



C B
H A

XXXVIII Colóquio

Comitê Brasileiro de História da Arte

arte & erotismo

prazer e transgressão na história da arte

16 a 20 de outubro de 2018 . Museu da Escola Catarinense
Florianópolis . Santa Catarina

Caderno de Resumos



Sobre a imagem:

Detalhe da obra **Divina comédia - Paraíso**, 2003-2007,
de Paulo Gaiad

Fotografia e intervenção sobre placa de gesso. 40 x 40 cm

Imagem gentilmente cedida por Enelé Alcides



Caderno de Resumos

**XXXVIII COLÓQUIO DO
COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE**

**ARTE E EROTISMO:
PRAZER E TRANSGRESSÃO NA HISTÓRIA DA ARTE**

Realização: CBHA

Museu da Escola Catarinense - Florianópolis - SC
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

16 a 20 de outubro de 2018

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
UDESC**

Prof. Marcus Tomasi
Reitor

Prof. Leandro Zvirtes
Vice-Reitor

Prof. Antônio Carlos Vargas Sant'Anna
Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Prof. Fabio Napoleão
Pró-Reitor de Extensão, Cultura e Comunidade – PROEX

Profa. Soraia Cristina Tonon da Luz
Pró-Reitora de Ensino

Matheus Azevedo Ferreira Fidelis
Pró-Reitor de Administração

Márcio Metzner
Pró-Reitor de Planejamento

Profa. Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva
Diretora Geral do Centro de Artes da UDESC

Equipe do Museu da Escola Catarinense

Coordenadora

Prof^ª Sandra Makowiecky

Prof^ª Beatriz Goudard

Técnicas Universitário de Suporte

Cristina Roschel Pires

Patrícia Anselmo Lisowski

Técnico Universitário de Execução

Cassiano Reinaldin

Estagiários/Bolsistas

Paloma Stein Siqueira

Shayenne Bruna Alves

Produção

Francine Regis Goudel

Andressa Argenta

Diretoria do CBHA (Gestão 2017 - 2019):

Luiz Alberto Ribeiro Freire (UFBA) - Presidente

Tamara Quírico (UERJ) - Vice-Presidente

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU) - Secretário

Arthur Gomes Valle (UFRRJ) - Tesoureiro

Conselho Deliberativo (Gestão 2017 - 2019):

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Maria Lúcia Bastos Kern (PUCRS)

Marize Malta (UFRJ)

Paulo Knauss (UFF)

Comitê Científico do XXXVIII Colóquio do CBHA:

Alexandre Santos (UFRGS)

Luciene Lehmkul (UFPB)

Maria Amélia Bulhões (UFRGS)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP)

Maria Luisa Luz Távora (UFRJ)

Comissão de Organização do XXXVIII Colóquio do CBHA:

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP) (presidente)

Sandra Makowiecki (UDESC)

Beatriz Goudard (UDESC)

Francine Regis Goudel (UDESC)

Arthur Gomes Valle (UFRRJ)

Luiz Alberto Ribeiro Freire (UFBA)

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU)

Tamara Quírico (UERJ)

SUMÁRIO

Mesas e palestras:

- 14 Laura Malosetti Costa
- 15 Raul Antelo
- 16 Tadeu Chiarelli
- 17 Ivo Mesquita
- 18 Wilton Garcia

Comunicações:

Sessão 1 - A Ocultação e Exposição do Desejo

- 22 Anna Paula da Silva
- 23 Bárbara de Oliveira Ahouagi e Melissa Rocha
- 24 Blanca Luz Brites
- 25 Carolina de Almeida Vecchio
- 26 Dilson Rodrigues Midlej
- 27 Eduardo Ferreira Veras
- 28 Gabriel Ferreira Zacarias
- 29 Hamlet Fernández Díaz e Renato Palumbo Dória
- 30 José Bezerra de Brito Neto
- 31 Letícia Badan Palhares Knauer de Campos
- 32 Livia Zacarias Rocha
- 33 Maraliz de Castro Vieira Christo
- 34 Maria Lúcia Bastos Kern
- 35 Martinho Alves da Costa Junior
- 36 Nara Cristina Santos e Natascha Rosa de Carvalho.
- 37 Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira
- 38 Ricardo Henrique Ayres Alves
- 39 Rosangela Miranda Cherem e Eneleo Alcides
- 40 Sissa Aneleh Batista de Assis
- 41 Vera Pugliese
- 42 Victor Santos Vigneron de La Jousselandière
- 43 Wellington Cesário

