weingärtner nos oferece ao olhar uma cena aparentemente simples. Poderíamos, num primeiro momento, imaginá-la como um colóquio amoroso ou, no mínimo, uma cena de cortejamento. Mas a observação atenta nos apresenta um conjunto complexo de elementos que desmente essa primeira impressão. Longe de ser uma cena amorosa, poisela se dá distante dos lugares tradicionais do amor romântico – desertos, lagos, cascatas, montanhas, Veneza, Tirol – e dos sentimentos exacerbados a ele associados – duelos, raptos, suicídios[5], o amor aqui nada tem de romântico, pois se acomoda ao conforto de um suntuoso interior da alta burguesia, marcado pelas instituições e pelos bons modos. A pulsão erótica, se ela efetivamente existe, está nos pequenos gestos, indicativos das contrariedades e das satisfações. Nesses pequenos gestos, mais do que uma expressão corporal, temos uma linguagem corporal, "uma espécie de psicodrama, destinado a exprimir, isto é, exteriorizar as pulsões interiores".[6] Poderíamos mesmo falar de erotismo, o "Relativo ao amor, não no sentido de um sentimento de atração, mais como sensualidade e desejos, atos ou sensações físicas."[7] A cena está marcada pela profusão de elementos cenográficos impositivos, com o acréscimo da referida suspensão temporal dos gestos. Os diversos outros elementos, generosamente dispostos na imagem, contribuem para uma leitura rica em significados.

Dentre esses elementos podemos destacar o suntuoso ambiente no qual se desenrola a cena: uma sala luxuosamente mobiliada e revestida, iluminada por uma luz que não faz sombras violentas, ao contrário, inunda toda a cena com uma luminosidade homogênea, generosa e cálida. Ocupando praticamente todo o primeiro plano visual temos um sofá, revestido de espesso tecido, com amplas almofadas, que tem no alto de seu encosto uma espécie de prateleira. Sobre essa vemos uma infinidade de objetos decorativos, como vasos, espelhos, pratos decorativos, livros, etc. e também um imenso pavão. A porta que ocupa o canto direito da cena, está parcialmente coberta por uma cortina arrepanhada e presa num suporte sinuoso, que entreabre para a sala seguinte, da qual emerge o nosso *importuno* e dentro da qual podemos entrever duas gentis senhoras sentadas em franco colóquio. Além do mobiliário no piso da sala, vemos um tapete de tigre e mais uma almofada displicentemente abandonada ao pé do sofá.

Temos nessa sala dois animais ou seus simulacros: um pavão e uma pele de tigre. O pavão (uma escultura ou empalhado?) se impõe soberano, funcionando como uma espécie de resplendor para a nossa heroína. Conforme Cesare Ripa[8] este animal é consagrado a Juno e indica, dentre outros significados a imortalidade, a ressurreição, a arrogância e a soberba. Conforme Lucia Impelusso (2003) este também é o

[5]SOURIAU, 1990, p. 100.
[6]SOURIAU, 1990, p. 499.
[7]SOURIAU, 1990, p 683.
[8] RIPA, 1971, p. 126.

> símbolo de orgulho e arrogância. No entanto, quando se vê as patas um tanto feias, fica triste, porque elas diminuem sua aparência maravilhosa. Da mesma forma, o homem deve se orgulhar dos seus próprios méritos, mas sem esquecer suas falhas e que ele corre o risco de construir sua vida em nada.[9]

Outro elemento de origem animal é o tapete de tigre, sobre o qual nossa personagem pousa os pés. Segundo ainda Impelusso, o tigre, ou no caso a sua pele, indica a ilusão e representa o homem lascivo. Informa a autora que o tigre, no Ocidente, tem em geral um valor negativo, ao contrário do Oriente, onde o felino é considerado o rei dos animais. Inevitável lembrar aqui tanto os "leões" de Honoré de Balzac, aqueles rapazes, por vezes talentosos, mas no geral, arrivistas e casadoiros, que pululam na *Comédia Humana*, em busca de boas situações afetivas ou mesmo de casamentos vantajosos ou, mais próximo de Weingärtner, o inescrupuloso Georges Duroy, o *Bel Ami,* de Guy de Maupassant, consumado alpinista social.

Através dos dois animais temos aqui indicativos dos caracteres dos dois personagens visíveis do quadro, referenciando as suas fortalezas e fraquezas, incorporadas na cena: o pavão, para nossa "heroína" e o tigre, para o nosso "inoportuno".

Continuando nossa leitura vemos que a nossa heroína traz, tanto na sua postura quanto em seus gestos, outros elementos de grande importância para a decifração da cena: ela segura um leque, cobrindo parcialmente o rosto para aquele que está à porta observando-a e tem o pé direito cruzado sobre o esquerdo. A literatura sobre o leque não é muito frequente nos estudos da história da arte, talvez por ser um acessório considerado de menor importância ou, mesmo, um dado de frivolidade, ele participa de uma enormidade de obras, mesmo na *Modelo em traje japonês* (1892), do mesmo Weingärtner. Piero Camporesi, em seu ensaio sobre a arte de viver na época das Luzes, dá-lhe um curto, mas incisivo destaque, incluindo-o dentre os objetos fundamentais do toucador feminino, marcado pela frenética mobilidade

> Leques, que nas mãos das damas, ao ritmo variado em que elas os agitavam, tornavam-se por sua vez espelhos das mutáveis e variadas 'paixões' dessas mesmas damas: 'Só de ver um leque na mão de uma dama bem-disciplinada, gabo-me [...] de saber imediatamente, sem olhá-la no rosto, se está rindo, se enrubesce, se faz beicinho. Tenho visto leques tão venenosos que tremo à ideia do que possa acontecer aos enamorados que caírem sob seu feitiço. Mas também por vezes observo abanações tão lânguidas, tão espasmódicas, que de amor à dama brilha-me o coração por estar seu amante suficientemente longe para não desmaiar. Basta para prova que o leque é juízo ou estouvamento, conforme o caráter da dona'.[10]

[9] IMPELLUSO, 2003, p. 309.
[10] CAMPORESI, 1996, p. 28.

Se a referência de Camporesi é relativa ao século XVIII, período de luxos e sutilezas inalcançáveis para nossa percepção hoje, a potência evocadora e imagética do leque não abandonou os escritores e seus múltiplos adeptos ao longo do século seguinte, ao contrário, mesmo em autores bem mais contidos e rigorosos ele, o leque, permanece como um objeto de grande atração, como podemos ler no "Outro leque de Mademoiselle Mallarmé"

Ó sonhadora, por quem plano
Num puro gozo sem timão,
Sabe, por sutil engano,
Guardar minha asa em tua mão.[11]

Se, "[...] no passado eram usados na moda, religião, batalhas ou cerimônia, representantes da arte, cultura, geografia e história, atualmente continua sendo um sinônimo de elegância em alguns países e em ocasiões especiais."[12] Durante muitos séculos esses objetos para fazer vento dominaram de tal modo os costumes, que poderíamos mesmo falar de uma "Era dos leques". Eles eram utilizados no dia a dia, nas óperas, nos bailes e nas recepções.

Muitos eram os usos adequados e precisos, os formatos, os modelos, os tipos (leques portáteis, de festa, de propaganda, de celebração...), as destinações por eles determinadas, etc. Sobre a imensa riqueza de materiais com quais eram feitos, podemos enumerar os produzidos com materiais nobres, como penas de aves raras, como de colibri ou avestruzes negras, com pedras preciosas, pergaminho; de tecidos variados como tafetá, seda, cetim, rendas, tule, organdi; amarrados com fitas preciosas e com varetas de materiais como patchouli, sândalo, madrepérola, ossos, ou ainda de casco de tartarugas negras ou brancas; pintados em aquarela ou bordadoscom lantejoulas, fios dourados ou prateados.

Nossa heroína usa um leque negro, ou melhor, mais do que usar, ela exibe ostensivamente seu leque para nós. Sobre seu uso e a distinção dele advinda, escreveu Madame de Stäel que "Há tantos modos de se servir de um leque que se pode distinguir, logo à primeira vista, uma princesa de uma condessa, uma marquesa de uma *routuriere*[13]. Aliás, uma dama sem leque é como um nobre sem espada."[14]

Para além do seu costumeiro uso para aliviar o calor, os leques são possuidores de uma misteriosa linguagem, um amplo e generoso mundo de possibilidades

[11]CAMPOS et alii, 1974, p. 49.
[12] FONTE: https://artsandculture.google.com/partner/museu-da-moda-brasileira ehttps://artsandculture.google.com/exhibit/a-misteriosa-linguagem-dos-leques/QAISfHjYbKKqLw?hl=pt-B Acesso: 29/10/2018.
[13] *Routuriere* é um termo que designa uma pessoa que não tendo nascida nobre ou que, devido a sua atividade laboral, não pode, ou deve, ser nobilizada. Refere-se aquelas pessoas oriundas do *Tiers État*, que no *Ancien Régime* não pertenciam nem ao clero nem a nobreza, mas as comunidades urbanas e rurais, independente de suas posses.
[14]O site do Museu da Moda, origem da citação, não informa os créditos da autora ou da obra. FONTE:https://artsandculture.google.com/exhibit/a-misteriosa-linguagem-dos-leques/QAISfHjYbKKqLw?h=pt-BRAcesso: 28/10/2018.

comunicativas – leques abertos, leques fechados, toques, batidas, viradas, etc. – que se descortina:

> Entre as curiosidades sobre a linguagem dos leques e como as damas deveriam se portar com um leque: Eu amo-o: esconder os olhos com o leque aberto. Aproxime-se: andar com o leque, conduzindo-o aberto na mão esquerda. Amo outro: girar o leque na frente do rosto com a mão esquerda. Quando nos veremos? Leque aberto no colo. Não me esqueça: tocar o cabelo com o leque fechado. Adeus: abrir e fechar o leque. Sim: apoiar o leque no lado direito da face. Não: apoiar o leque no lado esquerdo da face. Preciso falar com você: tocar o leque com as pontas dos dedos.”[15]

Imagem 5. Pedro Weingärtner (1853-1929). O Importuno, 1913 (detalhe). Óleo sobre tela, 26 x 20 cm. Coleção particular, Rio de Janeiro.

Voltando a nossa heroína, observamos que ela traz o seu leque negro aberto e tocando a orelha esquerda. São muitos os significados que esse gesto, ou melhor, essa postura, pode indicar: o leque aberto cobrindo a orelha esquerda significa“não traia nosso segredo!”. Mas ainda pode significar, se colocado sobre

[15] Fonte: https://artsandculture.google.com/exhibit/a-misteriosa-linguagem-dos-leques/QAISfHjYbKKqLw?hl=pt-BR
Acesso: 29/10/2018.

a orelha esquerda,que "quero me livrar de você". E mais ainda, se imaginarmos um movimento imediatamente posterior a cena em suspenso, pois o leque, ao ser giradocom a mesma mão esquerda, pode indicar um mensagem clara de que "estamos sendo observados."[16]

Outro dado significativo é o de que nossa personagem traz os pés displicentemente cruzados. Conforme Barbara Pasquinelli (2005) a posição é um índice de autoridade ou de prestígio social ou moral, mas

> Na iconografia feminina, pernas cruzadas sugerem dança com mais frequência ou, no sentido negativo, tornam-se um sinal de luxúria e sedução. Como um sinônimo iconográfico das pernas separadas, manifestam a corrupção ou o vício do personagem, combinados com os movimentos desordenados das outras partes do corpo. No século XII, o mesmo esquema é usado para indicar autoridade, preeminência social [...]. [17]

Como nossa personagem está vestida de preto, somos levados a inferir que ela, naturalmente, está de luto. Isso seria o mais habitual, confirmado pelo leque preto que ela porta e, considerando sua juventude, inferiríamos mesmo que se trata de uma jovem viúva sendo cortejada, pois, se "No século XVIII e XIX, os leques [...] podiam diferenciar-se sendo de luto, feitos primeiramente de penas negras de avestruz com cabos de casco de tartaruga e posteriormente de renda ou seda pretas e adornos escuros."[18]. Mas tudo isso não significa, necessariamente, uma situação de luto para nossa personagem, pois nem sempre o preto nos trajes traz essa identificação tão precisa. Conforme John Harvey (2003), em seu ensaio[19] ele informa que a cor está associada, principalmente aos homens a respeitabilidade e sobriedade, sendo que também o preto foi utilizado pelas mulheres, no século XIX, como indicativos de uma postura respeitável e decorosa (p.257), indicativo de um temperamento fortalecido por perdas e pesares (idem) e, principalmente, como "os mesmos valores de afirmação presentes na roupa masculina" (p. 256).

Mas o que mais chama a atenção é o fato da heroína olhar para nós, espectadores. Isso indica, quase com certeza, uma mudança considerável na leitura da imagem. Não se trata somente de uma jovem mulher sendo espreitada por um "importuno", mas uma mulher que nos tem como terceiro personagem da cena, indicando sua indisponibilidade para o intruso e sua evidente cumplicidade conosco. Isso não só conforma com todos os dados acima expostos, cuidadosamente articulados entre si por Weingärtner numa deliciosa narrativa, como está explicitada no próprio título da obra: esse "importuno" que entreabre a cortina, de cigarro arrogante e grosseiramente seguro entre os dedos indicador

[16] http://museubenjaminconstant.blogspot.com.br/2013/06/o-charme-do-seculo-xix-linguagem-dos.html Acesso: 01/11/2018.
[17] PASQUINELLI, 2005, p. 117.
[18] https://artsandculture.google.com/exhibit/a-misteriosa-linguagem-dos-leques/QAISfHjYbKKqLw?hl=pt-BR Acesso: 28/10/2018.
[19] HARVEY, 2003, p. 257-258.

e polegar, que invade – com que intuito? – o espaço privado desta luxuosa recepção burguesa que entrevemos ao fundo. Talvez tenha algo a ver aquela forma branca abandonada no chão, logo defronte a porta: um buquê oferecido pelo "Importuno" e desprezado por nossa heroína? Uma nova história começa aqui...

Imagem 6. Pedro Weingärtner (1853-1929).
O Importuno, 1913 (detalhe).
Óleo sobre tela, 26 x 20 cm.
Coleção particular, Rio de Janeiro.

Ao observarmos a cena, detalhadamente composta por Weingärtner, ficamos tentados a vê-lo com um crítico, no mínimo sardônico, da sociedade de sua época. Se acrescermos a essa pintura outras de mesmo teor e conteúdo, como a acima citada "Casamento de conveniência", isso se reafirma. Mas não é uma percepção recorrente na observação da obra do artista, pois é necessário pensar bem o pragmatismo alemão de Weingärtner para entender suas opções: uma pintura conteudística, mesmo que anedótica, formalmente perfeita e bem-acabada. Um certo pudor puritano de se expor em demasiado, daí a contenção e o controle que, por vezes, o emudece. Características afinadas com a pintura alemã do período, no dizer de Marcel Brion "Il existe um lyrisme pudique, une poésie qui si cache et chante à mi voix. Les définitions doivent donc être nuancées."[20]

Muito além de uma simples anedota, a minuciosa e detalhada narrativa visual de Pedro Weingärtner, obediente aos princípios do *Sekundenstill*, nos permite imergir de modo exemplar dentro do universo da alta burguesia por ele retratada. Nesta cena de festividade mundana as virtudes, e as fraquezas, das personagens, e do grupo social à qual pertencem, se revelam de modo enfático, no jogo retórico dos falantes (os gestos suspensos) e dos mudos (as próprias personagens) no intervalo espaço/temporal da ação. Conforme Pascal Quignard, "La pensée em images [...] est plus hallucinante que

[20]BRION, 1959, p. 115. "Existe um lirismo modesto, uma poesia que se esconde e canta a meia voz. As definições devem então ser matizadas." (Versão em português do autor).

la délibération verbale. Elle est à la fois plus ancienne que la pensée en mots et plus saisissante que la conscience qui dérive de cette dernière."[21] Estamos no primado da imagem sobre a palavra, do pensamento visual sobre o verbal.

Referências

BRION, Marcel (1959). *Peinture Allemande*. Paris: Éditions Pierre Tinsé.

CAMPORESI, Piero (1996). *Hedonismo e Exotismo: a arte de viver na época das Luzes*. São Paulo: UNESP.

CAMPOS, Augusto, PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo (1974). *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva.

CELEBONOVIC, Aleksa (1974). *Peinture kitsch ou réalisme bourgeois. L'Art pompir dans le monde*. Paris : Éditions Seghers.

CHEVREUL, Yves (1978). *Naturalismes allemand et français: écarts et reencontres*. In COGNY, Pierre (direction), 1978. Le naturalisme – Colloque de Cerisy. Éditions UGE.

COUTINHO, Afrânio (1969). *Literatura no Brasil (Vol.III – Realismo – Naturalismo – Parnasianismo).* Rio de Janeiro: Editorial Sul América S.A.

HARVEY, John (2003). *Homens de Preto*. São Paulo: Editora Unesp.

IMPELLUSO, Lucia (2003). *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Barcelona: Electa.

PASQUINELLI, Barbara (2005). *Il gesto e l'espressione*. Milano: MondadoriElecta.

QUIGNARD, Pascal (2007). *La Nuit Sexuelle*. Paris : Flammarion/Éditions J'ai lu.

RIPA, Cesare (1971). *Baroque and Rococo Pictorial Imagery*. New York: Dover Publications, Inc.

SOURIAU, Etienne (1990). *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris, PUF.

Referências digitais

Sobre *Sekundenstill:*
http://dict.leo.org/forum/viewUnsolvedquery.php?idThread=391827&lp=frde&lang=fr
Museu da Moda Brasileira:
https://artsandculture.google.com/partner/museu-da-moda-brasileira
Sobre "A misteriosa linguagem dos leques":
https://artsandculture.google.com/exhibit/a-misteriosa-linguagem-dos-leques/QAISfHjYbKKqLw?hl=pt-BR
Sobre: "O charme do século XIX: a linguagem dos leques":
http://museubenjaminconstant.blogspot.com.br/2013/06/o-charme-do-seculo-xix-linguagem-dos.html

[21]QUIGNARD, 2007, p. 74. "O pensamento em imagens [...] é mais alucinante que a deliberação verbal. Ele é, ao mesmo tempo, mais antigo do que o pensamento em palavras e mais marcante do que a consciência que deriva dele. " (Versão em português do autor).

O corpo adolescente feminino na obra de Jeanne Milde: sensualidade, erotismo, inocência e pureza

Rita Lages Rodrigues, Professora Escola de Belas Artes/Departamento de Artes Plásticas/ UFMG

O presente artigo aborda o corpo adolescente feminino nu na obra de Jeanne Louise Milde, escultora belga, formada na Real Academia de Belas Artes de Bruxelas, que vem para o Brasil como integrante da Missão Pedagógica Europeia do Estado de Minas Gerais. Na cidade, atua como professora e artista. Chega ao Brasil imbuída de um projeto civilizacional, europeu, em direção a uma terra "onde havia tudo por fazer". A reflexão apresentada parte de temporalidades expandidas a partir de artistas cuja formação se deu nos padrões acadêmicos do século XIX e que continuaram a produzir suas obras ao longo do século XX. A principal obra analisada é a escultura As Adolescentes, de 1937, em diálogo com outras obras de sua autoria e com o conservadorismo, o moralismo das terras mineiras, mas também com os ventos modernos que por lá sopravam.

Palavras-chave: Jeanne Louise Milde, adolescentes, corpo feminino, Belo Horizonte

*

This article deals with the naked female adolescent body in the work of Jeanne Louise Milde, a belgian sculptor. She graduated at the Royal Academy of Fine Arts in Brussels and came to Brazil as a member of the European Pedagogical Mission of the State of Minas Gerais. In the city, she acted as a teacher and an artist. She arrived in Brazil with a civilizational european view, towards a land "where there was everything to be done". We present the idea of expanded temporalities, dealing with artists whose formation took place in the academic standards of the nineteenth century and who continued to produce their works throughout the twentieth century. The main work analyzed is the sculpture "As Adolescentes" - The teenagers girls, from 1937, in dialogue with other works of hes own and with the conservatism, the moralism of Minas Gerais, dialoging with the modernity that existed in the state of Minas Gerais.

Key words: Jeanne Louise Milde, teenagers, feminine body, Belo Horizonte

Jeanne Louise Milde

Em 1929 chegou ao Brasil, a escultora belga Jeanne Louise Milde, formada na Real Academia de Belas Artes de Bruxelas, imbuída de propostas e visões de mundo da arte europeia acadêmica do XIX. Integrante da Missão Pedagógica Europeia, era responsável pelo campo das belas artes e artes aplicadas. Tornou-se, em Belo Horizonte, professora na Escola de Aperfeiçoamento e, posteriormente, no Instituto de Educação do Estado de Minas Gerais. Vem imbuída de um projeto civilizacional, europeu, em direção a uma terra "onde havia tudo por fazer". A partir de uma pergunta apontada pelas proponentes da sessão temática em que se inscreveu este trabalho: *Como as questões raciais e de gênero aparecem nas academias e estudos de nus?,* buscou-se refletir sobre a questão das temporalidades expandidas a partir de artistas cuja formação se deu nos padrões acadêmicos do século XIX e que continuaram a produzir suas obras ao longo do século XX e, principalmente, o estudo da temática do corpo nu feminino adolescente na arte. O que se definiria como arte brasileira a partir da proposição da sessão? A arte produzida por uma artista belga, naturalizada brasileira, em solo brasileiro, pode servir para tensionar determinadas definições, sobre a própria ideia de nacional e estrangeiro. Quais interpretações possíveis para o corpo nu adolescente feminino nas obras de Jeanne Milde?

A obra Primavera da vida: sensualidade, erotismo, inocência e pureza, a sociedade Belorizontina e o diálogo com a literatura

Em sua obra Primavera da Vida, exposta em 1930, figuras de adolescentes nuas já são objeto de um texto de crítica do jornal Diário de Minas:

> "No primeiro, uma interessante composição cheia de graça e movimento, há um deslumbramento de formas moças nas figuras nuas das adolescentes que a compõem. E nessas formas não há sensualismo nem luxúria mas uma expressão de simplicidade e inocência, que tornam o grupo empolgante na sua movimentação rítmica de bailado ao ar livre."

O crítico faz questão de afastar o "sensualismo" das figuras para um público que poderia interpretar de forma equivocada o nu adolescente feminino. A necessidade da negação já aponta a existência da possível interpretação que considerasse a sensualidade do corpo nu adolescente e questões relacionadas à erotização deste corpo.

Outra reportagem sobre a mesma exposição busca analisar a obra da artista, mostrando a forma de execução dessa e as características próprias da arte escultórica, mas sempre presa à retratação da realidade:

> "[...]Um dos problemas que se torna muito complicado para o escultor é a da escolha do modelo; mais difícil que para o pintor, a quem o colorido é, sem dúvida, uma das principais preocupações.

