

ISBN: 978-85-87191-13-7

**O IMAGINÁRIO DO CORPO**  
**ENTRE O ERÓTICO E O OBSCENO**  
**Fronteiras Líquidas Da Pornografia**

Afonso Medeiros

FUNAPE  
2008

## **Universidade Federal de Goiás**

**Reitor:** Prof. Dr. Edward Madureira Brasil

**Vice-reitor:** Prof. Dr. Benedito Ferreira Marques

**Pró-reitora de Pesquisa:** Profa. Dra. Divina das Dores de Paula Cardoso

## **Faculdade de Artes Visuais**

**Direção:** Prof. Dr. Luís Edegar de Oliveira Costa

**Vice-direção:** Profa. Dra. Miriam Costa Manso Moreira de Mendonça

## **Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual – Mestrado**

**Coordenação:** Profa. Dra. Alice Fátima Martins

**Sub-coordenação:** Prof. Dr. José César Teatini de Souza Clímaco

## **Coleção Desenrêdos**

**Editor:** Raimundo Martins

**Conselho Editorial:** Alice Fátima Martins (UFG), Carlos Zílio (UFRJ), Afonso Medeiros (UFPA), Imanol Agirre (Universidad Pública de Navarra – Espanha), Laura Trafi (University of Wisconsin, Milwaukee – USA), Marilda Oliveira de Oliveira (UFSM), Ramón Cabrera (Universidad de Habana – Cuba), Rosana Horio Monteiro (UFG), Tomás Tadeu (UFRGS)

Os artigos assinados são de inteira responsabilidade dos autores.

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

(GPT/BC/UFG)

131	O imaginário do corpo : entre o erótico e o obsceno : fronteiras líquidas da pornografia / Afonso Medeiros (org.) ; Raimundo Martins (ed.). – Goiânia: FUNAPE, 2008. 1v. – (Coleção desenredos; 4)
	Publicação do Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da UFG
	Inclui bibliografia. ISBN: 978-85-87191-13-7
	1. Sociologia da arte 2. Corpo humano – Erotismo 3. Imagem corporal 4. Erotismo 5. Pornografia 6. Arte e educação I. Medeiros, Afonso, org. II. Martins, Raimundo, ed. III. Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Artes Visuais.
	CDU: 316.74:7

Publicação do Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais (FAV/UFG)

Direitos Reservados para esta edição: Núcleo Editorial – FAV/UFG

Projeto gráfico e editoração: Carla de Abreu

Faculdade de Artes Visuais – UFG – Secretaria de Pós-Graduação

Campus II, Setor Samambaia. Caixa Postal 131. 74001-970, Goiânia-GO-Brasil.

Tel.: (62) 3521-1440. Fax: (62) 3521-1361

[www.fav.ufg.br/culturavisual/](http://www.fav.ufg.br/culturavisual/)

## SUMÁRIO

<b>Sobre Enredos e Imagens do Corpo</b> <i>Raimundo Martins</i>	<b>5</b>
<b>Crônica Visual: A Gravura Japonesa como Matriz da Modernidade</b> <i>Afonso Medeiros</i>	<b>9</b>
<b>O Imaginário do Corpo entre o Erótico e o Obsceno: Fronteiras Líquidas da Pornografia</b> <i>Afonso Medeiros</i>	<b>27</b>
<b>Cenas de Mundos Flutuantes: Corpo, Conhecimento, Arte</b> <i>Entrevista de Afonso Medeiros a Manoela dos Anjos Afonso</i>	<b>65</b>



## Sobre Enredos e Imagens do Corpo

Raimundo Martins

O corpo é fonte e foco de inquietações, necessidades e desejos que se transformam em práticas e hábitos ao mesmo tempo em que saciam noções de existência e alteridade na relação com indivíduos e coletividades tão diversos e complexos quanto o mundo que os constitui e os cerca. Ao se transformar em fonte provedora de força e energia, o corpo torna-se uma espécie de matriz imagética de onde emanam representações de caráter cultural, moral, legal e afetivo que se tornam, também, objeto de uma proliferação de discursos.

A revolução dos meios de transporte, na segunda metade do século XIX, nos levou à colonização do espaço. Avanços tecnológicos, no decorrer do século XX, alteraram e criaram novos meios de comunicação possibilitando uma colonização do tempo. A partir das últimas décadas do século XX e adentrando o século XXI, tecnologias de transplante de órgãos aceleraram modificações no corpo humano ampliando as formas de colonização de tempo e espaço. Processos de minituarização, via nanotecnologia, abriram caminho para a instalação de componentes, membros, órteses e próteses que passaram a habitar e, de certo modo, a colonizar o corpo. Podemos dizer que o corpo está sendo transformado em campo de experimentações aberto a configurações e re-configurações que deslocam limites físicos, culturais, sociais e simbólicos.

Os espaços do corpo põem em perspectiva uma contradição: estão carregados de significado, mas também se revelam intensamen-

te anônimos. São, ao mesmo tempo, espaços de atração, rotas de transição, imagens de inspiração visionária e de grande liberação de criatividade.

No mundo ocidental, a modernidade sinaliza a crise e o declínio do sistema clássico de representações do sujeito e conseqüentemente da noção de corpo no sentido epistemológico, estético e político. Assim, o sujeito universal do conhecimento – masculino, branco, de classe média e heterossexual – vai sendo gradativamente substituído por uma gama de outras variáveis como gênero ou diferença sexual, etnia/raça, abrindo clareiras teóricas para pontos de vista que se fundamentam na diferença como projeto político. Em síntese, a emergência do conceito de gênero permite pensar a interdependência da identidade sexual com outras variáveis como cultura, faixa etária, classe social e estilo de vida. Pressupõe, ainda, pensar o conceito de gênero a partir de uma visão do ‘sujeito’ como processo, orientada por linhas de possibilidades múltiplas que contribuem para definir subjetividade, preferência sexual e, em decorrência, estilos de vida que compõem os eixos fundacionais da identidade.

Então, a questão que se levanta é: como separar as posições de sujeito ‘mulher’, ‘homossexual’, ‘bissexual’, ‘transsexual’, da estrutura dualista que as opõe a uma norma masculina? Colocando em outras palavras, como evitar que essas posições de sujeito sejam reduzidas a uma imagem especular do masculino?

Para descolonizar o corpo é necessário descolonizar o “sujeito corporizado” pelo dualismo sexual traçado em cartografias e monumentos que instituíram o sistema falocêntrico. É necessário dissolver as dicotomias de gênero, repelir as polarizações sexuais que se estabeleceram como protótipo dessa visão de sujeito e de corpo. Buscar alternativas para desobrigar esses sujeitos – ‘mulher’, ‘homossexual’, ‘bissexual’, ‘transsexual’ – da condição de anexos, ou seja, subjugados como o “outro”.

Ao afirmar que “o obsceno constitui uma física – algo imanente, que permanece no âmbito da experiência sensível e da dimensão concreta – enquanto que o erótico constitui uma metafísica – relativa ao

transcendente, como visão que extrapola e projeta para além da concretude da existência”, Medeiros põe em discussão uma síntese dessas posições de sujeito como referenciais para um devir que pode des-constituir e desencadear processos transformadores relacionados a uma visão pós-gênero. Como proposição, é algo investido de sentido conceitual e político, uma espécie de subversão semântica e epistemológica. É uma nova configuração que postula outra concepção de “sujeito” e de “corpo” numa relação assimétrica com o masculino num contexto em que os indivíduos podem pensar, descrever e, sobretudo, representar o corpo em seus próprios termos. Esta proposição/configuração articula, de maneira implícita, uma crítica do poder na narrativa e como narrativa do sujeito e do corpo com o intuito de abrir espaço para outras formas de representação desonerando-as das amarras conceituais, morais, culturais e imagéticas da modernidade.

Ao nos desafiar e “defender a idéia de que a gravura japonesa é uma das matrizes da modernidade nas artes visuais”, Medeiros surpreende construindo aproximações sofisticadas entre Ocidente-Oriente e articulando diálogos sutis que, aos poucos, desvelam raízes e práticas comuns à cultura visual dos dois mundos, apesar da distância temporal entre eles.

Assim, é com muito prazer que o Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual traz a público o quarto número da Coleção *Desenrêdos*. Através desta publicação, a aula inaugural bem como o seminário de abertura do ano letivo de 2007 são afastados intencionalmente dos domínios do Programa com a intenção de ampliar o alcance destas idéias, gerar outras discussões, acirrar interesses e até mesmo criar polêmicas que sejam frutíferas como questões de pesquisa e práticas de reflexão sobre a produção de conhecimento.

*Editor da Coleção **Desenrêdos***





# Crônica Visual: a gravura japonesa como matriz da modernidade\*

Afonso Medeiros

Pode parecer estranho, à primeira vista, defender a idéia de que a gravura japonesa é uma das matrizes da modernidade nas artes visuais. Afinal de contas, esse tipo de gravura é um produto do período Edo, época em que o Japão fechou-se para o resto do mundo e que muitos historiadores ocidentais – e mesmo japoneses – definem como uma sociedade de características feudais. De fato, deve ser muito difícil perceber as filigranas de uma cultura que se fecha sobre si mesma justamente no ápice da expansão e dominação cultural, religiosa, técnica e científica de uma Europa cujos tentáculos iam do Novo Mundo aos confins da Ásia.

Além do mais, utilizar conceitos tão entranhados em dada cultura para abordar fenômenos culturais que lhe são estranhos é, certamente, uma ação temerária. Considerar, portanto, a gravura japonesa sob a perspectiva do conceito de modernidade é um risco que corro conscientemente, acrescentando uma certa dose de provocação. Se não é lícita a tentativa de tudo enquadrar sob o ponto de vista de qualquer conceito supostamente universal, é desafiadora a possibilidade de averiguar de que modo certas concepções convergentes surgem em diferentes paragens sem necessariamente estarem conectadas num primeiro momento.

O fato é que a modernidade seja qual for a perspectiva de seus defensores, não ocorreu concomitantemente em todas as esferas da cultura. A partir da Renascença italiana, pode-se perceber claramente um “espírito moderno” primeiro nas artes, depois nas ciências e só muito

tardamente na esfera política. A modernidade estética começa com a defesa de um artista intelectual, perscrutador das coisas do mundo – nesse sentido é o primeiro a adotar uma “atitude científica”, de observação acurada da natureza – e senhor de um conhecimento que extrapola em muito a destreza técnica. A modernidade científica se inicia com a percepção de que a terra não é o centro do universo, desafiando o imperialismo da perspectiva religiosa sobre o conhecimento humano. E a modernidade política tem sua gênese na idéia de nação e de Estado laico. Todas essas modernidades – que Philadelpho Menezes (2001) caracteriza como *primeira modernidade* – estão impregnadas pelo Humanismo renascentista, bem antes da eclosão de Iluminismo e, em muitos aspectos, este não deixa de ser uma derivação daquele.

No Japão do período Edo (1603-1868) ocorre algo similar, pois a renovação estética precede os avanços científicos e políticos. Tal como os artistas europeus da “primeira modernidade” se debruçaram sobre a herança cultural greco-romana, a pintura e a literatura do “mundo flutuante” (*ukiyo*) retoma, em vários sentidos, a tradição estética do período Heian (794-1192), tanto temática como formalmente. São exemplos disso uma certa erotização e refinamento do dia-a-dia, a relação entre palavra e imagem em narrativas literárias e visuais e o apreço pelas coisas do cotidiano, sobretudo as ligadas ao mundo dos prazeres e do divertimento. Por um outro lado, também num paralelo inequívoco com os renascentistas que estabeleceram um contra-ponto em relação à cultura medieval, o *ukiyo-e* representa um recorte nos cânones estéticos da classe dominante. O *ukiyo-e* era uma arte dos comerciantes e dos artistas “populares” por eles apoiados – todos considerados socialmente inferiores a samurais e agricultores. A classe dos samurais cultivava o apreço pelo teatro Nô, pela pintura tradicional da Escola Kano e pela literatura inspirada nos clássicos chineses. Os comerciantes, verdadeiros mecenas, apoiavam o Kabuki, a pintura, a gravura e a literatura *ukiyo*.

O Japão “feudal” era sim uma sociedade rigidamente estratificada em classes sociais onde a figura do imperador era meramente simbólica e

o poder foi exercido de fato por gerações de generais da família Tokugawa – nesse sentido, quase nenhuma diferença em relação às monarquias absolutistas européias da mesma época. Mas era também uma sociedade que desenvolveu a cultura da independência e que, por isso mesmo, não se submeteu ao colonialismo europeu em qualquer aspecto. Nesse período, desenvolveu-se no Japão a cultura urbana em grandes cidades (Edo, Kyoto e Osaka), limpas e saneadas; o país era cortado por boas estradas, por onde circulava a produção; a educação era oferecida em muitos templos budistas; o Nô, o Kabuki, o Bunraku e o Haikai atingiram suas formas mais refinadas e tornaram-se clássicos; a arquitetura, a literatura e as artes plásticas distanciaram-se das influências chinesas e coreanas... Enfim, uma sociedade em pleno florescimento, ciente da cultura estética que cultivava ardorosamente em seu dia-a-dia.

Antes, porém, de tratarmos especificamente da gravura japonesa, torna-se importante esclarecer algumas questões relativas ao título provocativo que escolhi para esta aula inaugural.

## 1º - Por que “crônica visual”?

O gosto pela narrativa com sabor de crônica na cultura japonesa tem, pelo menos, dez séculos. Murasaki Shikibu (978?-1014?) com *Conto de Genji* (*Genji Monogatari*) e Sei Shonagon (c.966-?) com *Escritos [sobre assuntos] do Travesseiro* (*Makura no Soshi*), produzem na virada do século X para o século XI as obras primas dos primórdios de uma literatura autenticamente japonesa, escritas predominantemente em *kana* (os silabários japoneses derivados da simplificação da escrita dos ideogramas chineses) e por mulheres. Tanto Murasaki Shikibu quanto Sei Shonagon eram damas da corte, filhas de literatos. O *Conto de Genji* de Shikibu, por muitos considerado a primeira novela em todo o mundo, popularizou-se através de estampas em jogos de cartas, pinturas e rolos com narrativas ilustradas. Nessas narrativas ilustradas (*emakimono*) encontra-se a raiz das relações palavra-imagem na cultura japonesa, aliando literatura e artes visuais numa simbiose que verificaremos, inclusive, nas gravuras.

Também por conta dessa tradição visual e literária, mas considerando, sobretudo, as características intrínsecas das gravuras japonesas, desenvolvi o conceito de “crônica visual” em minha tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP sob a orientação de Lucia Santaella. Em síntese, a crônica visual é um tipo de narrativa iconográfica que, a exemplo da crônica literária, é a

Plenitude passageira do que foi ou está indo e agora vira imagem, aos olhos do cronista, habituados ao efêmero dos fatos do dia. [...] Em conseqüência, a necessidade de gozar o presente antes que a vida fuja parece adquirir [...] a dimensão materialista do velho tema pagão do “carpem die”, pois se liga diretamente ao prazer material dos sentidos, numa espécie de negaceio erótico que torna o instante presente inadiável. [...] A fulguração do instante é breve e fugidia: um mostrar-se repentino e rápido daquilo que logo se esvai no esquecimento. Por isso, há sempre realmente alguma coisa de vão no gesto que busca fixá-la, como o do cronista, movido pela iluminação de um momento, mas imobilizado na atitude de coletor de sombras passageiras. (ARRIGUCCI Jr., 1987, pp. 32, 33 e 43).

A gravura japonesa desse período, junto com a pintura e a literatura que abordam os mesmos temas, é conhecida como ukiyo-e, que significa, literalmente, “cenas do mundo flutuante”. O escritor Asai Ryoji (?-1691), em sua obra *Contos do Mundo Flutuante (Ukiyo monogatari)*, descreve as nuances do conceito de ukiyo:

Viver só para este momento, concentrar toda a atenção na beleza da lua, da neve, das flores de cerejeira e das folhas do bordo; cantar canções, beber sakê, simplesmente abandonar-se ao prazer, flutuando, flutuando; não preocupar-se minimamente com a pobreza próxima, afugentar todas as atribulações, comportar-se como a cabaça na corrente do rio: isto é o que chamamos de mundo flutuante (*ukiyo*). (ASAI apud STANLEY-BAKER, 2000, p. 188).

Creio que bastam estas citações de Arrigucci Jr. e Asai para sublinhar e pertinência de se tratar a gravura *ukiyo-e* como crônica visual, já que o “mundo flutuante” que esse gênero de gravura retrata é o mundo da sociedade secular, dos prazeres, da diversão, da sensualidade, de um cotidiano impregnado de esteticismo. O *ukiyo-e*, ao expressar o efêmero, transmuta a realidade dura, rígida, da censura e dos códigos hierárquicos numa outra realidade, numa realidade paralela expressa através da metáfora, da paródia e do pastiche. Em outras palavras, a gravura japonesa é uma ode à impermanência.

A flor de cerejeira, que se desprende do galho no auge de sua beleza, sem nenhum sinal de fenecimento é uma das metáforas do conceito de impermanência mais utilizada pela cultura, pela arte e pela sensibilidade japonesa.

## 2º - Por que “modernidade”?

Pode-se dizer – grosso modo – que a modernidade foi uma tentativa de demolir a idéia de transcendência construída pela tradição judaico-cristã e de erigir em seu lugar a confiança na condição e no engenho humanos, estabelecendo, por sua vez, um outro tipo de transcendência (ou, mais especificamente, um novo idealismo). Por isso a emergência do riso, da paródia, do prazer, do presente, do cotidiano, da consciência da temporalidade, da finitude, da importância do sensório e da sede do novo são alguns dos incensos queimados nos altares da modernidade. Para corroborar essa percepção em consonância com as idéias de crônica visual e de *ukiyo-e*, recorro a Philadelpho Menezes (2001):

O humor traz impressa uma nova consciência do presente e traça uma linha parodística entre a forma da nova escritura e a realidade do mundo. O humor e a paródia são mais alguns dos traços de curiosa proximidade entre aquele período de primeira modernidade e a última, contemporânea. Tanto nas vanguardas clássicas quanto nas modernistas o elemento do humor é um dos dados marcantes da época, enquanto a paródia é vista por críticos como

a característica central não só da modernidade, mas também o traço distintivo central entre esta e a pós-modernidade (p. 21).

Coincidência ou não, o conceito de *mitate* (comumente traduzido como “paródia”) é um conceito importante da estética japonesa. *Mitate* significa “imitação ou comparação entre coisas que se assemelham pela forma ou por outra característica”, ou seja, é uma metáfora, uma paródia, um feixe de signos que funcionam através da conotação, uma tradução de temas clássicos da cultura japonesa em simulações atualizadas segundo o gosto moderno. Quando Utamaro substituiu os atores por belas cortesãs e geishas contemporâneas em sua série sobre a peça *Chûshingura*, está parodiando, de maneira bem humorada, as pequenas intrigas, trivialidades, disputas e invejas que permeiam grandes tragédias. Essa série de Kitagawa Utamaro (c.1756-1806) é um bom exemplo de paródia e metáfora visual na gravura japonesa.

