

# Erotismo e confronto na arte de Juarez Paraiso

**Dilson Midlej**, Universidade Federal da Bahia

Juarez Paraiso destacou-se na Bahia com arte abstrata a partir de 1960 e por explorar a eroticidade. Seus trabalhos denotam sensualidade e evidenciam a potencialização erótica do sexual. Confrontou a moral estabelecida, sem temer a reprovação pública. Seus desenhos, gravuras e esculturas de corpos humanos e genitálias compõem um panorama do desejo que não se deixa contaminar pelas barreiras impostas pelas convenções sociais, morais ou políticas, assim como exercem criticidade sobre estruturas socialmente opressoras, como a religião e o puritanismo. Em Juarez Paraiso o erotismo avulta como fator ou princípio vital criativo e originador de soluções plásticas que falam de questões relevantes da vida sensível humana.

**Palavras-chave:** Juarez Paraiso. Erotismo. Arte na Bahia.

\*

Juarez Paraiso stood out in Bahia with abstract art from the 1960s and for exploring eroticity. His works denote sensuality and evidence the erotic potentiation of the sexual. He confronted established morality without fearing public reproof. His drawings, engravings and sculptures of human bodies and genitals compose a panorama of desire that does not allow itself to be contaminated by the barriers imposed by social, moral, or political conventions, as well as exercising criticality on socially oppressive structures such as religion and puritanism. In Juarez Paraiso, eroticism emerges as a vital creative factor or principle and originator of plastic solutions that speak of relevant issues of human sensitive life.

**Keywords:** Juarez Paraiso. Eroticism. Art in Bahia.

Artista visual de extensiva atuação na cena artística da Bahia desde os anos 1960 e estendendo-se ao presente, Juarez Paraiso (Arapiranga, Bahia, 1934) compôs a segunda geração modernista do Estado e protagonizou iniciativas que ajudaram seus congêneres a firmarem-se no efervescente contexto artístico baiano a partir daquela década.

Nos anos 1960 destacou-se com produções de arte abstrata que evidenciavam, em nível formal, a ascendência do ambiente que lhe estimulava, demonstrada por meio de evoluções circulares das linhas de seus desenhos abstracionistas em grandes formatos. Estes desenhos apontavam tanto para uma influência do espírito barroco, quanto explorava a sensualidade provocativa inerente das curvas, característica presente na maioria de sua produção. Muitas das obras de Juarez Paraiso daquele período, ainda que abstratas — não terem vinculações com referentes do mundo físico, ou seja, os objetos reais do mundo concreto —, não deixaram de exibir esses dois influxos mencionados. Essas influências encontram-se nos signos plásticos facilmente associados às volutas das fachadas de igrejas maneiristas e barrocas, na sinuosidade dos becos e ruelas do Centro Histórico de Salvador e, principalmente, na voluptuosidade das curvas das mulheres negras e mestiças baianas. A despeito de se tratarem de abstrações, podia-se ver em alguns daqueles trabalhos artificios de representações do corpo e da libido humanas.<sup>1</sup>

Dentre os aspectos mencionados assumidos pelos elementos plásticos, observam-se alguns que se destacam em Juarez Paraiso, tais como: o dinamismo (a ênfase estrutural); a organicidade (a interdependência dos elementos plásticos e a estruturação de imagens que se assemelham às naturais); e a sensualidade. Esta, por sua vez, distingue-se da eroticidade. Ainda que a obra desse artista reflita uma constante preocupação erótica, explorada em técnicas variadas e manifestada destacadamente em trabalhos figurativos, é em sua produção de arte abstrata que predominam os elementos que mais notadamente traduzem visualmente a sensualidade, talvez pela possibilidade que a abstração promove de desvinculação com o referente.

Embora esteja muito próxima do erotismo, a sensualidade apela para todos os sentidos humanos, de forma sensível e comportamental, normalmente dentro de convenções sociais acordadas que permitem essa expressão da libido humana. A sensualidade se apresenta de maneira diferenciada da frequente preocupação do erotismo, que é a de potencializar o sexual, distinguindo-se, portanto, deste último, ainda que guarde vínculos de proximidade e se converta em uma potente forma de expressão de conteúdos que chegam mesmo a superar aqueles de apelos eróticos mais evidentes. O sensual afeta os órgãos do aparelho sensorial humano e excitam os prazeres das sensações, não necessariamente os sexuais. Exemplo disso é o deleite produzido por coisas sensíveis que não sejam, necessariamente, eróticas.