> [...] Para o escultor a forma torna-se o motivo essencial, porque na sua arte o que aparece, em primeiro de tudo, são as linhas. Essas influem decisivamente no todo, - não só no detalhe da figura, mas na estrutura da própria composição que deve estar baseada em perfeitas linhas de harmonia e de equilíbrio. E tão importante se torna esta exigência que os defeitos de modelado não chegam a influir decisivamente no julgamento de uma obra escultórica que se apresente com uma linha original e interessante, que possa ser considerada uma linha de beleza verdadeiramente marcante.
> Neste particular a escultora Jeanne Milde aliou a graça de uma forma delicada e serena ao traço de linhas encantadoras."[1]

No mesmo artigo, o crítico tece algumas considerações sobre as três obras expostas. O autor vai desenvolvendo sua crítica falando das obras e da técnica da artista. *Primavera da Vida*, conjunto escultórico de figuras femininas nuas, é assim descrita:

> "Tudo nele é graça, vida e movimento; expressão, forma e delicadeza. Agita-o o ritmo da dança na desenvoltura de uma radiosa liberdade em plena natureza.
> A obra de arte que produz essa impressão forte e duradoura que prende e fascina, é aquela que reúne todos os requisitos de técnica, de inspiração e de sentimento que caracterizam as obras mestras.
> Em Primavera da vida palpitam os nervos e as veias dum verdadeiro artista de talento, que criou a sua obra nesses momentos admiráveis em que a inspiração diviniza a criatura humana, dando-lhe esse dom sobrenatural de produzir as obras superiores.
> Primavera da vida é trabalho que deve ficar na Pinacoteca de Minas." [2]

Outras obras da artista abordam o corpo adolescente nu ou nus de figuras mitológicas. As adolescentes, obra de 1937, em gesso, retrata duas figuras adolescentes nuas, do joelho para cima, em tamanho natural. Assim como a obra Iara, em madeira, sem data, retrata uma personagem da cultura indígena, com o corpo nu, mas os seios cobertos pelos cabelos, mostrando que, ao menos na temática, sua obra transformou-se no contato com a realidade brasileira.

Milde ministrava aulas de História da Arte com slides trazidos da Europa, slides com imagens das esculturas gregas antigas, nuas, que não passaram incólumes pelo moralismo da cidade, como no caso que relatou Maria Helena Oliveira Prates:

> "Da entrevista com Mlle Milde, pode-se destacar uma ocasião em que o controle moral-religioso que se exercia através de pequenos atos é claramente detectado. Relata ela que, uma vez, ouvindo voz de homem na sua sala de aula, voltou-se e lá estava o diretor assistindo à aula. Isso por causa de slides que ela usava para ilustrar as aulas – slides de arte grega, arte clássica, nus. Por isso suas aulas foram "denunciadas", ao que

[1] ESTADO DE MINAS, 25 abril 1930.
[2] ESTADO DE MINAS, 25 abril 1930.

> ele viera, de súbito, para ver o que acontecia."[3]

O corpo em tamanho natural de duas adolescentes. Nuas. O ano era 1930. A nudez era castigada e admirada. Simplicidade e inocência foram os adjetivos utilizados para caracterizar a obra em um artigo de jornal que falava sobre a exposição e as obras. Em uma sociedade marcada pelo conservadorismo, uma poeirópolis[4], uma cidade onde havia tudo por fazer[5], o que significava a exposição de dois corpos adolescentes femininos nus, esculpidos em gesso por uma professora de professoras primárias?

O ambiente conservador na cidade pode ser percebido a partir da obra *A República Decroly*, embora haja um contraponto a isso presente em um poema de autoria de Carlos Drummond de Andrade *As moças da Escola de Aperfeiçoamento*[6]. As duas obras foram analisadas em minha dissertação sobre a artista em função de versarem sobre a Escola de Aperfeiçoamento, local onde a artista Jeanne Louise Milde vai dar aulas de artes às professoras do Estado de Minas Gerais.

As moças da Escola de Aperfeiçoamento, poema de Drummond, mostra a reação dos jovens da cidade, incluindo o poeta, à invasão de Belo Horizonte pela moças que "*vêm de Poços, de São João del Rei, Juiz de Fora, Lavras, Leopoldina, Itajubá, Montes Claros, cidades novas de minas...*"

O poema aponta o choque promovido na sociedade pela presença de moças que não se encontravam mais "*fechadas*" em suas casas, e que passavam a fazer parte do cotidiano da cidade, vindo aprender novidades pedagógicas e transformando o ritmo da urbe. As moças traziam também a modernidade de outras terras:

> "... E são assim tão modernas / tão chegadas de Paris / par le dernier bateau /Ancorado na Avenida / Afonso Pena ou Bahia, / Que a gente não as distingue /das melindrosas cariocas / em férias mineiras?/ Que vêm fazer essas jovens?" [7]

As moças viriam perturbar o espírito dos rapazes, mostrar uma liberdade possível na existência feminina que contrastava com o conservadorismo que imperava nas casas das moças das famílias mineiras. É importante frisar que as moças aqui apontadas pertenciam às classes média e alta da cidade:

> "Vêm para perturbar / se possível mais ainda / a precária paz de espírito /

---

[3] PRATES, Maria Helena Oliveira, op.cit. p. 132.
[4] JULIÃO, Letícia. Belo Horizonte: itinerários da cidade moderna (1891-1920). p.52-53. In: DUTRA, Eliana Regina de Freitas. *BH: Horizontes históricos*. 1997.
[5] A própria artista referiu-se a Belo Horizonte desta forma: Vim de um lugar onde estava tudo feito para um lugar onde havia tudo por fazer.
[6] Poema de Carlos Drummond de Andrade sobre as alunas da Escola de Aperfeiçoamento. Recorte do Jornal Estado de Minas, sem data, presente no acervo da artista doado ao Museu Mineiro.
[7] Idem.

> dos estudantes vadios/ (eu, um deles) / que só querem declinar / os tempos irregulares/ de namorar e de amar? / Ai o mal que faz a Minas / a nós, pelo menos, frágeis, / irresponsáveis, dementes / cultivadores da aérea / flor feminina / fechada / em pétalas de reticência / a Escola novidadeira, / dita de aperfeiçoamento ". [8]

O choque promovido pela presença destas moças era sentido no imaginário, no desejo dos rapazes, numa cidade moderna, ancorada, ao mesmo tempo, em uma sociedade burguesa que reservava à mulher o espaço do privado: "A gente não dava conta / de tanto impulso maluco / doridamente frustrado / ante a pétrea rigidez / dos domésticos presídios/ onde vivem clausuradas / as meninas de Belô..."[9]

Em seu livro *República Decroly,* Moacyr de Andrade apresenta a vida destas moças na capital. Ao contrário de Drummond, que aponta a transformação causada pela presença das garotas como parte da reação do ambiente conservador que imperava em Belo Horizonte na época, Moacyr Andrade vê a cidade como corruptora das pobres moças do interior que vinham para a capital. Trata-se de um livro irônico no qual o autor conta-nos a história de uma moça do interior de Minas Gerais, Zuleika, que vem para a capital estudar no Pedagogium (a Escola de Aperfeiçoamento). Zuleika vai morar na Republica Decroly (nome do pedagogo belga que influenciava a pedagogia adotada pela Escola) "*O cometa dissera, no hotel, que algumas moças do Pedagogium viviam na capital sozinhas em República como rapazes, inteiramente à solta*..." [10]Aqui fica clara a questão da liberdade permitida aos rapazes e o local reservado às mulheres: fora dos locais públicos e guardadas pela família. Moacyr Andrade denigre a imagem da Escola de Aperfeiçoamento, seja falando do pouco comprometimento das moças com o estudo[11], seja insinuando a respeito dos altos salários pagos aos professores estrangeiros.[12]

Mas o choque cultural vinha também das professoras que foram fazer cursos nos Estados Unidos, como relata Esther Assunção: "do grupo brasileiro que foi aos Estados Unidos, era comum ouvir-se dizer que elas vieram com liberdades exageradas." [13]

O corpo nu feminino representado e a mulher artista

O significado de um corpo nu: por um lado, a tradição artística. Por outro, a eugenia vigente em princípios do século XX. No conservadorismo católico dos

---

[8] Idem.
[9] Idem.
[10] ANDRADE, Moacyr. *República Decroly.* p.117..
[11] Ibidem. p. 132. " ... *com ela* [a pobre Zuleika] *apenas reduzido número de moças levava a sério o Pedagogium. Para as outras o Pedagogium era bem aquilo que o cometa palavroso e indiscreto dissera em Itacoatinga: - pretexto para as moças do interior virem namorar na capital.*"
[12] Ibidem. p. 43. *"E assim se inaugurava o Pedagogium, com professores notáveis e conhecidos mas de preços desconhecidos para o povo que pagava."* (p. 43).
[13] Depoimento de Esther Assunção a Maria Helena Oliveira Prates. Em PRATES, Maria Helena Oliveira, op. cit.

corpos, toda nudez a ser condenada, por outro lado, a admiração pela sociedade civilizada européia. Acrescente-se a isto, o ideal do corpo nu, a perfeição de um corpo moldado a partir da ação humana. São múlltiplos os significados.

Fundamental dizer tratar-se de um corpo nu de adolescentes mulheres, obra executada por uma mulher, Jeanne Louise Milde, que permaneceu solteira ao longo da vida. Quando deparei-me com o estudo para o mestrado sobre a artista, alguns participantes do meio artístico que com ela conviveram ou ouviram falar, manifestaram-se sobre sua vida privada: de amante de outro artista na cidade a relatos sobre sua preferência em relação aos relacionamentos entre mulheres, mais do que falar sobre o que de fato a movia, é interessante percebermos o imaginário em torno a uma artista, escultora, solteira, professora de artes para professoras em formação. Como este imaginário, décadas depois, permanece no relato oral das pessoas.

A artista refere-se ao nu em uma entrevista dada ao CRAV em 1996, comparando o que ela poderia fazer na Bélgica e o que ela não pode fazer e não teve coragem no Brasil:

> Porque é só nu. Tudo é nu. Não se pode produzir na Bélgica uma coisa vestida, trajada tem que ser esse sagrado da beleza da natureza. Esse físico que corresponde inteiramente com a expressão dessa fisionomia. Isso nunca pude e ter coragem de fazer. Porque eu acho que essa desconfiança fazia perder o resultado do amor que eu tenho pelo país.

No entanto, como podemos perceber, ela realiza nus femininos, ainda que a recepção a eles seja sempre cuidadosa, marcada por discursos que saem em defesa do nu como algo inocente, como mostrado na reportagem citada anteriormente que se refere à obra Primavera da Vida. A beleza da natureza é frisada para ela como um valor presente nas representações do corpo que ela realizava. As suas mulheres nuas representavam esta potência do corpo nu, da natureza, vinculada ao naturismo, prática existente em alguns países europeus daquele momento e também à eugenia, que buscava mostrar a força do corpo e a ideologia do progresso que também dava-se na matéria humana, na carne, no corpo.

A referência ao nu do classicismo também faz-se necessária como essencial para a artista que reinsere esta referência em outro tempo, mas que mantém o volume de corpos vistos como perfeitos no momento de produção de sua obra. Em seus estudos na Real Academia de Belas Artes de Bruxelas, onde realizara sua formação, as aulas eram dadas

Dos nus femininos presentes em sua produção, podemos destacar, além da Primavera da vida, um conjunto escultórico, e as Adolescentes, outras obras como Bailarina, 1928, Vers l'Avenir, s/d, A espera, em imagem de reportagem do Diário da Tarde 09 de abril de 1947, Expectativa, Volúpia Maternal, Iara, Sedução, exposta em 1943:

> Sedução é um nu feminino, uma jovem de beleza sadia e vigorosa, em formas puras clássicas. Na carnação assinala-se agudeza de elaboração artística aliada ao requinte da perfeição anatômica, fato aliás digno de nota, uma vez que a imagem é concebida em plano reduzido.[14]

A escultura *As Adolescentes* estará presente em várias fotografias de reportagens na década de 1980. Uma das referências de Jeanne Milde é o escultor belga Georges Minne. Escultor belga e estudante da Real Academia de Belas Artes de Bruxelas, Georges Minne seria um "*representante do simbolismo belga"*, combinando "*sensibilidade* e *tendência social"*, realizando um "*afastamento da realidade"*, utilizando o expressionismo em algumas de suas obras. Em suas esculturas eram temáticas freqüentes: mãe e filho, adolescente. Possuía alguma influência do *Art Nouveau*, realizando posteriormente uma "*simplificação da forma"* e esculturas de pequeno tamanho. Destas características, a sensibilidade aliada à tendência social, o fato de ser representante do movimento simbolista, a influência do *Art Nouveau*, alguns traços expressionistas e também a simplificação das formas, são características dos trabalhos de Mlle. Milde.[15]

Alguns grupos de Minne como *Mére pleurant ses deux enfants* e *Le fils Prodigue* referem-se a Rodin tanto em suas formas como em seus temas. Contudo, mesmo se Minne inicia suas obras a partir de pesquisas anteriormente já realizadas por Rodin, "a força vital de Rodin é, entretanto, convertida em uma expressão de desespero, de abatimento e de encrespamento. É remarcável a liberdade que tem Minne a respeito das formas anatômicas." [16]

Dentre os personagens criados por Minne, encontra-se *L'adolescent agenouillé*, que se contrasta com seus personagens angustiados anteriores, mostrando certa paz e graça: "as deformações e a vivacidade do modelo se unem a uma superfície abstrata de linhas e superfícies contornadas." [17]

Uma das obras mais conhecidas de Jeanne Louise Milde é justamente *As Adolescentes* (figs. 1 e 2) sendo o tema o mesmo da obra do simbolista Minne. Tem uma simplicidade de formas, sem trazer, no entanto, as deformações presentes na obra do artista belga, mostrando-se, em certa medida, muito mais clássica em sua essência. Só que no trabalho de Milde estão representadas figuras femininas, enquanto a obra de Minne retrata um homem adolescente.

---

14 GRIFFA, Agt e set 1943, p. 33.
15 HOOZE, Robert. Antes da 1ª Guerra Mundial. *L'Art Moderne en Belgique*. p. 37-38.
16 HOOZE, Robert. Antes da 1ª Guerra Mundial. *L'Art Moderne en Belgique*. p. 37.
17 Ibidem. p. 38.

Fig.01. Jeanne Milde. Adolescentes. Modelagem em gesso. 94 x 62 x 16 cm. 1937. Acervo Museu Mineiro

Fig.02. Jeanne Milde. Adolescentes. Modelagem em gesso. 94 x 62 x 16 cm. 1937. Acervo Museu Mineiro

A obra de Jeanne Milde sofre transformações no momento em que ela se estabeleceu em terras brasileiras, na temática e na forma, com o seu caminhar rumo ao *Art Déco*. *Iara*, *Deusa do Amazonas* (fig. 03) mostram em que medida o ambiente que ela vivenciou no Brasil interferiu na vida da artista.

Fig. 03. Jeanne Milde. *Deusa do Amazonas*. Madeira. 116x 34,5x 32,5 cm. 1976. Acervo Museu Mineiro

Se a forma procurada é a europeia, o conteúdo passa a ser brasileiro, assim como o material utilizado na confecção das obras:

> "Com mármore eu não trabalhava, só com madeira. Gostava da madeira porque senti que a madeira era a alma aqui, do lugar. Era um prazer imenso talhar madeira. Até mesmo este quarto (onde estamos) foi feito por mim, esse móvel foi feito com essa madeira de caixote. Eu quis mostrar que quem tem inteligência pode facilitar as coisas."[18]

[18] SUPLEMENTO LITERÁRIO. nº 60. Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais. Junho 2000.Entrevista da artista concedida a Gastão Frota em 1997.

A indígena torna-se tema. Há a escolha por temas femininos nos anos 1970, a presença em outras terras possibilita novos temas, ainda que de forma exotizada, mítica. Entretanto, o nu destas obras encontra-se mais simplificado, as linhas sinuosas das adolescentes dão lugar a volumes com menos cintura, menos seios e com formas simplificadas. O corpo nu na representação da artista não é mais o mesmo, nem tampouco a matéria escolhida para suas obras, a madeira apresenta-se como matéria predominante. O trabalho na madeira não permite o resultado com as mesmas formas que o gesso. No entanto, trata-se de uma escolha da artista pela madeira, ciente, com certeza, dos efeitos que a matéria poporciona na forma final.

Jeanne Louise Milde, mulher do século XX, percorreu quase todo o século, de 1900 a 1997, viveu entre dois mundos e teve como tema de várias obras o corpo nu feminino. A intencionalidade da artista ao retratar o corpo adolescente feminino nu é de quase impossível apreensão. Entretanto, o cuidado na execução, a escolha recorrente pelo corpo nu feminino, que remete tanto à tradição clássica, quanto à perfeição buscada pela eugenia nas primeiras décadas do século XX. É marcante a diferença no momento em que a artista debruça-se sobre as temáticas brasileiras. O corpo nu da indígena ou dos mitos indígenas, cuja matéria é a madeira, é retratado de forma simplificada e com percepção distinta da força do corpo. O corpo das adolescentes traz a força presente na representação dos corpos de operários dos anos 1930 e de um neoclassicismo representativo desta potência. A força dos corpos indígenas retratados nos anos 1970 aproxima-os da natureza, a Deusa do Amazonas forma um único bloco com as folhagens que se encontram na base. A madeira não permite a mesma maleabilidade do gesso e do bronze, mas é escolha consciente da artista para obter o efeito desejado.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Moacyr. *República Decroly.* Belo Horizonte: Edições Pindorama, 1935.

ÁVILA, Cristina (e outros). Mlle. Milde, A escultura do sensível. In: *Jeanne Milde, Zina Aita 90 anos*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 1991.

HOOZE, Robert (org). *L'Art Moderne en Belgique*. Anvers: Fonds Mercator, 1992.

JULIÃO, Letícia. Belo Horizonte: itinerários da cidade moderna (1891-1920). p.52-53. In: DUTRA, Eliana Regina de Freitas. *BH: Horizontes históricos*. 1997.

NOVAES, Adauto. *Libertinos e Libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PRATES, Maria Helena Oliveira. *A Introdução Oficial do Movimento de Escola Nova no Ensino Público de Minas Gerais. A Escola de Aperfeiçoamento*. UFMG,

FAE, 1989. (Dissertação de mestrado)

READ, Herbert. *La escultura moderna*. Barcelona: Ediciones Destino, 1998.

RODRIGUES, Rita Lages. *Entre Bruxelas e Belo Horizonte*: Itinerários da escultora Jeanne Louise Milde. Belo Horizonte: C/Arte, 2003.

ZANINI, Walter. *Tendências da Escultura Moderna*. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.

Dois nus e duas idades: acerca de duas obras de Belmiro de Almeida e suas relações com a nudez feminina[1]

Samuel Mendes Vieira[2], Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Bolsista FAPESP

Neste artigo buscamos analisar duas obras do artista Belmiro de Almeida, tratam-se de dois nús em grande formato. Interessa-nos percorrer a fortuna crítica sobre essas duas obras e suas relações com as demais obras do artista e, principalmente, com a representação da nudez feminina a partir da segunda metade do século XIX. O objetivo é compreender o impacto que ambas as obras geraram no contexto de suas exibições e, também, durante a circulação ao longo da história da arte no Brasil. Para isso buscamos as críticas nos jornais e a exibição em exposições.

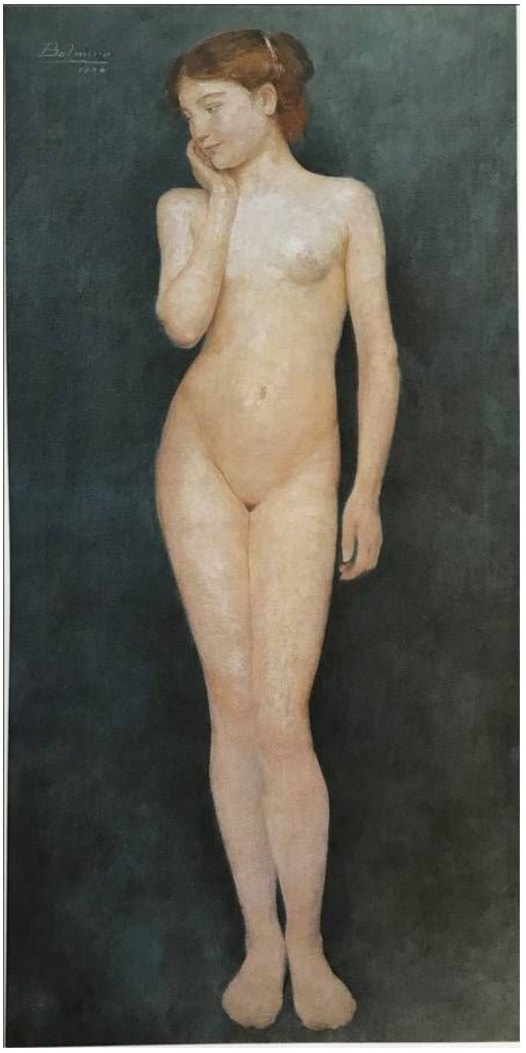
Palavras-chave: Belmiro de Almeida; Nudez; Crítica de Arte; Polêmica.

*

Dans cet article, nous cherchons à analyser deux œuvres de l'artiste Belmiro de Almeida, deux nus en grand format. Nous sommes intéressés par l'exploration de la fortune critique de ces deux œuvres et de leurs relations avec les autres œuvres de l'artiste, et en particulier avec la représentation de la nudité féminine de la seconde moitié du XIXe siècle. L'objectif est de comprendre l'impact que les deux œuvres ont généré dans le cadre de leurs expositions et également lors de la diffusion de l'histoire de l'art au Brésil. Pour cela, nous recherchons la critique dans les journaux et l'exposition dans les expositions.

Mots-clés: Belmiro de Almeida; La nudité; Critique d'art; La controverse

[1] Agradeço as conversas generosas e estimulantes sobre as obras em análise, aos amigos: Dra. Maraliz Christo, Dra. Fernanda Pitta, Dra. Valéria Piccoli, Ca ao amigo e pesquisador João Victor Brancato pelas notas de jornais compartilhadas e a Carlos Lima Júnior pela leitura atenciosa do texto.
[2] Doutorando em História, na linha de História da Arte da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), onde desenvolve o projeto para tese: *"A malícia e o mordente: a pintura de Belmiro de Almeida e sua relação com a arte internacional no final do século XIX"*, sob orientação do Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Júnior e financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Contato: smdo2277@hotmail.com/samuelmvieira1983@gmail.com.



