

Eppur si muove, o erotismo na história da arte catarinense desde meados do século XX.

Rosângela Miranda Cherem, Universidade do Estado de Santa Catarina
Eneleo Alcides, Fundação Cultural Badesc

Considerando o erotismo na arte catarinense desde a segunda metade do século XX, são apresentados quatro conjuntos de obras a partir da exposição *Eppur si muove*. No primeiro, comparecem os seres jocosos de Meyer Filho, em contraponto à estética homoerótica e melancólica de Rodrigo de Haro. No segundo, Hassis e Rosana Bortolin abordam a sexualidade através de um corpo que se afirma como presença transgressora, confrontando-se com forças opressivas, políticas e masculinas. No terceiro, Antonio Vargas enfatiza a associação do grotesco com a violência e o erotismo, enquanto Sérgio Canfield reafirma a relação entre beleza e destruição. No último conjunto, Paulo Gaiad destaca as cintilações e obliterações da memória, guardadas nas figurações de partes do corpo como cifras jubilosas, enquanto Luiz Henrique Schwanke mostra formas indiscerníveis entre humano e animal, associadas a seios, nádegas e testículos. Compreendendo imagens relacionadas ao corpo e ao sexo, a força erótica situa-se num campo sujeito a toda sorte de fascínios e preferências.

Palavras-chave: Arte. Erotismo. Corpo. Sexualidade.

*

Considering eroticism in the art of Santa Catarina since the second half of the twentieth century, four sets of works are presented from the exhibition *Eppur si muove*. In the first, the joking beings of Meyer Filho appear, as opposed to the homoerotic and melancholic aesthetics of Rodrigo de Haro. In the second, Hassis and Rosana Bortolin approach sexuality through a body that is stated as transgressive presence, confronting oppressive policies and male forces. In the third, Antonio Vargas emphasizes the grotesque association with violence and eroticism, while Sergio Canfield reaffirms the relationship between beauty and destruction. In the last set, Paulo Gaiad highlights the scintillation and obliterations of the memory, stored in figurations of body parts such as numbers joyful while Luiz Henrique Schwanke shows indistinguishable forms between human or animal, associated with breasts, buttocks and testicles. Understanding images related to body and sex, the erotic force lies in a field subject to all sorts of fascination and preferences.

Keywords: Art. Eroticism. Body. Sexuality.

É bastante conhecida a frase atribuída a Galileu Galilei ao sair da prisão, depois de ter se retratado perante seus inquisidores em Roma. Para o inventor do telescópio, a compreensão sobre a rotação da Terra em torno do sol podia ser refutada e combatida pelo dogmatismo religioso, no entanto: *Eppur si muove*. Saída de sua boca ou colocada nela pelos seus admiradores, aquelas palavras contrapõem-se ao geocentrismo e reafirmam a verdade heliocêntrica censurada, espalhando-se junto com suas publicações fora da Itália. Logo após sua morte em 1642, aparecem num retrato do cientista e filósofo atribuído ao pintor espanhol Murillo. Ratificando o caráter transgressivo do pressuposto, também surgem num livro com biografias e obras de autores italianos *Biblioteca Italiana*, escrito em 1757 pelo poeta, escritor e linguista italiano Giuseppe Baretti, e traduzido ao inglês em 1795. Em 1761 desponta na revista francesa intitulada *Querelles Littéraires*. Desde então, seu uso se presta a diferentes finalidades, sempre relacionado aos mais diversos modos de resistência contra algum fenômeno evidente, mas refreado ou censurado.

Em nosso caso, serve como uma possibilidade para pensar as questões do erotismo na história da arte, considerando um recorte a partir da segunda metade do século XX em Santa Catarina, o qual se oferece como uma resposta às empreitadas de repressão à liberdade de expressão artística em relação ao corpo e à sexualidade, acontecidas no ano de 2017 no Brasil. Com a finalidade de reconhecer melhor algumas destas nuances, são apresentados quatro conjuntos de obras a partir da exposição *Eppur si muove*, ocorrida entre 13 de setembro e 27 de outubro de 2018, no Museu da Escola Catarinense, MESC, em Florianópolis, curada por Carlos Franzoi, Eneleo Alcides, Fabrício Peixoto, Juliana Crispe e Rosângela Cherem, onde são apresentados vídeos, pinturas, desenhos, esculturas, instalações e fotografias.