---

<sup>1</sup> Essa abordagem da produção abstrata de Juarez Paraiso foi tema de pesquisa de Mestrado que defendemos em 2008.

Marlene Fortuna argumenta que, do ponto de vista artístico, tanto o erótico quanto o sensual podem ter dimensão de obra de arte, quando bem trabalhados.

O erótico ativa emoções mais carnis e menos espirituais do que o sensual, que é mais sutil. Este não cobra necessariamente apetite sexual. Ativa sensações menos carnis e mais espirituais do que o erótico. Admite o amor platônico mais do que o erotismo que cobra a concretude, a materialização, a solidificação das pulsões sexuais.<sup>2</sup>

A sensualidade na obra de arte pode, todavia, corresponder a um estímulo erótico recalcado, como observou Meyer-Schapiro ao comentar as maçãs pintadas por Cézanne.<sup>3</sup> O motivo simplificado daquelas frutas não somente dava ao pintor o ensejo de se concentrar em problemas de forma, mas servia também para expressar estados de alma que, no caso de Cézanne, iam desde a severa contemplação até a sensualidade e o êxtase.

Em toda a sua trajetória artística, Juarez Paraiso portou-se como um artista que sempre valorizou, incondicionalmente, a liberdade de expressão, o que em muitas ocasiões assumia caráter de confronto à moral estabelecida. Não temeu a reprovação pública a suas obras e o que poderia assumir um âmbito moral de *pudor social*, aquele no qual, a obra pronta tem que receber a aprovação do público.<sup>4</sup> Não que o artista desconsiderasse a opinião deste, mas por não condicionar sua criatividade e expressão aos padrões morais vigentes, os quais tendem a um conservadorismo sufocante e prevalência de fatores extra-artísticos como critérios de julgamento e de avaliação estética. Essa liberdade de expressão e a relação de verdade que transparece na produção de Juarez Paraiso possibilitam a comunicação de sentidos complexos, pois, ao buscar refletir-se inteiro na arte, ali registra suas impressões do mundo, suas ideologias e suas preocupações existenciais, as quais assumem formas variadas de manifestações, da representação bidimensional aos grandes murais públicos pelos quais é também conhecido, assim como em esculturas e intervenções em ambientes privados. Essa atitude reflete sua relação fenomenológica com o mundo, em estreita sintonia com o “[...] compreender de todas as maneiras ao mesmo tempo”, que tudo tem um sentido e que nós reencontramos no sentido a “[...] mesma estrutura de ser”.<sup>5</sup> Merleau-Ponty afirma ser o próprio fato de existirmos que nos condena ao sentido: “Porque estamos no mundo, estamos *condenados ao sentido*”.<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> FORTUNA, 2002, p. 209.

<sup>3</sup> SCHAPIRO, 2010, p. 51.

<sup>4</sup> BOLOGNE, 1990, p. 219.

<sup>5</sup> MERLEAU-PONTY, 1999, p. 17. Essa assertiva é fruto de um comentário de Maurice Merleau-Ponty acerca de como se deve compreender a história. Para ele, não se deve fazê-lo a partir da ideologia, da política, da religião ou da economia, e sim de todas as maneiras, ao mesmo tempo: “Todas essas visões são verdadeiras, sob a condição de que não as isolemos, de que caminhemos até o fundo da história e encontremos o núcleo único de significação existencial que se explicita em cada perspectiva.” (p. 17).

<sup>6</sup> Ibid., p. 18, grifos do autor.