Sessão 2 - Arte e Tensões Religiosas

- 46 Aldilene Marinho César Almeida Diniz
- 47 Ana Carolina Albuquerque de Moraes
- 48 Andreia de Freitas Rodrigues
- 49 Francislei Lima da Silva
- 50 Fuviane Galdino Moreira
- 51 Givaldo Ferreira Corcinio Junior
- 52 Jefferson de Albuquerque Mendes
- 53 Matheus Coutinho Figuinha
- 54 Patricia Dalcanale Meneses
- 55 Tamara Quírico

Sessão 3 - Atravessamentos: a história da arte e seus objetos de desejo

- 58 Alexandre Ragazzi
- 59 Alexandre Rodrigues da Costa
- 60 Aline Ferreira Gomes
- 61 Almerinda da Silva Lopes
- 62 Daniela Pinheiro Machado Kern
- 63 Elena O'Neill
- 64 Fernanda Lopes Torres
- 65 Fernanda Pequeno da Silva
- 66 Flavia Galli Tatsch
- 67 Guilherme da Silva Bueno
- 68 Joana Bosak de Figueiredo
- 69 Manoel Silvestre Friques
- 70 Marcelo Mari
- 71 Maryella Gonçalves Sobrinho e Viviane Baschiroto
- 72 Matheus Filipe Alves Madeira Drumond
- 73 Renata Oliveira Caetano
- 74 Rosana Pereira de Freitas
- 75 Tatiana da Costa Martins
- 76 Tiago Guidi Gentil
- 77 Vera Beatriz Siqueira

Sessão 4 - O Desejo pelo Outro

- 80 Ana de Gusmão Mannarino
- 81 Ana Magalhães
- 82 Andréia Paulina Costa
- 83 Carlos Rogerio Lima Junior
- 84 Claudia Mattos Avolese
- 85 Fernanda Marinho
- 86 Fernanda Mendonça Pitta
- 87 Fernanda Soares da Rosa
- 88 Gabriela Rodrigues Pessoa de Oliveira
- 89 Gil Vieira Costa
- 90 Leticia Coelho Squeff
- 91 Maria Bernardete Ramos Flores e Michele Bete Petry.
- 92 Maria Izabel Meirelles Reis Branco Ribeiro
- 93 Marina Mazze Cerchiaro
- 94 Niura A. Legramante Ribeiro
- 95 Paula Priscila Braga
- 96 Raquel Quinet Pifano
- 97 René Lommez Gomes
- 98 Sabrina Moura
- 99 Talita Trizoli
- 100 Virgínia Gil Araujo
- 101 Vitor Marcelino da Silva

Sessão 5 - O Erótico e o Sagrado

- 104 Alam da Silva Lima
- 105 Anderson Diego da Silva Almeida
- 106 Angela Brandão
- 107 Arthur Gomes Valle e Juliana Pereira de Carvalho
- 108 Camila Carneiro Dazzi
- 109 Celia Maria Antonacci Ramos
- 110 Clara Habib de Salles Abreu
- 111 Gustavo Lopes de Souza

Sessão 5 (continuação)

- 112 Jacqueline Siqueira Vigário
- 113 Maria Elizia Borges
- 114 Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan
- 115 Paula Ferreira Vermeersch
- 116 Rafael Azevedo Fontenelle Gomes

Sessão 6 - *Objetos Eróticos: intimidades expostas em coleções, exposições e narrativas*