Convém destacar que todo o esforço expositivo privilegiou as obras sem buscar previamente nenhum conhecimento teórico ou conceitual no qual as mesmas pudessem ser referenciadas, sendo que cada curador levou em conta a escolha das obras a partir de suas preferências afetivas. No conjunto observa-se uma ausência de hierarquia entre artistas mais antigos e mais recentes ou entre homens e mulheres, bem como ausência de restrições quanto às obras possuírem abordagens artísticas eventuais ou poéticas recorrentes quanto à sexualidade. Quer fossem abrangentes ou calcadas em pequenos detalhes e fragmentos, as singularidades foram consideradas privilegiando os elos sensíveis e a aceitação das diferenças e estranhezas, tolerância e respeito aos limites de cada trabalho. Sendo a experiência erótica um refinamento da atividade sexual, a mesma extravasa de inúmeras formas, independente de restrições e freios proibitivos, tal como a arte. Surge, então, um amplo leque com diferentes abordagens, ênfases, associações e sentidos relacionados ao tema do erotismo. Vejamos ao que remetem todas estas variedades e variações em torno da parte da sexualidade que “não se destina à procriação” (BATAILLE, 1987).

O erotismo como ornamento

Movidos pelo princípio da autogênese, os detalhados e jocosos seres que comparecem nas telas e desenhos de Meyer Filho (Itajaí, 1919- Florianópolis, 1991) apresentam-se como invenções surpreendentes e inversões perversas. Povoam um mundo orgiaco, cuja potência implica numa indistinção licenciosa e cômica. Dismórficos e polissêmicos, destacam e/ou invertem as proporções genitais, associando-as tanto a plantas e animais, como aos objetos, ampliando incessantemente as possibilidades de cópula, muito distante da função reprodutiva. Dispostos na superfície do papel ou da tela, são dados a ver numa fatura primorosa, onde prolíficos desenhos se combinam com cores contrastantes e intensas, ampliando a condição lúdica das cenas e dos protagonistas, situados entre complementos imaginosos, desconhecendo hierarquias e interdições.



À esquerda | Figura 1: Meyer Filho. *O maior come o menor*, 1981. Acrílico s/ eucatex, 45,5x40 cm
 Fonte: Instituto Meyer Filho. À direita | Figura 2: Rodrigo de Haro. *A melancolia do marinheiro, irmão pródigo...* Imagem da velha Desterro, 2013.

Na obra de 1981, intitulada *O maior come o menor* (figura 1) três criaturas antropozoomórficas posicionam-se para um coito em fila. Partindo do célebre ditado popular *bicho maior come o menor*, o artista parece dar um tom sexual a uma brincadeira bastante conhecida pelos habitantes locais, em termos folclóricos, como *Penca do Ribeirão*. Divulgada exaustivamente em inúmeras versões, já que não oficialmente documentada, trata-se de relatos de que um grupo de homens teria sido flagrado enquanto se esfregavam ou se penetravam em fila circular, todos ao mesmo tempo, um atrás do outro. A obra explicita um imaginário sobre a masculinidade que remete à posição no ato sexual e ao tamanho do pênis. Os diferentes tipos de pés e de calçados estimulam ainda mais propositalmente as fabulosas e fantasiosas conexões eróticas.

Vale salientar que a obra foi feita num tempo em que homens e mulheres ainda não compartilhavam os mesmos direitos, nem determinados espaços de trabalho e de convivência, como barcos, oficinas, bares, campos de futebol. Os matos e praias ainda eram lugares isolados. A indiscrição da internet, celulares e câmeras-sempre à mão pertenciam a um futuro inimaginado. Em certos grupos masculinos, nem toda a produção era guardada para os encontros clandestinos com as *amigas* ou com as *mulheres fáceis*, nem mesmo para o lar ou para a sagrada procriação. Uma parte do dispêndio servia de munição em jogos de poder e brincadeiras tipicamente associadas a práticas que tratam abertamente de *passaralhos* e outras *malcriações*. Mesmo o colorido, os travestimentos dos pênis de salto alto, crivados de corações, as florzinhas do cenário, os seres híbridos pertencem ao jogo do macho, forma jocosa e irônica do discurso local. Afinal, *será que ele é?* A pergunta implica uma afirmação: *eu, não!* Curiosamente, o *comilão* do fim da fila não é o maior, mas possui o maior falo. Eis um sentido para a expressão bem humorada: *baixinho porreta!*