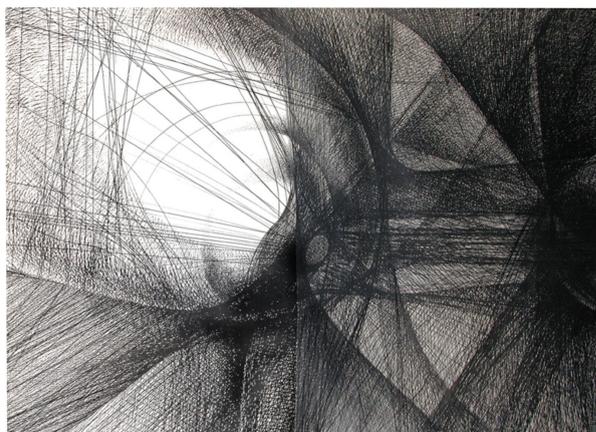


Figura 1 – Juarez Paraiso.  
Desenho Abstrato 50, 1962.  
Nanquim (bico de pena) e lápis cera sobre  
papel, 66,2 x 96,4 cm. Coleção do artista.  
Fonte: PARAISO (2001, p. 16).

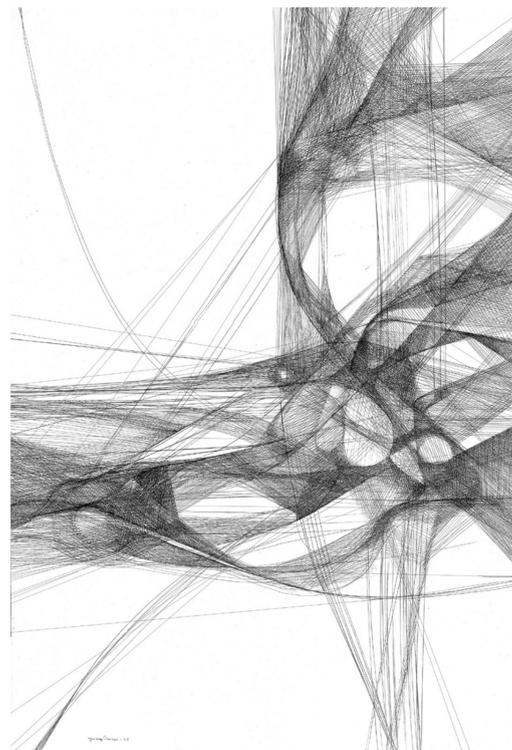


Figura 2 – Juarez Paraiso.  
Paisagem Cósmica 1, 1962.  
Nanquim (bico de pena) e lápis cera sobre  
papel, 96,3 x 76 cm. Coleção do artista.  
Fonte: PARAISO (2001, p. 15).

Ainda que se tenha do artista a indicação de se tratar em alguns trabalhos de detalhes do corpo feminino (a exemplo da Figura 1), nelas é apresentada múltiplos enfoques que denotam visões compósitas da forma como estratégia compositiva. Isso obriga o perceptor a assumir postura mais participativa na reconstituição do enfoque, de maneira que ele o faça com base na percepção dos vários estímulos sugeridos nas obras ou mesmo caminhe em uma direção interpretativa mais livre. Essa liberdade interpretativa creditada à responsabilidade do fruidor pode incorrer em apreensões de sentidos divergentes daqueles propostos originalmente pelo artista.

Uma situação se torna, então, evidente neste e em muitos outros trabalhos de Juarez Paraiso: o elemento percebido pela arte não é uma unidade estática, ideal, fechada em si mesma e que se mostra apenas de uma maneira ou de uma forma enrijecida ou idealizada. Ao contrário, apresenta-se totalmente aberto a um indefinido número de pontos de vista (tanto do artista, quanto do que é disponibilizado ao fruidor). É, portanto, um processo ampliado de visão ou, melhor dizendo, de apreensão perceptiva, o que resulta em maior riqueza e, desta forma, em significações mais relevantes e não somente calcada no que é visto, mas também contemplando as sensações provocadas pelo contato do perceptor com a obra.

Nesse sentido, a alusão à mama feminina é destacada em Desenho Abstrato 50 (Figura 1), ocupando a região central da composição. Todo o jogo de nuances de

texturas e direção espacial das linhas parte da região central, ou seja, do “bico do seio”, ou tem relação direta com ela. A alusão à rotundidade e maciez do seio feminino estabelece, de maneira imediata, uma relação de forte sensualidade, uma vez que se pode levar em consideração o interesse libidinoso do desejo masculino no registro dessa parte do corpo feminino. Os feixes de linhas que preenchem as zonas de texturas parecem estabelecer fortes relações espaciais que ora traduzem suavidade (a parte “branca” do “corpo” do seio propriamente dito), ora densidade (as partes mais escuras e de direcionamentos diferentes entre si), como a querer assinalar a vitalidade e a pulsão do desejo sexual e a reação ao estímulo de um seio à mostra.