Entre as obras do artista Belmiro de Almeida existem dois nus bastante particulares. *Nu de Mulher* (Fig. 01) e *Nu Juvenil/Adolescente* (Fig. 02), são duas telas situadas em lugares diferentes: a primeira compõem o acervo do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, já a outra, faz parte de uma coleção privada do Rio de Janeiro. Ambas as telas são nus verticais, os modelos são representados de pé, aproximam-se de representações mais mundanas da nudez, afastando-se dos nus alegóricos ou mitológicos recorrentes na tradição do gênero. Em *Nu de Mulher*, datado de 1926, o modelo está de costas para o espectador, em pose três quartos, de forma que conseguimos ver suas nádegas e o seio direito em perfil. Ela tem a perna direita flexionada e o pé apoiado em um tamborete de descanso, os braços estão erguidos e num gesto com as duas mãos, ela ajeita os cabelos castanhos num *chignon*, faz isso diante de um espelho, pelo que se pode notar na porção direita da tela.

Adolescente também é um nu verticalizado, o modelo está de frente, o quadril está em balanço com a perna esquerda relaxada, ela não encara o espectador, a cabeça está em perfil três quartos, os cabelos são ruivos e presos displicentemente. Apoia o queixo na mão direita e tem no semblante um sorriso

tímido, com rubor nas maçãs do rosto. Os seios são pequenos, ainda em formação, assim como as formas do corpo, seus quadris são estreitos e não há presença de pelos pubianos, a pele é lisa e de uma brancura espectral, as linhas fluídas, longilíneas e definidas do traçado do corpo, próximas das formas escultóricas. Dada sua verticalidade e dimensão, 104 cm x 54 cm, o olhar percorre a extensão do corpo dos pés para a cabeça, as formas clássicas de representação do nu são evocadas, mas, na porção superior, nos deparamos com a expressão tímida.

O estudo do modelo vivo ocupava uma importância notória no ensino artístico propagado dentro das academias - "ponto de fuga" da pintura humanista. Notadamente, a partir dos anos 1860 se afastava da sua esfera grandiloquente (HADDAD, 1990, p. 09) – isto é, verdadeiramente histórica ou mitológica, tendia a se apresentar também como um gênero à parte, sem pretensões narrativas – mesmo que ainda por vezes vinculado aos símbolos da mitologia ou tradição cristã. No fim do século XIX a sua apresentação puramente formal, já sem qualquer justificativa, era celebrada no âmbito internacional (SÉRIÉ, 2014).

Obras como *La perle et la vague* (1862), de Paul Baudry (Fig.03), *Le naisssance de Vênus* (1863), de Alexandre Cabanel, abriram espaço para o que, posteriormente, será chamado de "nu de salão", - trata-se de obras de grandes formatos, destinadas ao certame francês apenas com pretexto de apresentar o corpo feminino nu. *Olympia* (1865), de Manet, além de ter relativizado a necessidade da narrativa grandiloquente e mitológica, abriu a fenda para modernidade também por sua fatura, a desproporcionalidade do desenho e as cores chapadas; formas essas que causaram grande rejeição pela falta de "acabamento", ou como se refere Albert Boime, "estética do esboço" (BOIME, 1986, p. 166-185). Fatores que, posteriormente, serão valorizados pela historiografia da modernidade para criar mitos de origem para as vanguardas do século XX. Dessa maneira, junto do gênero da paisagem, o nu, foi aquele escolhido pelos pintores modernos para expressarem os valores contrários aos princípios acadêmicos. No Brasil, as Exposições Gerais promovidas pela Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro davam espaço e visibilidade aos artistas, era o momento em que podiam expor seus feitos e se tornarem reconhecidos e célebres. Artistas e obras não escaparam de situações e momentos polêmicos. Esse é o caso d' *A Carioca*, de Pedro Américo (Fig. 04). Ofertado pelo artista a D. Pedro II, a tela foi rejeitada pelo mordomo da Casa Imperial Paulo Barbosa que a considerou "licenciosa", quiça, "imoral". Poucos anos depois, Zeferino da Costa exibia sua "Pompeana" e que causou certo incômodo no crítico de Gonzaga Duque quando exposta em 1876. Outros artistas contemporâneos a Belmiro, como Rodolpho Amoedo, Eliseu Visconti, Henrique Bernardelli, Antonio Parreiras igualmente exibiram nus nas mostras, sem que a crítica deixasse tais obras incólumes.

O olhar tardio: sobre a (pouca) circulação de dois nus de Belmiro de Almeida.

Os dois nus de Belmiro de Almeida em questão tiveram caminhos diferentes ao longo do século XX. Guardaram, em comum, apenas a pouca circulação como imagens dentro do conjunto de obras do artista.

Nu de Mulher foi adquirido logo após a Exposição Geral de Belas Artes de 1926. A compra e a incorporação à pinacoteca da Escola de Belas Artes foi noticiada na seção de *Bellas-Artes*, d'O Jornal, em 5 de novembro de 1926, adquirida pelo montante de 10 mil contos de réis[3]. Desde então não circulou como imagem até 1984, ano no qual aconteceu uma mostra retrospectiva da produção de Belmiro de Almeida, organizada pela Acervo Galeria, no Rio de Janeiro[4]. Essa mostra reuniu grande número de trabalhos, de diferentes gêneros e suportes, o que reativou o olhar da historiografia da arte de então para o artista, além de motivar o interesse do mercado de arte.

Já o *Nu Juvenil ou Adolescente* - título pelo qual passou a ficar conhecida –, datada de 1904, foi para o mercado privado. A primeira notícia de sua localização é que estava na coleção de Luiz Buarque de Hollanda[5], no Rio de Janeiro. Embora tenha entrado para uma esfera privada, a tela não acabou circulando mais, tanto que em 1984 "encontra" o *Nu de mulher* novamente na mesma mostra. Em seguida, aparece compondo a Exposição "O Desejo na Academia: 1847-1916",

[3] O JORNAL. **Bellas-Artes**: As aquisições officiaes do salão deste ano, 5 de novembro de 1926. p.02. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Consulta em 15 de julho de 2018.
[4] ACERVO GALERIA. **Exposição Belmiro de Almeida**: Relação de obras expostas – Pinturas, Desenhos e Esculturas. Edição Pinakotheke: Rio de Janeiro, setembro/outubro de 1984.
[5] Essa informação consta no Catálogo/Biografia: REIS JÚNIOR, José Maria dos. **Belmiro de Almeida – 1858-1935**. Edições Pinakotheke: Rio de Janeiro, 1984. Luiz Buarque de Hollanda (1939-1999), advogado, colecionador e galerista de expressão no campo artístico no Brasil. Foi proprietário da Galeria de Arte Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt, ex- Galeria B, que além de ser um espaço de renome no mercado de arte durante os anos 1970, foi palco de resistência durante a ditadura militar e lugar de experimentação do grupo Neoconcretista no Rio de Janeiro. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1915/luiz-buarque-de-hollanda>. Consulta em 15 de julho de 2018.

organizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, sob a direção de Maria Alice Milliet de Oliveira, com curadoria de Ivo Mesquita.

A ideia, segundo o curador, surgiu de uma visita ao Museu Dom João VI, onde se deparou com os estudos de modelo vivo de artistas como Rodolfo Amoêdo, os Irmãos Bernardelli, Eliseu Visconti. A escolha foi norteada por pontos de estranheza que o Ivo Mesquita viu em alguns desses desenhos, em suas palavras "uma linha, uma forma, um clima – que os destacava do universo em que se inscreviam e solapava a rigidez do ideal acadêmico (...)" (MESQUITA, 1991, p. 15-16). Além dos desenhos do acervo do Rio, outras instituições e coleções privadas foram usadas para compor a exposição. Três obras de Belmiro foram

expostas, as outras duas são: *Estudo de nu feminino*, 1884, que pertence ao acervo do MASP e o *Namoro do Guarda*, 1904, da coleção Castro Maia, no Rio de Janeiro. Estava entre as obras como *A Pompeiana*, de Zeferino da Costa (Fig. 05), *A Carioca*, de Pedro Américo, *Moema*, de Victor Meirelles, *No Verão*, de Eliseu Visconti. Havia também os desenhos eróticos de Alvim Corrêa, *Messalina*, de Henrique Bernardelli e o *Nu com Ventarola* de Amoêdo. Percebe-se que entre os empréstimos estavam muitas obras do Museu Nacional de Belas Artes, o que afasta a possibilidade de desconhecimento das obras de Belmiro neste acervo. Será que o outro Nu de Belmiro não despertou desejo aos organizadores, por se tratar de um de corpo amadurecido?

Na "Bienal Brasil Século XX", realizada em 1994, outra vez a *Adolescente* estava junto de outras obras do artista, mas nessa ocasião o discurso era demonstrar um panorama da arte brasileira dentro de uma ideia "evolutiva" para chegar, naquela ocasião, ao cenário da arte contemporânea no Brasil[6]. Portanto, o nu estava junto das paisagens pontilhistas, da *Mulher em Círculos* e da *Dame à la rose*, estava afastada, portanto, toda possibilidade de desejo erótico; ali era a forma imaterial e quase abstrata do corpo que era evocada pelo pretexto moderno.

Isso se confirma com a última participação na Mostra do Redescobrimento (2000). Belmiro esteve presente nos dois módulos da exposição: no setor do Século XIX, com as obras, *Arrufos* (1887), *Idílio Campestre* (1893), *Efeitos de Sol* (1892), do Museu Nacional de Belas Artes; Os Descobridores (1899), *Meninos jogando bilboquê* (s.d..) e *Castro Urso* (s.d.). de coleção privada; no setor de Arte Moderna estava *Adolescente,* o *Retrato de Pereira Passos* (1908), da coleção privada e *Maternidade em círculos* (1908), também de coleção privada.

1926: a exposição individual e a última participação na Exposição Geral de Belas Artes

As primeiras notícias das duas telas no Brasil são do ano de 1926, elas compuseram, junto de outras obras, uma mostra individual de Belmiro de Almeida, organizada no salão da Escola Nacional de Belas Artes. O *vernissage*, ocorrido no dia 15 de abril, foi noticiado com expectativa por alguns jornais, isso porque já haviam passados 9 anos desde a última participação do artista com um grande número de obras exibidas em uma exposição[7].

As notícias não especificaram a quantidade de obras expostas, mas ressaltaram que eram "suas últimas produções, quase todas feitas dentro da tecnica por elle abraçada, uma éspecie de divisionismo."[8]. A matéria da coluna "Bellas-Artes" d'O

[6] AGUILAR. Nelson. **Bienal Brasil Século XX**. Fundação Bienal de São Paulo: São Paulo, 1994. Segundo a lista de coleções que foram usadas para empréstimos de obras, está o nome de Luiz Buarque de Hollanda, portanto 10 anos depois do primeiro empréstimo a obra continuava nas mãos do mesmo proprietário.
[7] O PAIZ. **Artes e Artistas**: Bellas-Artes – Exposição Belmiro de Almeida, 15 de abril de 1926. p. 02.
[8] O JORNAL. **Bellas-Artes**: Exposição Belmiro de Almeida, 16 de abril de 1926. p. 03.

Jornal destaca o conjunto de paisagens feitas pelos arredores de Paris, o que nos leva a concluir serem as paisagens de Dampierre, uma delas, inclusive, aparece reproduzida no jornal.

Além do destaque às paisagens, o articulista mencionou o grande quadro dedicado a demarcação do *Districto da Villa de Curityba*, episódio da história regional, passado no ano de 1755. Portanto, a exposição visava demonstrar, não só a habilidade em empregar diversificadas técnicas de pintura, mas a capacidade de Belmiro em transitar em diversos gêneros da pintura. Na sequência, o articulista menciona o nu de mulher de Belmiro:

> O modelo não é joven e, por isso mesmo, a carnação se apresenta flaccida, além de abundante. É um trabalho feliz apesar das linhas deselegantes do modelo, cujas protuberâncias o artista pintou com tal vigor e verdade, com tanta alma e tão puro desenho, que a figura, no relevo da fórmas, parece emergir da téla.[9]

A polêmica, deste modo, estava instaurada. O nu de Belmiro causou incômodo pela "naturalidade" com que representou as linhas e os volumes do corpo do modelo, considerado, como veremos a frente, uma "audácia insólita". As deformidades foram ainda mais evidenciadas, pois junto estava outro nu, mas o modelo era um corpo lânguido e juvenil, ainda em formação. Mesmo sendo pouco falado, parece que serviu como sujeito oculto para contrapor ao outro corpo maculado pelo tempo. Os dois nus só foram comentados juntos na matéria d'O Paiz (Fig. 12):

> De toda a exposição, os elementos principaes são os dois nús e o retrato de senhora. O nú juvenil está sentido não sei com que pureza espiritual, como uma volupia expressa de maneira quase que immaterial.
> Há frescura idylica, anciedade nesse corpo virginal.
> O outro é uma audacia insolita. Deve pertencer, ás deformadas, o modelo. Mas que triste vingança não procurou tirar o artista, accentuando com vigou inaudito, com extrema robustez avassaladora, aquellas fórmas que só o caracterde extrema realidade justifica[10]

Seguiram-se as críticas nos jornais, pois findada a mostra individual, a obra que Belmiro escolheu para enviar para Exposição Geral de Belas Artes, justamente foi o *Nu de mulher*. As críticas foram duras com o modelo e com a escolha do artista. No periódico A Noite, de 16 de agosto: "Entre os consagrados, Belmiro de Almeida ainda apresenta um "nú de mulher" acadêmico, sem clara visão de novas escolas e preso aos mesmos caracteres comuns de execução, que o notabilisaram em 1894, quando da organização de sua primeira individual organizada nos corredores da Escola Nacional de Belas Artes pelo seu regresso da Europa."[11].

---

[9] Idem.
[10] O PAIZ. **Vida artistica**: exposição Belmiro de Almeida, 18 de abril de 1926. p. 03.
[11] A NOITE. **O Salão de Bellas Artes**: pintores e escolas, 16 de agosto de 19260. p. 07.

O articulista ataca a falta de novidades da pintura, o que parece contraditório ao que vinham escrevendo sobre o artista, afinal, sua mostra individual naquele ano de 1926, demonstrou suas diversas habilidades, mesmo parecendo uma composição mais tradicional, próxima de um nu de salão, o que já era muito comum. *Nu de mulher* trazia na descrição realista daquele corpo uma relação de desconstrução com o belo ideal. Mas Belmiro naquele certame já não era mais jovem, tinha 68 anos, era considerado um antigo mestre dos tempos da academia, talvez, por isso a necessidade de exigir novos avanços. (falar das relações possíveis com o panorama internacional mostrando os slides).

Outros nus foram expostos e fomentaram outros comentários, como *Dia de verão*, de Georgina de Albuquerque, *Adormecida*, de André Vento, *Radiosa*, de Luiz Fernandes Almeida Júnior, *Desejos*, de Balthazar Camara e *Cabocla* e *O Curupira,* de Manoel Santiago. O crítico Adalberto Mattos escreveu em duas revistas, *Illustração Brasileira* e *Para Todos*, sobre a obra de Belmiro, mesmo guardando o tom elogioso e observando o domínio do desenho e do pincel, segundo o crítico, de fato, a escolha do modelo desagradava[12]. Expostos lado a lado em 1926, os dois nus de Belmiro incomodaram a crítica. O corpo de uma mulher nua exposto aos olhos do público mais uma fomentava debates e dividia opiniões. As carnes flácidas daquela senhora de costas que sinalizavam a passagem do tempo dividiam opiniões. O artista, celebrado como a promessa entre a sua geração da década de 1880, encontrava-se em 1926 duramente reprimido. Com 68 anos, e um senhor de cabelos brancos, Belmiro era ainda respeitado, muito mais compreendido como um mestre do passado. Apesar das transformações na prática artística, aquela crítica mantinha certas cobranças a respeito da figuração do corpo humano e o desejo de um suposto belo ideal. O artista não se viu isento de retratar-se sobre essa sua participação, concedeu uma entrevista a Gastão Penalva, então responsável pela coluna de Belas Artes do Jornal do Brasil[13]. Entre as perguntas três demonstram as visões do cenário artístico tanto nacional como internacional. Nas palavras do próprio Belmiro:

> "-Que juízo formam dos futuristas os grandes nomes da França?
> Juízo algum. Quando um artista de renome quer se referir a um desses múltiplos truões que enxameam nas ruas de Paris, costuma-se dizer, simplesmente: é um tolo, ou um, espertalhão.
> -Constou-me que em Paris se organizou uma curiosa barreira de oposição ao futurismo que consiste em exagerar os moldes clássicos?
> Verdade, em parte. Mas sem rompantes, Como de resto , se procedeu em todas as idades. Não há propriamente exagero: há o metodico aproveitamento do clássicos, que se transformam e adaptam a época e ao ambiente. História antiga, Nem mais nem menos desde o que se tem feito desde os gregos até Miguelangelo, e daí por diante.
> -E cá por casa? Que acha dos modernos?

[12] MATTOS, Adalberto. **O Salão de 1926**. Illustração Brasileira, setembro de 1926. s.p.; MATTOS, Adalberto. Bellas Artes. **Para Todos**. 15 de maio de 1926. p. 24.
[13] PENALVA, Gastão. **No Mundo da Arte**: O ilustre pintor patricio Belmiro de Almeida diz-nos um pouco da arte parisiense e da arte nacional. Jornal do Brasil. 7 de julho de 1926. p. 6.

> Pouca coisa conheço dos modernos, Tenho sempre perdido as exposições onde eles se apresentam. Contudo, informam-me que em pintura e escultura há promessas de muito mérito. Oxalá que seja assim!
> -Pode ser. Foi muito comentado e criticado o seu nu de mulher, da ultima exposição. Que prova aquilo?
> Aquilo tem uma história. Existe em Paris um centro de artistas espanhóis que explora as bizarrices da arte. Um dia meti-me no meio deles, e fui forçado a ser romano em Roma. Tinha pois que produzir também, uma deformidade qualquer que aos olhos daquela gente me acreditasse capaz de seguir-lhes os processos. Nada mais fácil, principalmente em Paris, Certa manhã, por acaso, encontrei num Boulevard a velha Conceta Tariel, uma italiana que a quarenta anos foi belíssima, quando posou para La Baigneuse, de Antonin Mercié. Estava outra, naturalmente. Cheia de carnes decadentes, nunca pensei que ainda se prestasse a inspiradora de nus. Entretanto, levei-a a meu atelier; e aí está a explicação dessa tela de escândalo.

Referências

AGUILAR. Nelson. Bienal Brasil Século XX. Fundação Bienal de São Paulo: São Paulo, 1994.

BOIME, Albert. The Academy and the French painting in the nineteenh century. New Haven London: Yale University Press, 1986.

HADDAD, Michèle. La divine et l'impure: le nu au XIXeme siècle. Paris: Jaguar, 1990.

MESQUITA, Ivo (e outros). Introdução. _____. In. O desejo na Academia – 1847-1919. PW: São Paulo, 1991.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. Belmiro de Almeida – 1858-1935. Edições Pinakotheke: Rio de Janeiro, 1984

SÉRIÉ, Pierre. La peinture d'histoire en France 1860-1900. Paris: Arthena, 2014.

Questões do Erotismo na Arte Brasileira - Século XIX e início do XX: cenário em Santa Catarina

Sandra Makowiecky, Universidade do Estado de Santa Catarina. Membro do CBHA.

A sessão temática: *"Questões do Erotismo na Arte Brasileira - Século XIX e início do XX",* propõe diversas questões em torno do erotismo e da sensualidade na representação do nu e da concepção de uma arte dita nacionalista. Toda imagem é um retorno, mas aquilo que retorna na imagem é a possibilidade do passado. Nesse sentido, as formas do passado podem ainda ser novamente equacionadas como 'problema'. Alguns artistas que nasceram em Santa Catarina, estudaram na Escola de Belas Artes, no Rio de Janeiro e permaneceram por lá; outros retornaram e desenvolveram localmente seus trabalhos. Como perceber na produção de alguns deles, possíveis aproximações e respostas ao tema do simpósio?

Palavras – Chaves: Erotismo Arte Brasileira. Erotismo arte em Santa Catarina. Século XIX e início do XX.

*

The thematic session "*Questions of Eroticism in Brazilian Art - 19th and early 20th centuries*" proposes several questions about eroticism and sensuality in the representation of the nude and the conception of a so-called nationalist art. Every image is a return, but that which returns in the image is the possibility of the past. In this sense, the forms of the past can still be re-equated as a 'problem'. Some artists, who were born in Santa Catarina, studied at the School of Fine Arts in Rio de Janeiro and others developed their work locally. Arrumar o ingles. How to perceive in the production of some of them, possible approximations and answers to the theme of the symposium?

Keywords: Eroticism Brazilian Art. Erotic art in Santa Catarina. 19th and early 20th centuries

Introdução

A sessão temática: ***"****Questões do Erotismo na Arte Brasileira - Século XIX e início do XX",* propõe diversas questões. Para tentar responder à algumas delas, nos voltamos a uma pergunta: *"Por que a História da arte não conheceria de reminiscências deflagradoras, que são sua memória*?" (HUCHET, 2004, p.4). Alguns artistas que nasceram em Santa Catarina, estudaram na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), no Rio de Janeiro. Citamos: Victor Meirelles de Lima, Sebastião Vieira Fernandes, Martinho de Haro, José Silveira D'Ávila, José Bonifácio Brandão, Agostinho Malinverni Filho, Flávio de Aquino, Moacir Fernandes de Figueiredo e Alcídio Mafra de Souza. Os quatro últimos estudaram na Academia em 1948 e o grupo que formavam era chamado de *Os Catarinas* (MAKOWIECKY, 2010, p. 41-59). Nem todos se dedicaram à produção plástica, apesar de terem carreira dedicada às artes. Alcídio Mafra de Souza, nascido em 1925, professor, crítico e historiador de arte, foi Diretor do Instituto de Belas Artes, onde lecionou durante quinze anos História da Arte e Estética e Diretor do Museu Nacional de Belas Artes. Flávio de Aquino **(**1919 -1987**),** foi arquiteto, professor, crítico de arte e jornalista. Professor de História da Arte do Instituto de Belas Artes e da Faculdade Nacional de Arquitetura, Rio. Após esta lista que foi publicada em 2010 (MAKOWIECKY, 2012), encontramos outro nome relevante como Rafael Mendes de Carvalho (AIBA) e outros não tão significativos para este estudo, mas que deixaram importante contribuição nas artes em Santa Catarina. Como perceber na produção de alguns deles, possíveis aproximações e respostas ao tema do simpósio?