Por sua vez, os desenhos curvilíneos e as elegantes serigrafias, datados desde os anos 90 e começo dos anos 2000 do também pintor, gravador e escritor Rodrigo de Haro (Paris, 1939), são bastante antropomórficos e remetem ao repertório dos afetos, sobretudo homoeróticos. Leitor de George Bataille, neste artista a força de Eros se visibiliza como potência onírica e comparece tanto nas paisagens da Ilha de Santa Catarina, como num cenário mais remoto, inspirado pelas cenas bíblicas e mitológicas que figuram nas cerâmicas gregas. Vejamos a obra de 2013, intitulada *A melancolia do marinheiro, irmão pródigo... Imagem da velha Desterro* (figura 2).

O mar cinza azulado ao fundo, como o título, reforça que esta cena ocorre na bucólica Ilha de Santa Catarina, na época da juventude do retratista. O copo na mão do marinheiro pode nos contar sobre seus problemas, vícios, preferência pelo ambiente boêmio ou propensão às atividades mais permissivas que a sobriedade desaconselha. *O que podemos fazer com um marinheiro bêbado?* Pergunta uma velha canção de outra cultura. Uma parede sugerida e um vaso ornamental criam um espaço de intimidade. Um bar, uma casa? O contato físico de um *irmão* desaconselha a melancolia. Seria um convite para parar de beber ou proposta de uma atividade mais interessante e divertida? As cores sóbrias também reforçam tratar-se de um universo masculino e de uma situação a ser resolvida entre homens. A obra pode transparecer tanto um relato familiar como conter um forte registro afetivo de uma longa história vivenciada numa Desterro ainda não esquecida. Consta que o artista se empenhou em encontrar um colecionador que pudesse abrigar a obra, compreendendo-a em sua sutileza temática.

Assim, se o humor e as brincadeiras de cunho sexual estão presentes, tanto na obra de Meyer Filho, como em Rodrigo de Haro, é deste último que recebem um tratamento mais refinado. Tratada com deferência e elegância, sua abordagem privilegia um universo de dominação e alianças, mas com uma referência nos

valores gregos de beleza e exaltação de amor entre os companheiros. Desse modo, seu tratamento ornamental está mais distante de uma estética carnavalesca e mais próximo da sensibilidade melancólica de um dândi.

O erotismo como contingência política



À esquerda | Figura 3: Hassis. Bares do Porto. Década de 80. Oito pinturas de uma série com quatorze, acrílico s/ eucatex, 40 x 60 cm. Fonte: Acervo Fundação Hassis. À direita | Figura 4: Rosana Bortolin. Andrógino, 2006, cerâmica vermelha queimada. 60 x 100 cm.

Ao longo da carreira, Hassis (Heidy de Assis Correa, Curitiba, 1926-Florianópolis, 2001) experimentou diversas linguagens artísticas, tais como cartazes, murais, fotografias, cinemas, pinturas, desenhos, capas de livro, histórias em quadrinhos. Do começo dos anos 80 ao começo dos 90, pintou telas, cujo tema era o cais e os bares do porto de Florianópolis com suas prostitutas e jogadores, deslindando cenas de sexo, carícia e intimidade, evidenciando bocas e braços, torços, seios e coxas. Numa delas, com uso de tinta acrílica sobre eucatex, medindo 40 x 60 cm, conhecida como *Bares do porto* (figura 3), pode-se reconhecer corpos quase geométricos que se enleiam, formando casais em ambiente de pouca luz, sendo as cenas complementadas por detalhes como garrafas e cartas de baralho. Mantendo um enfoque aguçado para a realidade corporal em situação de tensão selvagem e intensa dramaticidade, destacam-se os efeitos anti-naturalistas, através do desenho volumétrico em combinação com cores contrastantes. De modo fragmentário e teatral, os rostos anônimos abarcam tanto as angústias e tormentos, como a intensidade orgânica do jogo sexual. Impossível ignorar que se trata de uma espécie de testemunho erótico, consumado ou projetado, lembrado ou sonhado, mas localizado numa área específica da cidade.