Todas as gravuras da série (exceto a primeira e o díptico final) contêm a inscrição dos nomes das mulheres (cortesãs, geishas e serventes) ou das casas onde elas trabalhavam – nas edições posteriores, esses nomes foram retirados provavelmente por força de um decreto de 1796 que proibia a referência explícita às cortesãs. Esse é o único álbum que contém a série original completa e que pertenceu primeiramente a Edmond de Goncourt (1822-96) e que hoje faz parte do acervo do Fitzwilliam Museum. A peça *Modelo para caligrafia em kana: o tesouro dos vassalos leais* (*Kanadehon Chushingura*) foi primeiramente escrita em 7 atos para o teatro de bonecos (*bunraku*) em 1747 por Takeda Izumo, Miyoshi Shôraku e Namiki Sôsuke e imediatamente adaptada para o kabuki, tornando-se a mais famosa obra desse gênero teatral. A peça é baseada num evento histórico (freqüentemente ilustrada pelos artistas do *ukiyo-e*) que aconteceu em 1702-3.

A história é a seguinte: um lorde, dono de um pequeno feudo no interior, sentindo-se ofendido pelo chefe de cerimônias do shogun, desembainhou sua espada no recinto do palácio. Como tal ofensa não podia ser tolerada, o lorde foi condenado a cometer o *seppuku* (o sui-

cídio ritual dos samurais). Após sua morte, seus vassalos se tornaram rônin (samurais sem senhor) e suas terras foram divididas entre os lordes vizinhos. Mas 47 desses antigos companheiros juraram vingança e tramaram uma revanche durante vários meses, tudo fazendo para que o plano não fosse descoberto. No inverno de 1702-3 invadiram a casa do mestre de cerimônias e o decapitaram, já que este havia se recusado a cometer o *seppuku*. Saíram em marcha até o túmulo de seu antigo senhor e ali depositaram a cabeça do vilão. Depois, um a um cometeu o suicídio ritual. Conforme as convenções teatrais da época a cena foi ambientada no século XIV. Na peça, En'ya é o lorde, Kaoyo é sua esposa, Moronao é o vilão e Yuranosuke é o chefe dos *rônin*. Na série de gravuras de Utamaro, as cenas da peça são representadas como cenas do dia-a-dia de belas e famosas mulheres contemporâneas, criando-se uma comparação bem humorada entre as triviais disputas destas e a ação feroz do original.

Para insistir na defesa daquelas características da estética moderna em paralelo com a idéia de crônica e as "cenas do mundo flutuante", recorro a Baudelaire (1988):

[...] o gênio do pintor de costumes é um gênio de uma natureza mista, isto é, no qual entra uma boa dose de espírito literário. Observador, "flâneur", filósofo, chamem-no como quiserem, mas, para caracterizar esse artista, certamente seremos levados a agraciá-lo com um epíteto que não poderíamos aplicar ao pintor das coisas eternas, ou pelo menos mais duradouras, coisas heróicas ou religiosas. Às vezes ele é um poeta; mais freqüentemente aproxima-se do romancista ou do moralista; é o pintor do circunstancial e de tudo o que este sugere de eterno (p. 164).

Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a idéia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório (p. 173).

A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável (p. 174).

Creio que a seqüência dessas citações é suficiente para tornar pertinente a abordagem da gravura japonesa como crônica visual, tendo a modernidade como arcabouço teórico. De resto, há que se reiterar o fato de que não foi só em relação à arte tradicional que o *ukiyo-e* significou um sopro de modernidade. A estratificação das camadas sociais conforme seus modos produtivos e, conseqüentemente, a diferenciação do espaço da produção e do espaço da diversão, inclusive em termos urbanísticos – o que no ocidente pôde ser configurado pelo processo de industrialização – são também, em certa medida, características do período em que as gravuras japonesas foram produzidas.

### **A influência da cultura visual européia no *ukiyo-e***

A cultura japonesa deixou-se permear pelas culturas chinesa e coreana durante séculos. A escrita, a religião, a ciência, a arte e a política continental foram sendo deglutidas lentamente pelos nipônicos, sempre adaptadas aos valores da cultura autóctone, numa ânsia antropofágica que Oswald de Andrade certamente aprovaria. Essa absorção não se deu de maneira indiscriminada, mas quase sempre foi buscada em doses homeopáticas e pontuais, revelando um espírito cosmopolita e não colonizado da cultura japonesa.

A xilogravura não foge desse cenário. Técnica importada da China, foi paulatinamente assumindo características próprias, mais afeitas à estética japonesa. Quando o Japão começou a absorver mais diretamente alguns aspectos da cultura européia – na virada do século XVI para o XVII, sobretudo através dos missionários jesuítas – os artistas entraram em contato com a perspectiva euclidiana. Mas essa influência não deixou grandes marcas nas artes visuais japonesas, provavelmente porque o contato direto com a cultura européia foi interrompido com a adoção da política de isolamento por volta de 1630, quando o governo exigiu que



os japoneses renunciassem ao cristianismo e proibiu a entrada de navios portugueses no Japão e a saída de japoneses ao exterior. Durante esse período de isolamento, só o comércio com a China e a Holanda eram tolerados no porto de Nagasaki.

Assim, a parca influência da estética visual européia ocorreu provavelmente através das ilustrações de edições chinesas de publicações européias. O *Perspectiva Pictorum et Architectorum* do italiano Andrea Pozzo (1642-1709) foi traduzido e publicado na China pela primeira vez em 1723 (há outras edições de 1729 e 1735, esta última com a reprodução de 50 desenhos de Pozzo). Sabe-se que a partir do governo de Tokugawa Yoshimitsu (1716-45), permitiu-se a importação de livros científicos holandeses e, embora não se possa afirmar que os artistas japoneses tiveram acesso irrestrito a essas edições, percebe-se que essa influência ocorreu de alguma maneira. Várias gravuras de Okumura Masanobu (1686-1764) revelam claramente o aparecimento da perspectiva euclidiana na gravura japonesa, provavelmente absorvida através das ilustrações das edições chinesas. Utagawa Toyoharu (1735-1814) praticamente copiou uma gravura de Antonio Visentini (1688-1782?) que reproduz o *Grande Canal de Veneza de Canaletto* (1697-1768); Toyoharu também produziu uma gravura claramente copiada do livro *D'Amboinsche Rariteikamer* de G. E. Rumphius, publicado em Amsterdã em 1705. Também Katsushika Hokusai (1760-1849) e Utagawa Kuniyoshi (1797-1861) revelam em várias de suas gravuras a influência dessas imagens. Além disso, a gravura também serviu para ilustrar livros científicos editados no Japão, sobretudo com desenhos de anatomia, da fauna e da flora.

De Masanobu e Kuniyoshi, muito provavelmente essa absorção se deu através não só das edições ilustradas chinesas e holandesas, mas também por meio de uma diluição dessa influência entre os próprios artistas, um absorvendo os avanços técnicos e estilísticos do outro. Isso explica o porquê de muitas gravuras apresentarem certa noção de perspectiva sem, contudo, se renderem a uma concepção estritamente matemática.

Assim, a influência da cultura visual européia restringe-se à noção de perspectiva. Praticamente não há, na gravura japonesa, nenhum início de outras influências no campo da composição ou do tratamento do desenho. Pode-se afirmar que a gravura *ukiyo-e* opera uma síntese entre a tradição da pintura nipônica e a técnica da perspectiva legada pelas poucas imagens européias que chegaram ao Japão. O *ukiyo-e*, enquanto poética visual, enfatiza os elementos formais do plano bidimensional – a expressividade das cores puras, a supremacia da linha e do desenho, a composição em planos superpostos – para explorar ou veicular emoções, criando um mundo (literalmente “flutuante”) paralelo e não similar à natureza.

### **A influência do ukiyo-e na cultura visual européia**

Conta a lenda que as primeiras gravuras que chegaram à Europa serviam de embalagem para produtos cerâmicos japoneses quando, então, se tornaram o estopim para a febre do *japonisme*, sobretudo na França. Para que se tenha uma idéia dessa moda duradoura, a coleção de estampas japonesas de Claude Monet (1840-1926) contava com 231 gravuras.

Félix Bracquemond (1833-1914) descobriu os primeiros álbuns de Katsushika Hokusai por volta de 1856 – a decoração de um jogo de faiança daquele artista francês com motivos inspirados na obra deste mestre japonês atestam a descoberta. Em 1862, o *ukiyo-e* apareceu na Exposição Universal de Londres. Foram expostas obras de Tsukioka Yoshitoshi, Toyohara Kunichika, Utagawa Yoshitora, Katsushika Hokusai e outros na Exposição Universal de Paris em 1867. Louis Gonse organizou mostras de arte japonesa em 1883 e 1890 e a exposição organizada por Samuel Bing na Escola de Belas Artes em Paris (1890) com 763 gravuras das coleções de seus amigos obteve um sucesso estrondoso. Desde o início, essas gravuras tornaram-se alvo da cobiça de artistas e intelectuais e sua influência deixou marcas na produção de, pelo menos, duas gerações de impressionistas, dos nabis e do art nouveau. Monet, Van Gogh, Gauguin,

Cézanne, Toulouse-Lautrec, Cassat, Degas e muitos outros interessaram-se pelos esquemas compositivos (como a perspectiva em diagonal ou atmosférica) e pela harmonia de cores aplicadas sem *sfumato*.

Nesse sentido, vale a pena citar as considerações de Belinda Thomson (1999) sobre a amplitude dessa influência:

Na década de 1880, revistas e livros acadêmicos falavam do assunto, e a influência japonesa alcançara o nível de moda nas ruas [...]. Para a nova geração, duas lições puderam ser extraídas da observação atenta da arte japonesa [...]. Em primeiro lugar, ela criava seu próprio mundo auto-suficiente e estilizado, paralelo à natureza e, contudo, como no impressionismo, firmemente baseado na realidade e na modernidade, lidando com temas atuais da cidade, como a diversão nas ruas ou a prostituição. Além disso, num nível técnico, os contornos claros, bem delineados e as cores chapadas, não moduladas das gravuras, ainda novas para os olhares europeus, demonstravam uma forma de simplificação e síntese que era imediata e decorativa, absolutamente oposta aos resultados de contornos mais suaves e imprecisos obtidos pelo método divisionista. Fundamentalmente, o exemplo da arte japonesa deixou claro que muitos dos truques de ateliê desenvolvidos desde a Renascença, para que o artista reproduzisse com perfeição o espaço tridimensional e enganasse o olho do espectador (truques de trompe l'oeil que ainda eram martelados de forma monótona aos alunos nas academias de Cormon e Julian), podiam ser dispensados com segurança em proveito de uma maior harmonia pictórica. Acima de tudo, para os artistas comprometidos com a modernidade, as convenções japonesas – que dispunham com perícia apenas contorno e plano – podiam ser adaptadas tanto aos propósitos da ilustração popular e da caricatura quanto às imagens incisivamente traçadas e pintadas da vida parisiense (pp. 23-24).

Dessas influências lucidamente comentadas por Thomson, gostaria de salientar alguns aspectos. Primeiro, que as lições apreendidas da gra-

vura japonesa serviam tanto para a ilustração, quanto para a caricatura e a pintura da “vida parisiense”, ou seja, os artistas europeus logo se deram conta que no *ukiyo-e* não havia uma hierarquia temática e, portanto, inexistia aquela linha demarcatória entre temas “nobres” e “prosaicos”, tão martelados pelo ensino acadêmico. Segundo, o *ukiyo-e* criava seu próprio mundo estilizado, mas “firmemente baseado na realidade e na modernidade”. Isto é, a gravura japonesa expunha o fato de que a obra de arte não precisa iludir o espectador, e que, mesmo mantendo vínculos com a realidade discernível, tornava-se ela mesma natureza paralela, chamando a atenção do espectador para suas qualidades intrínsecas. Basicamente, essas duas lições prefiguram algumas idéias que as vanguardas históricas defenderão posteriormente – não por acaso, Thomson usa várias vezes o termo “modernidade” nessa citação.

Mário Pedrosa (2000) afirmava que

Já em pleno pós-impressionismo, o que seduz os Seurat, os Signac, os Sérusier, os Van Gogh naquelas estampas não são mais a largueza da composição nem as áreas contrastadas claras e escuras (numa espécie de claro-escuro descontínuo, oposto ao ocidental, e fugindo ao modelado), mas as vastas superfícies sem sombras, as cores puras. (Eis aí uma das fontes do fauvismo matissiano). Quem conhece a obra de Van Gogh sabe o quanto ele deve a essas estampas. Sem elas, talvez não tivesse chegado àquela estranha combinação paradoxal da linha unidimensional, e da cor pura dinâmica, explosiva, senão multidimensional. O fato é que depois dele, sobretudo, é a estampa japonesa que foi como que redescoberta pelas novas gerações encantadas pelo que nela é talvez a sua maior força expressiva – a linha (p. 291).

Sobre as influências diretas e indiretas do *ukiyo-e* nas artes europeias do final do século XIX, ver sobretudo *Japonismus: Ostasien und Europa, Begegnungen in der Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts* de Siegfried Wichmann (há uma tradução inglesa de 1981: *Japonisme, the Japanese influence on Western art since 1858*). Finalmente, o *japonis-*

me não foi uma moda passageira, estendendo sua sedução à literatura de Guillaume Apollinaire (1880-1918), de Ezra Pound (1885-1972), dos poetas concretistas brasileiros e à música de Puccini na ópera *Madama Butterfly* (1904).

Monet, Degas, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Seurat, Signac, os nabis, os artistas do Art Nouveau e Matisse – para ficarmos apenas nos exemplos mais óbvios – encantaram-se com essa lufada de frescor que a gravura japonesa proporcionava aos espíritos mais inquietos. Diante disso, há que se considerar a estética ukiyo-e como uma das matrizes do modernismo ocidental.

Para ratificar aquele lastro de modernidade que Thomson vislumbra na gravura japonesa devemos lembrar que esta demonstra uma confiança no presente, um prazer na ousadia da experimentação e um apego ao trivial da vida – características estas que Baudelaire (1888) aponta como sintomas da modernidade. Por enquanto, basta termos em mente que a modernidade da estética *ukiyo-e* não reside somente naquelas qualidades intrínsecas que encantaram os artistas europeus na segunda metade do século XIX, quais sejam, o primado da linha, o uso das cores puras, o descaso pelo modelado e pelas ilusões de ótica. Essa modernidade é expressa também pelos temas caros ao *ukiyo-e*: a vida cotidiana, prosaica e profana, expressa através da criação de um mundo paralelo – fictício, puro exercício de linguagem – claramente distorcido, metaforizado e parodiado.

A arte japonesa jamais deixou-se seduzir pelo caráter de verossimilhança, de identificação plausível com a realidade. Talvez a natureza anímica dos japoneses, seu amor e respeito pelas forças e belezas da natureza tenha sido o mote para que a própria natureza surgisse na arte sempre como metáfora e nunca como pura imitação. Gravura, pintura, escultura, Bunraku, Nô e Kabuki sempre deixaram à mostra, de uma maneira ou de outra, a artificialidade da representação, sempre assumindo-se como exercício estético da linguagem – questão que a arte européia só vai abordar a partir do final do século XIX. Nesse sentido, a arte japonesa é moderna *avant la lettre*.

A gravura *ukiyo-e*, particularmente, revela vários aspectos da modernidade estética. Seus temas estão mais ligados ao dia a dia e não à especulação sobre assuntos transcendentais – nela fundem-se o popular e o erudito, o sublime e o grotesco, a bizarrice e o refinamento, a aparência e a essência. Paisagens, vida urbana, festivais, cenas domésticas, teatro, atores, geishas, prostitutas e artistas, fantasmas, mitos, heróis e anônimos... todos os aspectos da vida contemporânea são temas caros ao *ukiyo-e*. Não há nessas gravuras lições moralistas ou religiosas, nem a intenção de perenidade. É um amálgama de linguagens – particularmente entre o visual e o verbal –, uma narrativa ilustrada que precede em décadas o surgimento das histórias em quadrinhos (inclusive com os balões), com muitas referências ao teatro, à história e à literatura. Quase podemos desenvolver a idéia de que a gravura japonesa é uma metanarrativa, mas isso fica para uma outra oportunidade.

## Epílogo

Assumindo as características de crônica, o *ukiyo-e* distanciou-se das artes tradicionais e aproximou-se da pulsação das ruas para dar um novo estatuto ao vulgar, ao prosaico, ao trivial, ao passageiro e ao grotesco. Apesar de sua condição de crônica visual, aparentemente efêmera, algo dessa percepção de mundo por ela configurada sobreviveu ao tempo e nisso reside, provavelmente, o seu maior paradoxo. Na continuação da definição de crônica feita por Arrigucci Jr. (1987), encontramos uma bela explicação que bem pode servir para aclarar esse paradoxo:

Não raro, ela adquire assim, entre nós, a espessura de texto literário, tornando-se pela elaboração da linguagem, pela complexidade interna, pela penetração psicológica e social, pela força poética ou pelo humor, uma forma de conhecimento de meandros sutis de nossa realidade e de nossa história. Então, a uma só vez, ela parece penetrar agudamente na substância íntima de seu tempo e esquivar-se da corrosão dos anos, como se nela se pudesse sempre renovar, aos olhos de um leitor atual, um teor de verdade íntima,

humana e histórica, impresso na massa passageira dos fatos esferelando-se na direção do passado (p. 53).

Nesta oportunidade, tive a intenção de reiterar não só a importância da gravura japonesa nos limites da cultura que a engendrou, mas de assinalar sua decisiva contribuição para a configuração da modernidade estética ocidental. Num certo sentido, essa contribuição ainda está por ser devidamente avaliada pelos teóricos e historiadores da arte. Só essa reavaliação poderia considerar alguns dos artistas *ukio-e* como mestres que, tão importantes quanto os gigantes do modernismo ocidental, imprimiram em nossa sensibilidade um outro modo de perceber o mundo e conceber a arte. Por esse motivo, finalizo citando Katsushika Hokusai no posfácio do primeiro volume de seu *Cem vistas do Monte Fuji* (Fugaku Hyakkei), publicado em 1834:

Desde meus 6 anos eu tenho a mania de desenhar todo tipo de coisas. Apesar de ter publicado muitos desenhos durante 50 anos, nada do que foi produzido antes de meus 70 anos [1830], deve ser realmente considerado. Aos 73 anos, eu quase chego a entender a verdadeira forma de animais, insetos e peixes e a real natureza de plantas e árvores. Conseqüentemente, quando eu tiver 80 anos, farei maiores progressos; aos 90, eu chegarei perto da essência da arte; quando tiver 100 anos eu alcançarei decididamente um alto nível que dificilmente conseguirei definir; e quando eu tiver 110 anos cada ponto e cada linha de meu pincel adquirirá vida.

Hokusai viveu 89 anos, sem se dar conta, talvez, que o que ele almejava há muito ficou gravado em suas estampas e pinturas. Só uma história da arte dissimuladamente etnocêntrica impede que ele seja considerado, sem nenhum favor, um dos maiores artistas de todos os tempos e de todas as latitudes e longitudes.

## Nota

\* Aula inaugural do Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, proferida em 05/03/2007.

## Referências

ARRIGUCCI JR., Davi. **Enigma e comentário**: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BAUDELAIRE, Charles (José Teixeira Coelho Netto, org.). **A modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BERQUE, Augustin (org.). **Dictionnaire de la civilisation japonaise**. Paris: Éditions Hazan, 1994.

FENOLLOSA, Ernest F. **Epochs of Chinese and Japanese art**. New York: Icg Muse, 2000.

HASHIMOTO, Madalena. **Pintura e escritura do mundo flutuante**: Hishikawa Moronobu e ukiyo-e, Ihara Saikaku e ukiyo-zoshi. São Paulo: Hedra, 2002.

INAGA, Shigemi. *Illustrating the imagination: Western books and the transformation of visual culture in Tokugawa Japan, 1730-1830*. In **Bulletin of the International Research Center for Japanese Studies**, n. 31, october 2005, Kodakawa Shoten.