Santa Catarina nas Belas Artes – Este é o título de uma pequena mas preciosa e rara publicação sobre as artes em Santa Catarina, na virada do século XIX para século XX, de autoria de Henrique Boiteux (1940), filho de Henrique Carlos Boiteux (que estudou na AIBA). Diz ele que antes de falar sobre um pintor (no caso, Sebastião Vieira Fernandes), procuraria retratar a terra em que o pintor "viu a luz e deu- lhe inspiração para seguir o caminho das belas – artes"(p. 5). Para ele, invejável fisiografia da terra catarinense, apesar do progresso que a danificou, não perdeu todos os encantos que lhe valeram, desde o seu descobrimento, o epíteto de – *Éden do Sul do Brasil, pois* muitos são os enlevos que predispõem às artes e descreve aspectos da natureza, que para ele, foi a mestra da propensão artística do catarinense.

> Daí, no meu entender, os pendores do catarinense para as belas - artes, como tem pela música, que lhe é diariamente ensinada pelo mar e pelo vento, pois, para a poesia e para a pintura de sobra tem panoramas para lhe despertarem os sentidos (BOITEUX, 1940, p. 6)

O autor diz que longa seria a transcrição das apreciações que deixaram escritas numerosos navegantes e naturalistas, em que todos eram unânimes em louvar a natureza. Enquanto assistíamos, em outros estados brasileiros, no período

colonial dos séculos XVII, XVIII e XIX, o surgimento das nossas mais belas grandezas coloniais, nos Estados do Sul, a situação é diferente. Por aqui, nada favorecia o surgimento de uma expressão característica predominante. Por mais que nos esforcemos em encontrar detalhes de beleza ou soluções plásticas de interesse técnico, não podemos apresentar e nem encontramos documentação alguma que se aproxime da estatuária mineira, da pintura, dos entalhes e interiores completos da Bahia, de Pernambuco ou do Rio de Janeiro, por exemplo. Isolados na extremidade ibérica, desconhecedores dos ciclos econômicos expressivos, os portugueses que aqui se estabeleceram, desenvolveram uma sociedade austera, que via a arte segundo sua funcionalidade e dirigindo-se, quando ocorria, para a religião e construção de capelas e igrejas.

As mudanças começam a aparecer apenas na transição do século XIX para o século XX, com a entrada em cena de Victor Meirelles. Com o passar dos séculos, percebe-se que os turistas mantêm hoje a imagem do paraíso, de acordo com reportagem publicada no Jornal Diário Catarinense, em que consta que:

> Os séculos passaram e pouca coisa mudou. Quando o assunto é a impressão que Florianópolis causa nos visitantes, apenas a linguagem torna possível identificar e diferenciar os relatos dos viajantes estrangeiros do século 18 com a descrição feita pelos turistas deste final de século 20. Deixando de lado a forma rebuscada que os navegadores usavam em suas cartas, o conteúdo é o mesmo: deslumbramento e elogios incansáveis às belezas naturais (Diário Catarinense, 6 de março 1996, p. 10).

Questões do Erotismo na Arte Brasileira - Século XIX e início do XX: cenário em Santa Catarina – Como este tema repercute em nossos artistas?

Inicialmente cumpre ressaltar a importância da presença da Academia Imperial de Belas Artes e da Escola Nacional de Belas Artes no cenário das artes visuais em Santa Catarina. A Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, foi criada pelo Decreto de 12 de agosto de 1816. Em 1826 passou então à Academia Imperial de Belas Artes. No período republicano, passa a ser Escola Nacional de Belas Artes, em 1889. Em 1965, teve outra vez o nome alterado e passou a se chamar apenas Escola de Belas Artes, fazendo parte da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Muitas artistas nascidos em Santa Catarina frequentaram a AIBA e a ENBA. "É inegável que a Academia ampliou os horizontes das artes plásticas no país, criando um novo estatuto para o artista, fornecendo-lhe uma formação técnica aprimorada e expandindo o território artístico [...] o patronato do Estado foi de vital importância para o seu desenvolvimento" (PEREIRA, 2008, p. 15)

Artistas

1.Rafael Mendes de Carvalho (Laguna, 1817- Rio de Janeiro, 1870). Coube a ele, em Santa Catarina, abrir caminho para os alunos na Antiga Academia Imperial

de Belas Artes. Pintor, desenhista, caricaturista, litógrafo, arquiteto, cenógrafo. Entre 1839-40, recebeu uma pensão do governo da província de Santa Catarina e foi morar no Rio de Janeiro como caricaturista e litógrafo, onde notabilizou-se satirizando costumes da corte. Trabalha na reforma do Teatro São Pedro de Alcântara, juntamente com Manuel de Araújo Porto Alegre, de quem torna-se discípulo. Em 1842 torna-se aluno da Academia Imperial de Belas-Artes e neste e neste mesmo ano, recebe o prêmio de viagem ao exterior, para a Itália, lá permanecendo até 1845. Rafael foi um dos três artistas catarinenses que emigraram para o Rio de Janeiro no século XIX, todos eles retratistas, e que conseguiram sobreviver no ambiente competitivo das artes locais, abrindo ateliês perto da corte. O artista é divulgado no livro "História da Caricatura Brasileira", um trabalho que reestabelece a história da nossa caricatura, trazendo novas abordagens sobre importantíssimos nomes da cultura brasileira, como Manoel de Araújo Porto-Alegre, Pedro Américo, Angelo Agostini, Rafael Mendes de Carvalho (fig.1a) e tantos outros.

Fig. 1a. Rafael Mendes de Carvalho.
O sapateiro eleitor. Caricatura que satiriza a caça ao voto na época do Império - um cabo eleitoral procura um pobre sapateiro e lhe mostra a sua chapa.

Fig. 1b.Rafael Mendes de Carvalho.
Iluminação da casa da câmara Municipal. 1841.
Desenho. 33,9 x 44,1 cm.

Nos festejos da sagração e coroação de D. Pedro II, foi um dos auxiliares do Barão de Santo Angelo no desenho de ornamentação dos Pavilhões. Publicou 14 desenhos que fazem parte de um álbum cuja motivação foi retratar as diversas iluminações erigidas em comemoração à coroação de dom Pedro II. As pequenas estruturas iluminadas formavam adornos, que decoravam as ruas da cidade compondo a celebração da data (fig.1b) e se auto definia como desenhista da Casa Imperial.

2. Victor Meirelles de Lima (Florianópolis,1832- Rio de Janeiro, 1903). Considerado por muitos o maior pintor brasileiro do século XIX, seus temas preferidos eram os históricos, os bíblicos e as paisagens. Era excepcional desenhista e possuía enorme aptidão para pintar paisagens. Preferia o desenho à cor e hoje tem sido reconhecido como um dos maiores desenhistas que já

tivemos. Em 1865, Pedro Américo apresenta na Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes a obra "A Carioca", certamente o nu mais polêmico realizado por um artista brasileiro desde o início daquelas exposições na década de 1840. Na exposição seguinte, em 1866, Victor Meirelles apresenta outra figura nua e indígena, "Moema" (fig.2a), trazendo para o campo das artes a importância da literatura e das nossas raízes sociais, culturais e igualmente políticas. O assunto é uma das nossas lendas mais tocantes, que retrata um tema indianista e faz parte do imaginário nacional. Na época em que foi feita, a pintura teve pouca repercussão, contudo, atualmente é vista com outros olhos. Críticos e historiadores de arte têm-na como um importante marco na carreira de Victor Meirelles, sendo um dos mais notáveis exemplos do indianismo romântico na artes visuais brasileira, transformando-se num ícone nacional. Certamente é a obra com mais apelo erótico, de Victor Meirelles.

Fig. 2a. Victor Meirelles de Lima. Moema. 1866.
Óleo sobre tela. 129 x 190.
Museu de Arte de São Paulo (MASP), Brasil

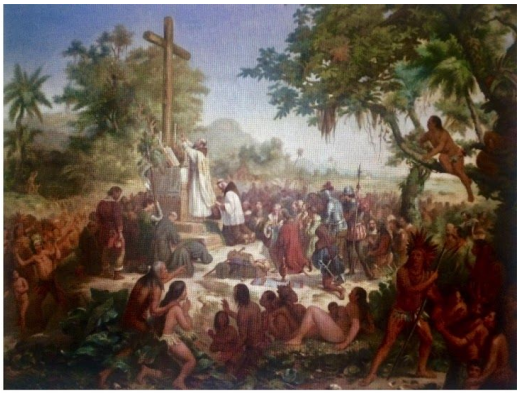


Fig.2b.Sebastião Vieira Fernandes.
Cópia "Primeira Missa no Brasil". 1,10 m x 1,50 m.
1929. Museu Histórico de Santa Catarina.

3. Sebastião Vieira Fernandes. (1866 Florianópolis - 1943 Rio de Janeiro). Pintor, restaurador e professor. Praticou diversos temas, como paisagem, natureza-morta, alegoria e nu. Iniciou seus estudos em Florianópolis, no ateliê de Maneca Margarida, mas logo emigrou para o Rio de Janeiro onde estudou no Liceu de Artes e Ofícios e na Escola Nacional de Belas Artes. Teve como mestres Victor Meirelles, Batista da Costa e Zeferino da Costa, de quem foi um dos auxiliares na decoração da igreja da Candelária. Lecionou no Liceu, paralelamente à sua atividade como restaurador na Escola Nacional e no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Praticando, além da pintura histórica e do retrato, (em que mais se destacou), também a paisagem, o nu, a alegoria, a natureza-morta e o gênero, Vieira Fernandes foi igualmente restaurador de méritos, nomeado em 1918 para conservador da pinacoteca da Escola Nacional de Belas-Artes, então dirigida por Batista da Costa. Realizou, por outro lado, numerosas cópias de originais de Vítor Meireles, e de Velhos Mestres europeus. Retrataria senadores e governadores de Santa Catarina. (BOITEUX, 1940, p. 33). Discípulo e contemporâneo de Victor Meirelles, Sebastião Fernandes reproduziu fielmente a obra de seu mestre, Primeira Missa no Brasil (fig. 2b). De acordo

com H. Boiteux (1940, p. 41-2), deixou inúmeros trabalhos e alguns encontram-se na Escola Nacional de Belas Artes.

4. Martinho de Haro (São Joaquim, 1907- Florianópolis, 1985). Pintor, aos 20 transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde entrou para a Escola Nacional de Belas Artes. Como bolsista do governo catarinense, estuda na Escola Nacional de Belas Artes de1927 a 1937. Na escola teve orientação de Rodolfo Chambelland, professor na cadeira de modelo vivo e de Henrique Cavalheiro. A convivência com Ismael Rego Monteiro, Alberto Guignard, Cândido Portinari, entre outros, foi igualmente significativa no seu percurso. Nos exemplos abaixo (Fig. 3a e 3b) , destacaremos a produção do inicio do tempo da ENBA.

Em 1936 recebe a Medalha de Prata no salão Nacional de Belas Artes, e um ano depois o prêmio de viagem ao exterior. Com o prêmio de viagem, vai para Paris e permanece dois anos na Europa, onde estuda com Otto Friesz, Paris, em 1938. Retorna a São Joaquim em 1939, ali permanecendo até 1944, quando muda-se para Florianópolis. Pintor que, tendo produzido por décadas nos limites de sua terra natal, conseguiu elevar-se como um grande nome do modernismo brasileiro, sendo referência obrigatória na história da arte do país, ao lado de Volpi, Guignard, Di Cavalcanti e Pancetti. Não seguiu a linha dos arroubos teóricos do grupo modernista, se encaixando mais na proposta dos núcleos, que preconizava a profissionalização do ofício. Foi diretor do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), criado em 1949. Participou do paradigmático Salão de 31, com dois nus e ao longo da vida, sobretudo nos anos 1970, executou diversos nus de mulheres que poderíamos caracterizar como uma produção mais erótica.

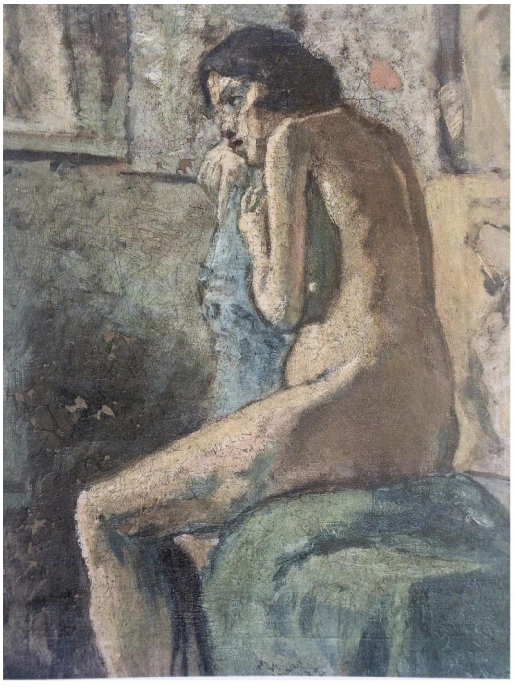


Fig. 3a. Martinho de Haro Nu. 1929.
Óleo sobre tela. 68 x 55,5 cm.
Coleção particular.

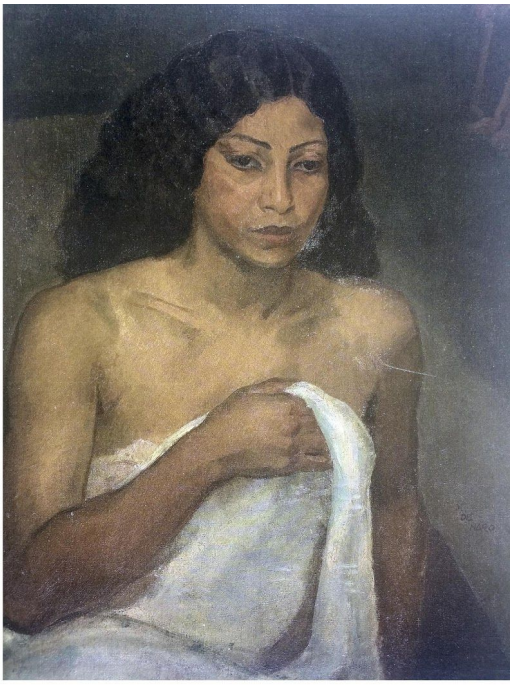


Fig. 3b. Martinho de Haro. 1930.
Mulata. Óleo sobre tela. 65,5 x 54,5 cm.
Coleção Marcelo Collaço Paulo

5. Agostinho Malinverni Filho (Lages, 1913-1971). Pintor e escultor, em 1928, com 15 anos, conquistou o primeiro lugar em desenho num concurso de âmbito estadual. De 1929 a 1933, trabalhou com seu pai, esculpindo em pedras na oficina de cantaria. Em 1934, iniciou seus estudos na ENBA ingressando com bolsa de estudos do governo do Estado de Santa Catarina. Permaneceu na Escola até 1945. Mais tarde, por conta própria, estudou pintura, escultura, arquitetura, modelo vivo, moldagem, modelagem, anatomia e geometria descritiva. Estudou com Marques Júnior, Augusto Bracet, Henrique Cavalheiro, Flexa Júnior, Raul Pederneiras, Georgina de Albuquerque, Cunha Mello, Correia Lima, Margarida Lopes de Almeida e os irmãos Carlos e Rodolfo Chambelland.

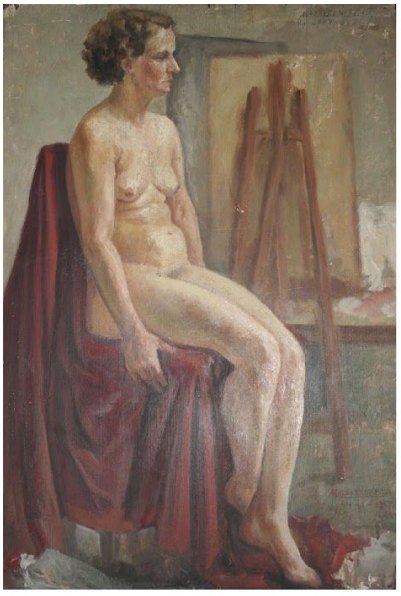


Fig.4a. Agostinho Malinverni Filho. "Modelo vivo" 30/9/1935, óleo sobre eucatex, 40 cm x 57 cm. Acervo do Museu Agostinho Malinverni Filho.

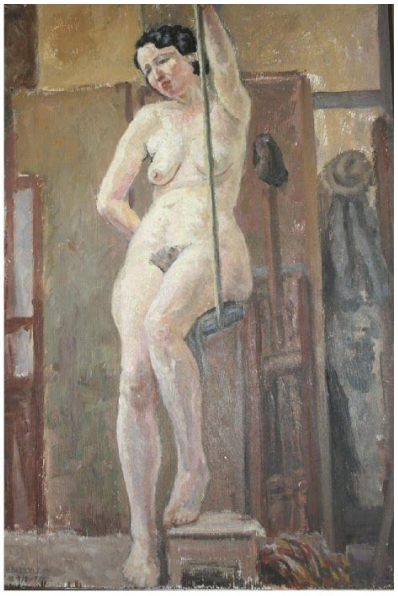


Fig. 4b. Agostinho Malinverni Filho. "Modelo vivo" 9/9/1935, óleo sobre eucatex, 40 cm x 57 cm. Acervo do Museu Agostinho Malinverni Filho.

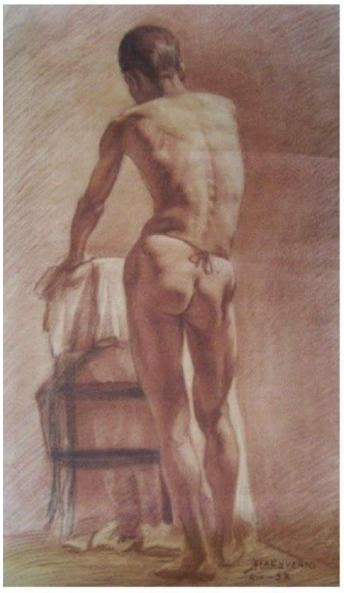


Fig.4c. Agostinho Malinverni Filho. Nu masculino. 63,2 x 38 cm. 1937. Rio de janeiro. Grafite e crayon sobre papel. Acervo do Museu Agostinho Malinverni Filho.

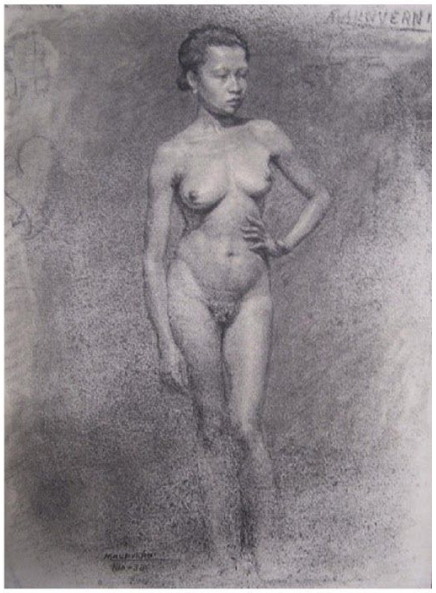


Fig. 4d. Agostinho Malinverni Filho. Nu feminino. 62 x 48 cm. 1936. Carvão sobre papel. Acervo do Museu Agostinho Malinverni Filho.

A casa onde Malinverni Filho viveu é atualmente um museu dedicado à vida e ao trabalho do artista com peças entre fotografias, pinturas, esculturas, desenhos, reportagens e material de uso pessoal. Considerado um pintor de pinheiros, gostava de registrar principalmente paisagens, cores, nus, marinhas, natureza morta, retrato e interiores.

Um dos aspectos mais importantes a relatar é o fato de que Malinverni Filho criou a 1a. Escola de Belas Artes do Estado de Santa. Realizou diversos trabalhos de escultura de estátuas e bustos de personagens da história catarinense, em especial de governadores, que ainda hoje povoam as praças do Estado. Em seu tempo na ENBA pintou e desenhou diversos nus (Fig. 4a e 4b). Malinverni utilizou a pintura de modelo vivo de forma muito particular. Sua modelo era, na maioria das vezes sua esposa, e ele não a transformou em formas perfeitas e idealizadas. Muitos outros desenhos revelam sua familiaridade com o desenho do corpo humano, todavia, não sobressaem ares de erotismo em sua maioria. Deixou muitos desenhos ressaltando o corpo e nus, em sua maioria, como estudos (Fig. 4c e 4.d) .

6. José Silveira D'Ávila (Florianópolis 1924 - Rio de janeiro, 1985). Foi pintor, desenhista e gravador. Frequentou por oito anos (1945 a 1953) a Escola Nacional de Belas Artes com bolsa concedida pelo governo do Estado de Santa Catarina. Alcançou várias premiações importantes na Escola Nacional de Belas Artes como Medalha de Ouro em pintura e medalha de Bronze em escultura, prêmios também recebidos por Martinho de Haro e Victor Meirelles em pintura. Em 1951 recebeu o prêmio de viagem ao estrangeiro.

Fig.5a. José Silveira D'Ávila. Namorados.
10 x 12, 6 cm. Agua forte sobre papel.
Acervo do Masc. S.d.

Fig. 5b José Silveira D'Ávila.
Esboço de nu feminino. 1952. 26, 3 x 20,2 cm.
Grafite sobre papel. Acervo do Masc.

Em 1950 organizou com Carlos Oswald, o Atelier de Arte, que incrementou o desenvolvimento da gravura através de uma promoção em todo o Brasil. Como divulgador das artes, ajudou a criar a Associação Brasileira de Arte sacra,

Escolinha de arte do Brasil, Associação de Artistas Plásticos Contemporâneos - ARCO. Foi primeiro presidente da Associação Brasileira de Artesãos – ABA, no Rio, criador das oficinas de Arte do MASC e diretor do Museu de Arte de Santa Catarina. Em 1979 volta a residir em Florianópolis. Não são seus nus ou desenhos eróticos que sobressaem em sua obra, todavia, os realizou.

7. Moacir Fernandes de Figueiredo (Tubarão, 1922 - Rio de Janeiro, 1977). Escultor, pintor, gravador e professor. Fez estudos iniciais na Escola de Aprendizes e Artífices de SC e em 1939, ingressa como bolsista, na ENBA. Em 1941, no Salão Nacional de belas Artes foi Menção Honrosa. Em 1943/45/48, no mesmo Salão, recebe Medalha de Bronze em 43. Medalha de Prata em 45 e medalha de Ouro em 48; ilustrador da Revista Sul (Círculo de Arte Moderna).

Fig.6a. Moacir Fernandes de Figueiredo.
Década de 1940. Álbum do artista.

Fig. 6b. Moacir Fernandes de Figueiredo.
Década de 1940. Álbum do artista.

Entre 1952/53, realiza curso de escultura na Academia de Belas Artes de Florença, Itália. Em 1959 torna-se livre-docente por concurso de provas e títulos da cadeira de croquis e doutor em Modelagem da Escola de Belas Artes da UFRJ. Em 1972, torna-se professor titular de escultura do Departamento de Formação Artística no Centro de Letras da Universidade Federal do Espírito Santo. Como se destacou como escultor, selecionou-se as imagens que tratam e expõe o corpo humano, dentro de uma tradição da academia. Todavia, deixou muitos desenhos de estudos de nu.