Caso diverso foi o conjunto de telas de grande formato, expostas na Assembleia Legislativa de Santa Catarina nos anos 80, período da ditadura militar, quando políticos ascendiam ao poder sem passar pelo processo eleitoral. Naqueles trabalhos sem título, com elevada sensibilidade para pensar o peso da existência, também prevalece uma leitura referenciada pelo expressionismo alemão e o cubismo sintético. Assim, não é difícil reconhecer um artista obstinado que continuou criando mesmo em situação adversa, movido por uma dose de indignação e pessimismo em relação aos tempos de censura. De modo teatral, mas diferente de *Bares do porto*, destacam-se os rostos com expressões mascaradas e bestiais. Corpos nus ostentam joias e seios, gravatas e genitálias, fumando e bebendo num cenário onde se deslinda orgia e libertinagem, obscenidade e perversão. Neste contexto o gozo privado reina soberano e impiedoso sobre os assuntos de interesse público, sendo que as imagens da sexualidade são dadas a ver como alegoria na qual a vida política se assemelha a um circo de devassidão e anomia, contrapondo-se aos valores caros à vida democrática e às promessas da res- pública. É assim que o artista parece registrar dois modos de alcançar a potência erótica: de um lado como lascívia e sordidez associada ao jogo do poder político, de outro como desejo transgressivo e fantasia vivida com lubricidade e concupiscência.

Rosana Bortolin (Passo Fundo, RS, 1964) dá aos corpos uma outra dimensão política, formulada desde que suas cerâmicas ovoides se abriram, deixando sair pregos, até se escancararem em alguidares e desdobrarem em foto-performances e instalações. Pelos anos 2000 surgiram as genitálias modeladas em alginato e cerâmica como um outro modo de encarar as questões relacionadas ao corpo, à sexualidade e ao desejo feminino. Priorizando uma aguçada provocação expositiva, tais modelagens desdobraram-se como intervenção em diferentes lugares, sendo fotografadas, impressas ou rearranjadas em oratórios e pequenos agrupamentos na condição de objetos. Desconcertantes, tornam-se um artifício revelador das entranhas, permitindo reconhecer dimensões relativas ao cheio e ao oco, ao liso e ao rugoso, ao mole e ao endurecido, bem como ao secreto e à exposição, ao íntimo e à revelação, destacando-se como algo que nada tem a ver com beleza e felicidade, mas que se oferece como um recurso para abordar a imagem potencializada da vida afirmada no corpo feminino.

Em 2007 expôs *Gravitate* numa das salas de um antigo Palácio do Governo de Santa Catarina, instalação constituída por fotografias na parede e dois conjuntos de almofadas dispostas no chão. Traziam em comum a estampa das partes do corpo relacionadas à reprodução: genitália, ventre, umbigo, seios. Se por um lado os objetos pareciam relacionados ao descanso e ao aconchego, suas figuras continham uma carga de choque e repulsa que anulava este mesmo convite. Em 2009 surgiu *Andrógino* (figura 4), conjunto de peças em cerâmica vermelha queimada, feitas em forma de vulvas, a partir de molde do corpo da artista, medindo 13 cm de comprimento, sendo que o conjunto compõe uma inusitada forma, medindo 60 x 100 cm. Alinhadas, criam um novo corpo em tonalidades

terrosas, acolhendo uma elevada dose de ironia travestida de sobriedade. Dispostas sobre um suporte de madeira quase na altura de um rodapé, encenam uma procissão de vaginas que, enfileiradas formam um grande pênis. Apesar de uma compreensão política bastante diversa entre Hassis e Rosana, para ambos se trata de um corpo que se afirma como presença, cuja visibilidade é em si transgressora, contrapondo-se a um corpo outro, manifestação da opressão e silêncio, mesmo estando ausente.