KOBAYASHI, Tadashi (org.). **Ukiyoe no rekishi** (*História do ukiyo-e*). Tokyo: Bijutsu Shuppansha, 1998.

LANE, Richard. **Images from the floating world**: the Japanese print. Fribourg, Switzerland: Chartwell Books, 1978.

MATSUNOSUKE, Nishiyama. **Edo culture**: daily life and diversions in urban Japan, 1600-1868. Honolulu, Hawaii: University of Hawai'i Press, 2002.

MEDEIROS, Afonso. *O ukiyo-e como crônica visual ou a modernidade do prosaico*. In **Estudos Japoneses**, n. 22, 2002, Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo.



MENEZES, Philadelpho. **A crise do passado**. São Paulo: Ed. Experimento, 2001.

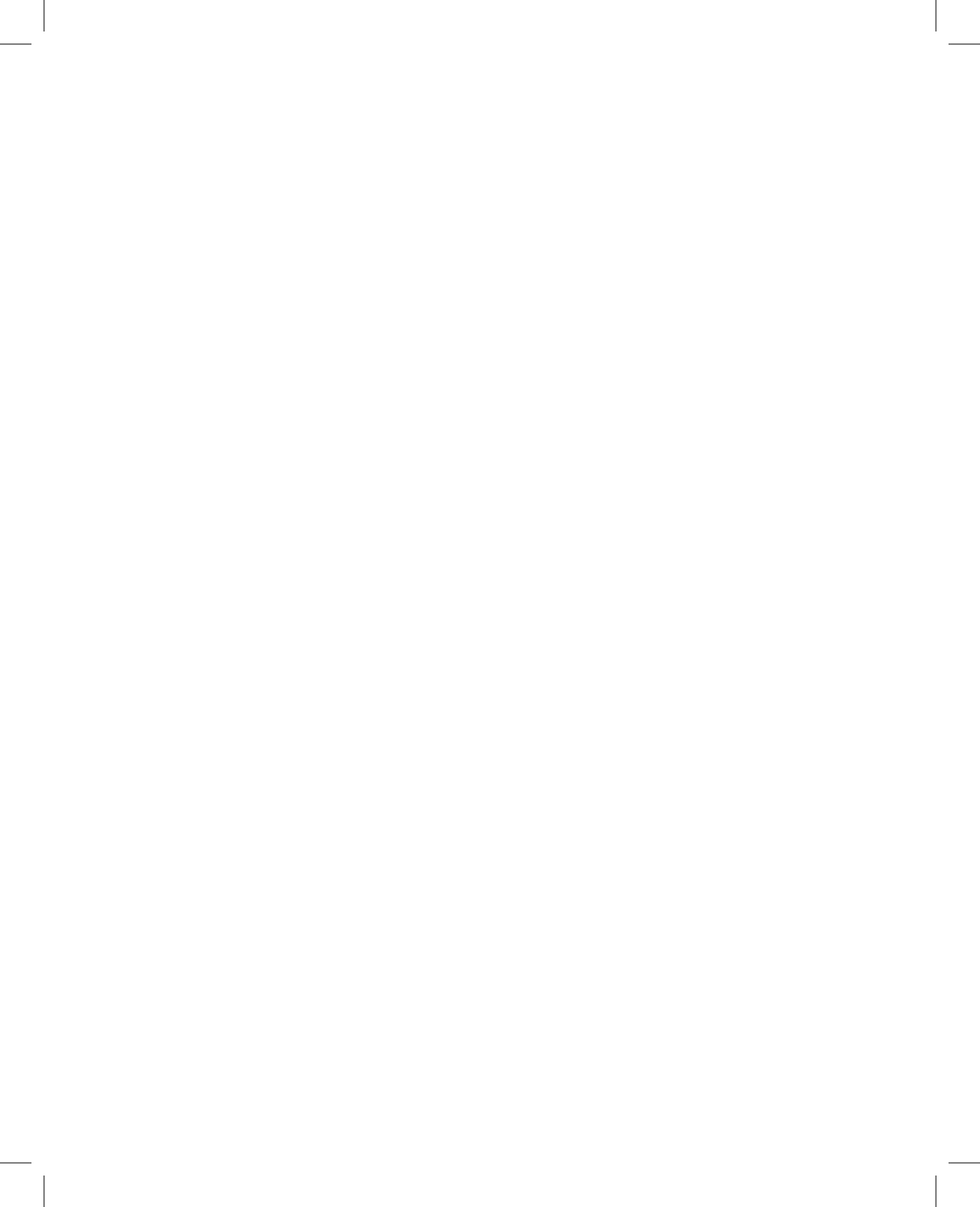
PEDROSA, Mário (Otilia Arantes, org.). **Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV**. São Paulo: Edusp, 2000.

STANLEY-BAKER, Joan. **Japanese art**. London: Thames & Hudson, 2000.

THOMSON, Belinda. **Pós-impressionismo**. São Paulo: Cosac & Nayfy, 1999.

WICHMANN, Siegfried. **Japonisme: the Japanese influence on Western art since 1858**. London: Thames & Hudson, 1999.

**José Afonso Medeiros Souza** é graduado em Educação Artística/Artes Plásticas (1985) pela Universidade Federal do Pará, especialista em História da Arte (1988) e mestre em Arte-Educação (1996) pela Universidade de Shizuoka (Japão) e doutor em Comunicação e Semiótica (2001) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Foi bolsista do Ministério da Educação, Ciência e Cultura do Japão (1986-88 e 1992-96), da CAPES (1997-2001 e 2003) e da Fundação Japão (2000). Membro da equipe de pesquisadores (convênio CAPES/DAAD) que efetivou o projeto “Relações palavra-imagem nas mídias”, com estágio na Universidade de Kassel (Alemanha) em 2003. Desde 1989 é professor da Faculdade de Artes Visuais da UFPA e atualmente é o diretor-geral do Instituto de Ciências da Arte dessa mesma universidade. Tem publicado principalmente nos seguintes temas: artes visuais, semiótica, cultura japonesa (artes e literatura), história, filosofia e teorias da arte e arte/educação. Foi fundador e presidente da Associação de Arte-Educadores do Estado do Pará (AAEPA, 1989-91) e vice-presidente da Federação de Arte-Educadores do Brasil (FAEB, 1990-92). É membro (representante do Comitê de Teoria, Crítica e História da Arte) do Conselho da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) e do Conselho Superior da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Pará (FAPESPA).



## O imaginário do corpo entre o erótico e o obsceno: fronteiras líquidas da pornografia

Afonso Medeiros

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás pelo convite para a aula inaugural desse programa, seguida deste seminário.

Minhas divagações em torno do erótico e do obsceno na cultura visual já têm algum tempo. Uma primeira abordagem do tema, sob o título “Pôr no Gráfico” foi apresentada na conferência de abertura do 2º Colóquio de Fotografia (2003, Belém). Também em 2003, participei do projeto “Relações palavra-imagem nas mídias”, num convênio CAPES/DAAD (PUC-SP e Universidade de Kassel, Alemanha) e desse trabalho nasceu o projeto de pesquisa que desenvolvo atualmente. Investigando as relações palavra-imagem em sites de relacionamento na internet, onde texto e fotografia são de livre escolha do usuário, tenho verificado que a questão do erótico e do obsceno aparece também através de imagens que ecoam uma longa tradição iconográfica sobre o corpo. Assim, o seminário que hoje iniciamos é uma tentativa de revisar questões em torno da representação do corpo ou, mais especificamente, de como a arte contribuiu para a configuração de um imaginário sobre o corpo e seus desejos.

O corpo está na ordem do dia. Na verdade, ele sempre esteve na ordem não só dos dias, mas também dos séculos e dos milênios – ele é, sem sombra de dúvida, o objeto mais representado na história da imagem. Sempre privilegiado, desde as pinturas parietais até a internet, uma

extensa iconografia do corpo oscila entre o erótico e o obsceno, entre a dissimulação e o explícito. Ora como representação de todos os males (pecado ou patologia), ora como expressão do intrinsecamente humano, o corpo e seus desejos têm permanecido no centro da cena para artistas, cientistas, filósofos e místicos de todas as tendências. Esclareço, desde já, que não tenho a intenção de proceder a uma análise sociológica, científica, religiosa ou psicológica em sentido estrito. Tentarei, na medida do possível, indagar as imagens que expõem o corpo para tentar perceber os motivos e os desdobramentos dessa onipresença.

O amplo espectro temporal da representação do corpo me obriga a um recorte. Por isso, privilegiarei as imagens produzidas e veiculadas a partir da modernidade que, para Philadelpho Menezes (2001), é um tempo e uma cultura que no ocidente vai do Renascimento ao Modernismo das primeiras décadas do século XX. E não é por acaso que escolho esse recorte: é nele que se verifica o entrecruzamento de idéias e conhecimentos que propiciaram o redimensionamento do humano na arte e na cultura, particularmente no que diz respeito à emergência do corpo e dos prazeres da carne. Jean Baudrillard (2001), embora entenda a Modernidade como um tempo mais restrito do que aquele definido por Menezes, comenta:

A orgia é o momento explosivo da modernidade, o da liberação em todos os domínios. Liberação política, liberação sexual, liberação das forças produtivas, liberação das forças destrutivas, liberação da mulher, da criança, das pulsações inconscientes, liberação da arte. Assunção de todos os modelos de representação e de todos os modelos de anti-representação (p. 9).

Embora, como disse, Baudrillard entenda a Modernidade como um tempo mais restrito, é lícito perscrutar as raízes e os desdobramentos dessa liberação e a “assunção de todos os modelos de representação e de todos os modelos de anti-representação”.

Uma das hipóteses que sustentam este seminário é que o obsceno constitui uma *física* – algo imanente, que permanece no âmbito da

experiência sensível e da dimensão concreta –, enquanto que o erótico constitui uma *metafísica* – relativa ao transcendente, como visão que extrapola e projeta, para além da concretude da existência, certas dimensões da corporeidade humana. Desde já, poderíamos reconhecer o obsceno como a visão física do corpo e o erótico como a visão metafísica desse mesmo corpo. Entre a física e a metafísica, instala-se uma relação dialética e não apenas uma gangorra de valores morais.

Em termos etimológicos, o erótico e o obsceno estão claramente definidos: *erótico* deriva de Eros (do latim *eroticus*, derivação do grego *erotikós*) e significa o que é “relativo ao amor, sensual, lascivo”, enquanto que *obsceno* (do latim *obscenus*) significa o “que fere o pudor, impuro, desonesto”. Há aí uma nada sutil diferença: o erótico envolvido com o amor e a sensualidade e o obsceno que, extrapolando as fronteiras do erótico, afronta os valores/pudores vigentes e conjuga a sexualidade com a impureza e a desonestidade. Ademais, entre o erótico e o obsceno existe uma lei não escrita (também no campo da arte) que estabelece aquele como “bom gosto” e este como “mau gosto” – mais uma questão de valores que não deve ser negligenciada.

Durante muito tempo, o erótico (aliado à sensualidade) foi a expressão *permitida* do corpo, enquanto que o obsceno (identificado como impureza e aliado ao excesso e ao desregramento) foi a visão *interditada* desse mesmo corpo. Considerando-se o infinito imaginário do corpo construído pela humanidade durante milênios, poderíamos vislumbrar nitidamente os limites entre o erótico e o obsceno? Veremos, ao longo deste seminário, se é pertinente determinar (ou não) essa fronteira ou, dito de outro modo, como a diferenciação entre esses conceitos ainda permanece sorrateiramente impregnada na cultura contemporânea.

Antes, porém, esclareço que “imaginário” aqui significa não só o ato de imaginar, de criar idéias, mas também um resgate do significado do termo, isto é, “aquilo que pertence ao domínio da imaginação” (imaginação = “imagem + ação, imagem em ação”).

Em todas essas acepções não podemos deixar de sublinhar a importância do olhar. O olho deseja, subjugando, quer possuir, objetificar, con-

sumir e, nesse aspecto, o olho é o mais sexual dos órgãos humanos, instrumento por excelência do *voyeur*. É ele que provoca a mais rápida das respostas libidinosas; é nele que nascem os sentidos do erótico, do obsceno e do pornográfico. Além do mais, não podemos perder de vista o fato de que o desejo e a sexualidade são construções sociais e que, portanto, as definições de erótico e de obsceno são construções criadas e organizadas pela coletividade (família, escola, religião, estado, política, arte, ciência etc.).

Começemos com uma citação de Henri-Pierre Jeudy (2002):

Idealizamos a soberania de nosso próprio corpo decretando que não é um objeto, mas ele parece sempre destinado a se tornar um objeto. Hábeas corpus, esse princípio consagra a idéia comum de que, se nosso corpo nos pertence, isso ocorre na medida em que somos sujeito do objeto que ele representa, o que faz persistir uma dúvida acerca de sua realidade. Será que experimentamos essa realidade quando nosso corpo é tratado como objeto ou quando cremos ser o sujeito das sensações que o animam? O amor apaixonado fortalece a idéia – ou a ilusão – de que nosso corpo vive enquanto unidade singular do sujeito e do objeto. Estou inteiramente presente em minha paixão e ofereço meu corpo à satisfação da paixão do Outro. Creio, portanto, que o amor faz meu corpo viver além dessa distinção entre objeto e sujeito. Se guardo uma representação de meu corpo, como posso tê-lo sem constatar que continuo a tomá-lo por objeto? A paixão do Outro permite que eu o esqueça momentaneamente, levando-me a acreditar que, apesar de tudo, se meu corpo é objeto no amor, descubro aí todo o meu prazer. O que preservamos então é a vontade de sermos ou não tomados como objeto, mas o fato de sê-lo, devemos reconhecer, é uma fonte de prazeres (p. 14).

As dúvidas e a distinção do corpo entre sujeito e objeto, expressas por Jeudy na citação anterior, podem ser relativizadas se recorrermos à perspectiva fenomenológica. Entre o olho que espreita e a imagem que

provoca, como definir o que é sujeito e o que é objeto ou o que é agente e o que é paciente? Numa gangorra acionada pela percepção, o corpo e sua representação oscilam constantemente entre o sujeito e o objeto, ou, melhor dizendo, o corpo é sujeito e, ao mesmo tempo, objeto. Na representação do corpo sujeito/objeto, instala-se o erótico, o obsceno e o pornográfico.

*Pornografia* deriva do grego *pórne* ("prostituta") ou *pórnos* ("que se prostitui, depravado"), referência inequívoca aos "excessos" libidinosos e aos profissionais do sexo. Prostituta, michê, puta, garoto(a) de programa, *scortboy* são denominações (reguladas pela sociedade) de corpos oferecidos à diversidade de apetites, para o exercício profissional (e não amoroso) da sedução e, assim, conceito muito mais próximo do obsceno que do erótico. Tendo sido, provavelmente, o primeiro bem de consumo da história humana, a prostituição é a face pública do desejo, da libido e da sedução, consentida ou interdita conforme os pudores da época. Deixemos claro que nem sempre a prostituição foi caracterizada como depravação. Para ficarmos em apenas um exemplo, basta citarmos as gueixas e cortesãs japonesas, *performers* tanto do prazer sexual quanto do prazer estético.

*Pornografia* também significa a imagem do corpo que se expõe para provocar o desejo de outro corpo e, portanto, do corpo objetificado: porno-grafia, "prostituição em imagem", "depravação através de imagens".

Ao longo deste seminário, pretendo verificar como a representação do corpo oscila entre visões do corpo-sujeito e do corpo-objeto e de como as noções de erotismo e obscenidade permeiam essas visões verificando, particularmente, como a arte contribuiu para a caracterização desses paradigmas.

Há muito que o senso comum atribui à tradição judaico-cristã a repressão e a sublimação do corpo com seus desejos e seus gozos. Mas a negação do corpo na cultura ocidental inicia-se com a Filosofia e antecede em muito a doutrina platônica.

Platão não era insensível à beleza do corpo, já que defendia a práti-

ca de exercícios físicos, particularmente de homens jovens. Mas defendia também a idéia de que a visão de um belo corpo deveria nos levar à contemplação de belas ações; destas à descoberta das belas idéias que influenciam as boas ações e assim chegaríamos a vislumbrar a verdadeira beleza contida no mundo inteligível. A sedução através da beleza física, para Platão, era apenas um primeiro passo, armadilha dos sentidos que não deve esgotar-se em si mesma, mas, através da busca incessante do conhecimento verdadeiro, deveria nos levar à contemplação das coisas eternas, numa espécie de ascetismo espiritual. É nesse momento que se evidencia a dicotomia entre o sensível e o inteligível, entre a aparência e a essência, entre o finito e o eterno, entre o corpo e o espírito (neste último caso, já desde os pitagóricos). Séculos mais tarde, a doutrina cristã (Agostinho e Cia Ltda) iria beber na fonte da filosofia grega e, assim, não é difícil entender o porquê de a Filosofia e a Religião no ocidente terem prevaricado e construído juntas um imaginário claramente desfavorável à matéria e ao corpo e, conseqüentemente, à sensualidade, à explicitação da libido, aos “excessos da carne”.

Veremos que essa desconfiança do corpo está menos na imagem do que no verbo, já que a arte vai pouco a pouco depravando esse casamento entre filosofia e religião ao idealizar sensualmente o corpo tanto de deuses quanto de santos e heróis. Não é a toa que os profetas e as sibilas de Michelangelo no teto da Capela Sistina são representados como deuses e heróis atléticos. A nudez dos personagens do *Juízo Universal* não é meramente artifício estético destinado ao embelezamento da cena. É, também, vontade explícita de exposição da carne. A beleza do corpo de Adão na *Criação do Homem* é muito mais do que simples representação da inocência primordial perdida com o pecado original. Seguindo o fio dessa meada, poderíamos dedicar um seminário inteiro só para discutirmos como a sensualidade se encarnou através do casamento iconográfico dos mitos gregos com os mitos judaico-cristãos. Seus rebentos são os adãos dionísacos, as evas venusianas e os cristos apolíneos.



## A carne do mito e a manifestação do corpo na Renascença

Uma breve digressão sobre os três clássicos Davis nos permitiria vislumbrar a encarnação do erótico na escultura renascentista. O *David* (c.1430) de Donatello (Donato di Betto Bardia, 1386-1466) tem todas as características de um corpo infantil: quase nada de musculatura, corpo destituído de pêlos, rosto de menino que olha para baixo (como que incrédulo com sua façanha), longos cabelos e uma pose que denuncia uma certa androginia. O *David* (1473-75) de Andrea del Verrochio (1435-1488), vestido, é um adolescente em plena transformação física: alguma definição de musculatura, cabeça erguida, olhar confiante, ar triunfante numa pose exibicionista, consciente da envergadura de sua façanha. O *David* (1501-04) de Michelangelo Buonarroti (1475-1564) é um jovem no auge de sua beleza que ostenta sua virilidade com um olhar atento e desafiador. Nele, não vemos *David* após a luta com Golias (como nas esculturas de Donatello e Verrochio), mas no momento em que se prepara para o embate, corpo flagrado entre o repouso e a tensão, pronto para o ataque. Não por acaso, quando o *David* de Michelangelo foi instalado na praça central de Florença (diante do Palácio da Senhoria), a população ficou chocada com a nudez do herói. Por que o escândalo se os florentinos estavam acostumados com inúmeras representações de nus? Obviamente, a nudez completa que expõe a musculatura e a virilidade do *David* de Michelangelo expressa uma sensualidade em tudo diversa daquela verificada nas esculturas dos mestres que o precederam. Entre as esculturas de Donatello e de Michelangelo transcorreram pouco mais de 40 anos. Nesse ínterim, a erotização dos heróis da tradição judaico-cristã ganhou, literalmente, carne e espírito.