8. José Bonifácio Brandão ou Dide Brandão (Itajai, 1924 -1976), como é conhecido, foi pintor, desenhista, gravurista, entalhador e escultor. Fez curso de pintura na Escola Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro. Sua produção mais significativa inclui retratos, natureza morta, cenas de cotidiano, paisagens. Em termos de arte erótica, não encontramos registros. A casa de Cultura da Cidade de Itajaí, inaugurada em 1982, recebeu seu nome.

Éden do Sul do Brasil: Suely T. Franz ao fazer uma síntese do cenário artístico do século XIX, em Florianópolis, diz que:

> Os "artistas" se dedicavam principalmente a fazer retratos (de pessoas consideradas ilustres), caricaturas, ilustrações, cenários, restauração de obras sacras, desenho e pintura das paisagens, da flora, da fauna, entre outros registros de cenas e objetos do cotidiano. Os programas de ensino incluíam cópias de retratos, de litografias e de estampas em geral. Mas também os estudos de perspectiva, de geometria, de topografia e os desenhos de máquinas (FRANZ, 2011).

De fato, é o que se percebe e isto não muda também no inicio do século XX. Os séculos passaram e pouca coisa mudou quando se trata da natureza na nossa ilha. O epíteto de *Éden do Sul do Brasil* continua valendo, bem como podemos replicar o pensamento de Boiteux, expresso em 1940, que a natureza foi a mestra da propensão artística do catarinense. A frase escrita por Buffon parece dar conta desta questão:

> Abri os olhos, que excesso de sensações! A luz, a abóboda celeste, o verde da terra, o cristal das aguas, tudo me ocupava, me animava e me dava um sentimento inexplicável de prazer: acreditei primeiro que todos esses objetos estava em mim e faziam parte de mim mesmo (BUFFON APUD NANCY, 2017, p. 55)

Por umas sínteses

Ao abordar o cenário em Santa Catarina, podemos dizer que a Academia de Belas Artes/Escola Nacional de Belas Artes ajudou a definir a formação de profissionais de arte que marcaram o desenvolvimento de conhecimentos artísticos na educação em Santa Catarina, ampliando os horizontes das artes plásticas criando um novo estatuto para o artista, fornecendo-lhe uma formação técnica aprimorada e expandindo o território artístico. Destacamos algumas considerações finais sobre a atuação de nossos artistas, no tema "Questões do Erotismo na Arte Brasileira - Século XIX e início do XX: cenário em Santa Catarina".

1. A Academia das Belas Artes no Brasil conduziu seus artistas para a elaboração de alegorias e do nu na construção de iconografias nacionalistas, da mesma forma em que atuou em outras questões, com uma vivência aqui, mas uma cabeça lá fora. Carlos Lessa diz que o passado brasileiro, como colônia portuguesa, forneceu fracos subsídios para a historiografia oficial. Resgatado, o índio nu, inocente e praticante de banhos diários, assistiu limpo e pacífico à *Primeira missa no Brasil*, no quadro histórico de Victor Meirelles e compõe com *Batalha dos Guararapes*, de Victor Meirelles e com *A Batalha do Avaí*, de Pedro Américo, no Museu de Belas Artes, o umbral plástico de exaltação da brasilidade. Do romantismo, como movimento artístico, foi importado pelo Brasil o conceito de nação. Vemos isto em *Moema.* O nosso índio foi europeizado, fazendo dele uma réplica greco-romana com colorido e atributos tropicais. O bandeirante, filho do luso com a índia, foi posteriormente exaltado como desbravador e produtor do

grande território e da riqueza. Foi longa a evolução da história oficial, porém não foi matéria de conflitos relevantes. Já no século XX, ao repudiar as doutrinas e práticas racistas europeias, o Brasil assumiu ser mestiço. A ideologização de uma coexistência sem atritos étnicos conduziu o discurso a agregar às qualidades do brasileiro a de não ter preconceitos. O povo nacional, que minimiza e cancela diferenças religiosas, regionais, culturais, étnicas, é especial nessa dimensão. O orgulho de ser mestiço o leva a perceber o Brasil como a nação que mistura todos os seus vetores constitutivos e assimila, sem resistências culturais, as contribuições dos outros povos. O Império brasileiro adotou, como mito de origem, o Eldorado consubstanciado no ouro das minas e no verde das matas. Todos os visitantes exaltaram a magnífica natureza brasileira e corroboraram a visão de um paraíso tropical. " A ideia de o Brasil ser um Eldorado faz do projeto civilizatório, de desenvolvimento e de cuidado social, uma "fuga para o amanhã" que alimenta a tolerância com o presente e permite revestir de uma leitura aceitável o passado" (LESSA, 2008, p. 245). Até inícios do século XX, a pauta artística e intelectual brasileira proveio da Europa. Até as primeiras décadas da República Velha prevaleceram o paradigma europeu e o esforço por deslumbrar a Europa. Para o autor, é fácil entender que a alta cultura brasileira não alimentou a pretensão de ser original, nem renegou suas origens. Posteriormente, isso facilitou a incorporação e a assimilação do caldo cultural popular, quando descobriu que havia um povo no Brasil. Em paralelo, foi sempre inclinada a manter o país aberto a qualquer modismo e a qualquer influência exterior. A cultura no Brasil sempre refutou a ideia de exportar exotismos superficiais; na produção artística, o conteúdo pode ser local, mas a forma sempre procura estar sintonizada com o tempo do mundo. Culturalmente, o Brasil foi sempre aberto a toda e qualquer contribuição cultural e sua criatividade reside na mistura de estilos. Sem arrogância, assume qualquer criação como derivada de matriz forasteira assimilada. A figura de Macunaíma, pensada como a entidade brasileira, por Mário de Andrade, resenha e projeta nossa cultura antropofágica. Com o risco de todas as simplificações, é possível afirmar que o brasileiro sempre relativiza a história oficial, sendo baixa sua presença no imaginário brasileiro. Em contrapartida, os tipos populares são sempre presentes; o jangadeiro, o sertanejo, o caboclo, o gaúcho, o preto velho, o cangaceiro, a mulata, a garota de Ipanema, o malandro, etc. Ao esquadrinhar a cultura popular, fica claro que no Brasil se incorpora sem resistência, mas há uma recusa a descartar (Lessa, 2008, p. 255). O traço dominante dessa cultura é a facilidade de incorporar sem renunciar ao passado e isto ficou perceptível também nas obras destes artistas.

2. As relações a partir de referências artísticas europeias podem ser sentidas sobretudo quando sabemos quem foram os artistas professores de nossos artistas catarinenses. Se estabelece um elo de ligação entre todos. Tanto lá como aqui, a influência mais direta se dá entre artistas que também eram professores, sobretudo na Academia de Belas Artes, na França.

3. Não nos ocorre, ao olhar para as obras de nossos artistas, que seus nus ou alegorias propusessem novos debates e apropriações no campo das artes no Brasil e em Santa Catarina.

4. As questões raciais e de gênero aparecem nas academias e estudos de nus, parece que de forma nada imposta e com muita naturalidade. No século 19, o desenho do nu era matéria obrigatória em academias de artes. Assim, não causa espécie vermos tantos nus como estudos. No caso de Santa Catarina, tanto homens como mulheres aparecem em estudos de nu, com destaque para Agostinho Malinverni Filho e Moacir Fernandes de Figueiredo, predominando em ambos, a figura da mulher. Martinho de Haro sempre retratou mulatas e da mesma forma o fez Malinverni Filho.

5. As academias procuravam garantir aos artistas formação científica e humanística. Por toda a documentação pesquisada, este objetivo foi plenamente atendido em praticamente todos os nossos artistas. Todos se destacaram em seus ofícios, deixando vasto legado.

6. A maior parte deles, seguiu a vida profissional no Rio de Janeiro, como Victor Meirelles de Lima, Sebastião Vieira Fernandes, Rafael Mendes de Carvalho, José Silveira D'Ávila, Flávio de Aquino, Moacir Fernandes de Figueiredo e Alcídio Mafra de Souza. Retornaram para nosso Estado: Martinho de Haro, José Silveira D'Ávila (dividiu-se entre lá e cá), José Bonifácio Brandão e Agostinho Malinverni Filho.

7. Se pensarmos em qual o papel da tradição clássica e do modelo vivo como instrumentos de elaboração destas imagens, podemos dizer que se percebe nas fotos, desenhos e relatos, que havia treinamento no ofício com aulas de desenho de observação e cópia de moldes, modelo vivo, elaboração de cópia a partir de estudos de gesso da antiguidade e das pinturas das principais escolas artísticas, como métodos que eram utilizados. Tal influência fica mais evidente no material deixado por Victor Meirelles de Lima, Sebastião Vieira Fernandes, Agostinho Malinverni Filho, Moacir Fernandes de Figueiredo e em menor grau, Martinho de Haro.

8. Sobre noções que permearam a recepção crítica desses e de outros nus na arte dos catarinenses, podemos dizer que à exceção da obra Moema, de Victor Meirelles, os demais não se sobressaem. São considerados e vistos como parte de repertório, mas sobretudo de processo de aprendizagem, pois predominam em estudos. Em Santa Catarina, um grande volume de desenhos de nus se destaca na produção de Malinverni Filho. São mais de 62 desenhos de estudos de nus, 14 telas à óleo, sendo que ele retrata também negros/as, e índios/as. Martinho de Haro é outro artista que tem uma vasta produção de nus, todavia, esta se concentra mais nos anos 70, já bem afastado da ENBA. Martinho tem também, uma predileção especial por mulatas como modelo, tendo eleito a também artista plástica Valda Costa, como sua modelo em especial. Todavia, no conjunto da

obra, em Malinverni, se destacam os pinheiros e paisagens invernais do cerrado catarinense e em Martinho, sobressaem as paisagens de Florianópolis.

A história que este texto nos abre não nos remete a um passado já realizado e completo, repleto de fatos consumados, mas evoca a memória de um pretérito inconcluso e ainda por realizar. Estamos cientes de que antes talvez de se adotar metodologias ou sensibilidades teóricas mais agudas, instigantes, ousadas, é preciso também escrever a história da arte em Santa Catarina, mas para constituir um corpus sólido, ela precisa ainda produzir sua devida dose de iconografia e de erudição, que podem e devem caminhar juntos, mesmo não sendo tarefa fácil.

Referências

BOITEUX, H. Mestre Valentim e a arte catarinense. Revista trimestral do IHGSC. Volume VII – 1918. Primeiro trimestre.

_____.Santa Catarina nas Belas Artes. O pintor Sebastiao Vieira Fernandes. Rio de Janeiro: Editora Zelio Valverde, 1940.

CHEREM, Rosangela e WEIDUSCHADT, Leticia. Malinverni e os lapsos da criação artística. IN: MAKOWIECKY, S.; CHEREM, R. M. . Academismo e Modernismo em Santa Catarina. 1. ed. Florianópolis: Editora da UDESC, 2010. v. 1. 705p .

FRANZ, Teresinha Sueli. Mariano Moreno e a primeira formação artística de Victor Meirelles. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/vm_mmoreno.htm>

GRINBERG, Piedade. As arquiteturas efêmeras na coroação de D. Pedro II através dos desenhos de Rafael Mendes de Carvalho. In: Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2. / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010. V.1. Pag. 526 – 532.

HUCHET, Stéphane. Memória Metodológica. Disponível em: < em http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/109_stephane_huchet.pdf> Acesso em 04.abr.2013. Anais CBHA 2004.

LESSA, Carlos. Nação e nacionalidade a partir da experiência brasileira. Revista Estudos Avançados 22 (62), 2008. Paginas 237-256. Disponível em < http://www.scielo.br/pdf/ea/v22n62/a16v2262.pdf>. Acesso em 22 jun.2018.

MAKOWIECKY, Sandra. A presença da Academia Imperial de Belas Artes e da Escola Nacional de Belas Artes no cenário das artes visuais em Santa Catarina. IN: Fragmentos-construção I : MAKOWIECKY, S e CHEREM, Rosangela Miranda. Academicismo e Modernismo em Santa Catarina . Florianópolis : Ed. da UDESC, 2010, p. 41 a 59.

MAKOWIECKY, Sandra. A representação da cidade de Florianópolis na visão dos artistas plásticos. Tese de Doutorado (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

MATTOS, Tarcísio; Corrêa Neto, Ilmar; Andrade Filho, João Evangelista (orgs).

Martinho de Haro. Florianópolis: Tempo Editorial, 2007.

Moacir Fernandes de Figueiredo- Disponível em < . https://moadefigueiredo.blogspot.com/2012/>. Acesso em 22 jul.2018 e Álbum do artista. Disponível em < http://moadefigueiredo.blogspot.com/2013/01/album-de-fotografia.html>. Acesso em 22 jul2018

NANCY, Jean- Luc. Imagem, mímesis & méthexis. In: ALLOA, Emmannuel (org). Pensar a imagem. Editora Autentica, Belo Horizonte, 2017, p. 73.

PEREIRA, Sônia Gomes. Arte brasileira no século XIX. Belo Horizonte: C/Arte, 2008, p. 15.

Rafael Mendes de Carvalho- Desenho – Iluminação da Caza da Câmara Municipal. Disponível em <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon259405/icon259405_06.jpg>. Acesso em 12 ago.2018.

Rafael Mendes de Carvalho- Desenho. Desenhos dos projetos das iluminações para a coroação de D. Pedro II. Disponível em < http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon259405/icon259405.htm>. Acesso em 29 jul. 2018

Salão de 31. Martinho de Haro. Disponivel em < https://www.salao31.com/martinho-de-haro/>. Acesso em 29 jul. 2018

SEBASTIÃO Vieira Fernandes. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa284083/sebastiao-vieira-fernandes>. Acesso em: 12 de Set. 2018. Verbete da Enciclopédia.

Turistas mantêm imagem de paraíso. Diário Catarinense, Florianópolis, 6 mar. 1996, p.10. In DC Documento. Florianópolis – Origens e Destino de uma Cidade à Beira Mar, no 27.

O Nu e a Questão do Erotismo na Arte Brasileira do Século XIX

Sonia Gomes Pereira, Universidade Federal do Rio de Janeiro

É importante enfatizar a presença constante do nu no universo acadêmico e nos ateliês de artistas. Instrumento essencial num código de representação, em que a função narrativa era primordial, o domínio do corpo humano era objetivo obrigatório na formação dos artistas. Assim, o acervo, que a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro vinha formando, expunha aos olhos de seus alunos e visitantes vários exemplos, em que o nu e temas eróticos eram apresentados de forma franca. Mas, se o nu não constituía novidade nesses ambientes artísticos, nem mesmo provocava escândalo entre artistas e críticos, como seria a recepção dessas obras para o público em geral, numa sociedade extremamente tradicional e religiosa, como a brasileira?

Palavras-chave: nu.erotismo.arte brasileira.século XIX.início XX

*

It is important to emphasize the constant presence of the nude in the academic universe and in artists' studios. Essential instrument in a code of representation, in which the narrative function was primordial, the mastery of the human body was an obligatory objective in the formation of the artists. Thus, the collection, which the Academy of Fine Arts of Rio de Janeiro was forming, exposed to the eyes of its students and visitors several examples, in which the nude and erotic themes were presented in a straightforward manner. But if the nude was not new in these artistic environments and it did not even cause scandal among artists and critics, what would the reception of these works be for the general public, in an extremely traditional and religious society such as the Brazilian?

Keywords: nude.erotism.Brazilian art. 19th century. beginning of 20th century.

Acredito que um bom ponto de partida para a discussão da questão do nu e do erotismo na arte brasileira do século XIX seja a análise dos dois quadros, citados na justificativa da Sessão 7 - Questões do Erotismo na Arte Brasileira - do XXXVIII do Colóquio do CBHA: a *Carioca* de Pedro Américo e a *Moema* de Vitor Meireles, ambos produzidos no âmbito da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Antes, no entanto, é necessário lembrar a presença constante do nu na formação dos artistas no universo acadêmico, desde a primeira etapa da cópia das estampas, passando pela cópia das moldagens de gesso até chegar ao exercício do modelo vivo. Instrumento essencial num código de representação, em que a função narrativa ocupava função primordial, o domínio do corpo humano era objetivo obrigatório na formação dos artistas, assim como a absorção dos modelos antigos e dos então considerados modernos da tradição artística europeia.

O contato com esse nu dessa tradição artística era, portanto, presença constante nos ateliês da Academia, como fica evidente nos incontáveis exercícios de modelo vivo (Fig. 1).

Fig. 1 – À esquerda: Vitor Meireles, *Nu masculino,* s/d, carvão/papel, 61,0 x 43,5 cm MDJVI; à direita: Quirino Campofiorito, *Nu feminino sentado,* 1948, carvão/crayon/papel, 99,5 x 68,5 cm, MDJVI.

Por outro lado, o acervo, que a Academia vinha formando desde os seus anos iniciais, expunha, aos olhos de seus alunos e visitantes, vários exemplos, em que o nu é apresentado de forma franca. Para isso, basta analisar as coleções iniciais da Academia – a Coleção D. João VI (vinda para o Rio de Janeiro em 1807) e a Coleção Lebreton (chegada ao Rio em 1816) - ambas levadas para a Academia em

1832. Encontram-se ali expostos nus e temas de grande erotismo, referentes à mitologia clássica ou ao Antigo Testamento. Cotidianamente, desempenhavam a função didática de iniciar os alunos nos exemplos da tradição pictórica europeia, mas muitas dessas obras eram expostas ao público visitante nas Exposições Gerais da Academia (Fig. 2).

Fig. 2 – À esquerda: Marco Liberi, *Vênus desarmando Cupido,* s/d, óleo/tela, 104 x 86 cm, MNBA – Coleção D. João VI; à direita: Simone Barabino, *Lot e as filhas*, s/d, óleo/tela, 187 x 141 cm, MNBA – Coleção Lebreton. Esse último exemplo trata de episódio do Antigo Testamento, em que as filhas embriagam e seduzem o próprio pai, tocando, portanto, no tabu do incesto.

Também os envios dos pensionistas incluíam nus, assim como temas de grande apelo sexual, como acontece em algumas cópias realizadas em museus europeus, tais como *Tarquinio e Lucrecia,* que trata de um estupro (Fig. 3).

Assim, nos ambientes acadêmicos, o nu não constituía novidade, nem mesmo provocava escândalo, fazendo parte do *métier* do artista.[1]

Já em relação ao público em geral, seria preciso uma pesquisa mais ampla, não apenas nos escritos de críticos de arte, mas na literatura em geral, para averiguar como a sociedade – muito tradicional e católica – reagia àqueles temas. Provavelmente haveria diferenças entre a classe mais alta – habituada às viagens e aos museus europeus – e a classe média – como aquela que vemos tão frequentemente nas obras de Machado de Assis – por exemplo, as famílias de Capitu e Bentinho em *Dom Casmurro.* Mas esse estudo exigiria uma pesquisa em torno da história da sexualidade na nossa sociedade, que foge ao escopo dessa comunicação.

[1] Na documentação da antiga Academia, conservada no Museu D. João VI, não encontrei críticas de cunho moralista às obras com figuras nuas ou temas de caráter erótico. Na apresentação de concursos ou em julgamentos de envios, os temas são considerados edificantes, de virtudes ou de vícios, a serem seguidos ou evitados respectivamente. PEREIRA, 2016.

Fig 3 – Vitor Meireles, *Tarquínio e Lucrécia,* cópia da tela de mesmo nome atribuída a Guido Cagnacci, s/d, óleo/tela, 70,3 x 92,8 cm, envio de pensionista, MDJVI.

Prefiro concentrar-me na mudança que ocorre nos nus – assim como em quase todos os demais temas e gêneros – na passagem de uma produção artística mais idealizada, em geral ligada ao romantismo, para os temas realistas ou naturalistas, que procuram se ater à realidade. Para isso, coloco em confronto as duas telas indicados pela nossa Seção – *Carioca* de Pedro Américo (1843-1905) e *Moema* de Vitor Meireles (1832-1903) – com algumas obras posteriores – como *Estudo de Mulher* de Rodolfo Amoedo (1857-1941) - e alguns nus adolescentes de Eliseu Visconti (1866-1944).

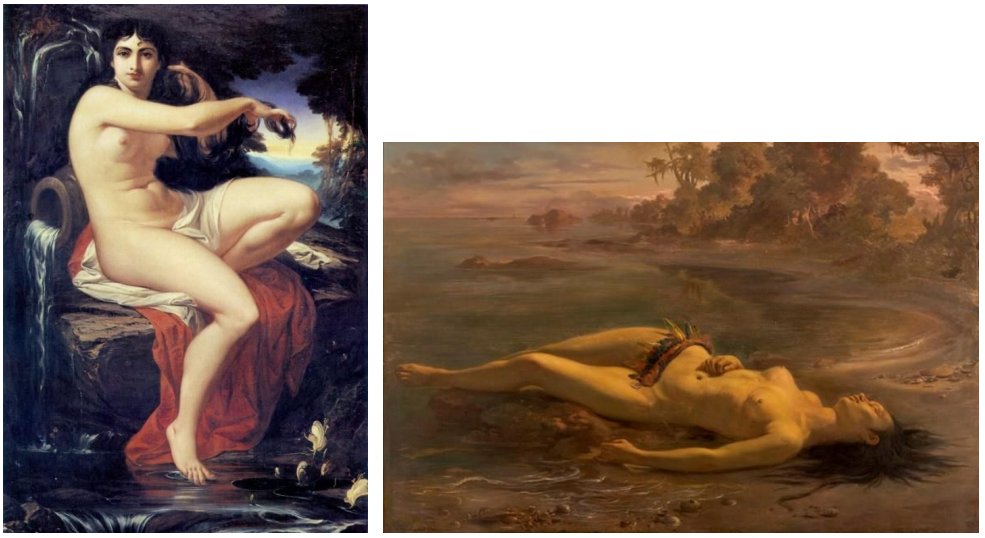


Fig. 4 – À esquerda: Pedro Américo, *A Carioca,* 1882, óleo/tela, 205,5 x 134 cm, MNBA; à direita, Vitor Meireles, *Moema,* 1866, óleo/tela, 129 x 190 cm, MASP.

A primeira versão da *Carioca* (Fig. 4) foi realizada na Europa, quando Pedro Américo era pensionista do Imperador: ficou na França de 1859 a 1864, voltando ao Brasil em 1865. Enviou a tela para a 17ª Exposição Geral da Academia de 1865 [2] - não se tendo notícias de nenhuma reação negativa de caráter moralista na imprensa da época. Em seguida – conforme relato usual nas biografias do pintor – Pedro Américo ofereceu a pintura a D. Pedro II, mas foi recusada pelo mordomo-mor da Casa Imperial, Paulo Barbosa, alegando conteúdo inapropriado. A obra teria sido, então, ofertada ao rei da Prússia, Guilherme I.