Observa-se, ainda, na Figura 1, a menção aos estímulos sensoriais que o assunto possibilita. Ao invés do seio estático fruto de um ponto de vista fixo, o artista optou por suas variantes dinâmicas, pela representação de seus movimentos, da voluptuosidade do desejo, da indefinição da forma, como a representar as diversas posições assumidas pelo seio e mesmo os diferentes “lados” e “espaços” desse fragmento da anatomia feminina. Os feixes de linhas variados e multidirecionados apontam as diversas “presenças” do tema no espaço e as inter-relações que se dão entre si, daí não se configurando em uma forma definida de “seio”, anatomicamente falando.

Essas variantes dinâmicas também estão presentes nas obras efetivamente abstratas, ou seja, aquelas nas quais seus temas não sejam constituídos de objetos do mundo físico. As múltiplas “visões” dos “movimentos”, “lados” e “espaços” do que, na exemplificação da Figura 1 foi um seio, se estende a outras obras que aparentemente se pretendiam abstrata. Referimo-nos à Figura 2 que, por seus elementos formais, insere-se na pretensão de prescindir da figuração representativa de objetos reais, mas que falha nessa pretensão abstracionista por deixar entrever seu referente ao observador: um pênis. A Figura 2 mostra o membro masculino imiscuído em uma série de formas circulares. A maior dessas circunvoluções encontra-se na metade superior, à direita, como um ventre. É como uma visão da cintura de uma pessoa, em que se expõem o ventre, a virilha e o pênis projetando-se para a esquerda.

Visto na forma de arte, e nestes desenhos em particular, o sentido da existência e da manifestação das aparências variantes de significativos detalhes de corpos humanos — como o do órgão sexual masculino — compõe um panorama que não se deixa contaminar por barreiras impostas pelas convenções sociais, morais ou políticas. Estas obras evidenciam que a beleza da existência humana e de suas manifestações físicas naturais não pode ser diminuída na sua importância enquanto integrantes da esfera da vida. Esses dois trabalhos, que se apresentam como uma mescla do orgânico com o racional em uma geometria induzida por linhas estão, sobremaneira, a falar da vida.

Graças à liberdade que a abstração proporciona à criação, faz-se pano de fundo para sínteses expressionais do ser, na forma de arte. Essas sínteses visuais se dão na forma de fluxos de linhas, na dinâmica e na expressão traduzidas pelas peças abstratas, incluindo aí a sensualidade e o gosto pela graciosidade das estruturas

curvilíneas que compõem a esmagadora maioria da produção do artista. Estas estruturas refletem uma preferência pela busca do movimento e tensões que capturam o olhar e o conduzem a um torvelinho mágico e ao êxtase.

A eroticidade se espalha na criação paraísoana e ganha visibilidade por meio da sensualidade dos elementos plásticos e da exploração da existência feminina como metáfora do viver. Assim, a mulher apresenta-se sublimada ou transfigurada como força motriz de feixes e configurações circulares nas criações abstratas. Já as representações figurativas do artista evidenciam extremado cunho erótico, muitas das quais se valem de imagens explícitas de genitálias.

Por ser uma das principais características observadas na poética visual daquele artista, a *sensualidade* é também conciliada ao *dinamismo* (a ênfase estrutural de suas composições) e à *organicidade* (a interdependência dos elementos plásticos e a estruturação de imagens que se assemelham às naturais, nas obras abstratas).

A criticidade e o alto grau de confrontação que o artista estabelece ao se posicionar em sua arte sobre estruturas socialmente opressoras, como a religião, por exemplo, municiam comentários impiedosos em muitas de suas obras artísticas, nas quais os símbolos da religião católica são ressignificados e assumem novos contextos, como se observa na Figura 3.



Figura 3 – Juarez Paraiso.  
Cristo-mulher.  
Infogravura. Dimensões variadas, 2000.  
Fonte: PARAISO (2006, p. 21).