Observando *O Juízo Universal* (1536-41) de Michelangelo percebemos aspectos importantes sobre o imaginário do corpo na arte ocidental e sua nada sutil inserção na iconografia religiosa. A cena monumental pintada atrás do altar da capela privativa dos papas galvanizava não só os olhares dos fiéis, mas dos próprios padres que, naquela época, tinham que rezar a missa de costas para a platéia e, portanto, contemplando

aquela profusão de corpos desnudos. Apesar dos panejamentos mínimos acrescentados posteriormente (à revelia do artista) para encobrir os órgãos sexuais dos atores em cenas bíblicas, podemos muito bem imaginar o quanto essas visões perturbaram o ardor místico de fiéis, padres e papas durante a liturgia. Nessas cenas, Michelangelo concebeu a humanidade despertando para o juízo final completamente “sarada”, como se todos os homens e mulheres não tivessem feito outra coisa na vida a não ser cultivarem seus corpos para ressaltarem bíceps, tríceps e quadríceps. Portanto, para além de evocar uma cena bíblica com seus horrores e glórias, o artista italiano embutiu nela uma ode ao corpo, ao carnal, à beleza física – enfim, um resgate explícito da corporeidade. Ali não se vê um só corpo, seja de homem ou de mulher, seja de jovem, adulto ou ancião, seja de santo ou pecador, que não seja claramente modelado, esculpido, trabalhado – de resto, característica fundamental que perpassa toda a obra de Michelangelo. A única exceção nesse esplendor carnal encontra-se na cena em que um ancião segura na mão esquerda um corpo reduzido à pele (que alguns autores caracterizam como um retrato do artista).

Apesar da negação do corpo que a doutrina cristã absorveu da filosofia grega (acrescentando seus próprios ingredientes), a partir do século XV inúmeros artistas instauraram um imaginário do corpo de características claramente pagãs no interior dos templos católicos. E não podemos nos esquecer que as igrejas, junto com os mercados e as praças, eram os espaços mais visitados pelo público da época.

### **Êxtase, agonia e morte: o corpo entre a matéria e o espírito**

Em termos filosóficos as visões gregas e cristãs vinham se acasalando desde, pelo menos, o século IV. Mas a partir da Renascença italiana, os artistas promoveram uma espécie de síntese na relação entre deuses e mortais (ou entre matéria e espírito, essência e contingência). Essa recusa dos artistas em delimitar fronteiras entre o profano e o sagrado se dá justamente através de uma extensa iconografia em que o corpo

assume a cena como protagonista, disfarçado no resgate da tradição greco-romana. Esse conluio entre a sensualidade da tradição greco-romana e o ascetismo judaico-cristão está na base da erosão do teocentrismo. Num fio condutor que vai do humanismo ao cientificismo (passando pelo iluminismo), artistas, filósofos e cientistas contribuíram, cada um a sua maneira, para o aparecimento da sensualidade física na iconografia cristã através desse jogo de revelar/esconder – os Davis que o digam! – onde santos, anjos e patriarcas encarnaram um erotismo de nuances diversas, mal disfarçado mesmo quando o corpo era quase que completamente encoberto pelas burcas das ordens religiosas. O uso de modelos do povo (prostitutas, ciganos, artistas e vendedores ambulantes, gente das feiras e das tavernas) nas cenas bíblicas e mitológicas que Caravaggio (Michelangelo Merisi, 1571-1610) pintou é só um exemplo dessa humanização do sagrado.

O humanismo renascentista não emprestou à Arte somente um verniz filosófico. A retomada do estudo sobre a tradição greco-romana deu à arte européia, depois de séculos de primazia da expressão religiosa anti-matérica, um corpo, um sentido de corporeidade e, mais ainda, um sentido de corpo exposto para o desejo, para a sedução. Entre cenas da mitologia grega e cenas da mitologia cristã – temas aparentemente tão díspares entre si – há uma semelhança peculiar, qual seja, a noção de corpo que artistas imprimem em quaisquer dessas abordagens... Evas venusianas, adões dionisiacos e cristos apolíneos, como disse anteriormente.

Se me demoro na análise da prevaricação visual entre o mito grego e o mito cristão na Renascença, é porque vislumbro nessa intersecção o nascimento de um imaginário do corpo – sua erotização, sua caracterização como objeto do desejo – que perdura até a atualidade.

Nesse sentido, basta-nos lembrarmos do *Êxtase de Santa Teresa* (1647) de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). Nessa escultura, Tereza D'Ávila aparece desfalecida, boca entreaberta e olhos cerrados, numa das mais belas expressões do gozo carnal. Ao seu lado, um anjo claramente caracterizado como Cupido, segurando uma flecha que não se direciona para o coração de Tereza, com um sorriso maroto entre os

lábios, como se fosse testemunha privilegiada do gozo da santa. De fato, Tereza (uma das gigantes da literatura espanhola e doutora da Igreja) narrou seus momentos de êxtase místico em verso e prosa de acentuado erotismo, como nesta passagem:

Quando o doce Caçador  
me atirou, fiquei rendida,  
por entre os braços do amor  
minha alma ficou caída,  
e cobrando nova vida  
de tal maneira hei mudado  
que o Amado é para mim  
e eu sou para o meu Amado.

A escultura traduz magnificamente o poema de Tereza e, conhecendo-o, podemos perceber que o erotismo não foi uma “licença poética” de Bernini. Nesses textos, Tereza dialoga com uma tradição amorosa/sensual que remonta, pelo menos, ao *Cântico dos Cânticos* de Salomão:

Queremos contigo exultar de gozo e alegria,  
celebrando tuas carícias, superiores ao vinho.  
Com razão as jovens de ti se enamoram.

Pelo visto, a sensualidade também brota nos textos canônicos adotados pelo catolicismo. A leitura desses textos, dada sua inegável carga erótica, não era recomendada para noviços de seminários e conventos. Não se pode recriminar o zelo dos preceptores religiosos, já que essas imagens (literárias e visuais) podem induzir “pensamentos impuros”, mesmo nas almas mais piedosas.

Pode parecer exagero afirmar que as imagens religiosas sejam signos do erótico, mas, para ficarmos em apenas um exemplo, basta lembrarmos que Yukio Mishima (Hiraoka Kimitake, 1925-1970) revela em *Kamen no Kakuhaku* (“confissões de uma máscara”, 1948) como conseguiu sua primeira ejaculação contemplando uma reprodução do *São Sebastião*

(ca. 1615) de Guido Reni (1575-1642). Nelas (há duas versões da cena), Sebastião é caracterizado como um adolescente que, amarrado a uma árvore, exala sensualidade por todos os poros, particularmente através da visão parcial da região pubiana, estrategicamente encoberta por um pedaço de pano – é, praticamente, uma cena de *striptease*. Mishima amava nessa pintura a expressão da juventude, da inocência e da beleza sem nenhum sinal visível de dor ou sofrimento, mesmo se tratando da representação de um martírio. Citando vários personagens da mitologia cristã nesse livro, Mishima admite que por muito tempo confundiu Joana D’Arc com um homem... É revelador o apreço do escritor por imagens de santos com características andróginas. Pelo relato do escritor japonês, torna-se claro que as obras de caráter religioso do Renascimento e do Barroco têm uma carga erótica irrefutável, o que as torna não só em objeto de culto, mas em objeto do prazer.

A representação do martírio de São Sebastião influenciou profundamente no imaginário de Mishima – há uma série de retratos do escritor em que o mesmo deixou-se fotografar como o próprio Sebastião. A fascinação adolescente pelo martírio do soldado romano tornou-se uma obsessão. Aos trinta e tantos anos, já escritor consagrado, Mishima achava que seu corpo franzino não estava à altura da beleza de sua obra. Por isso, começou a fazer musculação, esculpiu seu corpo, encarou-o como obra de arte, de modo a prepará-lo para o *seppuku* (suicídio ritual dos samurais) que, segundo ele, deveria ser uma morte sem agonia, sem nenhum indício de feiúra, no auge da beleza física – Mishima tinha aversão à imagem do artista consagrado, mas fisicamente descuidado.

Essa estetização do corpo da/para a morte não é meramente o discurso de um oriental alheio à configuração do corpo na cultura ocidental. Mishima (que amava a tradição greco-romana) percebeu, de alguma maneira, que a representação da morte estava repleta de corpos plenos de vida, de juventude e de beleza. De fato, basta observarmos os inúmeros exemplos de cenas de martírios, de crucificação, de deposição da cruz (piedades e lamentações) para percebermos que a beleza dos corpos expostos é tamanha que nos esquecemos da morte em si, da dor, da tão

propalada finitude da matéria. Obviamente, esse tipo de representação da morte também estava em consonância com os ensinamentos religiosos (o corpo como templo da alma e a ressurreição da carne).

Mas nem só da beleza dos corpos vivia a morte. *Finis Glorïae Mundi* e *In Ictu Oculi* (ambas de 1670-72) de Juan de Valdés Leal (1622-1690) são alegorias sobre a inutilidade da vaidade humana para a vida eterna. Nessas cenas destinadas a evocar o pavor da morte e da condenação, os corpos aparecem em adiantado estado de putrefação, corroídos por insetos e larvas (em *Finis Glorïae Mundi*). Coroas, armaduras, báculos, livros, mapa-mundi, roupas distintivas da nobreza e do clero, espadas e jóias são ignorados por um esqueleto (representando a morte) carregando um caixão (em *In Ictu Oculi*). A mensagem dessas duas grandes telas do Hospital de La Caridad em Sevilha é clara: a morte é igual para todos e as glórias e ambições mundanas não são consideradas para a vida eterna. O corpo é coisa terrena e finita, um capricho, uma vaidade inútil diante das belas ações do espírito e nenhuma manifestação do poder temporal e/ou do poder espiritual garantem a eternidade.

Assim, a iconografia sobre o corpo em cenas religiosas oscila entre visões de êxtases, agonias e mortes. Mesmo considerando-se o teor macabro de certas pinturas e esculturas, não há como negar a carga erótica que impregnou insuspeitadas representações da cristandade, incendiando a imaginação de fiéis.

É importante verificarmos que a iconografia sobre o corpo não foi objeto único e exclusivo da arte. São bem conhecidos os desenhos anatômicos de Leonardo da Vinci (1452-1519) e de outros mestres e, embora a observação atenta da natureza (incluindo o corpo humano) a partir do Renascimento tenha sido uma prática disseminada, primeiro entre os artistas e só depois entre os cientistas, a ciência também colaborou decisivamente para a construção de um imaginário do corpo na aurora da modernidade.

*De Humani Corporis Fabrica e Tabulae Sex* (1543) de Andréas Vesalius (1514-1564), constituíram-se na mais contundente dissecação/revelação do corpo jamais vista anteriormente. Composta por sete livros

acompanhados de ilustrações (gravuras do próprio autor) que mostram com impressionante riqueza de detalhes os ossos, os músculos, o sistema circulatório, o sistema nervoso, o abdômen, o tórax e o cérebro, a obra de Vesalius tornou-se um dos paradigmas da ciência moderna e inaugurou a especialização do conhecimento na medicina. Cortado, dividido e dissecado, o corpo que a ciência apresenta nesse momento é claramente um objeto científico destituído de mistérios e encantos eróticos – não por acaso, o título do trabalho de Vesalius contém a palavra “fabrica”, metaforizando o corpo como mecanismo, como máquina. Se, de algum modo, essa revelação científica do corpo colabora para o desaparecimento paulatino de superstições e crenças infundadas, também propicia o desencanto e a dessacralização do corpo. De qualquer maneira, a obra de Vesalius indica que a ciência também é uma ferramenta para o autoconhecimento e, posteriormente, o Iluminismo não ficará alheio a essa questão.

O Barroco como um todo foi uma ode ao erótico, mas esse erotismo, embora provocasse a libido de fiéis e infiéis, foi sempre negado na verborragia oficial dos clérigos. E assim se estabelece um paradoxo: enquanto a sensualidade era exposta inclusive nos altares, tentava-se converter os incautos para as delícias de uma vida ascética, distante dos prazeres da carne – sedução através da imagem, danação através da palavra. Claro está que o discurso verbal era feito por religiosos, enquanto os artistas assumiam a autoria do discurso visual. Entretanto, tais obras foram encomendadas pela Igreja que, nessa época, acompanhava zelosamente todas as etapas de consecução da obra interferindo, quando necessário, na criação do artista. De maneira indireta, a Igreja assumia a sensualidade do discurso visual, mesmo que o artista não fosse, necessariamente, um acólito do catolicismo. Nessa aparente dicotomia entre os discursos visual e verbal, o erotismo constituiu-se numa metafísica, ou seja, a iconografia cristã com sua sensualidade implícita ou explícita expõe o corpo para dar visibilidade à beleza das coisas espirituais, para, ecoando a doutrina platônica, fisgar os fiéis através da beleza sensual e levá-los à contemplação das belezas eternas. Um apelo à transcendência, à superação mística do

carnal e de seus apetites.

O corpo – referência máxima da beleza no Renascimento e no Barroco – ascendeu aos altares para ser sacralizado, para tornar-se símbolo da imortalidade, desencarnado de sua finitude e de sua sexualidade. Também por causa disso, o erotismo consentido e idealizado que verificamos em cenas religiosas e mitológicas infectou a arte ocidental até, pelo menos, o século XIX.

Ainda hoje lidamos com o paradoxo corpóreo *versus* incorpóreo, corpo *versus* espírito. Mas esse paradoxo não se instala a partir da iconografia renascentista e nem remonta a Sócrates e Platão. Em termos de imaginário, ele é muito mais antigo, pois está entranhado no próprio mito judaico da criação. Seguindo a lógica da narrativa bíblica (no Livro do Gênesis), diz-se que Deus fez o homem como o último ato criativo divino em seis dias de estafante produção – tanto, que Ele teve que descansar no sétimo dia. Se Deus sentiu a necessidade de *descansar* no sétimo dia, isso é um indício de que Deus não é puramente incorpóreo, já que o cansaço é resultado do desgaste da matéria, de esforço físico, do corpo, dos músculos. Além disso, Deus fez o homem “à sua imagem e semelhança” – ato mimético e narcisista por excelência! –, e se esse mimetismo constituiu-se num corpo, então fica difícil defender a idéia de que Ele é puro espírito. Mas os teólogos e metafísicos podem objetar que “imagem e semelhança” não significa, necessariamente, a criação de um igual, de um clone, de um duplo físico – a favor dessa tese, ressalte-se (ainda segundo o mito) que o homem foi feito da argila, enquanto que se desconhece de que matéria Deus se autoproduziu. Mesmo assim, percebe-se na narrativa que o “puro espírito” tem a forma do corpo humano e não seria, portanto, nada volátil ou incorpóreo – a própria arte incumbiu-se da encarnação da divindade num corpo.

A metafísica e a teologia se uniram contra a (aparente) mobilidade e finitude da matéria, defendendo a idéia de que o espírito é imóvel e eterno. Portanto, descartar a matéria (o corpo) facilita a concepção de eternidade, de essência e, assim, exorciza-se os medos e os fantasmas da morte. Aliás, a morte e o trabalho nessa narrativa só se apresentaram ao



corpo humano depois que o homem e a mulher desobedeceram aos desígnios divinos e experimentaram do fruto da ciência, do conhecimento. Portanto, a “corrupção” da matéria e a morte do corpo seriam frutos do discernimento e do livre arbítrio humano, da categorização do bem e do mal, do conhecimento sistematizado.

Ora, se o corpo é matéria, circunstância e aparência e se o espírito, ao contrário, é essência, imobilidade e eternidade, por que essa mesma tradição mitológica defende a ressurreição da carne? Por que o corpo tem que ser reconstituído para a felicidade eterna no paraíso ou a punição eterna nos infernos? A visão de Dante Alighieri (1265-1321) na *Divina Comédia* (1307-21) – o corpo torturado nos infernos e pleno de gozos no paraíso – não por acaso é uma das matrizes da modernidade! Por que esse corpo, esse ente sensível, essa matéria propiciadora de todos os prazeres deve ressurgir das próprias cinzas para o juízo final? Uma possível resposta é que o mito bíblico, tal como o mito da fênix, precisa do corpo para renascer e eternizar-se. Só o corpo permite o reconhecimento da diferença e, portanto, o corpo é a *própria identidade do indivíduo*! É o corpo que nos diferencia, nos torna capaz de perceber o Eu e as interações com o Outro e que, como na citação anterior de Jeudy, ora é percebido como sujeito e ora é percebido como objeto. Se essa é a lógica intrínseca do mito, por que insistir na negação do corpo e de seus desejos? Nas entrelinhas da narrativa mitológica pode-se perceber que o corpo é a revelação, é a *consciência*, é a *ciência do ser*, do discernimento sobre a própria identidade.

Sob esses pontos de vista, os artistas nada mais fizeram do que expressar visualmente a lógica do mito. Consciente ou inconscientemente, se tornaram teólogos do corpo, construíram verdadeiros manifestos visuais sobre aquilo (o espírito) que, por princípio, deveria ser invisível e incorpóreo. De alguma maneira, demonstraram que a aparência não é a antítese da essência.

A minha insistência em perscrutar o corpo nas entrelinhas dos textos canônicos, deve-se ao fato de que percebo a iconografia do corpo e seus desejos emergindo de um diálogo (às vezes tenso) com a própria tra-

dição judaico-cristã. Esse diálogo estabelece-se a partir da corporeidade ambígua do próprio mito. Enquanto o judaísmo proíbe a representação, o catolicismo (numa época de extrema permissividade da Igreja), ao contrário, consente a representação do corpo entrelaçando-a com a tradição iconográfica greco-latina. Dessa maneira, a revelação do corpo em cenas religiosas a partir do século XV não é só uma ousadia de artistas, mas também uma aparição consentida, baseada em concepções entranhadas na tradição religiosa. Além do mais, nunca é demasiado reiterar que a iconoclastia (a recusa da imagem) perpassou a história em muitas ocasiões, sobretudo através do judaísmo, do islamismo e do protestantismo. Mas foi o cristianismo, particularmente em sua vertente católica, que reiterou o poder e o caráter pedagógico da imagem. Nessa reiteração da imagem instalou-se o paradoxo católico sobre o corpo: tantas vezes maldito e condenado, tantas vezes exaltado e cultuado.

### **Corpos em conjunção: alegorias eróticas e obscenas**

A representação do corpo de santos e divindades, apesar de uma não tão rara sensualidade, jamais chega às raias do obsceno. Se a configuração de corpos encarnou-se inclusive em cenas religiosas, não podemos negligenciar o fato de que o erotismo entranhou-se em outras paragens, ainda sob a égide do mito e da alegoria. Veremos agora como a recorrência ao alegórico e ao mitológico propiciará, na verdade, o diálogo entre o erótico e o obsceno.

Os *quatro continentes* (ca. 1615) de Peter Paul Rubens (1577-1640) nos mostra quatro musculosos senhores em uma cena de indisfarçável intimidade com quatro belas senhoras, todos semi-nus. Em meio a signos que presumidamente remetem à natureza e à cultura dos quatro continentes, percebemos os oito personagens absolutamente serenos, como se estivessem em meio a uma conversa amena entre velhos conhecidos, com seus corpos entrelaçados em duplas. Além da nudez atlética dos corpos, percebe-se a intimidade dos casais: um abraço vigoroso e protetor, a proximidade de bocas, o descanso no colo da amada, o apoiar-se no

ombro forte do parceiro. Embora idílica e idealizada, a cena toda é passada por um tom de intimidade, de amantes que exalam sensualidade e atração física.