- 118 Alexandre Santos
- 119 Aline Leal Fernandes Barbosa
- 120 Ana Maria Albani de Carvalho
- 121 Ana Renata dos Anjos Meireles
- 122 Angela Maria Grandó Bezerra
- 123 Bianca Andrade Tinoco
- 124 Bianca Knaak
- 125 Carlos Gonçalves Terra
- 126 Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
- 127 Luana Wedekin
- 128 Luciene Lehmkuhl
- 129 Marco Antonio Pasqualini de Andrade
- 130 Maria Carolina Rodrigues Boaventura
- 131 Maria de Fatima Morethy Couto
- 132 Maria Inez Turazzi
- 133 Maria Luisa Luz Tavora
- 134 Marília Andrés Ribeiro
- 135 Marize Malta
- 136 Neiva Maria Fonseca Bohns
- 137 Patricia Delayti Telles
- 138 Patricia Leal Azevedo Corrêa
- 139 Pedro Ernesto Freitas Lima
- 140 Rafael Fontes Gaspar
- 141 Silvia Miranda Meira

Sessão 7 - Questões do Erotismo na Arte Brasileira - Século XIX e início do XX

- 144 Alberto Martín Chillón
- 145 Alexander Gaiotto Miyoshi
- 146 Ana Maria Tavares Cavalcanti
- 147 Daniela Queiroz Campos
- 148 Elaine Dias
- 149 Eliane Honorata da Silva
- 150 Fabriccio Miguel Novelli Duro
- 151 Heloisa Selma Fernandes Capel
- 152 Luiz Alberto Ribeiro Freire
- 153 Maria do Carmo Couto da Silva
- 154 Mariana Sacon Frederico
- 155 Marina Pereira de Menezes de Andrade e Dalila dos Santos Cerqueira Pinto
- 156 Paulo César Ribeiro Gomes
- 157 Paulo Knauss
- 158 Rita Lages Rodrigues
- 159 Samuel mendes Vieira
- 160 Sandra Makowiecky
- 161 Sonia Gomes Pereira
- 162 Stephanie Dahn Batista
- 163 Thais Canfield da Silva
- 164 Valéria Mendes Fasolato

Neste **Caderno de Resumos** estão sendo publicados os resumos expandidos aprovados pela Comissão Científica e Coordenadores das Sessões, com exceção dos resumos dos comunicadores que cancelaram suas apresentações no Colóquio.

MESAS E PALESTRAS

Mujeres fatales y musas modernas en el imaginario erótico del siglo XIX

Laura Malosetti Costa

Universidad Nacional de San Martín - Argentina

En 2014-2015 se exhibió en el Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina la exposición “La seducción fatal. Imaginarios eróticos del siglo XIX.” De la cual fui curadora. La exposición se basó en el acervo del MNBA con algunas obras de colecciones privadas, material gráfico, fotografías, películas, partituras y música de tango. Esta presentación abordará uno de los núcleos fundamentales de esa exposición, proponiendo un cruce con la imagen que identificó a la exposición y fue la tapa del catálogo y que – no casualmente – fue la única obra pintada por una mujer en esa muestra: “Joven oriental” de Juana Romani. La artista italiana fue recordada por primera vez en una retrospectiva en Velletri, Roma, a fines de 2017. La obra, que no está en exhibición permanente en el museo sino que siempre estuvo oculta en su reserva, fue protagonista de la iluminación de obras del acervo realizada en ocasión del día internacional de la mujer en 2018.