Em Cristo-mulher (Figura 3), o artista evidencia o papel feminino que por séculos foi segregado pelo Cristianismo. Apesar da devoção à Virgem Maria e às santas mártires, a Igreja católica apostólica romana nunca permitiu às mulheres terem expressão no poder decisório de sua hierarquia. O aspecto iconoclasta deste trabalho é evidente pela substituição na crucificação do homem pela mulher, e pela simbologia crítica e questionadora do papel social e cultural representado pelo universo feminino na vida quotidiana, em contraste com a religião. As possibilidades interpretativas ampliam-se consideravelmente, incluindo a que se pode estabelecer entre a capacidade feminina de geração de vida (seguida à dor do parto) e a remissão dos pecados terrenos e a vida eterna (pelo sacrifício de Cristo), gerador da vida espiritual eterna. Para este trabalho de arte digital, o artista valeu-se de uma fotografia de 1973 de sua autoria, com uma mulher nua deitada sobre uma cruz esculpida de areia.



Figura 4 – Juarez Paraiso.  
Figa, 1983. Imagem da escultura  
em fibra de vidro, 61 x 27 x 20 cm.  
Registro em fotografia assinada pelo artista  
Fonte: Arquivo do Artista, Salvador, BA.

Em outro trabalho dos anos 1970, ele concebe um projeto a partir de um desenho em grafite e tinta guache de uma figa. Figa é um amuleto, “[...] um gesto

mágico que se obtém com a mão fechada de maneira que o dedo polegar sobressaia dentre o indicador e o médio”.<sup>7</sup> O gesto representa os órgãos genitais masculino e feminino em ato sexual.<sup>8</sup> A figa é um dos muitos talismãs propiciatórios,<sup>9</sup> sendo estes usados para atrair boa sorte e imunizar seu possuidor de infortúnios.

A Figa de Juarez Paraiso, tanto sua concepção em desenho de 1978, quanto seus desdobramentos tridimensionais (Figura 4), são peças que não desalojam o conhecimento e a significância de sentido mágico imbricados na figa, mas propõem a transgressão desse sentido ao ressaltar a penetração e fertilização da vida, significações anteriores associados à figa e sujeita a repressões moralistas quando exibidas publicamente, independentemente de ocorrerem em espaços institucionalizados de arte, em galerias e museus. Essa percepção é facilmente transposta de um contexto estético enquanto obra artística para a esfera moral de sua apreensão em nível temático, protagonizado pela nudez de corpos, explicitação de genitálias e alusivas ao sexo de reprodução e cuja acolhida é comprometida por meio de juízo moral. O artista explicitou<sup>10</sup> que almejou contrapor o sentido deturpado de mercadoria que a figa — um símbolo utilizado na religião do Candomblé e na cultura afro-brasileira —, assumia na massificação da indústria cultural e turística de Salvador em seus sentidos de boa-sorte, de proteção e fecundação sexual. Para contrapor essa exploração comercial que empobrecia a real função e sentido da figa, elegeu a representação em grandes dimensões da aparência do amuleto, afastando-se da escala naturalista de suas dimensões reduzidas e evidenciou a “penetração” do dedo polegar como um falo. Assim concebida, sua Figa não caracteriza uma atitude episódica, e sim compunha um programa de representações artísticas que defendem um ponto de vista único.

Essa percepção do erótico por meio de juízo moral, pelo público, insere-se na tradição histórica de escândalos que envolvem o erotismo e o nu na história da arte, repertório ainda hoje presente.<sup>11</sup> Entre os anos que separam a concepção do desenho Figa e seus posteriores desdobramentos tridimensionais, encontram-se as esculturas Mão Penial e Maçã.

Produzida em 1982, Mão Penial foi estruturada em tamanho natural proporcional à mão de um homem adulto e as extremidades dos seus cinco dedos terminam em glândulas. Mão Penial recupera, em escultura, um elemento anterior

---

<sup>7</sup> VASCONCELOS, 1996, p. 177.

<sup>8</sup> SILVA, 2005, f. 100.

<sup>9</sup> A figa tem sua origem como um talismã usado pelos etruscos na era romana e expandiu-se a partir do Império Romano. A Lusitânia, entre outras regiões romanizadas, foi sua herdeira e, séculos depois, propagadora para as colônias além-mar, dentre as quais o Brasil. Era usada no pulso de mulheres e crianças, ou ao pescoço, pendente de um colar. VASCONCELOS, op. cit., p. 201.