Em *Marte e Vênus surpreendidos por Vulcano* (c.1555), Tintoretto (Jacopo Robusti, c.1518-1594) imagina uma cena de adultério nada mitológica. Num cenário de alcova, uma jovem Vênus expõe seu corpo à curiosidade do velho Vulcano (o disforme artesão do Olimpo) que, reclinado sobre a cama, retira um diáfano tecido que recobria a vulva da deusa (essa cena é refletida num espelho estrategicamente colocado na parede de fundo). Escondido embaixo da cama ao lado, Marte (deus da guerra, vestido de soldado) observa o cachorro que alardeia sua presença. Do lado esquerdo de Vênus, Cupido (filho da deusa) está inocentemente adormecido em um berço.

Segundo a *Odisséia* (Homero), o corcunda Vulcano era marido da bela Vênus. Em outras versões, Vênus aparece como a esposa de Marte. A tradição poética derivada do mito “resolveu” a questão fundindo as diversas fontes por meio de um adultério. O Sol, que tudo vê, advertiu Vulcano das aventuras de sua mulher com o deus da guerra. Através da alusão do título à narrativa mito-poética, Tintoretto atualiza o episódio e expressa nessa tela uma cena de infidelidade conjugal em ambiente doméstico, com os amantes surpreendidos pela presença inesperada do marido que, desconfiado, verifica o estado da vagina da amada (imaginar a reação literalmente vulcânica do marido traído é quase obrigatória). Outra coisa importante nesse quadro é a atitude de Vênus, que se deixa desnudar por Vulcano sem quaisquer indícios de vergonha ou surpresa. Nesse sentido, a Vênus despudoradamente reclinada de Tintoretto é uma das precursoras da *Maja Desnuda e da Olympia*.

Com esses poucos exemplos, podemos perceber o quanto a pintura (pelo menos até esse momento) quase nunca explicita a conjunção carnal; é quase sempre erótica e raramente obscena. Isso não significa dizer que a pintura do Renascimento e do Barroco nunca foram pornográficas – Giorgio Vasari (1511-1574), por exemplo, refere-se aos quadros obscenos de Giulio Romano (c.1499-1546). A partir dessa percepção, há um

outro aspecto que precisamos considerar sobre o corpo e seus prazeres representados na arte europeia desde o Renascimento.

Se pintura e escultura, por um lado, promovem a dessacralização do corpo (mesmo em cenas religiosas), por outro lado, induzem a dessexualização desse mesmo corpo já que, como bem esclarece Jeudy (2002),

Comparar o corpo a um objeto de arte seria uma maneira, ao menos usual, de dessexualizá-lo. Colocado sobre um pedestal, o corpo está ali para ser admirado, e não tocado; torna-se inacessível, já que em geral não se apalpa uma obra de arte. (...) A admiração é o meio moral e estético de sublimar o desejo” (p. 23).

Embora se referindo à estetização do corpo na contemporaneidade, a afirmação de Jeudy nos faz pensar que essa estetização, graças à pintura e à escultura, há muito se tornou objeto de contemplação. Sem dúvida, a exposição pública do corpo através da arte colabora para a idealização do mesmo e para a sublimação do desejo, tornando-os (corpo e desejo) intocáveis e inatingíveis.

Essa idéia de beleza deslumbrante e inacessível – nunca é demais sublinhar – só se encarnou no feminino, colaborando para a visão de um corpo estetizado, sublimado e negado em seus desejos. A reificação da beleza do corpo masculino só ocorrerá plenamente no século XX.

A pintura e a escultura são matérias tácteis, mas estamos proibidos de tocá-las, de acariciá-las. Sua contemplação deve ser distanciada, sem envolvimento íntimo entre o sujeito que contempla e o objeto que se oferece à contemplação. Assim, pintura e escultura são matérias exclusivas para o olhar, para a excitação visual. São corpos/matérias que se oferecem ao olhar, mas não ao toque. São corpos que anunciam miríades de prazeres que jamais se concretizam – nesse sentido, são verdadeiros fetiches e territórios privilegiados da sublimação.

A mesmíssima coisa acontece na internet: expomos nossos corpos através da imagem, seja para o nosso prazer narcisista, seja para o deleite do outro. E mesmo que o sexo virtual se concretize, os corpos envolvidos estão interditados ao toque, aos odores, à transpiração, à confluência de

líquidos e à contaminação – pesquisas e experimentos recentes apontam para a superação parcial desses limites.

A plausibilidade desse ponto de vista, corroborado por muitos estetas e historiadores da arte, não pode escamotear o fato de que as técnicas de reprodutibilidade aproximaram, de alguma maneira, o sujeito desejante do objeto desejado. A paulatina dessacralização do corpo sem a latente dessexualização observada na pintura e na escultura se deu, primeiramente, através da gravura e, muito depois, através da fotografia, do cinema, do vídeo e da internet.

A série de gravuras *Aretino ou o amor dos deuses* (c. 1602) de Agostino Carracci (1557-1602) é um bom exemplo. Inspiradas nos sonetos de Pietro Aretino (1492-1556), as gravuras de Carracci mostram personagens mitológicos ou históricos (Marte e Vênus, Júpiter e Juno, Antonio e Cleópatra, Ovídio, Messalina etc.) em cenas picantes de sexo explícito. Mais que luxuriosas, as gravuras configuram-se como um verdadeiro manual de posições sexuais, numa espécie de kama-sutra barroco. Nessas gravuras, homens e mulheres aparecem em cenários contemporâneos, com ornamentos e penteados de época. Aqui, mais uma vez, a alusão do título é meramente formal, um disfarce nada sutil para a exposição dos prazeres da carne. Aliás, o tema “o amor dos deuses” foi abordado por muitos artistas do Maneirismo e do Barroco, inclusive por Anniballe Carracci e sua equipe (que incluía o irmão Agostino, Guido Reni e Domenichino, dentre outros) nos afrescos do Palácio Farnese.

O próprio Aretino conta em uma de suas cartas que seus Sonetos (1525, conhecidos como *Sonetos Luxuriosos*) foram escritos sob o efeito da contemplação de gravuras sobre os quadros pornográficos de Giulio Romano:

Diverti-me [...] escrevendo os sonetos que podeis ver [...] sob cada pintura. A indecente memória deles, eu a dedico a todos os hipócritas, pois não tenho mais paciência para as suas mesquinhas censuras, para o seu sujo costume de dizer aos olhos que não podem ver o que mais os deleita (Pietro Aretino, carta sobre os Sonetos).

O caráter pornográfico das gravuras de Carracci traduz visualmente o obsceno da escrita de Aretino. Vale a pena, portanto, lembrar um dos 26 de seus Sonetos Luxuriosos:

Marte, meu basbaquíssimo poltrão,  
Por sob uma mulher não se pespega  
Assim e Vênus se fode à cega,  
Com fúria tal, tão pouca discrição.

Não sou Marte, sou Hércules Rangão  
E vos fodo, que sois Angíola a Grega.  
Viola eu tivesse aqui, nesta resfrega,  
Vos foderia ao som de uma canção.

Vós, senhora, que sois doce consorte,  
Me faríeis na cona o pau contente  
Bailar, mexendo o cu bem forte

Senhor, com vós fazendo calda ardente,  
Eu temo não me dê amor a morte  
Com vossas armas, que cego é, desmente.

Cupido é meu servente.  
Como filho, minha arma ele a vigia  
Para ofertá-la à deusa da mandria.

Em muitos dos exemplos que vimos até agora, as alegorias e metáforas mitológicas servem de disfarce para a representação explícita da conjunção carnal – nas publicações pornográficas da atualidade o sentido se inverte: as cenas de sexo explícito nos remetem ao mitológico (“corpos de deuses”). Mas há uma extensa iconografia pornográfica (particularmente na gravura e não na pintura ou na escultura) que, par e passo com a Reforma Protestante e o Iluminismo, vai deixar de lado a referência a deuses, santos e heróis e desnudar a hipocrisia eclesiástica

em relação à sexualidade.

Se *O frade no campo de trigo* (1645) de Rembrandt (1606-1669) já ridicularizava o celibato clerical, as ilustrações de *Dom Bougre ou os Portões do Retiro* (1741, gravuras de autor anônimo) mostram frades em orgias dos mais diversos calibres, nada edificantes para a moral dos fiéis. Os séculos XVIII e XIX, se comparados aos períodos precedentes, foram particularmente pródigos em publicações pornográficas. Eis alguns exemplos:

Gravuras de Jules-Adolphe Chauvet (c.1828-1905) para a publicação póstuma de *Memórias de Giacomo Casanova* (1725-1798); gravuras para as edições holandesas (1797) de *A nova Justine ou o Infortúnio da Virtude* (1797) e de *A História de Juliette, suas Irmãs ou a Prosperidade do Vício* (1789, seqüência de *A nova Justine*), ambas do Marquês de Sade (1740-1814); a série *O Aretino Francês* (1787), de Antoine Borel (1743-1810), gravada por François Rolland Elluin (1745-1810); *Refinados Prazeres do Amor* (França, c.1780), de autor anônimo.

O que nos interessa demonstrar através dessas imagens é como a gravura, ressoando as idéias anticlericais de iluministas como Voltaire (1694-1778), ajudou a desmorronar o moralismo vigente e a corroer a atitude hipócrita do clero sobre o corpo e seus apetites (muitas gravuras são um verdadeiro libelo contra as instituições disciplinadoras como a escola e o convento). Além do mais, nessa produção gráfica do século XVIII já se verifica aquela categorização observada hoje em dia em sites pornográficos na internet: *hardcore, interracial, college, group, mature, fetish* etc.

É necessário reiterar que do século XVI ao XIX, a pintura e a escultura jamais produzirão tantas cenas de sexo explícito como na gravura. Estabelecendo mais uma fronteira nada sutil entre artes “maiores” e “menores”, a representação do corpo na escultura e na pintura raramente trafega no campo do obsceno, enquanto que a gravura, com seu caráter de reprodutibilidade e portabilidade, tornou explícita a libido, o desejo e os prazeres da carne com detalhes que não deixam nada a dever às mais ousadas publicações pornográficas da atualidade. O obsceno não era –

como pode parecer à primeira vista – um tema abordado exclusivamente por anônimos e artistas pouco conhecidos. Muitos artistas importantes mostraram o corpo e seus prazeres na gravura de uma forma que não ousaram mostrar em suas pinturas. Além da gravura de Rembrandt que mostramos anteriormente, *As Horas não Batem (soam) para a Felicidade Familiar* (c.1832-35) de Honoré Daumier (1808-1879) e *Mulher de Fácil Virtude* (1903) de Pablo Picasso (1881-1973) são meros exemplos ilustrativos.

### **Ecoss de uma outra tradição pornográfica: o corpo na gravura japonesa**

Numa cultura impermeável aos valores morais do cristianismo e onde o culto ao prazer e a consciência da transitoriedade da vida influenciaram várias formas de arte, não nos surpreende a riquíssima iconografia sobre o corpo. O período em que o Japão restringiu o contato com culturas alienígenas (do século XVII ao século XIX) foi também um tempo de refinamento da arte e da cultura nacional. Nesse período, gueixas, cortesãs e atores do Kabuki se tornaram verdadeiras divas, conhecidas por um público bastante amplo, de todas as classes sociais. É importante dizer que tanto quanto as gueixas e cortesãs, os jovens atores *onna-gata* (atores masculinos especializados em personagens femininas) causavam acaloradas disputas por favores sexuais entre os admiradores do Kabuki.

Nesse cenário, a gravura *ukiyo-e* (“cenas do mundo flutuante”) desenvolveu dois gêneros que interessam ao tema deste seminário: as *bijin-ga* (“pinturas de belas mulheres”) e as *shunga* (“pinturas de primavera”). Torii Kiyonaga (1752-1815) e Kitagawa Utamaro (c.1753-1806), com suas representações de mulheres longilíneas em cenas prosaicas impregnadas de erotismo, foram, provavelmente, os maiores expoentes das *bijin-ga*. Apesar da rígida censura exercida pelo xogunato, não se proibiu a criação e a circulação de estampas pornográficas e, também por esse motivo, houve um verdadeiro florescimento da arte erótica, exercida por muitos gravuristas/ilustradores. Suzuki Harunobu (1725-1770), Kikurensa



Kyosen (?-1777), Torii Kiyonaga, Kitagawa Utamaro, Katsushika Hokusai (1760-1849) e Utagawa Kunisada (1786-1864), dentre muitos mestres da gravura japonesa, plasmaram uma vasta iconografia de matizes eróticos/pornográficos em cenas de sexo explícito, de adultérios, de estupros, em duplas, trios ou orgias, tanto homo quanto heterossexuais.

Nas *shunga*, as diversas formas de penetração e variações sexuais, com impressionante riqueza de detalhes, assumem o ponto convergente da cena. Uma gravura atribuída a Kikurensa Kyosen mostra um travesti (*yaro*) sendo penetrado. Por entre kimonos deslizantes no primeiro plano e lençóis enrolados no segundo (tudo em tons de vermelho, laranja e amarelo), destaca-se o ato sexual em sua plenitude, sem nenhum indício de pudores. De fato, as Casa de Chá tinham jovens travestis em seus quadros e estes só exerciam sua profissão depois de um longo aprendizado nas técnicas do sexo e das artes, tal como as gueixas.

A série de estampas *Shiki no Nagame* ("cenas das quatro estações", três volumes, c. 1827) de Utagawa Kunisada é considerada uma das obras primas do ukiyo-e no século XIX por ser, ao mesmo tempo, um belo exemplo de *shunga* e *bijin-ga* da primeira fase do artista. Nessa série, Kunisada conjuga o erotismo com um tema caro à cultura japonesa, qual seja, a beleza de cada uma das quatro estações do ano. Amantes copulando sob a floração das cerejeiras ou fornicando enquanto tomam chá, flagrados em pleno ato sexual numa varanda emoldurada pela chuva de verão ou numa cena de estupro num campo enluarado... Essas gravuras revelam o imaginário das "cenas do mundo flutuante" (*ukiyo-e*), o mundo dos prazeres, da impermanência, da estetização do cotidiano, dos hábitos e práticas sexuais (nem sempre refinadas) do período. Lenços de papel amassados, instrumentos para a cerimônia do chá e para a prática da caligrafia, kimonos ricamente estampados estrategicamente desamarrados e penteados desfeitos são signos de uma sensualidade vívida, encarnada e exercida em toda a sua plenitude.

Essa tradição erótica/obscena da gravura japonesa, assumidamente produzida para o deleite das massas, ainda ecoa em plena contemporaneidade se considerarmos as séries de fotografias (*Tokyo Lucky Hole*, A

*World of Girl, Tokyo Comedy*) de Araki Nobuyoshi ou *O Império dos Sentidos* (1976) de Nagisa Oshima. Não deixa de ser instigante o fato de que, mesmo diante dessa tradição pornográfica das artes visuais japonesas, os órgãos sexuais são encobertos ou rasurados nas publicações pornográficas do Japão contemporâneo.

Retomando a discussão anterior sobre a diferença de abordagens do corpo na pintura e na gravura, podemos perceber que o erótico é preferencialmente uma forma de representação do corpo presente na escultura e na pintura, enquanto que o obsceno é praticamente abordado na gravura e na fotografia. A escultura e a pintura (objetos únicos) privilegiaram as grandes narrativas e nelas inseriram a visão do corpo metafísico. A gravura e a fotografia (objetos reproduzíveis), ao contrário, preferiram o prosaico e a perspectiva física. Aquela fronteira entre o “bom gosto” do erótico e o “mau gosto” do obsceno se verifica também na escolha da linguagem artística: erotismo e idealização na arte para poucos e obscuridade e realismo na arte para muitos.

### **Desdobramentos da gravura erótica: as heroínas de HQ e as pin-up**

Conscientes dessa tradição pornô-gráfica da gravura, não é difícil apontar sua influência nos quadrinhos “para adultos”. Se a bela Jane (1932, do inglês Norman Pett) e a Dragon Lady da série *Terry and the Pirates* (1935, do americano Milton Caniff) já eram sedutoras contumazes, a *Barbarella* (1962, na revista *V Magazine* e dois anos depois em *Les Aventures de Barbarella*) do francês Jean-Claude Forest e, sobretudo, a *Valentina* (1965) de Guido Crepax tornaram-se as heroínas do direito ao prazer e da liberação sexual, indiferentes a moralismos e hipocrisias. Jane, Dragon Lady, Barbarella, Valentina, Jodelle, Seraphina, Phoebe... O panteão de heroínas eróticas dos quadrinhos e das *graphic novel* foi esboçado na gravura pornográfica dos séculos XVIII e XIX.

Uma outra descendência direta da desinibição do corpo nas gravuras (misturada à tradição pictográfica) é caracterizada pelas *pin-up*. As criações de Ernest Chiriaka, Peter Driben, Gil Elvgren, Earl MacPherson,

Zoe Mozert, Fritz Willis e tantos outros, são absurdamente belas e sedutoras em suas cintas-liga, meias, decotes profundos, saltos-altos, shorts minúsculos e colantes, maiôs e toda a parafernália de fetiches. Entretanto, o irresistível apelo sexual das *pin-up* comumente destinava-se ao comércio de quase tudo: sabonetes, cosméticos, imperialismos, sapatos, *lingerie*, patriotismos, casas, viagens, nacionalismos, televisores... Sempre sedutoras e nunca seduzidas, as *pin-up* estão a léguas de distância de *Barbarella* e *Valentina*.

Alguma influência das *pin-up* pode ser detectada nas fotografias das divas do cinema: as fotos de Isabelle Huppert (1981, de Martine Franck), de Paulette Goddard (1944, de Philippe Halsman), de Sophia Loren (1955, de David Seymour), de Melina Mercouri (1960, de Burt Glinn) e as famosas fotos de Marilyn Monroe com a saia esvoaçante (foto de Tom Ewell) em *O pecado mora ao lado* ou no pôster central do primeiro número da revista *Playboy*, são apenas alguns exemplos (ainda mais glamourosos e inacessíveis) dos estereótipos consagrados pelas *pin-up*. Dessa maneira, fotos e ilustrações destinam-se a uma nova onda de en Deusamento e distanciamento do corpo feminino.

Para mostrarmos um contraponto a esse retorno da metafísica do corpo, observemos as fotos de Jean Gaumy e de Josef Koudelka. Gaumy, ao mostrar Klaus Kinski "inocentemente" deitado sobre o corpo nu de Romy Schneider, nos obriga a pensar sobre o desejo, tanto quanto as pernas trançadas de Isabella Rossellini por entre as pernas abertas de Gregory Hines na foto de Koudelka. São fotos que estimulam o desejo de uma maneira sofisticada, mas explosivamente eróticas.

### **Do idealismo físico à representação realista da carne e seus prazeres: o cataclismo causado por pintores realistas e impressionistas**

O aparecimento da *Maja Desnuda* (1799-1800) de Francisco de Goya (1746-1828), de *Le déjeuner sur l'herbe* ("almoço sobre a relva", 1863) e *Olympia* (1863) de Édouard Manet (1832-1883) e de *A Origem do Mundo* (1866) de Gustave Coubert (1819-1877) no cenário pictográfico

co, estabelece uma nova concepção do erotismo através de uma abordagem diferenciada do corpo da mulher. Até esse momento, o nu feminino era geralmente idealizado e disfarçado em vênus e evas pudicas, assépticas e assexuadas. Descarnando os corpos mitológicos, Goya, Manet e Coubert não titubearam em mostrar uma sensualidade plasmada em corpos de mulheres e prostitutas que encarnam e assumem sua própria sexualidade, conscientes que suas voluptuosidades são objeto de desejo e, por isso, encaram o voyeur de frente.