Disciplina Clericalis: desdobramentos Pedrosa-Péret

Raul Antelo

Universidade Federal de Santa Catarina

Duplas como Orestes e Píades; Damon e Pitias; Tito e Gisippo, no Decamerão de Bocaccio; Timbrio e Silério, na Galateia de Cervantes, mas também Anselmo e Lotário, na novela do "Curioso Impertinente", nos falam da instabilidade desses dois amigos enfrentados pelo amor, tal como em *The Knight's Tale*, a primeira narrativa dos *Canterbury Tales* de Chaucer. Na nossa tradição crítica, Mário Pedrosa e Benjamin Péret, ambos casados com duas irmãs Houston, Mary e Elsie, abandonariam a posição, elaborada nos anos 20, que Petrus Alphonsi chamava de *integro amico*, quando, em plena Guerra Fria, avaliassem a obra de Maria Martins. A condenação de Pedrosa e a louvação de Péret talvez introduzam uma ausência muito presente, a de Remédios Varo, mulher de Péret, que nos ajuda a melhor entender a escultora brasileira. Maria e Remédios introduzem, com efeito, a força da coerência (Caillois) a partir de uma sólida experiência onírica. A discórdia entre os amigos passa, até certo ponto, por aquilo que Duchamp impôs a nossa compreensão: todo artista é uma mulher.

O caso *Erótica*: proposta/realização/desdobramentos

Tadeu Chiarelli

Universidade de São Paulo

O depoimento resgatará a história da mostra "Erótica: os sentidos da arte", em suas duas edições, a primeira em São Paulo (2005) e a segunda no Rio de Janeiro (2006) no CCBBBrasil das duas cidades. Durante o depoimento serão comentadas questões que vão desde a concepção da exposição até o fechamento da segunda edição da mesma por decisão da Presidência do Banco do Brasil, que cedeu a pressões de parcela do público carioca.

O Desejo na Academia e outras exposições

Ivo Mesquita

Pesquisador e curador independente

O texto faz um breve histórico de mostras realizadas em São Paulo, O desejo na Academia (Pinacoteca do Estado, 1991-92), Outros territórios, travessias pela sexualidade (MIS/Paço das Artes, 1994), Das Américas: corpo e espaço (MASP, 1995) e Alair Gomes, fotógrafo (MIS, 1999) e que punham em movimento, entre outras, questões de identidade e sexualidade, o debate culturalista na arte, os estudos interdisciplinares, a desconstrução de narrativas hegemônicas. Faz também uma análise da recepção e percepção que tiveram na época, confrontando-as com os temas e qualidades no debate contemporâneo.

Discutir atualmente a produção de arte, no Brasil e no mundo, implica (re)considerar as condições adaptativas de atualização/ inovação das chamadas categorizações da diversidade cultural/sexual acerca das obras de arte com seus variados suportes e conceitos híbridos: desenho, pintura, instalação, escultura, fotografia, vídeo, performance, filmes etc. Nesse caso, aspectos econômicos, identitários, socioculturais e/ou políticos devem ser ressaltados por deslocamentos e flexibilidades, que agenciam/negociam articulações estratégicas para se ponderar os espaços culturais. Vale destacar a complexa expressão da diversidade cultural/sexual, enquanto categoria crítico-reflexiva, a partir da desconstrução de oposições binárias entre identidades de gênero e orientação sexual. Disso urge uma inquietação em forma de pergunta: como (re)dimensionar a produção da arte contemporânea mediante a agenda de debates a respeito da diversidade cultural/sexual no país? O presente ensaio de ideias mostra alguns desafios intelectuais (acadêmico-científicos) no campo ampliado dos estudos contemporâneos, ao aproximar os estudos culturais e as tecnologias emergentes. O fluxo recorrente de (im)possibilidades na contemporaneidade pauta alteridade, diferença e diversidade. Trata-se, sim, de provocar a gestação de dinâmicas – simultaneamente teórica e política – da produção de conhecimento atrelada à produção de subjetividade e à produção de informação.

COMUNICAÇÕES

SESSÃO 1

A Ocultação e Exposição do Desejo

Coordenadores:

Jorge Coli (Unicamp/CBHA)

Maraliz de Castro Vieira Christo (UFJF / CBHA)

Martinho Alves da Costa Junior (UFJF)

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

Anna Paula da Silva

Universidade Federal da Bahia / Doutoranda na Universidade de Brasília

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

Wanted: desejo e violência na arte latino-americana

Bárbara de Oliveira Ahouagi (Doutoranda na Universidade Federal de Minas Gerais)

Melissa Rocha (Doutoranda na Universidade Federal de Minas Gerais)