<sup>10</sup> Em depoimento ao autor, por meio de entrevista gravada em 04/06/2018.

<sup>11</sup> Basta lembrarmos da celeuma provocada pelo toque de uma criança na perna do artista Wagner Schwartz, durante uma performance na abertura do 35º Panorama de Arte Brasileira, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 26 de setembro de 2017, ou no fechamento da exposição Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira, no Santander Cultural, em Porto Alegre (cuja abertura deu-se em 15 de agosto em 2017), dentre tantas outras manifestações de intolerância, incompreensão e conservadorismo por parte da recepção.

do repertório do artista apresentado na pintura a óleo *Preconceito*, de 1974, e na gravura *Preconceito Sexual*, de 1975. Estas versões precoces de “mão penial” inserem-se em um contexto temático de denúncia. Com *Mão Penial*, o artista buscou resposta à seguinte questão: se os pênis fossem dedos, a exibição das mãos seria imoral? A despeito da literalidade das formas naturalísticas, das vinculações entre moralidade e imoralidade e do próprio título, *Mão Penial* parece fazer maior alusão à capacidade tátil do sentir humano em toda sua corporeidade, inclusive de toques prazerosos que podem variar de suaves carícias a uma enérgica potencialidade carnal do ato sexual, transcendendo, assim, meras leituras descritivas de mão/dedos e órgão fálico que uma observação superficial e inicial pode suscitar. Uma vez mais é demandada ao observador a participação na concessão de seu sentido.

Figa é, ainda, recuperada como autocitação em outro trabalho do artista, dessa vez na instalação *A Bagagem 2*, de 1998,<sup>12</sup> espaço onde duas figas escultóricas encontram-se envolvidas por filó negro transparente, entrelaçadas por cordas e um crucifixo, delimitando por meio destes elementos a área central do ambiente instalativo. O núcleo central foi arrodado por retratos fotográficos do artista em idades cronológicas crescente, desde a infância até aquela data.

Já *Maçã* (Figura 5), constitui o princípio complementar do programa do artista de tencionamento da sexualidade e do erotismo, dessa vez valorizando o fator feminino. O próprio artista declarou que boa parte dessas obras foi gerida no período da ditadura militar e, em função desse contexto sócio-político, elas se constituem como uma espécie de maneira sensível de escape, sem, todavia, apelar para o desbunde, que era outra possibilidade comportamental e cultural de enfrentar aquele contexto político adverso. A ambiência repressiva da conjuntura política terminou por passar despercebida à maioria dos perceptores, chocados pelas evidenciações das genitálias. Dado a isso, essa produção erótica de trabalhos garantiu ao artista reprimendas que se manifestaram tanto velada, quanto agressivamente, especialmente nas ocasiões das exposições de *Figa e Maçã*. As peças compuseram tanto mostras em galerias de arte, quanto nas salas de aulas da Escola de Belas Artes da UFBA, onde Juarez Paraiso atuou como professor, e espaços que também funcionavam como ateliê e exibição de suas pesquisas plásticas. Ainda que o artista objetivasse contrapor o preconceito das pessoas com esses trabalhos, sofreu muito com as reprimendas e críticas vulgares e rasas como a acusação de ser obcecado por sexo.<sup>13</sup> O pior é que a crítica por motivação moral veio também por intermédio de colegas professores da Escola de Belas Artes, ocasião de uma coletiva na Galeria Cañizares da Escola de Belas Artes da UFBA, em que Juarez Paraiso participou ao lado de alunos seus, onde exibiu *Maçã*. Questionando a pertinência moral do tema daquele trabalho no âmbito daquela instituição, a Direção daquela Escola constituiu uma comissão formada por ela própria e dois professores para definir se a peça era pornografia e se permaneceria ou seria retirada. A tensão entre erotismo e arte resultou em desavenças e posições apaixonadas e *Maçã* tornou-se literalmente o

---

<sup>12</sup> PARAISO, 2006, p. 142-143.

<sup>13</sup> Depoimento ao autor, em 04/06/2018.

fruto da discórdia, sem querermos com isso parodiar os temas retratados pela História da Arte de a Queda de Adão e Eva ou A Escolha de Páris, por suas vinculações óbvias com maçãs. O artista baiano enxergava na sua Maçã o encontro plástico de duas belas e expressivas formas orgânicas.