Todas essas obras causaram escândalo quando de sua exposição. Exposta no primeiro Salão dos Recusados (1963), muitos críticos e expectadores consideraram vulgar a nudez da mulher de *Le déjeuner sur l'herbe*. O corpo de Suzanne Leenhoff (sua mulher) e o rosto de Victorine Meurent (sua modelo preferida) inspiraram a criação de Manet – orgulhosamente nua entre dois personagens masculinos vestidos e prazerosamente instalados em um bosque, como se a cena (algo idílica) fosse a coisa mais natural do mundo. *Le déjeuner sur l'herbe* e *Olympia*, provavelmente influenciadas pelas gravuras japonesas (e pelas vênus de Ticiano), chocaram pela desfaçatez das modelos que encaram o expectador sem nenhum sinal de vergonha ou constrangimento.

A *Maja Desnuda* foi o primeiro nu com pêlos pubianos na história da pintura moderna. Por causa dela (e da *Maja Vestida*) a Inquisição espanhola abriu um processo contra Goya em 1821, por considerá-las obscenas. Pintor de muitas relações entre os poderosos da época, Goya conseguiu se safar do processo.

A *Origem do Mundo* (encomenda de um colecionador para a sua coleção privada) tornou-se o mais contundente “manifesto vaginal” da pintura nos últimos séculos. Paradigma do close realista da genitália feminina, o recorte do corpo foi conscientemente estabelecido para que a boceta assumisse o papel de protagonista na pintura. Sem outros signos que identifiquem a modelo, aqui Coubert parece nos dizer que não importa se o sexo é de vênus, ou de eva, ou de senhora, ou de prostituta... O que importa é que a vagina é a propiciadora das coisas do mundo, das forças poderosas que constituem o mundo: desejo, libido, Eros e Tânatos

– não foi à toa que essa obra também pertenceu a Jacques Lacan. A encantadora obscenidade da tela de Coubert perpassa a *Etant donnés* (“o que está dado”, 1946-1966) de Marcel Duchamp (1887-1968) e ainda hoje nos fascina com sua crueza obscena assustadoramente poética.

É lógico que essa encarnação da sensualidade demasiadamente humana na pintura (ocorrida entre o Realismo e o Impressionismo) não se dá do dia para a noite; elas são descendentes diretas daquela sensualidade velada que se verifica na tradição do retrato: um decote mais pronunciado, um panejamento que molda as formas corporais e as transparências estrategicamente distribuídas. Entre a *Maja Desnuda* e *A Origem do Mundo*, é o próprio corpo feminino em sua inteireza que se revela, escancara-se, desnuda-se. Em seu despudor (para alguns críticos da época, verdadeira vulgaridade), estas quatro telas modificaram o estatuto do erótico na pintura que, a partir daí, amplia suas fronteiras em direção ao obsceno. São, ainda, pinturas, objetos de arte... Mas não representam mais corpos metafísicos, puramente idealizados, estetizados, inatingíveis... É carne de mulher, claramente exposta para o gozo público. O corpo feminino deixa de ser um princípio universal (arquetipo) e se individualiza, se particulariza.

Depois de séculos de exibicionismo físico (erótico e obsceno), era de se esperar que nenhuma nudez fosse castigada no século XIX, mas os defensores da “moral e dos bons costumes” sempre estiveram atentos a qualquer excesso. Além dos exemplos citados, até Jacques Louis David (1748-1825), pintor neoclássico da corte napoleônica, teve que se justificar. No texto *Nota sobre a nudez dos meus heróis no quadro As Sabinas, exposto publicamente no Palácio Nacional de Ciências e Artes* (1799), David faz a apologia do nu lembrando que deuses e heróis na iconografia greco-latina comumente eram representados desnudos.

### **A subversão da presumida beleza erótica feminina e a revelação do homo-erotismo**

Uma outra questão importante vem à tona quando analisamos a

representação do corpo a partir do século XIX. Contradizendo a tradição iconográfica que nos legou corpos femininos voluptuosos – e que se constituíram na própria expressão máxima da beleza – boa parte da obra de Toulouse-Lautrec, Pablo Picasso, Francis Bacon e Lucien Freud é atravessada por visões de corpos disformes ou que, de alguma maneira, subvertem a noção firmemente estabelecida de beleza clássica do corpo feminino.

Muitas das prostitutas e artistas que Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) retratou são mulheres cansadas, envelhecidas, entristecidas e, por isso mesmo, representam uma antítese da aliança dos conceitos de beleza e erotismo através do corpo feminino.

Em *Les Demoiselles D'Avignon* ("as senhoritas de Avignon", 1907), Picasso representa o corpo como um ente mutilado, incompleto, despedaçado, negado em sua completude. Mesmo assim, *As Senhoritas de Avignon*, com seus olhos arregalados e sua fealdade instalada na deformidade física, constituem talvez a mais explícita expressão de uma sexualidade nua e crua jamais verificada em toda a história da pintura europeia até aquele momento. Ali, o grotesco, o disforme e a sexualidade escancarada estão intimamente entrelaçados – o artista espanhol chamou *Les Demoiselles* de "minha primeira pintura exorcista". É óbvio que essa tela de Picasso, enquanto experimento compositivo, é muito mais que isso. Mas o que nos interessa neste momento é o quanto essa obra instaura uma nova concepção de corpo. Nesse sentido, os corpos femininos despedaçados por Picasso também são um reflexo da compartimentalização das ciências médicas e do modo de produção fabril do capitalismo – na ciência, na arte e no capitalismo, a ênfase/especialização nas partes supera a visão do todo. É necessário lembrar, ainda, que esse esfacelamento do corpo não parou no Cubismo, mas atravessou o Dadaísmo, o Surrealismo e várias vanguardas históricas.

*Dois Figuras* (1953) de Francis Bacon (1909-1992), *Jovem Nua Adormecida I* (1967) e *Jovem Nua Adormecida II* (1968), ambas de Lucien Freud, revelam corpos em tudo diferentes daquela concepção de beleza que infestou a arte europeia por quatro séculos. Corpos macilentos,

gordos ou magros, desajeitados sobre a cama ou sobre a poltrona, são anunciadores de uma nova beleza (não modelar), mais afeita ao cotidiano dos comuns dos mortais.

O que Lautrec, Picasso, Bacon e Freud (dentre outros) fizeram pelo corpo e pelo erotismo – para além de demolirem uma noção de beleza idealizada há muito fixada no imaginário ocidental –, foi ampliar as fronteiras da concepção de beleza para nelas inserir definitivamente aspectos anteriormente considerados antiestéticos: o grotesco, o sujo e o feio. Aliás, essa recusa da beleza idealizada na configuração dos corpos constituiu-se num desmoronamento daquela tríade beleza física / admiração / sublimação que tanto contribuiu para a ocultação do desejo. O corpo exposto, mas admiravelmente belo, ainda hoje é sinônimo de intocável – o que é belo, no sentido estético do termo, não pode ser maculado, já que assume o status de paradigma.

Durante milênios o corpo-objeto feminino foi construído pelo olhar masculino através da pintura, da escultura, da gravura, do desenho, da fotografia e do cinema. Isso explica, em parte, a onipresença do corpo feminino e o fato de que não existe nenhuma representação do corpo masculino que tenha se tornado um marco histórico do erotismo na arte e na cultura visual – pelo menos, não a exemplo de uma *Maja Desnuda* ou de *Olympia* ou de *A Origem do Mundo*. Nesse aspecto, as artistas ainda não foram à forra, já que o imaginário erótico/obsceno relativo ao corpo masculino ainda é construído pelo próprio homem. Uma rápida olhadela nas capas de revistas nos faz perceber o quanto o corpo feminino ilustra manchetes de qualquer assunto ou produto (Medeiros, 2004a).

Entre visões de juventude e virilidade, as fotografias de Bruce Weber (*BEAR POND*, 1990), de Alair Gomes (Sinfonia de Ícones Eróticos, 1966-1977), de Robert Mapplethorpe e as ilustrações de Jean Cocteau (para o *Querelle de Brest* de Jean Genet, 1947) e de Tom of Finland (1920-1991), ampliam consideravelmente o imaginário erótico/obsceno relativo à homo-afetividade. Cocteau, em traços rápidos e precisos, não hesita em revelar o “amor que não ousa dizer seu nome” (famosa frase do escritor irlandês Oscar Wilde); Mapplethorpe, apesar de render um certo tributo

à visão clássica do corpo, também mostra cenas de sadomasoquismo (o artista norte-americano perambulava a noite pelas ruas, caçando seus parceiros que depois se tornavam os modelos de suas fotografias); Tom of Finland desenhou as equivalentes masculinas das *pin-up*, só que deliciosamente pervertidos e fetichizados. As fotografias de Bruce Weber e Alair Gomes, apesar de mais “comportadas”, não disfarçam o caráter homo-erótico de suas produções.

Esses senhores não inauguraram a vertente homo-afetiva do erotismo na arte. Basta lembrarmos de *O Banho Turco* (1862) de Dominique Ingres (1780-1867), pleno de erotismo lésbico, para percebermos que essa história é bem mais antiga. Aproveito a ocasião para lembrar que o cinema pornô surgiu com *La Bonne Auberge* (exibido em Paris em 1908) estrelado por prostitutas em cenas de sexo explícito.

### **As fronteiras esgarçadas entre o erótico e o obsceno**

Se nos dermos ao trabalho de verificar as recentes publicações especializadas sobre o corpo e sua representação, veremos que todas elas, invariavelmente, rotulam a questão como erótica e nunca como obscena ou pornográfica. É óbvio que muitos exemplos citados neste seminário foram taxados de obscenos, mas o que quero dizer é que parece haver uma relutância dos profissionais da arte (os próprios artistas, historiadores, sociólogos, críticos e filósofos) em denominar determinado tipo de produção como obscena ou pornográfica. Lembremos um depoimento de Jeff Koons (1994):

A pornografia não é de minha competência. A pornografia é representar um ato sexual. Isso não tem nenhum interesse para mim. Interesse-me pelo amor, pela reunião, pela espiritualidade, poder mostrar às pessoas que podem ter uma influência, realizar os seus desejos (in *Arte erótica*).

Cinismo ou ignorância sobre o significado social dos signos que permeiam sua obra? Se a intenção de Koons foi a de chocar e subverter



valores – portanto, de significação – sua arte resvala na ingenuidade, num mal disfarçado nonsense. Considerando-se sua exposição *Made in Heaven* (“feito no céu”, fotografias e esculturas, 1991, New York), que diferenças poderíamos apontar entre a obra de Koons e as revistas e filmes claramente (às vezes pejorativamente) denominados de pornográficos? Por que as reproduções das façanhas sexuais de Koons e Cicciolina são consideradas “eróticas” e não “pornográficas”? Uma possível resposta encontra-se na musealização da obra de Koons. Pouco importa definir se uma obra é erótica ou pornográfica, mas é sintomático que o obsceno, ao musealizar-se, torne-se automaticamente sinônimo de erótico, de bom gosto... Como dizia no início deste seminário, passa-se de um plano físico para um plano metafísico.

Uma percepção de Baudrillard (2001) também nos ajuda a mapear a questão:

Diz-se que o grande empreendimento do Ocidente é a mercantilização, de tudo entregar ao destino da mercadoria. Parece, porém, que foi a estetização do mundo, sua encenação cosmopolita, sua transformação em imagens, sua organização semiológica. Estamos assistindo, além do materialismo mercantil, a uma semi-urgia de cada coisa através da publicidade, da mídia, das imagens. Até o mais marginal, mais banal, o mais obscuro estetiza-se, culturaliza-se, “musealiza-se”. Tudo é dito, tudo se exprime, tudo toma força ou modo de signo. O sistema funciona não tanto pela mais-valia da mercadoria, mas pela mais-valia do signo (p. 23).

A musealização da pornografia promove, na contemporaneidade, uma nova forma de sublimação do desejo, já que a representação do sexo explícito ou a extrema erotização do corpo estão ali única e exclusivamente para serem contempladas. O erótico e o obscuro, apesar da censura direta ou indireta, tem sido constantemente transformados em mercadorias pela indústria cultural. Assim, a coletividade induz o sujeito a desistir de sua satisfação libidinosa em troca de novos/velhos modos de sublimação.

## As metamorfoses e estratégias de sobrevivência do mito

Os cenários descritos desde o século XIX podem nos fazer crer que na contemporaneidade já não há mais espaço para a perspectiva mitológica do corpo e de seus desejos... Ledo engano!

O imaginário gráfico do século XX está repleto de super-heróis (e super-heroínas) musculosos que nunca casam, nunca fazem sexo, nunca se despem, nunca expõem suas carnes, nunca expressam seus desejos, enfim. Mesmo namorando ou dissimuladamente enamorados e com dúvidas existenciais dignas do homem contemporâneo, Batman, Super Homem, Mulher Maravilha, Fantasma e Cia. Ltda. promovem uma dessexualização geral da humanidade e apontam para um retorno ao mundo assexuado dos mitos religiosos. Essa sobrevivência do mito, porém, não aparece só na ficção quadrinizada.

A capa da edição 09/2003 da revista alemã *Der Spiegel* ("o espelho") é uma instigante releitura (mitológica e iconográfica) sobre o mito do pecado original e das raízes da consciência sobre o próprio corpo. "50 anos da decodificação do DNA" é o subtítulo dessa capa, referência à descoberta do DNA feita por Francis Crick e James Watson (em artigo publicado na *Nature* de 04/1953). "O segredo da vida" (*das geheimnis des lebens*) é o título que acompanha a figura (claramente produzida pela computação gráfica) e que mostra uma mulher nua oferecendo uma maçã a um homem também nu, ambos jovens e envoltos pela espiral que expressa a forma do DNA (em dupla hélice). Essa espiral lembra um tubo de ensaio, como se ali estivesse sendo criada uma nova humanidade. Nessa imagem há uma clara referência iconográfica ao mito de Adão e Eva que foram expulsos do paraíso por terem provado do fruto da árvore do conhecimento – e "conhecimento" aqui significa discernimento entre o bem e o mal, consciência do corpo e da sexualidade. É tentador revisitar o mito citado no capítulo 3 do Livro do Gênesis: "Porém a serpente disse à mulher: [...] Mas Deus sabe que, em qualquer dia que comerdes dele [do fruto], se abrirão os vossos olhos, e sereis como deuses, conhecendo o bem e o mal".

No mito bíblico, a maçã simboliza a desobediência à vontade divina de manter o homem na ignorância de sua própria sexualidade, já que é nesse mito que nasce a idéia de “pecado original”. Enfatizando metaforicamente que a maçã é o fruto do conhecimento, nela (maçã) aparecem as combinações entre as letras ATGC que expressam o seqüenciamento genético. Cumpre-se a profecia da serpente: “se abrirão os vossos olhos e sereis como deuses”, isto é, deixam de ser criaturas e tornam-se criadores – o homem finalmente descobre o processo de transmissão do patrimônio genético, memória da vida.

Eva e Pandora, presentes dos deuses para a humanidade, personificam o arquétipo da mulher como origem de todos os males. Curiosas e insubmissas, não quiseram ignorar a condição mortal da humanidade e, nesse sentido, configuram mesmo “a origem do mundo”. Direta ou indiretamente, o mito da criação e da desobediência da mulher está entranhado em todos os exemplos iconográficos que vimos até agora. Santa ou pecadora, princesa ou feiticeira, símbolo da inocência ou da perversão, a iconografia do corpo feminino no ocidente paga, até hoje, um tributo ao mito – que, de resto, foi criado para reiterar patriarcalismos de diversos matizes.

Para o bem ou para o mal, a tradição judaico-cristã foi (e continua sendo) a grande formadora/conformadora da cultura ocidental, não só em termos de imaginário, mas também – segundo defesa de muitos estudiosos – como a tradição que constituiu o próprio processo civilizatório no ocidente, desembocando nas concepções iluministas de liberdade (livre arbítrio), igualdade e fraternidade.

Vale lembrar que outras culturas lidam com a matéria/corpo de maneira diversa: lágrimas que se tornam rios, corpos que se tornam plantas, órgãos sexuais castrados que, jogados no mar, revelam o gozo no esperma/espuma que cria a beleza e o amor (o nascimento de Vênus). Todos esses mitos lidam com a transformação e não com a finitude da matéria.

## As dualidades/oposições da linguagem na nomeação do corpo

Se o signo (representação) nomeia o corpo e suas manifestações, eis uma das fontes do dualismo tão típico da linguagem na caracterização das identidades: espírito x corpo, inteligível x sensível, cultura x natureza, homem x mulher, hetero x homo, erótico x obsceno, metafísico x físico, tese x antítese. Muitas vezes esse dualismo se manifesta como oposição: espírito *ou* corpo, inteligível *ou* sensível, cultura *ou* natureza, homem *ou* mulher, hetero *ou* homo, erótico *ou* obsceno, metafísico *ou* físico, tese *ou* antítese. Considerando-se o recorte que fizemos neste seminário, espírito, inteligível, cultura, homem, hetero, erótico, metafísico e tese constituem uma categoria, qual seja, a do sujeito, a do representante do signo, e corresponde à subjetivação; enquanto que corpo, sensível, natureza, mulher, homo, obsceno, físico e antítese constituem, por oposição, a categoria do objeto, da referência do signo e corresponde a objetificação. Entre o sujeito e o objeto (ou entre o signo e a referência) se instalam os modos de leitura e interpretação, sempre permeados por teorias da linguagem que enfatizam o dualismo e a oposição e, assim, colaboram para a manutenção de espaços de poder e hegemonia.

Felizmente, as artes e as ciências, desde o final do século XIX, indicam convergências, privilegiam os processos e as interfaces, esclarecem que o sujeito é parte do fenômeno observado e chamam a nossa atenção para a complexidade das misturas e dos sincretismos. Gilles Néret (1994) adota essa perspectiva ao afirmar que não “há nenhum artista, nem nenhum ser humano, que seja cem por cento masculino ou feminino. Mas uma mistura sutil, inerente de cada um, de feminilidade e de masculinidade” (p. 35). No que diz respeito ao corpo e sua manifestações, resta-nos verificar como essas misturas e sincretismos aparecem na contemporaneidade.

## Inconclusões

Neste seminário, nada mais fizemos do que esboçar um mapa que nos orientasse minimamente, num ir e vir quase às cegas, tateante e provisório. A extensão enciclopédica do tema e o pouco tempo disponível nos condenaram à parcialidade, à intermitência de pirilampus, conduzindo-nos por entre links mais ou menos aleatórios. A nosso favor, podemos avocar o fato de que a imagem, enquanto ente sógnico, não revela todas as particularidades da referência. Discutindo os mecanismos da visão e propondo conexões entre Biologia e Filosofia no que diz respeito à percepção, Philippe Meyer (2002) nos tranquiliza ao afirmar que o “real é de fato “velado”, como sugere o belo título de Bernard d’Espagnat (1994), talvez tanto pela distorção do olhar humano que o contempla quanto pelo furtar-se do objeto examinado” (p. 12).

Entre o *olhar humano que contempla* e o furtar-se do objeto que provoca, cumpre-nos assinalar alguns pontos no mapa traçado neste seminário para que possamos detalhar e aprofundar aquilo que poderíamos chamar de *cartografia do corpo* na cultura visual.

- A recorrência ao mito, ainda hoje, é importante não necessariamente por seu caráter denotativo, mas pelo subtexto, pela conotação, por aquilo que se perpetua de maneira dissimulada, como arquétipo invisível e intocável. É dessa forma que os arquétipos, atravessando a moral religiosa e o racionalismo filosófico, se perpetuam e tornam-se componentes fundamentais de nossa visão de corpo, de desejo e de sexualidade em plena contemporaneidade.