Em 1882, portanto 17 anos depois, Pedro Américo pintou uma réplica, que enviou para a 26ª Exposição Geral de 1884: no catálogo aparece o título *Carioca: reprodução com variantes do quadro deste nome.*[3] Parece haver, portanto, algumas diferenças entre as duas obras, que não podemos identificar, uma vez que não conseguiu localizar até hoje a primeira versão.[4]

A segunda versão apresenta uma alegoria ao rio Carioca, utilizando-se da figura mitológica da nereida, que simboliza as águas. É sempre representada pela figura feminina nua, junto a vaso vertendo água. Existem inúmeras pinturas com essa temática, entre as quais se destaca tela famosa de Ingres, *A Fonte.*

Pedro Américo opõe a figura feminina bastante destacada em primeiro plano, em pose bastante usual do repertório clássico, à paisagem bastante compacta, tendo ao fundo um espaço vazio, que recebe luz, clareando e aprofundando o espaço pictórico. Trabalha, portanto, em forte contraste entre figura e fundo.

O que poderia ter provocado a recusa do mordomo-mor? Talvez a ênfase exagerada na figura feminina frontal? Faltou-lhe a referência clássica da nereida mitológica? Não condizia com o programa iconográfico dos paços imperiais? [5]

A segunda versão, apresentada ao público na exposição de 1884, não parece ter causado nenhuma reação moralista, apenas comentários estéticos, como a crítica bem-humorada de Angelo Agostini à grossura de sua coxa esquerda!

A *Moema* (Fig. 4) foi pintada em 1866, já depois da volta de Vitor Meireles ao Brasil em 1861, em seguida a um pensionato de oito anos na Europa. Foi

[2] LEVY, 1990, 165.
[3] LEVY, 1990, 275.
[4] Até o momento de escrever este artigo, não tinha conhecimento de uma fotografia da primeira versão da *Carioca*, que foi mostrada por Alberto Martín Chillón em sua comunicação apresentada no Colóquio CBHA 2018, publicada nestes mesmos Anais.
[5] Sabe-se que a Coleção Real, vinda com a corte portuguesa em 1807, era constituída por obras provenientes dos Palácios de Mafra e da Ajuda. As obras de temática histórica foram encaminhadas aos dois paços reais: o Paço da Cidade e o Paço de São Cristóvão. Tratam-se de pinturas que narravam feitos relativos à criação de Portugal – como a vida de D. Afonso Henriques – e à expansão imperial – especialmente na Índia. Entre essas obras, havia várias pinturas de Vieira Portuense e de Domingos Sequeira. A maioria tem paradeiro ignorado. Muitas devem ter retornado à Europa com D. Pedro II e foram repartidas entre seus herdeiros.

apresentada na 18ª Exposição Geral desse mesmo ano. [6] Obra típica do indianismo, seu tema refere-se à personagem homônima do poema épico *Caramuru*, de Santa Rita Durão. Faz parte, portanto, da produção de caráter nacionalista, que caracterizou boa parte dos investimentos da Academia nos anos 1860 e 1870.

Assim como na *Carioca,* na *Moema* temos uma figura feminina nua em primeiro plano, só que deitada, em contraste com a natureza ao fundo. Mas, ao contrário da *Carioca,* aqui a paisagem é vasta, compreendendo a extensão da praia com a vegetação ao fundo. O resultado dessa composição é uma grande integração entre figura humana e cenário, inclusive cromática, reforçando a visão romântica da pureza dos índios e sua plena integração à natureza. Além disso, ao contrário da *Carioca* que paira destacada de sua paisagem, aqui o *pathos* da narração - a morte da índia - contamina figura humana e mesmo paisagem.

Vemos, assim, que tanto *Carioca* quanto *Moema* inserem-se na pintura de caráter idealizado - num caso a alegoria ao rio Carioca, no outro a temática de cunho indianista – que predominou em meados do século XIX na Academia, seguindo a orientação inicial dos mestres franceses e, depois, de Manuel de Araújo Porto Alegre.

Agora, é interessante comparar as figuras femininas nuas da *Carioca* e da *Moema*, com *Estudo de Mulher* de Rodolfo Amoedo.

FIG. 5 – Rodolfo Amoedo, *Figura de Mulher,* 1884, óleo/tela, 150 x 200 cm, MNBA.

[6] LEVY, 1990, 173.

O *Estudo de Mulher* (Fig. 5) foi pintado em 1884, quando Amoedo se encontrava em Paris como pensionista desde 1879. Mandado como envio para a Academia no Rio de Janeiro, junto a outros trabalhos, recebeu elogios dos professores, que se referem a essa obra como típica da *moderna pintura francesa.*[7]

Como nas obras anteriores, temos aqui uma figura feminina em primeiro plano, também deitada como a *Moema*, colocada num cenário – nesse caso, um interior, que nos é apresentado de forma muito aproximada, conferindo grande planaridade à composição. Ao lado do cuidado na representação do corpo feminino, o mesmo cuidado aparece na apresentação de inúmeros objetos: almofada, colcha, leque, painel de fundo. É, assim, notória a intenção de Amoedo de descrever o ambiente em todos os seus detalhes.

A grande mudança operada nessa obra do Amoedo em relação às duas anteriores de Pedro Américo e Vitor Meireles é que não é mais um nu alegórico ou literário, mas alguém real, inserido em ambientes da época, refletindo a realidade contemporânea. Assim, não se trata apenas da nudez feminina, mas de toda a ambiência que remete às situações de pose em ateliês, em grande intimidade, nas quais as relações entre artistas e modelos frequentemente extrapolam a atividade profissional.

Essa temática da pose dos modelos e dos ambientes de ateliês foi muito comum no final do século XIX. Pode, mesmo, em alguns casos, como na *Figura de Mulher* do Amoedo ser considerado uma *academia* – os já tradicionais estudos de figura humana, imprescindíveis à formação de qualquer artista.

Sabemos que a análise da realidade e da atualidade, em oposição à idealização e ao passado, foi a principal reivindicação do realismo. Grande parte da enorme reação a obras realistas - tanto literárias, como *Madame Bovary* de Flaubert, publicado em 1857, quanto plásticas, como o *Dejeuner sur l´herbe* de Manet, 1862-1863 - deve-se à narrativa do presente, retratando situações da sociedade burguesa de então.

No entanto, no caso do Amoedo, a obra não causou nenhum constrangimento, como vimos. Seria interessante analisar a mudança na recepção dessas obras realistas e/ou naturalistas ao longo das últimas décadas do século XIX. Alguns autores têm feito a diferença entre as denominações realismo e naturalismo, na tentativa de melhor caracterizar essas nuances. Dessa forma, passa a ser possível traçar diferenças entre o realismo histórico dos anos 1840 e o naturalismo de final do século, em que se faz a observação direta e em geral sem *pathos* da realidade circundante. Essa é uma questão que merece aqui ser aprofundada.[8]

[7] PEREIRA, 2016.
[8] Alguns historiadores da arte portugueses utilizam mais a denominação naturalismo do que realismo e traçam o perfil da produção pictórica em Portugal no final do século, que engloba, entre outros pintores, José Malhoa. SILVA, 2011, L-LXIII; LEANDRO, 2007, 13-46.

Jorge Coli aponta a diferença entre a produção do realismo histórico da voga da pintura naturalismo nas últimas décadas do século XIX.[9] Realmente, a categoria da pintura naturalista começa a se destacar do realismo anterior, fazendo com que passemos a pensar a produção pictórica de forma diferente: ao lado do impressionismo, do simbolismo e da produção oficial (em geral histórica, mitológica ou orientalizante), devemos acrescentar o naturalismo.

Termo mais reconhecido na literatura, não teve a mesma presença nas artes visuais, mas tem sido utilizado, mais recentemente, para caracterizar uma extensa produção pictórica no final do XIX, muito popular na época, mas hoje em parte esquecida da crítica e do público.

Coli traça o perfil dessa pintura naturalista. Em primeiro lugar, o caráter internacional homogêneo, tendo a França como centro irradiador.

Em segundo lugar, Coli ressalta que as pesquisas plásticas têm menos importância nesse tipo de pintura, que não busca inovar no plano do fazer pictórico. Emprega uma técnica erudita, precisa, impecável – às vezes evoca procedimentos de realistas, como Courbet ou Manet, e também dos impressionistas, mas há poucas referências explícitas de mestres antigos e pouca proximidade como o universo plástico e temático dos simbolistas.

Em terceiro lugar, Coli aponta o interesse da pintura naturalista em descrever e situar socialmente os objetos representados. Sem ingenuidade ou mesmo ideologia, os pintores mantêm-se atrelados às coisas da realidade. A temática, assim, é perfeitamente circunscrita e a relação das coisas com o mundo é mais essencial do que pesquisas plásticas.

No caso de pinturas naturalistas europeias, trata-se de testemunho de uma realidade que é antes de tudo social. Dessa forma, representam aspectos mais humildes, duros e revoltantes, como o trabalho e a vida dos trabalhadores e as formas de trabalho na sociedade industrial. Em geral, há grande interesse na definição de traços gerais – tais como idade, sexo, compleição física, classe social -, mas pouca caracterização psicológica. Coli afirma que essa constitui uma grande originalidade na temática dessa pintura naturalista. Basta comparar com o realismo engajado que se desenvolveu depois de 1848: nele, era de se esperar o florescimento de motivos da condição operária, mas o empenho político desses pintores não se fazia pela figuração do trabalho contemporâneo, com algumas exceções, como *Os quebradores de gelo* de Courbet. Curiosamente havia, no realismo histórico, uma necessidade de evasão do universo urbano criado pela sociedade industrial: pintores mais sensíveis aos problemas sociais, como Courbet e Millet, dedicavam-se à representação do mundo rural.

[9] COLI, 2010, 285-294.

Trata-se, portanto, de uma pintura voltada para objetividade, documentação e testemunho da realidade. Reduz-se a teatralidade, a exaltação e a celebração, em benefício da constatação: a partir da banalidade, pretende levar o espectador a tomar consciência do mundo.

Coli finaliza sua análise do naturalismo, afirmando a sua presença também no Brasil, destacando os casos de artistas como Almeida Júnior e Arthur Timóteo da Costa.

Acredito que o mesmo objetivo de retratar a realidade, sem teatralidade, exaltação ou celebração, a partir da banalidade de uma cena do cotidiano, pode ser atribuído ao *Estudo de Mulher* de Amoedo.

De qualquer maneira, é importante enfatizar a recepção positiva de obras do tipo do *Estudo de Mulher* no ambiente brasileiro, pois, mesmo com a difusão de novas ideias cientificistas com o positivismo no final do XIX, a sociedade em geral continuava muito atrelada aos valores tradicionais da família e da religião.

Estudo de Mulher, assim como inúmeras outras representações de interiores de ateliês, referem-se a um espaço social restrito – isto é, a vida em geral boêmia dos artistas e a moralidade das mulheres modelos, que se considerava duvidosa –, portanto, ao largo das famílias tradicionais. Mas, em alguns casos – como em *Menina com Ventarola*, de Eliseu Visconti (Fig. 6) - a cena de interior de ateliê envolve crianças: e mesmo, assim, não há notícias de críticas negativas à exposição do corpo infantil nu.

Mais interessante ainda é verificar a expansão do tema do nu para ambientes domésticos, como em *Duas Irmãs,* de Eliseu Visconti, de 1894 (Fig. 6). Também aqui não se tem notícias de críticas negativas na época. No entanto, hoje, seria uma temática problemática, não apenas no Brasil, mas em outros países, como nos Estados Unidos.

Fig. 6 – À esquerda: Eliseu Visconti, *Duas Irmãs*, 1894, óleo/tela, 58,9 x 80,4 cm, MNBA;à direita: Eliseu Visconti, *Menina com Ventarola,* 1893, óleo/tela, 65,1 x 81 cm, MNBA.

De qualquer maneira, não deve deixar de entrar nessas considerações sobre a pintura realista ou naturalista as mudanças de gosto, não apenas do público, como do mecenato nessa época. Tratam-se de pinturas encomendadas por particulares para serem expostas em residências ou feitas pelos artistas para exposição nos salões, com objetivo de vendas posteriores. Alguns artistas, inclusive, já conseguiam viver da própria profissão, como é o caso de Eliseu Visconti.

No entanto, mesmo levando em consideração o caráter mais privado desse tipo de pintura, é importante pensar que a recepção à pintura de nus ou de temas eróticos pode ser bem mais complexa do que imaginamos à primeira vista.[10] Numa época, como a nossa, em que a erotização generalizada da sociedade atingiu inclusive as crianças, não seria de espantar que estivéssemos levando para obras antigas o nosso olhar erotizado. Isso, naturalmente, não significa que as pessoas daquela época fossem mais liberadas, mas apenas que o controle da sexualidade era exercido de forma diferente do que na nossa época.

Referências Bibliográficas:

COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX.* São Paulo: CosacNaify, 2010.

LEANDRO, Sandra. Teoria e Crítica de Arte em Portugal no final do século XIX. In *Seminários de Estudos de Arte: Estados da Forma I.* Évora: Centro de História da Arte e Investigação Artística, 2007, p. 13-46.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes: período monárquico - catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884.* Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1990.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: FAPERJ / Mauad, 2016.

SILVA, Raquel Henriques. Silva Porto e a pintura naturalista. *In*: LAPA, Pedro; SILVEIRA, Maria de Aires (Orgs.). *Arte portuguesa do século XIX*: 1850-1910. Lisboa: MNAC - Museu do Chiado, 2011. p. L-LXIII.

[10] É notório que houve grande mudança nos hábitos e comportamentos familiares, tanto no Brasil quanto fora, nos últimos 100 anos. Mas acredito que isso não quer dizer que o passado só foi moralista e sexualmente inibido e que nós, no século XXI, somos totalmente liberados – ou pelo menos uma parte da população atual. Sabemos, pela literatura e relatos familiares, que antigamente crianças pequenas brincavam à vontade, com poucas roupas, no verão. Famílias grandes deixavam os filhos mais à vontade, sem a estrito controle que há hoje. Filhos dormiam juntos, às vezes na mesma cama, sem que isso constituísse preocupação para os pais.

Vestidos em arte: os nus nos acervos de Curitiba - sob a perspectiva de gênero

Stephanie Dahn Batista, Universidade Federal do Paraná, Departamento de Artes

O presente artigo apresenta a concepção da Exposição "Vestidos em arte – os nus nos acervos públicos de Curitiba" de 14/12/2017 a 25/03/2018 no Museu Oscar Niemeyer. A mostra debate o corpo humano e a nudez na arte do século XX a partir da investigação nos acervos públicos de Curitiba sob a perspectiva de gênero. Os corpos, nunca neutros, recebem inscrições discursivas daquilo que se entende de feminilidade ou masculinidade, de raça e classe materializado enquanto objeto artístico de longa tradição acadêmica.

Palavras chaves: Corpo na arte. Estudos de gênero. Exposição. Acervos públicos. Museu Oscar Niemeyer.

*

This article presents the conception of the Exhibition "Dressed in art - the nudes in the public collections of Curitiba" from 14/12/2017 to 03/25/2018 at the Oscar Niemeyer Museum. The exhibition discusses the human body and nudity in the art of the twentieth century based on the research in the public collections of Curitiba by the perspective of gender. The bodies, never neutral, receive discursive inscriptions of what is meant by femininity or masculinity, of race and class materialized as an artistic object of long academic tradition.

Keywords: Body in art. Gender studies. Exhibition. Public collections. Oscar Niemeyer Museum.

A imagem do corpo nu tem grande presença midiática e encontra várias formas visuais nas artes, com longa tradição histórica. A forma visual da figura humana indica com sua variabilidade histórica e cultural, modelos da ordem simbólica e das práticas culturais, quer dizer, são as representações midiáticas do corpo sobre nossa instituição como ser humano e sua afirmação. O contorno do humano faz-se mediante sua visibilidade corpórea e recebe inscrições discursivas das concepções vigentes de etnia, classe e gênero. Um corpo nunca é neutro.

A exposição *"Vestidos em arte – os nus nos acervos dos museus de Curitiba",* no Museu Oscar Niemeyer em Curitiba de 14 de Dezembro 2017 a 25 de março de 2018, é uma mostra com obras dos acervos públicos de Curitiba que apresentam os marcos significativos sobre a representação do corpo humano apontando questões discursivas entre o material físico e mental ou espiritual do ser humano, entre o sujeito e a sociedade, entre desejos individuais e ânsias coletivas. A exposição é resultado de uma longa investigação desde 2013 da iniciação científica no Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná sobre a representação do corpo humano na arte do século XX até a atualidade. Nos acervos públicos dos museus de Curitiba, foram detectados quase 700 trabalhos que materializam a imagem do corpo humano em desenhos, gravuras, pinturas e fotografia. A mostra com seus 97 trabalhos de 43 artistas encara o corpo como um território de preservação do humano, do factível, que esconde e arquiva informações, mistérios sobre sua existência e revela complexidades como o corpo se veste em arte.[1]

Na exposição a diversidade desta matéria biocultural, vestido em arte é debatida na sua proposta curatorial em sete frentes: *O corpo como objeto artístico* analisa o desafio estético da representação da figura humana; *O corpo na Academia* circunscreve o lugar central da prática no ensino da arte sobre a figura humana que se tornou o alicerce da formação acadêmica, *O corpo e seu desejo* traz a tona os devaneios e fantasias em torno da carne; *O corpo vem em gênero* mostra que nenhum corpo é neutro, mas sim recebe inscrições de gênero daquilo que se entende como masculino ou feminino; *O corpo bizarro e grotesco* visualiza a imagem fantasmagórica, surreal ou destorcida trazendo luz a este lado misterioso do corpo; *O corpo fragmentado* lança o olhar sobre o corpo como alvo da fragmentação do sujeito; *O corpo invisível* destaca os corpos outros que estão na margem, fora dos padrões hegemônicos.

Esta concepção curatorial advém da investigação do meu projeto de pesquisa "O corpo no palco de gênero: representações corpóreas de feminilidades e masculinidades na arte brasileira no século XX e XXI" que se baseia num

[1] As orientandas da Iniciação científica desde 2013 atuaram como curadoras assistentes no Museu Oscar Niemeyer sob minha coordenação. Participaram Ana Paula Clemente, Aline Biersnastki, Carol Tokars Wierneck, Erica Storer de Araujo, Isadora Matiolli, Iuska Wolski, Naiara Akel de Pauli.

cruzamento das áreas de História do corpo, o corpo nos estudos de gênero e o corpo na História da Arte para analisar as inscrições discursivas nas representações da figura humana. O artigo apresenta a base teórica da mostra e problematiza os núcleos temáticos do corpo em torno do desejo, grotesco, fragmentado e invisível que figuram os corpos carregados eroticamente e são muitas vezes os corpos do outro, a alteridade que impregnou muitas vezes o erótico.

A História do corpo atribui, pensando com Michel de Certeau, que "cada sociedade tem seu corpo, assim como ela tem sua língua"[2], destarte cada sociedade e cultura agem sobre o corpo para construir uma variedade de modelos assimiláveis para os indivíduos. Os modelos de beleza, de sensibilidades, de saúde, de gestos, criam os padrões dentro dos quais vão se construir homens e mulheres correspondentes com o seu tempo e lugar. Esses moldes culturais formam, ao longo do tempo, uma história corporal que, por sua vez, é reveladora do limite entre o corpo natural e o culturalmente codificado. Além do mais, essa fronteira que separa a natureza do nosso corpo da sua codificação cultural não é determinada e circunscreve uma relação dinâmica cuja história deve ser relatada[3], e que, no âmbito do nu na arte, se torna um ponto crucial por ser um corpo simbólico entrelaçado com os discursos científicos. Michel Foucault[4] institui o corpo no domínio político de conhecimento como objeto complexo, polissêmico e plural, considerado na sua dimensão econômica, social e simbólica e nos mecanismos intrínsecos entre corpo, sociedade e poder. A matéria física composta por carne, ossos, órgãos e membros tem uma superfície moldável e transformável por técnicas disciplinares e pela biopolítica. Assim, chama "atenção ao corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam"[5], dentro das relações de poder que compõem tecnologias políticas específicas e históricas. O corpo preexiste como superfície e funciona como um arcabouço para os processos de subjetivação, uma vez que o sujeito é uma invenção pautada em discursos e relações de poder que o constituem – tornar-se sujeito pelo e através do corpo que é uma experiência histórica e cultural do ocidente. Na perspectiva teórica dos estudos de gênero, categoria analítica de um corpo *genereficado* (*gendered)*, o corpo significa matéria básica, categoria de diferença, superfície das inscrições e construções culturais do que se define como sendo sexuado bem como daquilo que se entende histórica e culturalmente por feminilidade e masculinidade. "O corpo vem em gênero" [the body comes in gender] é uma citação da filósofa Judith Butler[6] que afirma que o corpo humano não é neutro, mas sim moldável por inscrições externas a ele: se inscrevem nele gestos, comportamentos, maneiras de se vestir em relação aquilo que se espera de um corpo feminino ou masculino. A questão do sexo e da diferença

[2] DE CERTEAU, 1982, p.172.
[3] LAQUEUR, 2001.
[4] FOUCAULT, 1999.
[5] FOUCAULT, 1999, p. 117.
[6] BUTLER, 1993, p.3.

sexual são pontos cruciais para diferentes acessos teóricos, históricos e sistemáticos ao corpo. Por isso a história dos estudos de gênero é ao mesmo tempo uma história de visões do corpo. Esta perspectiva teórica permite demonstrar claramente que o saber e a fala sobre o corpo, sua percepção e experiência são histórica, geográfica e culturalmente diferenciadas porque suas relações de poder sempre são específicas, localizáveis e instáveis (Fig.1). O conceito de gênero enfatiza todo um sistema de relações que pode incluir o sexo, porém não é diretamente determinado por ele e muito menos determina diretamente a sexualidade. Segundo Joan Scott, o conceito de gênero se entende "como elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos" e "como uma forma primária de dar significado às relações de poder"[7]. Essa perspectiva relacional estabelece as possíveis configurações não só no cotidiano pelo sexo marcado inexoravelmente nos corpos, mas também na imagem desses corpos em que os que são representados se relacionam com aqueles que podem representá-los. Na linguagem artística o gênero se configura a partir das normas, das convenções e dos conhecimentos sobre o corpo. A posição radical, para não dizer paradigmática, é a leitura biopolítica de Judith Butler, que propõe uma conceituação política e cultural do corpo questionando as relações epistemológicas entre a materialidade física e o discurso. Segundo a autora, o corpo recebe seu sexo não de uma natureza intocada e pré-discursiva, mas sim por uma *performatividade* de gênero[8] por meio de práticas discursivas construídas e transformadas historicamente. Nessa concepção, o sexo biológico não é mais determinado pela natureza porque ele mesmo já é parte do discurso de gênero. As limitações entre o sexo – masculino e feminino –, cuja linha é mutável no tempo, mostram como sexo, gênero e sexualidade são resultados de construções discursivas de um imperativo sociocultural, que indica a leitura no corpo daquilo que o processo normatizador lhe ordenou e fixou. Essa concepção teórica é muito bem-vinda nesta reflexão, já que a partir dela podemos tratar de modo desmitificador a imagem do corpo na arte.