Em julho de 1974 morria na Argentina Juan Carlos Perón. María Estela Martínez de Perón tornava-se a primeira mulher na presidência na Argentina. Naquele mesmo mês, a artista brasileira Lygia Pape estava em Buenos Aires, trabalhando na Galeria CAYC. No Brasil, junto a uma falsa propaganda desenvolvimentista, completávamos a primeira década de um golpe militar, Pape desenvolveu a ideia da construção de um “espaço topológico” sobre a questão da violência a partir dos sinais da caveira e da palavra WANTED, “impressas permanentemente no circuito interno de VT da galeria”. Retoma, um ano depois, essa categoria epistêmica, ou epidérmica, em seus termos, em *Eat me = a Gula ou a Luxúria*. Definiu o “Espaço Poético” como “qualquer linguagem a serviço do ético” e que o “Espaço Patriarcal” seria uma parte ou “inserido no sistema geral dos Espaços Poéticos”, partindo agora dos sinais da FOME e do SEXO. No vídeo de Pape, a boca sensual e desejosa é sobreposta por um bigode grosso. Antes de sinalizar um pioneirismo na discussão de gênero, uma predição queer, é a boca de quem fala no Brasil em 1975. A quem pertence o lugar do desejo? Nos regimes totalitários e nas guerras – ideológicas ou militares – o desejo imperante é o do estupro. Das senzalas do Brasil colônia aos memes atuais – a violência de cunho sexual torna-se ferramenta secular da opressão. Em 1993, em Buenos Aires, a artista Liliana Maresca anunciou-se em periódico local, “disponível a todo destino”. Em uma linha teleológica da política dos corpos, se há um evento que aproxima o universo masculino do regime de silenciamento dos desejos, é justamente na associação das vítimas do HIV ao desejo homossexual. Maresca sintetizava naquele momento, três dos itens mais subversivos da gramática dos desejos, ainda hoje: a autonomia da mulher sobre seus corpos – e desejos; a AIDS; e a prostituição. O desejo para o devir feminino constitui por excelência o campo das transgressões. Desde a construção de uma feminilidade - pautada pelos homens, fruto de um extenso trabalho discursivo como parte da histórica constituição dos sujeitos modernos e de seu imaginário social - que o desejo das mulheres é circunscrito à posição de objeto do discurso do Outro. A mulher sacrifica seu desejo como sujeito em função de encaixar-se no que se estabelece apropriado à sua condição/sujeição. Discussões como a violência, desejo, o interdito, o feminino e o erotismo no contexto da arte latino-americana produzida por mulheres são as pautas a serem abordadas no texto.

Alfredo Nicolaiewsky: um jogo de sedução

Blanca Luz Brites

Universidade Federal do Rio Grande do Sul / CBHA

Alfredo Nicolaiewsky (1952) integrou o grupo emergente no Rio Grande do Sul da Geração 80, junto a Mario Röhnelt, Milton Kurtz e Regina Ohlweiller, não só pelo vínculo temporal, mas por uma sintonia firmada com a pintura, o desenho e a figuração a que essa geração se permitiu. Os desenhos de Alfredo Nicolaiewsky, elaborados a lápis de cor e aquarela sobre papel demonstram a habilidade de exímio desenhista com grande domínio da figuração, o que não corresponde a uma mera reprodução ou representação mimética da realidade. Fazemos aqui um recorte das obras deste artista que compreendem o período de 1981-84, quando seus trabalhos incitam um jogo de erotismo que se revela através da montagem de duas partes: uma grande cena geralmente apresenta o interior de uma casa, justaposta à outra imagem que mostra em uma estreita faixa parte de um corpo homoerótico evidenciado por sua genitália. Irônico e sagaz, o artista elabora seus desenhos com elementos que carregam simbologia própria da cultura popular, como a figura tradicional de São Jorge matando o dragão ou a figura de Iemanjá, desenhados sobre papel de parede. A junção destas cenas evidencia uma provocação aos bons costumes. Esses trabalhos realizados no espaço de três anos se tornam cada vez mais audaciosos nas suas montagens. Nos primeiros desenhos o corpo masculino ainda vestido sugere somente um corpo em desejo. Mesmo que progressivamente o corpo se apresente cada vez mais à mostra, não existe a explosão de um desejo iminente, mas um constante jogo de sedução. Nesses trabalhos existe uma dualidade evidenciada pela contraposição do atrevimento do corpo homoerótico em cenas familiares, mas que se apresentam com suavidade pela leveza do traço e do colorido, e que se ajusta com a grandes cenas, onde se encontram vasos de flores, com interiores de casas e lembranças de infância. É a partir deste momento que o artista opta pelo princípio da montagem que permanece em suas obras até o presente momento, porém trabalhado de outra maneira e com outros significados. Afasta-se do desenho e opta pela captura e apropriação de frames de filmes com os quais constitui novas narrativas. Três destes trabalhos participaram da polêmica exposição *Erótica*, em 2005, com curadoria de Tadeu Chiarelli, no CCBB-SP.