- Excetuando-se, talvez, *A Origem do Mundo* de Coubert, nenhuma imagem pornográfica se tornou canônica na história da arte. Diz-se que a partir do século XIX a pintura abandona a grande narrativa e abraça o prosaico e o cotidiano; nessa virada, percebe-se uma abordagem menos moralista do corpo e conseqüentemente do obsceno. Vimos que a gravura há muito enveredou por esse caminho, pelo menos no que diz respeito à representação do corpo e da sexualidade. O fato é que a história da arte, grosso modo, é contada a partir da pintura, da escultura e da arqui-

tetura, negligenciando outros aspectos da cultura visual (particularmente as técnicas de reprodução da imagem).

- Num fio condutor que vai de Caravaggio a Lucien Freud (passando por Goya, Utamaro, Coubert, Manet, Lautrec, Picasso, Duchamp, Bacon e tantos outros), a representação do corpo e do erotismo distancia-se da beleza idealizada e vai encarnando uma sexualidade mais humana, mais próxima do cotidiano.

- Salvo raras exceções e diferentemente da infância, da adolescência e da juventude, o corpo erótico/obsceno da velhice é insistentemente negligenciado não só pela história da arte, mas também pela cultura visual como um todo. Percebemos na pintura, aqui e ali, um rosto enrugado ou uma barba branca. Mas raramente vemos um corpo velho e desnudo. Quando o corpo da velhice é representado, mais parece uma cabeça de velho costurada num corpo de atleta no auge de sua força física.

- Diferentemente da representação do corpo afro, a nudez dos habitantes do Novo Mundo (quase sempre abordada como exotismo) não ensejou alegorias eróticas no imaginário europeu até o século XX. Isso se explica, talvez, pelo fato de que em muitos discursos o Novo Mundo foi encarado como a tradução moderna do mito do paraíso perdido. O Éden nos trópicos foi uma idéia deglutida inclusive por Gonçalves Dias, José de Alencar e Oswald de Andrade na caracterização de uma certa noção de "brasilidade". Afinal de contas, "não existe pecado do lado de baixo do Equador", segundo a conhecida canção de Chico Buarque.

- Vimos que as diferenças entre o erótico e o obsceno se exprimiram em suportes, técnicas e poéticas distintas. Se a representação do corpo erótico apelou para a transcendência, para a projeção da experiência, para a metafísica e para uma *estética da atemporalidade*, a representação do corpo obsceno insinua sua preferência pela imanência, pela vivência que se esgota nela mesma, pela física e por uma *estética da temporalidade*. Evidentemente, haverá quem identifique nessa categorização alguns princípios da modernidade na representação do erótico e da pós-modernidade na representação do obsceno. Entretanto, o obsceno (enquanto física) já está entranhado no erótico moderno e os resquícios deste (enquanto

metafísica) ainda se verificam em plena contemporaneidade. Por isso, talvez seja mais pertinente não falarmos em “fronteiras” entre o erótico e o obsceno, mas em margens líquidas, sujeitas a enchentes e vazantes.

Finalmente, encerro com uma citação de Jeudy (2002) que, por si só, expressa miríades de indagações sobre o corpo, o desejo, o sexo e a sublimação na imagem:

Aliás, mulheres e homens tidos por belezas supremas queixam-se com freqüência de não serem amados. [...] Mesmo a mais transbordante energia sexual fica muitas vezes recusada pela impavidez de um corpo percebido em sua beleza soberana. Essa concepção da sublimação advém de um moralismo baseado na idéia da inacessibilidade da Beleza (o que é belo não deve ser maculado). Reproduz a tradição de uma sacralização do corpo, concluindo-a com a referência à universalidade do Belo. A admiração é o meio moral e estético de sublimar o desejo. [...] Se considerarmos, ao contrário, que a multiplicidade e a irrupção das imagens corporais alteram os critérios da representação e sua hierarquia convencional, uma tal concepção da sublimação não resiste” (pp. 23-24).

### Referências bibliográficas & indicações de leitura

AMORIM, Claudia e GREINER, Christine (orgs.). **Leituras do sexo**. São Paulo: Annablume, 2006.

ANDREAS-SALOMÉ, Lou. **Reflexões sobre o problema do amor e o erotismo**. São Paulo: Landy Editora, 2005.

ARETINO, Pietro. **Sonetos luxuriosos** (tradução, introdução e notas de José Paulo Paes). São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. São Paulo: Arx, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal** – ensaio sobre os fenômenos extremos. Campinas: Papyrus, 1996.

GREINER, Christine. **O corpo** – pistas para estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

JESUS, Tereza de. **Obras completas**. São Paulo: Loyola, 1995.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura** – a figura humana (vol. 6). São Paulo: Ed. 34, 2004.

MAHON, Alyce. **Eroticism & art**. New York: Oxford University Press, 2005.

MEDEIROS, Afonso. Relações palavra-imagem na mídia impressa: comparações entre Veja e Der Spiegel. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de (Org.), **Arte em pesquisa: especificidades**, vol. 2, Brasília: Ed. da Pós-Graduação em Artes da UNB, 2004.

MEYER, Philippe. **O olho e o cérebro** – biofilosofia e percepção visual. São Paulo: Unesp, 2002.

MUTHESIUS, Angelika e RIEMSCHEIDER, Burkhard (orgs.; texto de NÉRET, Gilles). **Arte erótica**. Köln: Taschen, 1994.

PIRES, Beatriz Ferreira. **O corpo como suporte da arte**. São Paulo: Senac, 2005.

SARTRE, Jean-Paul: **A imaginação**. Porto Alegre: L&PM, 2008.

VIGARELLO, Georges. **História da beleza** – o corpo e a arte de se embelezar, do renascimento aos dias de hoje. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.



## Cenas de mundos flutuantes: corpo, conhecimento, arte

**Afonso  
MEDEIROS**

Entrevista por

**Manoela dos Anjos  
AFONSO**

### **Manoela - Quais foram os caminhos que te levaram ao Japão?**

**Afonso** - Eu fiz Educação Artística/Artes Plásticas na Universidade Federal do Pará. Primeiro a licenciatura curta, depois a licenciatura plena e, claro, você faz uma faculdade e acaba sonhando em estudar fora do Brasil. Mas nesses sonhos o Japão nunca tinha aparecido; aparecia a Itália, França, Portugal, Espanha. Então, um dia li no jornal: "governo japonês oferece bolsa de estudos para professores". Eu era professor de primeiro e segundo grau na época e então pensei: "nesse momento é um absurdo, mas, vamos ver!". Era uma bolsa exclusiva de especialização para professores; tinha cinco candidatos e só uma vaga. Participei do processo de seleção e, para minha surpresa, fui escolhido. Então lá fui eu: em outubro de 1986 me vejo no Japão. Eu já nutria, até aquele momento, uma certa paixão pela cultura japonesa, sobretudo pela literatura e pelo cinema.

## **Manoela - Então você já dominava a língua?**

**Afonso** - Não, não dominava não! A bolsa previa os seis primeiros meses só de curso de japonês. Então fui estudar japonês, primeiramente. E foi um choque para mim esse estudo porque, chegando lá, por fim me dei conta de que eu era literalmente analfabeto visual. Eu estava diante do que dizia respeito à escrita e às artes tradicionais japonesas (era uma especialização em história da arte) e eu era um verdadeiro analfabeto visual. Minha pesquisa foi sobre a presença das artes visuais tradicionais japonesas no design moderno e contemporâneo japonês (certas combinações de cores, de formas). Enfim, depois disso, vim embora triste porque o curso não previa continuação, mas eu tinha a firme vontade de voltar ao Japão por mais tempo para fazer o mestrado. E de fato, voltei em 1988 para o Brasil e me tornei professor da Universidade Federal do Pará e, quatro anos depois – em 1992, lá estava eu de novo agora com uma bolsa para o mestrado e, dessa vez – embora o mestrado tenha sido somente de dois anos em arte educação (de 94 a 96), eu fiquei de 92 a 96 no Japão. Então você pode muito bem imaginar todo o tipo de imersão que eu pude vivenciar. Estava o dia inteiro – às vezes a semana inteira – no laboratório do meu professor, sempre convivendo com ele e com colegas; eu era o único estrangeiro no curso de arte-educação. Todos os colegas eram japoneses. No mestrado a minha dissertação foi sobre a pictografia, um certo link com o design gráfico, mas pegando a questão da caligrafia e do ideograma como forma de arte abstrata, tratando isso como signo estético, fazendo até um paralelo com certas manifestações da pintura abstrata do ocidente.

## **Manoela - Você fez uma abordagem direcionada à semiótica nesse trabalho?**

**Afonso** - Sim, nesse trabalho, inclusive, a visada é bem semioticista: os dois primeiros capítulos são um apanhado da semiótica praticamente introduzindo a análise que eu ia fazer desse objeto. Bom, terminou o mes-

trado, voltei para o Brasil em 1996, e aí fiquei pouco tempo em Belém – um ano e pouco – e fui fazer o doutorado na PUC/SP. Originalmente sob a orientação de Philadelpho Menezes, com um projeto de pesquisa – que foi uma coisa que me chamou muita a atenção e aí já completamente apaixonado pelos ideogramas e pela escrita japonesa – sobre uma revisão da noção de ideograma na teoria da poesia concreta. Porque os poetas concretistas - Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari – a santíssima trindade da poesia concreta paulista – nos escritos originais falavam que a poesia concreta é uma poesia ideogramática; eles citam isso em muitos momentos. E eu comecei a desconfiar que aquilo que eles entenderam como ideograma, inclusive para definir a poesia concreta, não era muito parecido com as percepções que eu tinha tido do ideograma, inclusive no meu trabalho de mestrado. Então, eu resolvi fazer uma proposta de pesquisa nesse sentido. Philadelpho Menezes me acolheu, mas no meio do doutorado o Phila morreu e eu já tinha qualificado com esse projeto. Nesse ínterim, eu entrei em contato com o acervo de gravuras japonesas do Instituto Moreira Salles, também de uma maneira muito inusitada. Aliás, parece que essa minha relação com a cultura japonesa acontece assim, quando menos se espera.

### **Manoela - Esse foi o seu primeiro contato com a gravura japonesa?**

**Afonso** - Não, tanto nos dois anos em que eu estive na especialização como nos quatro anos do mestrado, já havia esse interesse. Mas eu não me debrucei, não mergulhei nisso, porque a gravura depende de um conhecimento muito peculiar e profundo da escrita, a assinatura do artista, uma série de sinais gráficos que mostram a autoria, datação, etc. Não cheguei a freqüentar nenhum ateliê. Houve uma exposição muito bonita na galeria do Instituto Moreira Salles, em Higienópolis. As gravuras estavam expostas mas sem maiores referências que as esclarecessem; muitas gravuras sem datação, sem autoria determinada, sem nada disso. E eu, metido do jeito que sou, no livro do registro da exposição fiz um comentário que precisava ser feita uma pesquisa em relação a isso, que tal

gravura parecia ser de autor tal, etc. E, para que eles não pensassem que era um louco que tinha passado por ali, eu assinei meu nome completo e deixei o meu número de telefone. Para minha surpresa, eles me ligaram 15 dias depois pedindo para conversar com o presidente do Instituto. E eu fui conversar e contei praticamente essa história e o resultado dessa entrevista foi que ele me convidou para pesquisar o acervo. Então, você imagine, um pesquisador, historiador da arte, ter em suas mãos um acervo de gravuras que começou com 70 ou 80 gravuras, mais ou menos – e depois eles compraram mais um lote de 30 enquanto eu estava fazendo a pesquisa – e comecei a me debruçar sobre isso, ou seja, paralelamente à minha pesquisa de mestrado. E aí, em 2000 eu fui ao Japão com uma bolsa da Fundação Japão, passar três meses no centro de estudos de língua japonesa, em Osaka. E ali, além de fazer curso de japonês – era esse o motivo – eu consegui material para as duas pesquisas. Para a pesquisa do doutorado sobre os ideogramas, tive contato com os artistas concretistas japoneses, fui a Tóquio conversar com o mais antigo, ele me deu muito material, foi muito generoso. Entrevistei e conversei com vários deles via e-mail e carta. Ao mesmo tempo aproveitei a ocasião para fazer pesquisa sobre gravura japonesa, de modo que quando voltei do Japão eu estava com duas pesquisas encaminhadas: a do doutorado e a das gravuras do Instituto Moreira Salles. Aí cometi uma loucura que eu não recomendo a ninguém: em 15 de junho de 2001 a minha orientadora, que era a Lucia Santaella, foi passar dois meses na Alemanha, e começou a me dar uma ansiedade: “bom, quando ela voltar em 15 de agosto eu tenho que entregar para ela a tese já escrita para que ela faça as possíveis correções”. E começou a me dar uma angústia e eu disse: “Lúcia, preciso falar contigo”. No dia seguinte, antes de ela viajar, falei: “Lucia, eu tenho duas pesquisas, você sabe muito bem, e agora estou em dúvida”. Ela simplesmente me perguntou: “o que o seu coração diz?”. Eu disse: “pegar as gravuras”. Ela disse: “bom, eu não tenho acompanhado a pesquisa das gravuras como tenho acompanhado a dos ideogramas, mas você me manda todo o material que você tem, seus insights, o que você já escreveu e eu te respondo logo”. E assim fiz: mandei no dia seguinte

à sua partida e, 15 dias depois, ela me mandou um e-mail dizendo: “vá em frente, dá caldo”. De meados de junho a agosto escrevi a tese, por isso não recomendo a ninguém. E foi assim que rolou essa paixão, esse aprofundamento, ou seja, caminhos que foram se apresentando e fui aproveitando e quando vi estava completamente envolvido.

### **Manoela - O que é o ukiyo-e e por que você o escolheu?**

**Afonso** - Uki quer dizer flutuação; Yo que dizer mundo - esse mundo mesmo, secular; e significa desenho. Ukiyo-e significa literalmente “censo do mundo flutuante”. Isso também é um conceito estético que diz respeito não só a um tipo de gravura, mas a uma certa produção do período Edo, que vai do século XVII ao século XIX. Diz respeito não só à gravura, mas também à pintura e à literatura. Trata dessa questão do mundo flutuante, não do mundo da pena, do sofrimento, da hierarquia, da política - até esse tipo de coisa entra, mas sob um viés de uma paródia muito forte. É um conceito que abarca a questão dos prazeres, do divertimento.

### **Manoela - As pessoas que compõem o mundo flutuante eram necessariamente artistas?**

**Afonso** - Não, não necessariamente. O mundo flutuante também se refere ao dia-a-dia (por isso eu construí a noção de crônica visual) visto com um certo tom de poesia; não a poesia nos moldes ocidentais, mas na forma do haikai; com um lirismo, mas também com algo grosseiro, grotesco, momentâneo, com uma visão fugaz, passageira. O ukiyo-e tem a ver com o passageiro, com o que é contingente, não preocupado com as essências. Por isso, imediatamente pesquisando as gravuras, eu percebi que tinha algo da crônica ali. Porque a crônica literariamente é isso: tentar captar, perceber um momento fugidio, um momento que passa. Não é a pretensão do romance, de colocar tudo em arquétipos, em questões morais, ou religiosas, ou artísticas, ou estéticas mais amplas. Por isso acabei desenvolvendo esse conceito de crônica na literatura: uma linha,

um recorte que une a gravura ao ukiyo-e; cenas do dia-a-dia; ora as cenas mais comuns – de venda, de cenas do interior da casa, de trabalho; ora as cenas noturnas – do teatro, das gueixas, das cortesãs, dos prazeres, do divertimento, que, aliás, têm muito mais a ver com o conceito de Yo – mundo flutuante.

**Manoela - De certa forma, o ‘aqui e agora’ do mundo flutuante direcionou a sua pesquisa para o tema do corpo, que veio depois, visto que o mundo flutuante é uma ode à impermanência. Pode-se dizer que você trata o corpo com esse enfoque hoje?**

**Afonso** - É uma coisa que estou me dando conta ultimamente. Pode parecer que são temas distintos, de repente parece que parou um percurso e começou outro. Mas no fim das contas, como você percebeu, não é. Na tradição filosófica (eu sou professor de estética e filosofia da arte também, além de história da arte) você acaba lidando com essa questão da filosofia, do transcendente, não do contingente, mas daquilo que é universal - da pretensão do universal - que a filosofia limitou muito. A religião católica depois também particularmente veio nessa esteira e através das gravuras ukiyo-e eu comecei a perceber: “mas, tudo bem, podemos perceber os arquétipos, questões gerais, transcendências, espiritualidade, etc, mas por que negar o contingente, o aqui, o agora? Pois, no fim das contas, o momento presente na vida é a única coisa que a gente tem de fato, é a única coisa com a qual podemos lidar”. É o aqui e o agora, passou, já foi. É impressionante também como é verdade que a gente, enquanto pesquisador, acaba repisando, revendo e voltando a certos temas. Parece que tem certos temas ou determinadas questões que são verdadeiras taras no nosso percurso acadêmico. Como professor de estética e história da arte, no início você toma um susto quando começa a trabalhar com essa dicotomia inteligível-sensível, corpo-espírito, enquanto a própria estética no seu nascedouro no século XVIII começa a dizer que a arte é o conhecimento do sensível, portanto, hierarquicamente abaixo do conhecimento inteligível. Aí você começa a ficar meio fulo, meio “p”

da vida porque, como que a arte hierarquicamente está abaixo do pretensamente racional, pretensamente inteligível? Como é que essa coisa pode se estabelecer? E aí, com o contato com a cultura japonesa, você vê que essa distinção não existe tradicionalmente, que o corpo é visto como ele é: materialidade, presente, presença, finitude. E é claro, aí você encontra de repente um viés de uma outra maneira de raciocínio: é óbvio que eu já desconfiava que essa diferenciação entre sensível e inteligível serviu para uma moldura de época, para uma moldura teórica durante um certo tempo. Embora ainda se possa tirar disso questões muito interessantes, o importante agora é entender como processo, e nesse sentido a Semiótica Peirceana me ajudou muito a entender as coisas como estágios não necessariamente evolutivos, mas que estão sempre imbricados, onde um puxa o outro, e um volta ao outro, o que não é também uma questão puramente relativista, em que tudo cabe ou tudo serve.

### **Manoela - Você também busca na pintura e na fotografia ocidentais atuais o mundo flutuante?**

**Afonso** - Sim, o mundo flutuante e a crônica visual têm tudo a ver com a abordagem do corpo. Na própria tradição filosófica essa dicotomia matéria-espírito, do corpo como contingente, como finitude, também tem tudo a ver. Então, é de encarar o corpo naquele momento, naquela situação, naquele contexto. Isso aqui é matéria, é o momento que foge. O meu corpo amanhã não será mais o corpo de hoje: anatomicamente, biologicamente falando, e visualmente também é assim. O tratamento visual na pintura e na escultura, as próprias fotografias ao longo do tempo, você vai vendo a transformação. Aí é que está o cerne da minha pesquisa atual e que vem desde a questão do ukiyo-e: ver como processo, mas não considerar como um processo necessariamente de deterioração, de perda, mas como um processo que é comum ao corpo. E mais que comum ao corpo, é comum à representação do corpo. Por que a partir da arte modernista o corpo parece se desintegrar? O corpo se esfacela e se quebra, num verdadeiro desmembramento; isso vários artistas fizeram

de várias maneiras: por quê? Porque tem uma série de coisas embutidas: tem a questão da revolução industrial que trouxe a divisão do trabalho, o tempo completamente dividido (o tempo do lazer, o tempo da produção), o espaço do lazer, o espaço da produção, o espaço público, o espaço privado. Então há essa diferenciação, essas caixinhas, e isso se observa também na arte, na medicina: eu quando era criança, ia primeiro a um clínico geral. Agora você vai a um otorrino, depois sei lá, a um especialista em coluna vertebral, ou seja: o saber, de uma maneira geral - e nesse sentido ciência e arte se imbricam terrivelmente, sobretudo no século XX – é desmembrado, cortado, fracionado. Então, não se deve deixar de lado um recorte diacrônico do processo ao longo do tempo, mas trabalhar o sincrônico, um recorte que pretenda verificar relações entre processos; o corte sincrônico pode privilegiar isso.