O corpo na história da arte é o terceiro campo teórico que amarra esta discussão dos corpos "vestidos em arte". A representação da figura humana é alvo da produção artística desde a Antiguidade. A partir do Renascimento as imagens artísticas são vetores de implicações específicas, sejam elas políticas, sociais, culturais, coletivas ou individuais. Com o tratado *De pictura*[9], Leon Battista Alberti formulou a prática clássica da pintura que supõe hierarquias de nobreza ou grandeza em relação aos temas representados: a pintura deve narrar uma história com uma composição de figuras humanas engajadas numa ação. Essa norma renascentista demonstra o estatuto privilegiado do corpo e o lugar crucial que ele ocupa no sistema das Belas Artes, sendo,

[7] SCOTT, 1995, p.86.
[8] BUTLER, 1993.
[9] ALBERTI, Leon, Battista, 1435, Livro 2.

portanto, a figura central e seu próprio alicerce. Os artistas dessa época (re)inauguraram o fenômeno considerável do corpo nu como representação da beleza ideal cujos novos temas e iconografias (deusas, ninfas, santos) erotizam o olhar. As imagens artísticas sobre o corpo, com os discursos teóricos e críticos que as acompanham, trazem informações específicas e assim contribuem para uma história do corpo que evidentemente não negligencia os documentos que constituem em si mesmos os produtos da atividade artística. Isso porque:

> Como representações figuradas, as imagens são portadores de implicações e investimentos próprios. Seu modo de enunciar, não verbal, suas diversas funções (comemoração, edificação, prazer) suas esferas de recepção (pública, privada, íntima) não fazem delas apenas testemunhos que refletem situações e práticas existentes: elas servem também de modelos e de contra-modelos, desempenham o papel de proposições às quais as práticas podem ser convidadas a conformar-se – e permitem projeções e investimentos cujos traços encontramos nos outros tipos de documentos[10].

Dessa maneira, a história da arte trabalha com uma concepção própria de corpo e como categoria geral.

Questionamentos sobre os significados de nus femininos ou masculinos numa história de arte erótica eram tabu até bem pouco tempo[11]. Com as perspectivas teóricas de gênero, as relações entre indivíduo, corpo, sexo, sexualidade, sociedade e instituição, ampliaram as perspectivas sobre a complexidade desse objeto de estudo. As recentes contribuições dos *queer studies* na história da arte mostram como a simples presença do corpo como objeto de estudo desta disciplina consolidada por muito tempo não garantiu um conhecimento crítico que fosse além de análises formais e iconográficas ou que escapasse da matriz normativa da heterossexualidade. Essa recente perspectiva desconstrutivista, na qual se destaca novamente a filósofa Judith Butler (1993), problematiza uma imagem do corpo erotizado que rompe com o binarismo "mulher como modelo na imagem" e "homem como voyeur fora da imagem". Esse binário entre homem e mulher que se sustenta no pensamento dicotômico de cultura versus natureza, sujeito e *alter ego*, artista e modelo, enfrenta suas limitações quando nos deparamos com imagens que apresentam outras variações de corpo e olhar (Fig. 2).

A imagem, seja pintura ou fotografia, de um nu masculino carregado de erotismo nos provoca algumas questões: quem é o observador? Como as encenações visuais alcançam um observador masculino ou feminino apresentando um corpo masculino ou um corpo feminino? Quais são as inscrições discursivas de sexo, gênero e sexualidade? Essas perguntas apontam para uma complexa trama de olhares que não pode ser pensada

[10] ARASSE, 2008, p. 536.
[11] SCHADE, 2006, p. 61.

apenas numa matriz heterossexual normativa e nem pelo reducionismo do pensamento binário.

Essa abordagem teórica estabelecida a partir dos estudos de gênero e da história da arte propõe um olhar múltiplo que vai contribuir para uma aproximação do corpo como objeto histórico, sede de inscrições e inculcações de valores e normas sociais, mas também de desejos e projeções subjetivas.

Assim sendo, o corpo se torna objeto artístico, um desafio de materializar sua carne, pele, ossos, todos seus detalhes anatômicos e capacidades expressivas em forma e cor. Vesti-lo em arte. Problemas de proporção, geometria, medidas de corpo são esquemas racionais que buscam entender a variedade humana. Assim, de um lado o corpo pode ser idealizado como perfeição de beleza, símbolo do belo com preceitos clássicos, ou de outro lado o corpo é investigado artisticamente em sua dimensão grotesca, envelhecida e misteriosa. O cânone do nu nas artes visuais envolve teorias e práticas específicas do campo das artes, discursos científicos vigentes e a invenção subjetiva do artista (Fig.3).

A nudez, *per se*, não é responsável pelo erotismo. Durante a história da arte o corpo nu veio em deuses, anjos, plebeus, retirantes e soldados; o corpo nu carregou inúmeras vezes o drama e a ciência ausentes de lascívia. Em contrapartida, a luxúria se fez presente em corpos vestidos: nobres, heróis e figuras sacras. Entre os milhares de nus existentes nas artes, que partícula é essa que transfigura algumas linhas em volúpia e traz ares escusos para o formalismo puro? O corpo existe como qualquer outro, feito de carne, grafite, carvão ou tinta. Evidente que há o sexo, simples e explícito, que nem a mais tradicional das linguagens sucede em mascarar em sua estranha posição de sublime - onde não há espaço para a sexualidade mundana. Entretanto, partícula do erotismo opera de maneira bem mais sutil, deleita-se no que é latente ao corpo, aos corpos: aquele que posa, aquele que traduz, a representação e o corpo que vê; manequim, artista, tela, espectador. Carlo Ginzburg, em "Ticiano, Ovídio e os códigos da figuração erótica no século XVI" (1989), descreve uma invasão do corpo nu na imagem Seiscentista, de modo geral, como um processo histórico cujo início emerge a partir da *luxúria* em sentido erótico. A erotização do olhar, por sua vez, teve aberto o seu caminho na Renascença devido às circunstâncias históricas específicas, tais como a difusão das estamparias e a circulação das imagens mitológicas de nus sem restrições fora dos meios cultos que eram seus destinatários tradicionais. As imagens eróticas – sublimes ou vulgares – percorrem, segundo o historiador, apenas o circuito icônico privado, embora a representação da nudez também apareça em imagens localizadas no coletivo, como as imagens religiosas. são várias as modalidades que fixam a representação erótica do corpo ao longo do tempo pelas práticas artísticas e sociais. A modalidade que traz à tona o caráter inventivo da erotização da representação do corpo e que igualmente significa um dos mais importantes motivos da *imageria* erótica europeia até o século XIX é o corpo nu feminino deitado. No século XX, as

representações do corpo variam com poses sentadas ou em pé, sem perder sua carga erótica.

A figura do *voyeur* é determinante no mecanismo erótico, sua presença tem o poder de tornar público o que supõe-se privativo; as cenas em *boudoirs*, o enquadramento furtivo e até a mais óbvia de suas funções : espectador solicitado do modelo que deliberadamente se expõe (Fig.4).

Entendendo a representação carregada de erotismo também como uma possível transgressão a imagem do corpo nu grotesco foi associada aos excessos humanos, ao demoníaco, aos universos fantásticos, ao pornográfico, ao animalesco na cultura ocidental. Sua presença parece causar invariável efeito: um composto de atração e repulsa, prazer e desgosto. Não há distância confortável para uma contemplação, mas sim tensão e instabilidade. As apolíneas relações de proporção, de harmonia e de beleza clássicas dão lugar, nessas imagens artísticas, a uma dimensão de complexidade emocional que rompe com as formas tradicionais de representação. Sendo assim, uma interpretação baseada no determinismo binário do belo/feio limita as heterogeneidades dos corpos, incapaz de compreender suas especificidades.

A expressão na arte não é a representação da vida sob um distanciamento analítico ou ideológico, mas a captação e a devolução da experiência intensa do sujeito no mundo, que privilegia o momento criativo aproximando artista e obra pelo *gesto* e por signos em constante devir. Os corpos grotescos são corpos agitados por afetos, são imagens nas quais os corpos carregam tensões, inquietações e deformações da travessia pela subjetividade dos artistas (Fig.5). Os corpos nessas obras exploram zonas de intensidade entre figuras e seus espaços, têm o peso dos conflitos que os assombram, de forças recalcadas, de sobrevidas a instigar intersubjetividades e realidades.

Ao lado do corpo grotesco, propomos uma categoria do corpo invisível. Pode um corpo ser invisível se o compreendemos, justamente, em sua materialidade? Ao considerar o campo artístico um regime de visibilidades, esta seção coloca em perspectiva as normas culturais atravessadas às superfícies dos corpos. Padrões estéticos, sexuais e étnicos são revistos pelos artistas em suas representações de corpos desviantes. O nu assume papel paradigmático quando se propõe a despir o abjeto da sociedade, principalmente por ter sido uma categoria na história da arte, capaz de comunicar valores universais: em nome do belo e do divino, foi-lhe destituído o desejo, a falha, a finitude, o afeto, a expressividade – aquilo que o afastasse, sobretudo, de sua literalidade – reconquistada nas propostas de arte do século XX.

Os artistas em acervo propõem um contraste com a massa coesa de identidades. Algumas abordagens escolhidas para esse núcleo temático, no que toca a relação do artista e seu objeto de representação, consistem em: autorrepresentação assumida como postura política, objetificação e reducionismo do *outro*, modo

horizontal e sensível de registro etnográfico, celebração de corpos que não se conformam (Fig.6). Entre outras aproximações, desenvolvidas em contextos e temáticas plurais, coexistindo pelo olhar para o corpo incompreensível diante da tradição clássica. Corpos incorporais apenas diante os padrões, reconhecidos por marcas raciais, sexuais e sociais, mas que encontram lugar de desobediência na arte.

Referências bibliográficas

ARASSE, Daniel. A carne, a graça o sublime, In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. História do corpo: da renascença às luzes. Petrópolis: Luzes, 2008. v.1. p.535-620.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DAHN BATISTA, Stephanie. Corpo falante: As inscrições discursivas do corpo na pintura acadêmica brasileira do século XIX, tese de Doutorado, Departamento de História, UFPR, 2011.

De CERTEAU, Michele. A Escrita da história. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1999.

LAQUEUR, Thomas. Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

SCHADE, Sigrid. Körper und Macht: Kritische Perspektiven bei Adorno und Foucault (Tradução de: Corpo e poder: perspectivas críticas em Adorno e Foucault). In: WEIGEL, Sigrid. Flaschenpost und Postkarte: Korrespondenzen zwischen Kritischer Theorie und Poststrukturalismus. Köln, Weimar, Wien, 1995. p. 117-126.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Educação e Realidade. Porto Alegre, v.20, nº. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

A representação do nu feminino nas obras de Georgina de Albuquerque

Thais Canfild da Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro

A temática da representação do nu foi largamente utilizada por artistas nos mais diversos momentos da História da Arte, muitas vezes atrelada a uma ideia de erotismo e sensualidade. Seria possível dissociar a nudez de uma erotização, tendo-se em vista que o corpo não é neutro e carrega discursos teóricos e normativos em sua interpretação?
A pintora Georgina de Albuquerque realizou diversos nus femininos *en plein air*, sob a luz do sol, caracterizadas por certo ar de "inocência" na forma como sorriem para as flores que seguram ou como olham para baixo, parecendo completamente alheias ao olhar do espectador que as observa.
Propomos uma análise das pinturas de nus femininos realizados pela artista na década de 20 respaldada nas críticas realizadas sobre essas obras, levando em consideração as questões que envolvem o erotismo e a sensualidade na representação do nu.

Palavras-chave: Arte Brasileira. Nu feminino. Georgina de Albuquerque.

*

The subject of representation of the nude was widely used by artists at various times in Art History, often linked to an idea of eroticism and sensuality. Is it possible to dissociate nudity from an eroticization, taking into account that the body is not neutral and carries theoretical and normative discourses in its interpretation?
The painter Georgina de Albuquerque did several female nudes *en plein air* in the sunlight, characterized by a certain air of "innocence" in the way they smile at the flowers they hold or how they look down, appearing completely oblivious to the viewer's gaze that watches them.
We propose an analysis of the paintings of female nudes painted by the artist in the 1920s supported on the art criticism about these works, taking into consideration the questions that involve eroticism and sensuality in the representation of the nude.

Keywords: Brazilian art. Female nude. Georgina de Albuquerque.

O corpo sempre ocupou um lugar de destaque na arte, existindo uma retórica por trás da representação do nu, já que o corpo nunca é neutro e carrega discursos teóricos ou normativos em sua interpretação. Durante séculos o corpo foi objeto de representação, ponto de destaque e motivo central de interesse na arte. Os artistas frequentemente recorreram a pretextos para mostrar a nudez, explorando temáticas mitológicas, religiosas, literárias e políticas como motivo para pintarem corpos nus (GALARD, 2009). E quando não utilizaram desse pretexto foram motivo de escândalo – o quadro de *Le déjeuner sur l'herbe* de Edouard Manet, por exemplo, foi recebido com escândalo pela sociedade parisiense em 1863 por trazer uma mulher completamente nua em um ambiente público e na companhia de dois homens vestidos. Essa perplexidade pode ser vista como "reflexo de uma distinção complexa entre a mulher idealizada pela arte e a mulher real cuja representação de nudez é considerada como extrema obscenidade" (RIBEIRO; NUNES; MENDONÇA, 2017).

O erotismo, por sua vez, está diretamente ligado ao olhar sobre o corpo representado:

> Registrar o corpo humano, quer de forma artística, quer em imagem industrial, envolve o elemento erótico, na sua complexidade física, psicológica, visualizando e projetando prazeres, dores ou desejos. O erotismo é considerado como um dos mais importantes protagonistas da História da Arte ocidental e fio condutor da narração sobre a figura humana. Desde o século XIX, a arte erótica desafia e, principalmente, questiona os limites morais aceitáveis da representação do corpo sexuado, que sofreu, nesse momento, novas complicações entre a sexualidade e o individualismo, de modo que o corpo tornou-se cada vez mais regulado e oprimido por costumes sociais e legislações proclamadas pelos discursos médicos e higiênicos (BATISTA, 2010, p. 127).

O apelo erótico do nu é, assim, uma narrativa presente nas suas mais diversas formas de representação. Por sua vez, a categoria passou por transformações no decorrer do século XIX, identificando-se uma crise de representação – um impasse entre o corpo particular/sexuado e o geral/idealizado, que tinha subterfúgios nas referências clássicas. Houve uma transição paulatina identificada nas produções do período, de um corpo a princípio mais idealizado e preso em narrativas literárias e mitológicas, para um corpo mais real e moderno (BATISTA, 2009). No contexto brasileiro do século XIX os nus estavam envolvidos em uma atmosfera imaginária e ideal, apoiando-se também em narrativas literárias, de corpos inacessíveis e até mesmo hipotéticos (LESSING apud BATISTA, 2009).

Foi no âmbito acadêmico que o gênero do nu ganhou maior espaço, sendo largamente utilizado como método de ensino, através do estudo do corpo para a apreensão dos volumes e da anatomia humana. O modelo de ensino que cultivava a cópia das obras dos grandes mestres e também a utilização do modelo

vivo foi desenvolvido e sistematizado na França ainda no século XVII, servindo como parâmetro para as demais academias e reverberando como principal referência nos séculos seguintes, se estendendo por boa parte do século XIX e repercutindo ainda nas primeiras décadas do século XX com a permanência de modelos de orientação acadêmica. O estudo de modelo vivo, que foi adotado no Brasil a partir de 1833, encontrou barreiras nas especificidades do país – a dificuldade de contratação de profissionais e a carência de modelos com corpos considerados ideias, as condições precárias de trabalho para os profissionais e outras dificuldades geraram críticas constantes ao método (DIAS, 2015).

A inclusão de mulheres nas aulas de modelo vivo demorou significativamente para ocorrer mesmo após a tardia admissão de sua presença nas academias (na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts no ano de 1897 e na Escola Nacional de Belas Artes em 1893), embora já tivessem acesso à prática de academias nos ateliês particulares e outras instituições que ofereciam um caminho possível, como a *Académie Julian* de Paris, lugar onde muitas brasileiras encontraram espaço para desenvolver seus estudos fora do Brasil.

A pintora Georgina de Albuquerque (1885-1962), nascida na cidade de Taubaté, em São Paulo, pertenceu a uma geração entusiasta da representação do nu, especialmente o feminino, tanto para o estudo da forma humana, como gênero de interesse para colocar em prática a pintura de "ar livre". A formação da artista se deu inicialmente na cidade do interior paulista, onde aprendeu noções de desenho e pintura com dois professores estrangeiros – o retratista e fotógrafo Gaspar Falco, emigrante da Argélia, e o pintor italiano Rosalbino Santoro (c.1857-1942), que transitou no Brasil entre a capital e o estado de São Paulo. Estudou pintura com Henrique Bernardelli (1857-1936) como aluna livre da ENBA no Rio de Janeiro em 1904, dando continuidade aos estudos no período vivido em Paris entre 1906 e 1911, passando por duas grandes escolas de formação acadêmica, reconhecidas pelo seu método de ensino: a *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* e a *Académie Julian*. Como já mencionado anteriormente, as duas instituições eram dominantes na esfera do ensino artístico na França e tinham como base de seus cursos a prática do modelo vivo. Georgina teve a oportunidade de realizar uma formação ampla e que abrangeu áreas ditas mais "tradicionais" da pintura e do desenho, mas também explorou seu aprendizado na área de artes decorativas, especialmente nos cursos dos professores Paul Jean Gervais (1859-1944) e Eugène Grasset (1845-1917).

Data de c.1907 a obra *Nu feminino*, realizada durante os estudos da artista em Paris, possivelmente a partir das aulas frequentadas na *Académie Julian* (atualmente a obra faz parte do acervo do Museu D. João VI). Embora pertença cronologicamente ao início do século XX, esta pintura está ligada a uma forma de representação de nus que marcou o ensino do século XIX e que era estimulada tanto nas instituições francesas quando na academia brasileira: "Georgina está ainda inserida em uma certa tradição do estudo do corpo, embora haja inclinações a uma captação mais realista e menos idealizada do nu, que já

aparece nas academias e escolas de arte" (DIAS, 2015, p.32). O trabalho da pintora parece estar, assim, de acordo com a transição no cânone de representação do nu, ocorrida no final do século XIX, quando a arte passa a rejeitar as idealizações do corpo, cultuadas desde a antiguidade clássica.

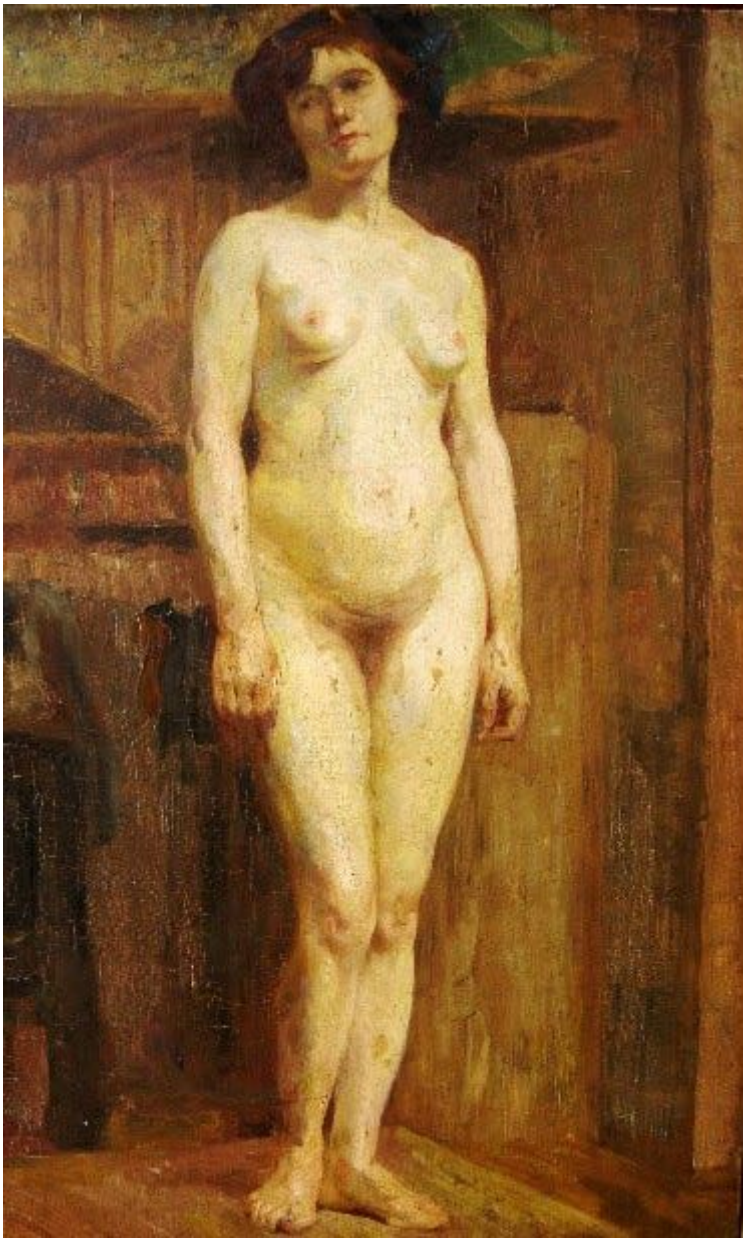


Figura 1. ALBUQUERQUE, Georgina. Nu feminino, c.1907. Óleo sobre tela, 81,5 x 50 cm. Museu D. João VI, Rio de Janeiro, RJ.