O erotismo como o que sempre resta



À esquerda | Figura 5: Antonio Vargas. Sem título, 2007. Fonte: Fundação Cultural Badesc. À direita | Figura 6: Sérgio Canfield. Rejeitadas (detalhe), 2018. Fotografia. Fonte: Acervo do artista

Antonio Vargas (Porto Alegre, 1961) expõe seus trabalhos desde o começo dos anos 80, tomando como principal problemática o grotesco e sua relação com a violência e o erotismo. Trata-se de apropriação e manipulação de imagens em ambiente digital até que surja uma nova composição, cuja referência encontra-se no *ukiyo-e*, acolhendo as cenas relacionadas aos prazeres, a situações profissionais e de guerra, recorrentes nas mídias contemporâneas. Importante salientar que após o processo digital, as imagens se tornam gravuras, quando impressas sobre papel, e pintura, quando projetadas e trabalhadas a óleo sobre telas. Situados num campo diverso das sensibilidades caras ao romantismo, no sentido da originalidade e autoria, detalhes atuais e fragmentos de cultura visual excessiva e acelerada são ressignificados, distanciando-se tanto da banalização como da espetacularização. Assim, beleza e visceralidade, desejo e interdição, vida e morte comparecem com elevada dose de ambivalência e ironia.

Ampliando uma densidade e tensão, predominam as cores fortes, mas a crueza e sordidez da realidade são equilibradas com os padrões geométricos e ornamentais. Considere-se uma gravura sem título, datada de 2007 (figura 5), onde um japonês situado à esquerda e vestido com um quimono, porta numa das mãos uma espada. Seria um samurai exibindo seu falo? No canto direito, o que

parece ser uma impávida gueixa sentada desvia seu olhar no sentido contrário de todo conjunto da cena. Entre ambos, a presença de um outro par, alheio aos dois personagens do primeiro plano. Uma dominadora de biquíni parece preparar uma palmada para a pessoa que se coloca de quatro, apoiada sobre um sofá, aparentemente um travesti. A tapeçaria ao fundo potencializa o jogo de contrários: dia e noite, sol e estrelas. Opostos que se desdobram nas cores complementares: vermelho e amarelo, preto dos detalhes e branco dos corpos, num ambiente que inclui o interior de uma sala e o exterior dado pela tapeçaria na parede.

Tais elementos podem num primeiro momento sugerir um tratamento insensível ao corpo feminino, Um observador desavisado pode até pensar que se trata de uma cena homoerótica. Mas retorna-se aqui a um ponto importante do universo masculino heterossexual com todos os *brinquedos de diversão* ao seu dispor: uma submissa gueixa, uma dominadora e uma *traveca* à disposição de um homem à esquerda. Como o cheiro de flores carnívoras que atraem o inseto, o artista se utiliza de um vasto arsenal de ornamentos e cores para atrair o olhar desavisado do espectador. Igualmente, em muitas das obras da mesma série, é necessário uma atenção cuidadosa para descobrir as cenas cruas por trás de graciosos arabescos. Por sua vez, se o elemento decorativo comparece como armadilha que seduz e atrai o olhar, impossível não reconhecer nos arranjos estéticos uma ausência de prescrição moral ou pedagógica, bem como uma constatação sombria sobre a natureza humana. Sexo e violência: é para um *sempre esteve lá* que o artista parece apontar, embora utilizando os recursos que sua atualidade lhe dispõe. E não haveria aí, afinal a síntese da diferença entre os animais e os seres humanos, na medida em que apenas um deles pode se dar conta disto e buscar na arte um artifício suportável para a miséria que nos constitui?

Igualmente considerando a miséria que aproxima o humano do animal, em 2016 o cirurgião- geral Sérgio Canfield (Paranaguá, PR, 1958) lançou um catálogo de fotografias eróticas. Consistia em fotos de conhecidos nomes como Mapplethorpe, Araki, Helmut Neumann, dentre outros, refotografadas com sobreposição de insetos, asas de pássaros, além de páginas de livros contendo ilustrações de quadros pintados por Velasquez e Rubens, sobre os quais fixou uma lagartixa (CANFIELD, 2016).