**Manoela - Eu posso dizer que a obra de arte é o corpo do fazer artístico?**

**Afonso** - Eu diria que a obra de arte é a materialização do corpo - corpo no sentido de materialização. A obra de arte é sim um signo, por ser representação, independentemente de ser figurativo, abstrato, isso ou aquilo, mas ela transcende essa definição de signo como pura representação - embora Peirce tenha dito que tudo é representação, tudo é signo no sentido que a obra é matéria, é objeto, é coisa. E é uma coisa que não é você artista, não é você como fruidor, é ela mesma, ela existe, ela tem a sua materialidade, ela é uma realidade, ela instaura uma realidade nova, como diria Benedito Nunes em Introdução à Filosofia da Arte. Ela instaura uma nova ordem, uma nova realidade, um novo ser. Então nesse sentido ela é um corpus.

**Manoela - O corpo seria o lugar do prazer e o espírito o lugar do sentimento. Pode-se dizer que na obra de arte as duas coisas estão juntas?**

**Afonso** - Ela é o prazer do artista enquanto está se fazendo. A fruição está no próprio artista, está no próprio ato criador. Temos a sensação



de que a fruição é uma coisa só do contato da obra com o espectador, como leitor, como intérprete. Não necessariamente. Muitas vezes, uma obra nasce do desejo de fruição do próprio artista. A arte como corpo do outro - e próprio corpo - nasce do desejo: de criação, de recreação, de tomada, de retomada. Como objeto, mas ao mesmo tempo como sujeito, borrando, portanto, essa diferenciação entre objeto, sujeito, essa coisa meio asséptica que certa tendência filosófica quis nos fazer crer.

**Manoela - A produção artística pode ser considerada um objeto de construção de discursos de outros campos do conhecimento? E, nesse momento, ela continua sendo arte ou ela se torna uma ferramenta da construção desse conhecimento?**

**Afonso** - As duas coisas. Como diz Argan, a arte não é uma técnica, não pode ser definida como técnica ou como um fazer. Raramente pode ser definida como um conhecimento, mas ela pode ser definida como um valor, e valor é uma coisa volátil, muda. Então, se nós considerarmos, por exemplo, a História da Arte, a Filosofia da Arte, a Psicologia da Arte, a Antropologia da Arte, a Sociologia da Arte, ou seja, uma série de outros saberes e disciplinas que se utilizam da arte como ferramenta, mesmo nesse momento ela não deixa de ser arte, senão, não seria ou não se tornaria ferramenta desses outros saberes. E isso não impede, inclusive, que a arte intrinsecamente não se configure como um saber ou como algo específico. Estou querendo dizer o quê? Que a arte não necessariamente só se define a partir da história, da filosofia, da antropologia, da sociologia; ela se define também através de si mesma.

**Manoela - Você discutiu, num dos dias do seminário, características da obra de Pablo Picasso, sobretudo da importância da pintura Les demoiselles d'Avignon. Nesse tipo de exercício, como fica a relação obra x imagem?**

**Afonso** - É preciso ter consciência de que a reprodução da obra é repro-

dução. Portanto, é signo de signo, é imagem de imagem. Claro, esse tipo de exercício que nós fizemos hoje, de análise de uma obra, é mais fácil, digamos assim, de fazer diante de uma reprodução - claro que uma boa reprodução - porque você se debruça, você tem tempo, você pode carregar aquilo para um lado e pra outro. Isso você não faz diante da obra; diante da obra você faz outras coisas. Pode até fazer uma análise, pode até passar horas diante da obra, mas você nunca vai carregar uma obra debaixo do braço. Então tem essa diferenciação, é preciso que se tenha sempre a consciência de que aquela imagem é simples representação de uma representação. Mas trabalhar com a representação da representação é muito operacional para nós que trabalhamos com a arte e queremos ver as relações de forma, linha, cor, textura. Agora, é óbvio que absolutamente nada suplanta o contato direto com a obra. Pelo menos percorrê-la numa certa tutilidade, de uma maneira tátil nem que seja com o olhar.

### **Manoela - Essa confusão entre a obra e a sua representação é algo comum, não?**

**Afonso** - Eu às vezes pego meus alunos de história da arte no pulo do gato, eu faço umas pegadinhas. Eu digo assim: "o que vocês estão vendo aqui?", e eles respondem "ah, eu estou vendo uma mulher". E eu respondo "não, você está vendo a fotografia de um quadro que representa uma mulher". Aí eles param e então se dão conta de que estão trabalhando com representações. "Você não está vendo uma mulher; você está vendo representações; representação de uma representação".

### **Manoela - Isso acontece por que a imagem tomou o lugar de tudo, roubou o lugar de todas as coisas?**

**Afonso** - Exatamente, inclusive no sentido que pensava Baudrillard – que faleceu ontem aos 77 anos, que Deus o tenha na sua mais valia sígnica. Por outro lado, Walter Benjamin já falou na questão da reprodutibilidade

técnica, na perda da aura, essa coisa toda, o que tem uma coisa interessante e importante nesse sentido: a divulgação da imagem. A reprodutibilidade permite que o alcance da arte aumente. Imagina, eu nunca me esqueço de uma coisa: uma vez em Paris, depois de várias vezes que tinha ido ao Louvre, entrei na sala das grandes pinturas francesas e me deparei com a seguinte cena: diante do quadro da coroação de Napoleão, de Jacques-Louis David, que é imenso, tinha uma professora falando a um grupo de menininhos e menininhas nos seus cinco, seis, sete anos, não mais que isso, claramente de pré-escola. E eles ali, todos atentos e tudo mais. E eu pensei assim: “eu entrei num museu pela primeira vez já era bem crescidinho; num museu de arte era bem mais crescido ainda. Eu não tive essa chance; essa molecada está tendo a chance de ter aula aqui, dentro da obra, que legal, que inveja”. Mas, por outro lado, eu disse: “que bom que existe a reprodutibilidade porque, embora num contato diluído, esmaecido e distanciado, obviamente, eu pude obter informações que se não fossem através da reprodução da obra eu não teria tido num primeiro momento”.

**Manoela - Você citou a obra do seu orientador chamada “A crise do passado” para definir o conceito de modernidade que você escolheu para trabalhar em sua pesquisa. Como você relaciona a modernidade europeia com a japonesa?**

**Afonso** - Isso é uma coisa que me intriga até hoje, por isso eu continuo trabalhando com esse conceito alargado de modernidade - o que é uma verdadeira heresia, sobretudo se a gente considerar o famoso debate modernidade x pós-modernidade. Filadelfo Menezes em ‘A crise do passado’ define modernidade como um amplo espectro que vai do início da Renascença – tanto na literatura como nas artes de uma maneira geral – e perpassa muito do século XX, ou seja, é um período de cinco séculos. E ele defende esse tempo que ele denomina de modernidade com muita pertinência. Bom, a partir daí eu comecei a trabalhar e vi o quanto nós, espíritos ocidentais, de uma maneira geral (e eu falo de

espírito ocidental enquanto eu ocidental, me assumindo mesmo como ocidental) criamos certos valores. Nós intelectuais e acadêmicos criamos determinados conceitos, determinadas idéias e, se por um lado há a tendência de querer tudo abranger sobre um determinado recorte a partir daquele conceito, há uma outra vertente que exclui o que não entra numa linha, não entra num conceito. Em relação à questão da modernidade especificamente, há teóricos que preferem fazer um recorte só a partir do Iluminismo, por exemplo, ali no século XVIII; e tem gente que defende o conceito de pós-modernidade a partir do momento que caíram as bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki, porque naquele momento foi a comprovação de que a razão humana não salvava o próprio humano, não salvava o homem, e que, portanto, morreu a modernidade e agora é a vez da pós-modernidade. Eu acho que muita coisa da modernidade em pleno século XXI continua. Ontem eu li o termo “hiper-modernidade”. Quer dizer uma modernidade exacerbada, que espraiou seus tentáculos. Porque, quer queiramos ou não, você continua acreditando na ciência, ou seja, você continua acreditando na razão, você continua acreditando no humano, que esse humano vai descobrir a cura do câncer; isso tem tudo a ver com o conceito de modernidade. Por outro lado, nas artes visuais aquilo que determinam como pós-modernidade, eu sempre fico com um pé atrás. Pode ser um preconceito da minha parte e provavelmente é, mas acho que o termo “pós-modernidade” – no sentido de um fim da modernidade – não é propriamente um fim. Aliás, porque na história da humanidade os fins não existem. Os começos podem ser determinados, os fins não: os fins se diluem. A questão da técnica: todo mundo dizendo hoje “com a internet o livro vai morrer, o jornal vai morrer...”. Não vai. O cinema matou o teatro? A televisão matou o cinema? Não. As tecnologias e as descobertas exercem um impacto extraordinário nas tecnologias existentes até aquele momento, mas com o passar do tempo vai se percebendo que as coisas podem coexistir.

**Manoela - Querer encontrar o começo e o fim de tudo o que exista pode ser decorrente da não aceitação da finitude pelo homem?**

**Afonso** - Isso! E que tem um pouco com nossa fúria categorizante cartesiana: começou aqui, terminou ali. A humanidade está aí para ser sempre revista e revisada. Então, por isso, eu procuro trabalhar com esse conceito alargado de modernidade e, para mim – antes de ir ao Japão, ou até mesmo lá – li muitos autores ocidentais sobre o Japão e sobre a história japonesa que definem o período até o século XIX como um período feudal, e que o Japão pulou do feudal para a Revolução Industrial, para a modernidade no seu auge. Mas justamente pesquisando as gravuras – aqui tem uma série de questões que, claro, tem a ver com a tradição cultural japonesa, com o zen budismo, com a estetização do cotidiano, que é uma coisa de mais longo tempo na cultura japonesa – percebi que ali estava valorizado o contingente, a matéria, o riso, a paródia; tudo isso são características da modernidade.

**Manoela - Além disso, vale lembrar que gravura, livro e papel surgiram praticamente juntos. Os livros já eram produzidos em grande escala antes mesmo de Gutenberg e a produção em série já acontecia nos ateliês de xilogravura antes do Fordismo – quem imprimia só imprimia, quem molhava o papel só molhava o papel, quem talhava só talhava...**

**Afonso** - Então, justamente por essas questões é que eu te pergunto: se essas são algumas das características mais distintivas da modernidade, como considerar esse período da história japonesa como feudal? A gente coloca inclusive a invenção dos tipos móveis de Gutenberg como um marco da nascente da modernidade, no que diz respeito à divulgação do saber – portanto da quebra da hegemonia da visão religiosa – o que permitiu a divulgação da ciência, de outros saberes. Mas isso aconteceu no Japão e lá não é moderno? Qual é o problema?

**Manoela - Num dos debates ocorridos durante o seminário, falou-se no olhar hegemônico masculino. Esse olhar é aquele que fornece a imagem, a visualidade do mundo?**

**Afonso** - Aquilo que a gente conhece enquanto imagem, no geral, é uma visão masculina. E o pior é que é uma visão masculina na arte, na ciência. Vamos colocar assim: visão masculina no sentido de produzida pelo homem, para não entrarmos em questões embaraçosas. Camille Paglia, em meio a tantas bobagens, diz uma coisa que eu acho interessante: ela diz que o homem criou a cultura justamente percebendo que há muito mais pintores que pintoras, músicos que musicistas, cientistas homens que cientistas mulheres. O homem criou a cultura para se contrapor ao poder natural da mulher. E qual é o poder natural da mulher? A mulher tem o poder sobre a vida e a morte; ela gera a vida – gera e mantém. Claro, tudo isso dentro de uma cultura, de uma visão patriarcal, machista. Mas ela diz isso e isso dá o que pensar. E o que o homem faz? Cria cultura, uma natureza em paralelo para se contrapor; cria um outro poder, toma conta desse poder e não quer deixar o osso. E aí os trabalhos sobre gênero nos estudos culturais têm discutido coisas interessantes. Não se esqueça que a história da arte foi escrita por homens.

**Manoela - Exato. E a criação foi feita por Deus, que é masculino.**

**Afonso** - É, pois é, e Deus criou o homem à sua imagem e semelhança.

**Manoela – A respeito da hegemonia ainda: pode-se pensar que há uma cadeia de sobreposição de olhares hegemônicos? Por exemplo: a realidade japonesa é criada por um olhar masculino oriental. Então o europeu lança seu olhar hegemônico ocidental sobre aquele olhar hegemônico oriental. E assim há uma grande deformação do olhar que aumenta conforme nos comprometemos com essa cadeia. Como lidar com isso?**

**Afonso** - Olha, eu sou um cara muito curioso. Minha especialidade é filosofia, e história da arte é a disciplina com a qual eu lido (e com a

semiótica). Mas na verdade é aquilo que eu estava conversando com alguns colegas professores: meu tesão é pelas relações, pelas imbricações, pela descoberta. Não em ser especialista sobre parafuso e ignorar a porca, mas conhecendo o parafuso e a porca, tentar entender a relação entre eles. Então, nesse sentido, me interessa sim a filosofia, me interessa sim a história, o discurso filosófico, o discurso histórico, o discurso semiótico, o discurso científico, antropológico, sociológico, etc. Claro, não sou especialista em muitas dessas coisas; mesmo dentro da história trabalho com recortes muito precisos, senão não dá. Mas me interessa pelas relações. Você percebeu que tenho falado nesses dias em privilegiar as relações, interfaces, links, e aí trabalhar com essa questão de discursos hegemônicos. O que fazer? Justamente revelar essas interfaces, como esses discursos se imbricam e até se repetem num certo sentido - mesmo que de uma outra maneira aparentemente multifacetada. Então esse é o meu barato, esse tem sido o meu barato. E sem deixar de pensar o seguinte: “falo de discursos hegemônicos, falo da construção do olhar masculino na cultura, na arte particularmente, sem deixar de esquecer que sou homem e estou contribuindo para a hegemonia”. É preciso ter essa consciência. Fazer o que? Eu não posso dizer simplesmente: “não, eu vou ser mulher”. E até me pergunto: “há realmente diferenças?” Há sim, entre visões masculinas e visões femininas, claro, mas são universos que dialogam.

**Manoela - Mas, de repente, essas diferenças não precisam ser entendidas no âmbito do “preto ou branco”, não é mesmo?**

**Afonso -** Claro, por isso é que eu fiz questão de hoje citar uma coisa que eu estava lendo de manhã e acabei inserindo na minha fala: não existe ser humano 100% masculino ou 100% feminino, pelo menos nesse sentido de masculino e feminino enquanto construção cultural. Já nos ensinava Simone de Beauvoir que o feminino, que o ser mulher, é uma construção cultural, é um dado da cultura. Então é preciso perscrutar isso, e sem perder de vista que você é um homem falando sobre

mulher, ou homem falando sobre o homem ou mulher falando sobre mulher ou homem.

**Manoela** - Você citou em sua palestra que no Japão, num determinado período, não havia artistas mulheres e que elas poderiam trabalhar apenas como artesãs nos ateliês de gravura. Citou também que no teatro elas se expunham mais que os homens e acabavam sendo motivo de disputas e confusões. Talvez isso não se deva ao fato de serem mulheres, mas de ser o caráter feminino exposto ali, pois os homens travestidos de mulher também eram desejados e se tornavam pivô das mesmas confusões. Então eu pergunto: esse caráter feminino está mais ligado ao erotismo e à pornografia do que o caráter masculino? Será esse o motivo da maior exploração da figura feminina ou será que é porque a figura feminina possui uma forma mais curvilínea e simétrica que apela mais ao nosso gosto?

**Afonso** - Olha, eu não diria exatamente isso, é obvio que a representação do corpo feminino no ocidente – como no Japão – é muito mais privilegiado pelo simples fato de terem sido homens que construíram essas imagens. Essa é uma boa pergunta – quer dizer, é um par de seios – está aí uma grande questão para se investigar. Na verdade, tem uma série de questões aí misturadas: tem essa questão mais da exposição do corpo feminino do que a do corpo masculino; eu acho que há sim uma questão formal, se bem que eu não posso te dizer mais aprofundadamente, pois não é uma coisa sobre a qual eu me debrucei, portanto eu acho que há uma série de questões aí misturadas. Aliás, eu vi isso muito claramente nas pesquisas das capas da Veja e da Der Spiegel. Por exemplo, nas capas da Der Spiegel, o corpo da mulher aparece muito menos do que nas capas da Veja. Então tem uma questão cultural que está aí embutida.



**Manoela - Pode-se pensar a arte contemporânea sob o viés do mundo flutuante?**

**Afonso** - Pode, trabalhando como um contingente. Mas, sobretudo, sobre um outro viés que a tua pergunta me fez pensar agora: na contemporaneidade a gente usa muito o corpo, o nosso corpo na arte. Mas se a gente pega uma pintura contemporânea a gente não vê o corpo, mas o gesto está ali na pincelada, nem que seja o gesto aparentemente aleatório como na obra do Pollock. Você vê ali o gesto, então o corpo está ali de alguma maneira, nem que seja como rastro, como índice de um gesto.

**Manoela - Pode-se dizer que os deslocamentos, trajetões e processos utilizados também compõem o corpo da obra?**

**Afonso** - Claro, por isso é que eu comecei ontem dizendo: o corpo está na ordem do dia. Parece que isso é uma contingência do contemporâneo, mas então eu pergunto: "quando foi que o corpo não esteve na ordem do dia?". Agora, abordado talvez de outra maneira, pois há um acúmulo de informações visuais e de conhecimentos. É óbvio que a visão é outra; não é necessariamente aquela de dois ou cinco séculos atrás, ou de um ou dois milênios atrás. Mas de qualquer forma o corpo continua no centro da questão: da definição de masculino, da definição de feminino, da definição de cultura, da definição de arte, da definição de ciência.

**Manoela - Em sua palestra você citou o striptease. Seria a nudez do artista através da concretização da obra?**

**Afonso** - Claro, ele acaba se expondo de alguma maneira, ele acaba colocando algo dele, e não só algo dele no sentido de suas idéias, sua visão de mundo, mas ele deixa algo de físico, nem que seja a pincelada ou a forma como ele quebrou o bloco, ou como ele juntou os pedaços de madeira; tem o corpo de alguma maneira embutido ali. Claro: "todo

mundo trabalha com as mãos então o corpo vai estar sempre presente?”  
Sim, o corpo vai estar sempre presente. Às vezes, de uma maneira muito mais clara, como uma referência imediata, outras vezes de uma maneira em que ele não aparece, que está ali no lodo do inconsciente, não está na margem, não está na superfície.

## Coleção Desenrêdos

O título da Coleção, Desenrêdos, é o mesmo de um conto de Guimarães Rosa publicado no livro Tutaméia. Foi mantida inclusive a grafia do título daquele conto, em que Jô Joaquim, depois de enganado duas vezes por Virília, operou o passado para que pudessem, retomados, conviver “convolados, o verdadeiro e o melhor de sua útil vida”. Tratava-se de abrir veredas, fabular um universo cambiante e o contrapor às credulidades vizinhas.