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

Carolina de Almeida Vecchio

Mestranda, Teoria e História da Arte – PPG-Artes, Universidade de Brasília

A arte erótica contemporânea na Ásia – como problematizá-la? O olhar oriental encontra suas motivações em que elementos do erótico e do pornográfico? Partindo desses questionamentos, buscamos desenvolver uma reflexão sobre a obra do fotógrafo japonês, Nobuyoshi Araki, e do fotógrafo chinês, Ren Hang. Os dois artistas têm produções emblemáticas, que suscitaram a censura de seus países, e que instigam o pensar sobre o entrelaçar do erótico e do pornográfico na arte contemporânea. Qual é a importância de se aprofundar na obra de artistas asiáticos? No ocidente, onde o legado da estética criou uma divisão tão distinta entre o estético e o erótico, e subsequentemente, entre o erótico e o pornográfico, debruçar-se sobre a produção asiática, a partir da obra destes artistas, enriquece essa discussão por meio de uma perspectiva não-eurocêntrica. O artigo visa investigar a relação de ambos os artistas com seus modelos e a escolha de sujeitos para representação; além da distinta relação dos dois artistas para com o ato fotográfico e para com as publicações impressas de seus trabalhos. Analisar como Araki alcança uma relação tão pessoal com a sua câmera, fundindo as relações entre modelo e artista, entre autor e personagem da obra, o uso do kinbaku-bi (arte de amarração) e a relação com o shunga (imagens da primavera) provenientes do período Edo, no Japão. O resultado de suas obras é um conjunto de imagens onde a submissão de suas modelos atadas, a exposição dos corpos nus, por vezes de forma quase violenta, alude às fronteiras turvas onde se mesclam o erótico e a pornografia; e, mesmo quando o corpo está coberto em suas fotografias, Araki consegue revelar, através do oculto, o desejo e a aura de um Eros arrebatado. Hang, por sua vez, como representante de uma nova fotografia chinesa, acusada de relatar o superficial, certamente teve Araki como inspiração para a sua obra, embora apresente uma distinta relação com os modelos, investigando também relações homoafetivas, por exemplo, e criando uma geometria de corpos, aludindo a conceitos tão caros à história da arte como o duplo e o abjeto, além da relação entre o homem e a natureza em contraste à sua relação com a cidade. O problema fundamental do artigo será investigar, a partir dessas particularidades de cada artista, o que a produção proveniente da Ásia pode contribuir para uma definição entre a relação entre estética, erotismo e pornografia na arte contemporânea.