Trata-se de animais que encontra mortos nas vidraças ou chão de seu ateliê, depois recorta e dispõe em jogo de montagem sobre corpos femininos, alterando a proporção das fotografias impressas, levando-as à condição de *objets trouvés*. Assim por exemplo, uma mulher nua pode aparecer quase toda coberta por um pássaro, uma cabeça ou um rosto humano pode ter a mesma escala de uma cigarra. Por vezes em adiantado estado de deterioração, os animais sobrepostos ao sexo das modelos aparentam uma delicada joalheria. Ocorre que nem todas as fotos foram incluídas neste catálogo, assim o artista reúne as rejeitadas (figura 6) e encontra neste adjetivo, o título para seu trabalho.

Sem hierarquia nem precedência, suas figurações eróticas parecem advir de uma espécie de campo indiviso. Nelas é possível deslindar um menino que colecionava figurinhas e acumulava objetos que lhe pareciam peculiares e fazia experimentos sem interditos morais. Também o profissional que reconhece na arte uma escapatória para o esmagamento da existência, que cede lugar aos gestos relacionados a cortar, amarrar, espremer, suspender, espetar, torcer, reverter. Dono de um gosto pela acumulação e alteração constante das coisas, além do traço compulsivo, seu trabalho artístico é marcado por um estado de esboço e inacabamento. Contrariamente às demoradas buscas e cuidadosas manipulações digitais de Vargas, observa-se em Canfield um processo mais indiferente, quase como um ato automático realizado com a destreza de quem manuseia um bisturi, embora permaneça em ambos um jogo que incide sobre a relação entre erotismo e violência, criação e destruição. Assim é na capacidade ímpar e intransferível de tencionar estes binômios que parecem surgir as nuances e que se pode reconhecer como fascinantes e/ou surpreendentes em cada um.

O erotismo como manancial mnemônico



À esquerda | Figura 7: Paulo Gaiad. Série Paraíso, placas de gesso (18 placas de 40x40cm e 4 de 76x76cm. À direita | Figura 8: Luiz Henrique Schwanke. Mancúspia, s/d. Tinta guache sobre papel, 66x96cm. Fonte: Instituto Schawanke

Utilizando diversos materiais e procedimentos, Paulo Gaiad (Piracicaba, SP 1953-Florianópolis, 2016) empenhou-se em combinar os registros do visual e do dizível, a partir do lance biográfico. Em sua última exposição em vida, ocorrida na Fundação Cultural BADESC, em Florianópolis no ano de 2016, entre as temáticas que lhe foram recorrentes, além dos lugares e viagens, evidenciam-se questões relacionadas à materialidade corporal e aos pequenos segredos, colhidos de diferentes universos e contingências. Desconhecendo limites e regras, os rearranjos e as reelaborações preponderavam de diferentes modos, sendo que nas figurações do corpo incidem tanto o martirizado, lembrado e esquecido, como também o contorcido, perfurado, fragmentado, anônimo, travestido, saqueado, expurgado, violado, devassado.

Entre 2003 e 2007 o artista realizou trabalhos para a série *A divina comédia*, referenciados na edição de Dante Alighieri ilustrada por Gustave Doré, a qual fazia parte das lembranças da casa e da infância do artista. Começando pelo *Inferno*, surgem apropriações fotográficas sobre papel jornal com intervenções, consideradas como estudos preparatórios, enquadradas em caixas, envoltas em arame e cravejadas com pregos, potencializando as imagens com cenas de guerra, situações de suplício e sadismo. O último conjunto, *Purgatório*, advém de uma coleção de fotografias pertencentes a uma família desconhecida e adquirida numa feirinha de antiguidades em Curitiba. Ocorre que, trabalhados sob fundo de papelão, impressos em papel jornal, aqueles rostos que fitam sobriamente um suposto espectador, cobertos pelos véus do esquecimento, assinalam o lugar da experiência perdida e do irressarcível. Impossível alcançar o que olhavam aqueles olhos, mas também impossível ignorar a estranha fenda que interroga a ininteligível descontinuidade que reina entre os viventes. Entre ambos os conjuntos, deslinda-se *Paraíso* (figura 7), realizado com mais de 80 fotos produzidas a partir de pequenos detalhes de um livro com fotografias eróticas tiradas no século XIX, coladas sobre chapas de gesso, em seguida quebradas e reparadas, lixadas e logo após retrabalhadas com efeitos de rasura e desgaste. Eis as cintilações da memória guardadas nas figurações de partes do corpo, obliteradas como pequenas e jubilosas cifras.