A modelo, centralizada na tela, está em posição frontal com os braços ao lado do corpo. Nota-se o pleno domínio da anatomia que a artista teve ao retratar do corpo da modelo, pintado sem idealizações, inclusive na representação do sexo da figura feminina. A expressão do rosto da jovem mulher é inerte, os volumes são bem representados e a paleta de cores é um contraste entre a pele branca da modelo e o fundo em tons ocre, bastante difuso – identificam-se somente algumas prateleiras, uma porta entreaberta, o canto de uma parede e uma

superfície que sustenta a modelo. Esses elementos ao fundo reforçam a realidade do corpo da modelo, que nos parece representada de forma verdadeira e de acordo com o que a artista via quando realizou esta academia – o trabalho possivelmente tinha fins didáticos, configurando um estudo da anatomia feminina, realizado por ela no seu segundo ano de formação fora do Brasil. A não idealização da figura representada não impediu, entretanto, que a artista experimentasse técnicas que fogem de uma simples "cópia" da realidade. As pinceladas aplicadas à carnação da mulher são vibrantes e de um colorido que já denotam um percurso que foi posteriormente explorado com vigor pela pintora a partir de seu retorno ao Brasil, caracterizado pela incorporação de alguns elementos identificados com o movimento impressionista e pós-impressionista. Assim, a figura não tem contornos bem definidos em toda a sua extensão, e as cores empregadas na pele da modelo possuem discretos tons de azul, que foram explorados posteriormente de forma mais ampla em outras produções do mesmo gênero realizadas pela artista.

Foi especialmente na década de 1920 que Georgina de Albuquerque produziu algumas das telas que obtiveram mais sucesso em sua trajetória como artista e que a consagraram na historiografia da arte como "pintora de ar livre". A pintura *en plein air* constitui-se numa das principais características do movimento impressionista, alcunha que também foi utilizada pela crítica para "classificar" a obra da brasileira, embora seja evidente, ao analisarmos sua produção de mais de sessenta anos, que ela experimentou elementos de diversas técnicas pictóricas e que iam além daquelas empregadas pelos artistas vinculados ao movimento francês. Apesar disso, a pintura de ar livre foi, de fato, largamente utilizada por Georgina, que considerava o jardim de sua casa como seu segundo ateliê. A artista praticou essa técnica em algumas de suas pinturas de nus mais conhecidas do público brasileiro: *Manacá*, *Flor Silvestre* (*Nu*) e *Raio de Sol*[1], respectivamente dos anos de 1922, 1924 e 1926, representam temáticas muito similares, exibindo figuras femininas em cenas de ar livre, apresentando-se ao redor de jardins e flores.

A respeito de *Raio de Sol*, a crítica da revista Illustração Brasileira sobre a Exposição Geral de Belas Artes de 1926 traz um comentário positivo sobre o trabalho da artista, mais uma vez elogiando o sua produção *en plein air*: "Georgina de Albuquerque encanta com as três telas que enviou: é a mesma artista do 'Ar livre', sempre brilhante, emotiva e segura da palheta" (MATTOS, 1926). A obra também lhe rendeu destaque na crítica escrita por Saul de Navarro, publicada na Revista da Semana no mesmo ano:

> O pincel de Georgina de Albuquerque conseguiu proporcionar-me essa profunda e intensa vivacidade cósmica, transfundindo [sic] na tela esse elemento substancial de nossa natureza. Pinta o ar livre como nenhum

[1] O título original da pintura era *Dia de Verão* e foi trocado com o título de outra obra da artista, ambas pertencentes ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro – a obra hoje conhecida como *Dia de Verão*, por sua vez, se chamava originalmente *Raio de Sol* (Cf. SERAPHIM, 2010).

> pintor brasileiro actualmente o consegue, dando-lhe colorido fresco, ambiente proprio, e illuminando-o com uma suave graça feminina, que não exclue a violencia dos tons, sem perder o dom do sexo ao dar-lhe um toque delicado e incisivo ao mesmo tempo.
>
> Em "Dia de Verão" [Raio de Sol], fez um nú feminino cuja carnação parece de rosa, envolta pela radiosidade atmospherica, em pinceladas largas e acariciantes, que me sugerem a delicia de suppol-as tão voluptuosamente belas como si tivessem sido feitas pelos raios de nosso sol, quando esplende no rigor dessa estação, á maneira de um dragão de fogo, no delirio das fulgurações...
>
> *O nú palpita, vive, sente a volupia da luz que o morde, do sol que lhe fustiga a epiderme, movendo-se com uma ânsia retorcida de heliantho, que tivesse, por uma lubrica metamorfose, deixado de ser flor para ser mulher...*
>
> [...]
> A artista brasileira conseguiu um milagre: collocar, sem inferioridade, antes com relevo plastico, á guisa de uma flor de sol – a figura da mulher, em sua *nudez gloriosa*, no deslumbro de nossa paisagem. *Eva retornou ao Eden*...
>
> Não há quem a tenha superado nesse ponto, nem mesmo pela razão de ter sido a primeira e a unica a fazel-o (NAVARRO, 1926, p.23) (Grifos nossos).

Os críticos Adalberto Mattos e Saul de Navarro não foram os únicos a tecer elogios sobre o nu feminino apresentado por Georgina na Exposição Geral de 1926 – o jornal O Imparcial também publicou uma crítica lisonjeira a respeito da obra, afirmando que a artista:

> [...] triumphou o seu pincel, que nos surpreende, tal o vigor desses nús femininos, soberbos como carnação, banhando-se, ao ar livre, na luz gloriosa de nosso sol. Há, nessas duas telas tão suggestivamente brasileiras pela frescura do colorido pelo ambiente, uma verdadeira manifestação de arte, que foge á "pose" convencional e ás frivolidades acadêmicas (O Imparcial, 1928, p.5).

Podemos inferir uma série de informações a partir das críticas citadas. Primeiramente, a ótima recepção que *Raio de sol* teve no salão daquele ano, o que se confirma na aquisição da obra pela ENBA e em sua transferência para o acervo do Museu Nacional de Belas Artes quando a instituição é separada da escola. Em segundo lugar, chamam a atenção certos termos utilizados para por Navarro para tratar da pintura – o autor utiliza palavras como *volúpia* e *voluptuosidade* para descrever a obra, o que remete, inegavelmente, a um erotismo latente que, entretanto, não passou despercebido ao olhar do crítico e possivelmente do público que visitou o salão. Navarro propõe uma dualidade da natureza da pintura – assim, ao mesmo tempo em que a considera delicada, não

deixa de ser, contudo, incisiva. Esse caráter ambíguo da obra parece ser justamente o que fascina o crítico, já que a representação da modelo carregaria, ao mesmo tempo, uma graciosidade (percebida no olhar da moça, assim como na delicada flor que ela segura) envolta em uma sensualidade que permanece presente em suas curvas sinuosas. A figura feminina é novamente desprovida de idealizações, inserindo-se em um cânone de representação mais preocupado em mostrar a realidade corpórea de sua modelo. Os tons luminosos e vibrantes da carnação da mulher são característicos da produção de Georgina e reminiscentes de sua formação em Paris, influenciada principalmente pela produção de Paul Jean Gervais. A fatura empregada no corpo da modelo é diferente daquela aplicada ao fundo da tela – enquanto a carnação parece ser melhor trabalhada, o fundo é uma soma de pinceladas "rápidas" e soltas, que na composição formam um jardim em tons de verdes e marrons.

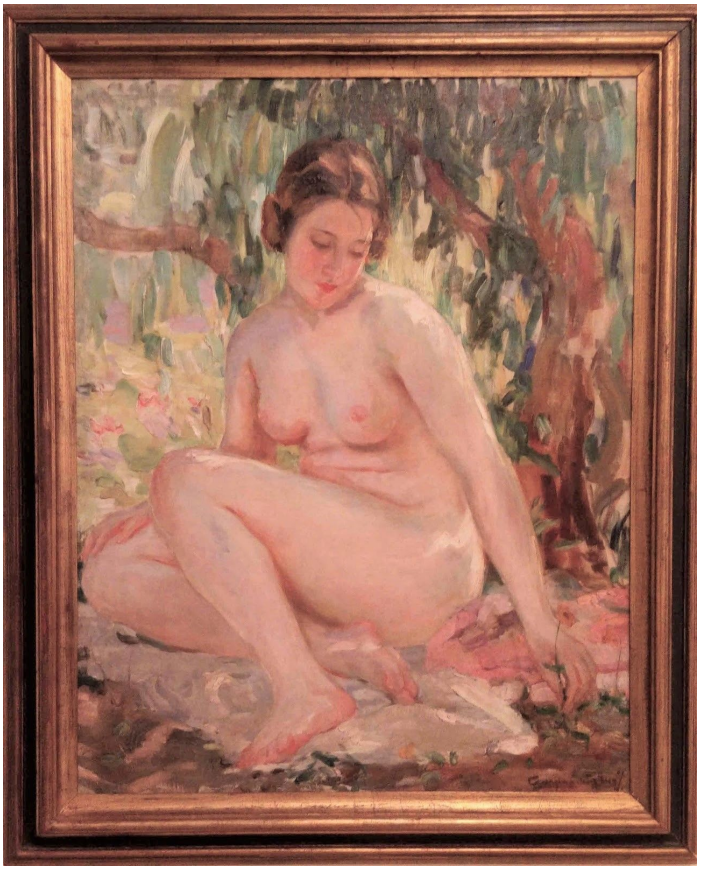


Figura 2. ALBUQUERQUE, Georgina. Raio de Sol, 1926. Óleo sobre tela, 98,5 x 77,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Manacá e *Flor Silvestre* também lograram boas críticas nos salões em que foram apresentadas. A Illustração Brasileira comenta sobre *Manacá*, afirmando que "é uma perfeita obra de arte, um nú de mulher moça de carnação colorida" (CREMONA, 1923, p.22). As obras estão inseridas num tipo de produção que a artista realizou com frequência na década de 1920, sendo estes apenas alguns dos exemplares de nus femininos ao ar livre feitos por ela. Georgina parece ter criado uma espécie de padrão de representação, utilizando com frequência a

mesma modelo, sempre representada em um belo jardim em meio a flores e plantas. Da mesma forma, percebemos que as modelos de todas essas pinturas estão posicionadas sobre panos em tons claros, que remetem aos cenários criados por artistas desde o Renascimento para fazer a composição de seus quadros. Apesar de terem sido recebidos de forma positiva pela crítica, a repetição desse "padrão" de representação de seus nus femininos também foi alvo de depreciação – embora não se possa correlacionar esses fatos, é notável que a obra da artista se modificou a partir da década de 1930, com uma aproximação de tendências mais "modernas", o que foi visto por parte da crítica de arte como um posicionamento indeciso da artista. De qualquer forma, permaneceu pintando ao ar livre e continuou exercitando a temática do nu feminino – ganha destaque o fato de que não são conhecidos nus masculinos feitos pela artista, o que, por sua vez, pode estar associado ao tipo de formação recebida por ela na primeira década do século XX, período em que o acesso aos modelos masculinos ainda se mostrava limitado para mulheres, com a obrigatoriedade do tapa-sexo a ser usado por eles.

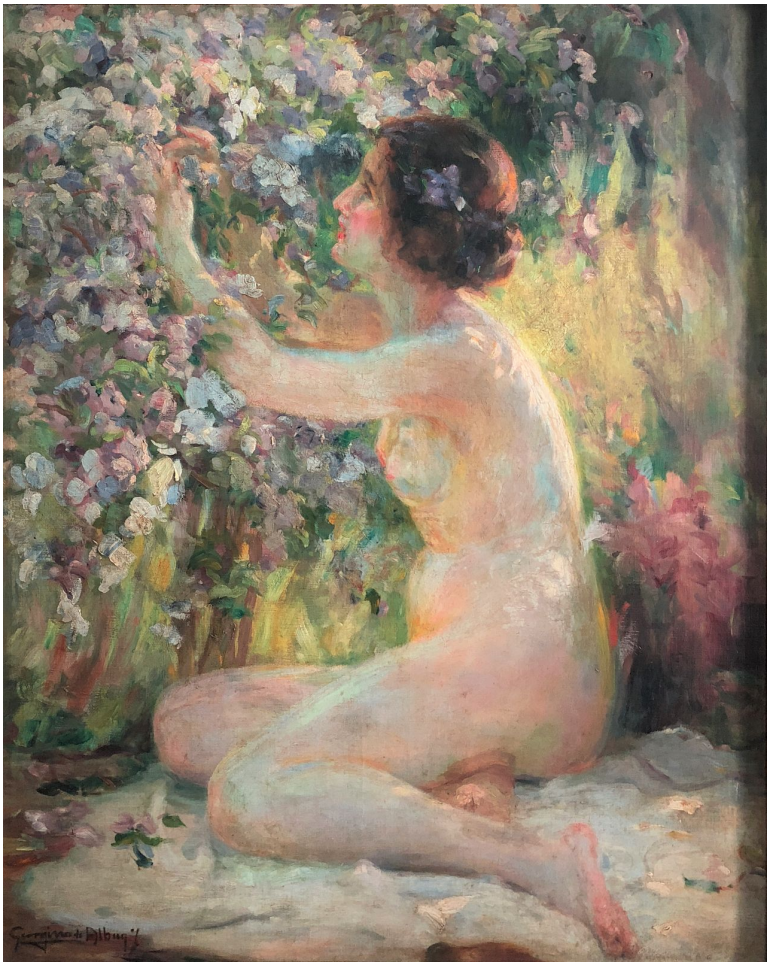


Figura 3. Manacá, 1922. óleo sobre tela,126 x 101 cm. Coleção Jeanine e Marcelo Collaço Paulo.

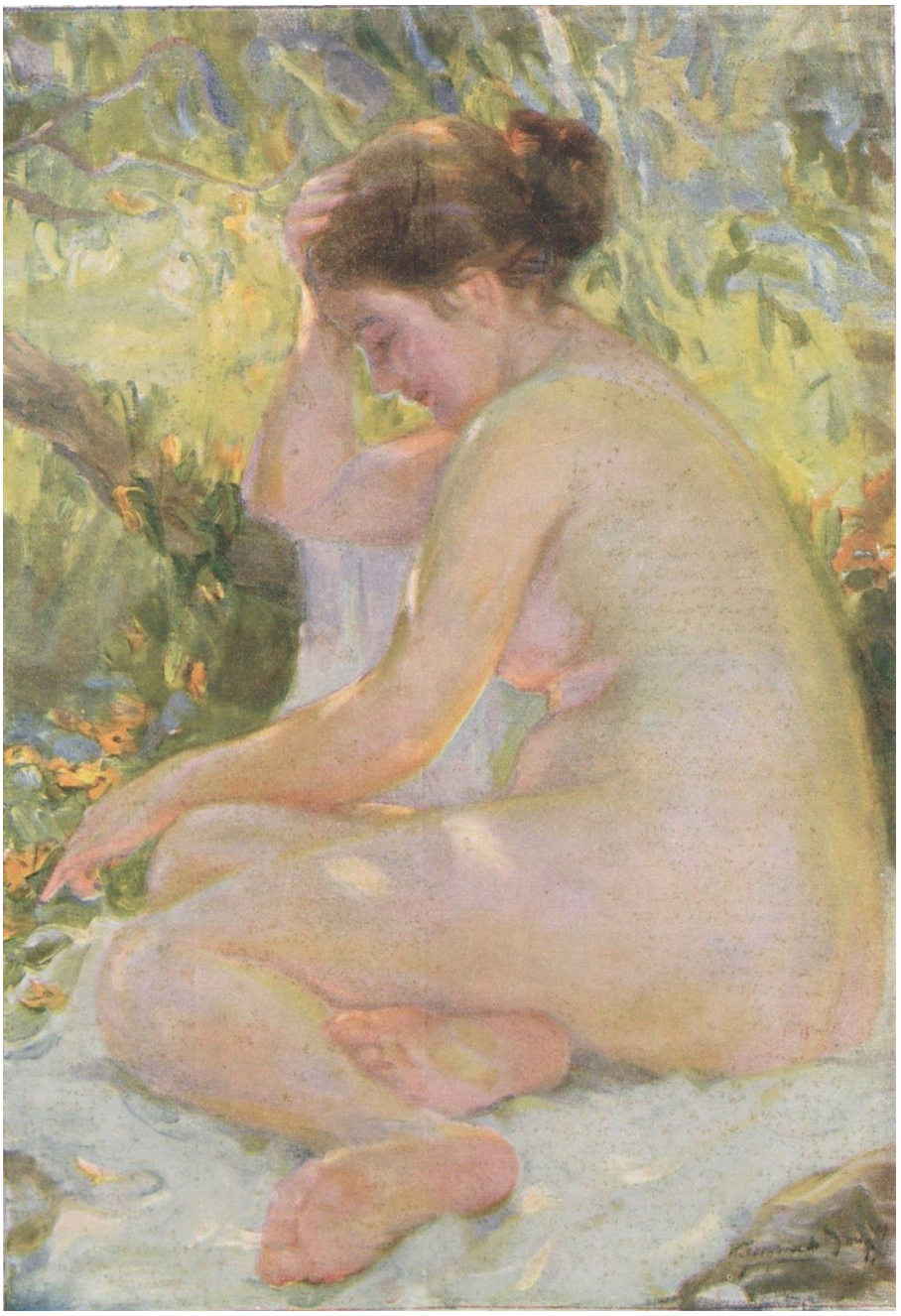


Figura 4. Flor Silvestre, 1924. óleo sobre tela. Coleção Particular

Além da produção *en plein air*, ganha destaque a representação da temática do nu em ambientes internos – nota-se que estas obras são caracterizadas por uma maior intimidade não percebida em obras como *Raio de Sol* e *Manacá*. O desenho sem título datado do início da década de 1920, pertencente ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, evidencia o intimismo provocado pelo ambiente de interior. Embora se trate de um desenho, a técnica em pastel e lápis traz um colorido único à representação, que se difere ao resto da produção da artista, por conta da cor escura do plano de fundo em grande contraste com as cores vibrantes utilizadas para dar forma à figura. A obra tem um caráter mais moderno se comparado aos trabalhos anteriores da artista, possivelmente por conta da materialidade característica do pastel a óleo. A forma da modelo é

carregada de erotismo, pela posição sinuosa de seu corpo e o ângulo do braço direito, que repousa sobre o seu órgão feminino – além disso, sua cabeça está inclinada sobre o sofá e ela permanece de olhos fechados, o que nos remete a um *voyeurismo* do espectador da cena.

Figura 5. ALBUQUERQUE, Georgina. Sem título, c.1920. Pastel e lápis sobre tela, 39 x 39 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP.

Apresentamos, por fim, duas obras que são desconhecidas do público por se tratarem de obras da coleção particular do neto da artista. Embora também não sejam conhecidos os títulos e as datas das pinturas, são emblemáticas por se tratarem de trabalhos distintos dentro da produção com temática do nu mais conhecida de Georgina. A fatura dessas pinturas nos parece bastante moderna, mesmo que sua impressão de rapidez nas pinceladas seja por conta de se tratarem, possivelmente, de estudos para pinturas definitivas não conhecidas da artista. De qualquer maneira, chama à atenção a "abstração" das formas na face das modelos de ambos os quadros, assim como as pinceladas largas e sem contornos muito definidos para os corpos. Novamente encontramos a presença de panos que compõem um cenário. As figuras se apresentam em formas sinuosas e que revelam um apelo sensual, principalmente no quadro em que a modelo está posicionada de costas.

Figura 6. ALBUQUERQUE, Georgina. Sem título, s.d. óleo sobre tela. Coleção de João Lucílio de Albuquerque.

Figura 7. ALBUQUERQUE, Georgina. Sem título, s.d. óleo sobre tela. Coleção de João Lucílio de Albuquerque.

Ao tratar dos nus femininos feitos por Georgina de Albuquerque, almejamos direcionar o novo olhar sobre essa produção da artista, que frequentemente é

vista com um ar de inocência e doçura, adjetivos que foram muito utilizados no decorrer do século XIX e meados do século XX para tratar da produção de mulheres nas artes. Buscamos, assim, evidenciar que os nus produzidos por ela foram vistos de diferentes maneiras e não estiveram livres de um olhar erotizado sobre os corpos representados por ela, como vimos na crítica escrita por Saul de Navarro. De acordo com Kenneth Clark, em sua célebre publicação intitulada O Nu, o autor afirma que mesmo na mais idealizada das representações do nu permanece latente o erotismo provocado pelo corpo.

Referências

BATISTA, Stephanie Dahn. *Corpo visível – corpo vidente – corpo falado – corpo falante:* as inscrições discursivas no corpo imaginário na pintura acadêmica brasileira do século XIX. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., 2009, Fortaleza. Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética. Fortaleza: ANPUH, 2009. Disponível em: < https://anais.anpuh.org/?p=14248 >.

_____. *O corpo falante*: narrativas e inscrições num corpo imaginário na pintura acadêmica do século XIX. Revista Científica da FAP, Curitiba, v.5, p.125-148, jan./jun. 2010. Disponível em: < http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1577 >.

CLARK, K. *The nude*: A Study in ideal Form. Princeton Press, 1971 (1953).

CREMONA, Ercole. *O Salão do Centenário*. Illustração Brasileira, Rio de Janeiro, jan. 1923, p.22.

DIAS, Elaine. Mulheres artistas no Brasil: da formação à criação. In: *Mulheres artistas:* as pioneiras. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015. p. 12-17.

GALARD, Jean. Como *o nu apareceu na pintura*. Revista Discurso, São Paulo, n.39, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/68261>.

IBEIRO, Beatriz; NUNES, Geovana; MENDONÇA, Renato. *A mulher que habita o corpo:* representações de nudez feminina da Grécia a atualidade, 2017. Disponível em: <https://hav120151.wordpress.com/2017/07/09/a-mulher-que-habita-o-corpo/>.

IMPRESSÕES do Salão Official deste ano. O Imparcial, 15 de agosto de 1928, p.5.

MATTOS, Adalberto P. *O Salão de 1926*. Illustração Brasileira, Rio de Janeiro, set. 1926, n/p. Transcrição disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=MATTOS%2C_Adalberto_P.._O_Sal%C3%A3o_de_1926._Illustra%C3%A7%C3%A3o_Brasileira%2C_Rio_de_Janeiro%2C_set._1926%2C_n/p>.

NAVARRO, Saul de. *Eva no Salão de 1926*. Revista da Semana, Rio de Janeiro, 23 de outubro de 1923. p.23.

O desejo na Academia: 1847-1916. Ivo Mesquita (curadoria). Pinacoteca de São Paulo, 1991. (Catálogo de exposição)

SERAPHIM, Mirian N. *Novas descobertas sobre duas pinturas de Eliseu Visconti*. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 2, abr. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/ev_mirian2.htm>.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Académie Julian e a Formação de Artistas Brasileiros*. In: DAZZI, Camilla & VALLE, Arthur (org.). Oitocentos. Arte Brasileira do Império à República. Tomo II. 1 ed. Rio de Janeiro: EDUR-UFFRJ/DezenoveVinte, 2010, v.1, p.57-70

_____. *Profissão Artista:* pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras (Catálogo). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2008, 360p.

_____. Mulheres invisíveis: pintoras e escultoras no Brasil (1880–1930). In: *Mulheres artistas:* as pioneiras. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015. p. 90-105.

SOUZA, Adelaide Cerqueira Lima. *Luz, Confito e Harmonização na pintura de Georgina de Albuquerque:* obras de 1920/1926. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011. 91 p.