Erotismo e Confrontação na Arte de Juarez Paraiso

Dilson Rodrigues Midlej

Universidade Federal da Bahia

Artista atuante na Bahia desde os anos 1960, Juarez Paraiso (1934) destacou-se por protagonizar iniciativas relevantes com produções de arte abstrata nos anos 1960 e por explorar a eroticidade. Em alguns desenhos semi-abstratos podia-se ver representações do corpo e da libido humanas. A arte abstrata paraisoana foi tema de nossa pesquisa de Mestrado defendida em 2008, em que foram utilizados os métodos Análise e Síntese, e Analítico Comparativo, associados a conhecimentos da Fenomenologia. A sensualidade presente em sua produção afeta os órgãos do aparelho sensorial humano e se apresenta de maneira diferenciada da frequente preocupação do erotismo, que é a de potencializar o sexual. Juarez Paraiso sempre valorizou a liberdade de expressão, o que em muitas ocasiões assumia caráter de confronto à moral estabelecida. Não temeu a reprovação pública e o que poderia assumir um âmbito moral de pudor social, aquele no qual, a obra pronta tem que receber a aprovação do público e se restringir aos padrões morais extra-artistísticos vigentes. Seus desenhos 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 a criticidade e o alto grau de confrontação sobre estruturas socialmente opressoras, como a religião, mediante a resignificação da simbologia católica, como em Cristo-mulher — espécie de resgate do papel feminino que por séculos foi segregado pelo Cristianismo. Ou em Figa, escultura que transgride o sentido mágico desse amuleto e ressalta a penetração e fertilização da vida ou, ainda, Mão penial, escultura de uma mão cujos dedos terminam em glândulas. A acentuada erotização em Juarez Paraiso é, ainda, conciliada à decoratividade de padrões ornamentais orientais, como na litogravura Homenagem ao Kamasutra, alusiva às shunga japonesas. A exploração da eroticidade resgata o erotismo como fator ou princípio vital criativo e originador de soluções plásticas que falam de questões relevantes da vida sensível humana e cujos benefícios fazem valer a pena o confronto com o pensamento moralista reinante em determinados seguimentos sociais em que o desejo e as expressões do corpo humano (e seus sentidos simbólicos) são diminuídos.

Perversões domésticas na arte de Cláudia Barbisan

Eduardo Ferreira Veras

Universidade Federal do rio Grande do Sul/ CBHA

Sete panos de prato, desses de uso cotidiano, presentes em qualquer cozinha, pendem da parede da galeria, um ao lado do outro, feito pinturas. Não há pista imediata sobre sua presença – meio solene, quase hierática – no espaço expositivo. As estampas, em princípio, parecem tão ordinárias quanto os tecidos em si. Nada de particular parece destacá-las do mais comum da vida doméstica (e do kitsch desavergonhadamente entranhado no próprio algodão que lhes serve de suporte): uma galinha garnisé emoldurada por rosas, a personagem conhecida por Moranguinho transportando frutas gigantes em um carrinho-de-mão, naturezas-mortas acompanhadas por frases de cunho religioso-e-edificante. “Olhai para a natureza, é Deus quem sustenta”, pontifica a professoral letra emendada. Apenas um exame mais acurado poderá evidenciar o que esses objetos, concebidos para enxugar louça, vêm fazer em uma mostra de arte: três linhas definem uma vagina no ventre da galinha; pequenos falos brotam entre cerejas e tomates, algumas das frases, percebe-se agora, estão retocadas: “Olhai para a natureza, fuDeus quem sustenta”, “Metete tudo, dai graças”. A série, de autoria da artista visual Cláudia Barbisan (1970 – 2015), abria a exposição Obscenidades para donas de casa, que reunia trabalhos dela e de Amélia Brandelli no Atelier Subterrânea, em Porto Alegre, em 2014, sob curadoria de Lilian Maus. Enquanto Amélia recriava os tripodes característicos dos molhes da barra da Praia do Cassino (RS), atentando para o quanto havia ali de sugestão corporal e erótica, Cláudia (que vinha de reconhecida trajetória como pintora e desenhista de viés fortemente abstrato e expressivo) retocava nus femininos bastante caros à História da Arte, acentuava o que havia de explicitamente pornográfico em baralhos de cartas proibidos, ou tratava de interferir nos já mencionados panos de prato. Esta comunicação volta-se especificamente para tal sequência de panos de cozinha, rerepresentada na retrospectiva póstuma que a Galeria Mamute, dedicou à artista em 2016. Busca-se compreender, aqui, como se articulavam naqueles objetos/imagens o mais banal da rotina doméstica e o potencial subversivo da proposição artística. Para isso, caberá examinar os modos de funcionamento dos deslocamentos operados por Cláudia Barbisan: o desejo – reprimido e acovardado – imiscuindo-se no recato do lar e, ao mesmo tempo, no campo da arte, embaralhando noções do erótico e do pornográfico, do obsceno e do sagrado, do perverso e do bem-humorado.