Diversos trabalhos de Luiz Henrique Schwanke (Joinville, 1951-1992) parecem demandar uma carga elevada de erotismo como potência contida na superfície dos corpos. Considere-se o caso de alguns trabalhos biplanares. Na série intitulada *Mancuspias* (figura 8), inspirada num conto homônimo de Julio Cortázar, imagens situadas a meio caminho entre seios, nádegas e testículos ou entre humano e animal dão a ver algo que surge e se ausenta, que se define e se dissolve através de telas pintadas em tinta vinílica e sem título. Numa outra série encontram-se perfis que remetem a cabeças masculinas, cujas nuances de preto, vermelho e branco lembram cores de edema e sofrimento da carne, contemplado também na alusão à coroa de espinhos. Nesta série o rosto está ausente. Em outra, como croquis de moda ou cartazes publicitários, desenhos de torsos intensificados pela pintura dos calções coloridos ganham destaque como ironia transgressiva em que o orgânico se dá a ver como força perturbadora que incide na repetição das formas, não como diferença, mas como dissolução do princípio subjetivo e individualizante. Nesta série é a própria cabeça que se ausenta.

Confirmando que ao artista cabe o poder demiúrgico de transformar a matéria para fazer surgir outra coisa, encontra-se uma série de quase inacreditável fatura: desenhos com ecoline e lápis de cor fazem referência a Leonardo da Vinci, George de La Tour, Antônio Canova e Renoir. Ao recusar a citação de reconhecimento imediato, o efeito fácil e a mera apropriação, um gesto de extrema depuração parece predominar sobre as figurações da história da arte e do design. Assim, os artistas não podem ser identificados pela completude ou integridade visual das obras a que remetem, mas por um pequeno detalhe que invade os desenhos com a mesma intensidade e soberania com que um sonho

expande e faz cintilar o que era somente um diminuto e despercebido fragmento diurno, fazendo com que um quase nada se torna uma inteireza.

Embora Gaiad e Schwanke abordem o erotismo com nuances biográficas bastante cifradas, com certeza concordariam que o assunto contempla diferentes camadas e dimensões: sedução e desejo, política e confronto, ironia e memória. Se ambos priorizaram as sutilezas e discrição acerca de sua vida pessoal, por certo não negariam as possibilidades mais cruas e escatológicas. Assim, ambos parecem compreender que, campo vasto e diversificado, o objeto erótico pode ser igualmente repulsivo e cifrado, por vezes, interditado ao olhar do observador.

Para finalizar, uma reafirmação: em razão da infinita variação das subjetividades, aquilo que atrai alguns, desagrade outros, seja qual for a obra, está sempre sujeita a fascínios e rejeições. Moralismos repressores podem vir de instituições religiosas, acadêmicas, dos grupos mais próximos, libertários ou reacionários, enfim, de onde menos se espera. Ao pesquisador resta os dilemas metodológicos que guardam também dimensões éticas. Ao falar da criação artística específica, até que ponto podemos falar das coisas que o artista não explicitou e que se referem a dimensão mais recôndita guardada com silêncio e discrição na obra? Em tempos que tudo se expõe, faz sentido expor aquilo que o artista deliberadamente não quis fazê-lo? Todavia, compreendendo linguagens e imagens relacionadas ao corpo e ao sexo, contempladas na arte desde os tempos mais recônditos da experiência humana, observa-se que a força erótica sempre extravasa, independentemente das forças opositoras ou repressoras. Eis a pertinência da frase de Galileu, *Eppur se muove!*

Referências bibliográficas

BATAILLE, Georges. O erotismo. Porto Alegre: L & PM, 1987, p. 11 a 23.

CANFIELD, Sérgio. Olhares. Jaraguá do Sul: ed. Carreira, 2016.