Figura 5 - Juarez Paraiso.  
Maçã, 1984. Fibra de vidro e pintura.  
Fonte: PARAISO (2006, p. 135).

A acentuada erotização em Juarez Paraiso é muitas vezes conciliada à decoratividade de padrões ornamentais orientais, tal qual se apresenta em imagens asiáticas e indianas, como nas *shungas* (ilustrações eróticas) dos gravadores japoneses, tal como Katsushika Hokusai (1760-1849). Hokusai é autor de uma gravura que explora a mesma temática que a litogravura Homenagem ao Kamasutra (Figura 6), de Juarez Paraiso, na qual os corpos do casal, ao mesmo tempo em que se mesclam organicamente em um só, reforçam a geometria da oval que os contém.

Homenagem ao Kamasutra parece caracterizar o que entendemos por *alusão* à outra obra ou ao repertório de um artista em específico. *Alusão*, então, caracterizar-se-ia como empréstimo não literal (não evidente, não óbvio) de uma obra plástica que passa a assumir visualidade menos explícita (menos evidente ao fruidor), reestruturada em relação à obra à qual alude ou se conecta iconograficamente. Deduz-se, então, ser *alusão* o oposto de *plágio*, já que a primeira se dá de maneira não literal, enquanto *plágio* se configura em empréstimo literal de uma obra em que seu autor não é informado. Assim, seguramente poderíamos considerar que Homenagem ao Kamasutra alude às

gravuras orientais indianas ou mesmo às *shungas* japonesas, sem conformar plágio. Pelo contrário, a gravura paraisoana dialoga não somente com a livre concepção criativa das *shungas* em seu preciosismo técnico e expressivo, como dá vazão à fantasia criadora e se insere no corpo temático preferencial das suas investigações plásticas.



Figura 6 – Juarez Paraiso.  
Homenagem ao Kamasutra, 1981.  
Litogravura, 80 x 60 cm.  
Fonte: PARAISO (2006, p. 195).

Face ao exposto, concluímos que a exploração de uma constante eroticidade, seja ela sublimada nas sinuosidades das linhas de trabalhos abstratos ou explicitada nas produções figurativas, resgata o erotismo como fator ou princípio vital criativo e originador de soluções plásticas que falam de questões relevantes da vida sensível humana de qualquer tempo. Os benefícios da representação artística erótica fazem valer a pena o confronto com o pensamento moralista reinante em determinados seguimentos sociais em que as expressões do corpo humano (e seus sentidos simbólicos) são diminuídas. Algo que Juarez Paraiso, felizmente, se esforça em sua produção poética para não deixar acontecer.

### Referências bibliográfica

BOLOGNE, Jean Claude. As artes plásticas e o pudor. In: \_\_\_\_\_. *História do pudor*. Rio de Janeiro: Elfos; Lisboa, Portugal: Teorema, 1990. p. 219-258.

FORTUNA, Marlene. *A obra de arte além de sua aparência*. São Paulo: Annablume, 2002.

PARAISO, Juarez et al. *A obra de Juarez Paraiso*. Coordenação de Washington Falcão. Salvador: Juarez Paraiso, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Tópicos).

MIDLEJ, Dilson Rodrigues. *Juarez Paraiso: estruturação, abstração e expressão nos anos 1960*. 2008. 200 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

PARAISO, Juarez Marialva Tito Martins. Juarez Paraiso: depoimento 4 jun. 2018. Entrevistador: Dilson Midlej. Salvador, gravação digital em áudio. Tipo de arquivo: Winamp media file. Tamanho: 32,13 MB.

SCHAPIRO, Meyer. *A arte moderna: séculos XIX e XX: ensaios escolhidos*. São Paulo: Edusp, 2010. (Clássicos; 3).

SILVA, Simone Trindade Vicente da. *Referencialidade e representação: um resgate do modo de construção de sentido nas pencas de balangandãs a partir da coleção Museu Carlos Costa Pinto*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, 2005.

VASCONCELOS, José Leite de. *Signum salomonis: a figa, a barba em Portugal: estudos de etnografia comparativa*. Lisboa: Dom Quixote, 1996.