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

Gabriel Ferreira Zacarias

Universidade Estadual de Campinas

“Aqueles que falam de revolução sem compreender o que há de subversivo no amor e na ausência de restrições tem na boca um cadáver”, escreveu o situacionista Raoul Vaneigem em seu *Traité de savoir vivre à l’usage des jeunes générations*, em 1967. Inspiradores da revolta de maio de 1968, os situacionistas permitiram a passagem de uma demanda emancipatória de matriz surrealista para a contracultura de juventude, que encontraria na liberação sexual um de seus pontos fortes. Analisaremos aqui como as proposições teórico-políticas do grupo foram expressas em forma estética, sobretudo na produção cinematográfica de Guy Debord e René Viénet. No cinema de Guy Debord a imagem do corpo feminino encontra um papel preponderante, cumprindo tanto a função positiva de evocação do vivido através da memória afetiva, quanto a função negativa de evidenciação da alienação e mercantilização do desejo na sociedade do espetáculo. Já nos filmes de René Viénet, o erotismo aparece em formulação mais propriamente sessenta-oitista como subversão política dos costumes. Ambos os casos são guiados pela técnica compositiva do desvio (*détournement*), passando pela apropriação de imagens publicitárias, eróticas ou pornográficas. Analisaremos as diferenças nas estratégias de montagem de cada autor, passando pelo estudo da documentação dos arquivos de Guy Debord.

Abjeção e homoerotismo em Umberto Peña: sintoma e transgressão na arte cubana

Hamlet Fernández Díaz (PNPD CAPES Universidade de Uberaba-UNIUBE)

Renato Palumbo Dória (Universidade Federal de Uberlândia / CBHA)

Umberto Peña (Havana, Cuba, 1937-) é o artista cuja trajetória talvez melhor exemplifique as contradições vivenciadas em Cuba de fins dos anos 60, no embate entre a defesa da Revolução e, de outra parte, uma forte pressão ideológica conservadora, de reiterada violência simbólica. As pinturas e gravuras que produziu entre 1966 e 1971 são lamentos trágicos de uma obscenidade aparentemente pornográfica e desviante, cuja estratégia estética podemos situar no território transgressivo do abjeto. Seu homoerotismo desafiante e escatológico expõe obscenidades gozosas e explosivas: a potência dos desejos incontroláveis e irreprimíveis. Em um contexto no qual a homossexualidade era sintoma de uma decadência moral e psíquica da qual a pátria socialista deveria se libertar, a obra de Umberto Peña é precursora nacional, portanto, da estética do abjeto. Recorrendo a um extenso repertório de vísceras, músculos, veias, cartilagens, estômagos, pênis, gases, sémen, arrotos e outros fluidos vitais, as imagens em questão operam uma estratégia discursiva que reivindica o lugar da alteridade, através de subjetividades que a sociedade dominante considera, em determinados momentos, como anômalas, esforçando-se em expulsá-las para fora do campo do visível, do saudável e do politicamente correto. Obra que gradativamente vai se tornando uma grande metáfora da resistência a partir do lugar da arte, diante do empenho dos sistemas políticos em anular a alteridade da natureza humana. Transgressão que pode ser analisada a partir da noção psicanalítica do abjeto como categoria estética, proposta por Julia Kristeva: mais que o choque sensorial, a arte abjeta produz um choque moral, e daí uma subversão da ordem simbólica. Ordem diante da qual; quanto mais rígida, e quanto mais restrito o sistema e a identidade (individual ou social) que tenta preservar; maior poder desestabilizador possuirá tudo aquilo que a perturba. Poder evidenciado pelo gesto estético que não respeita fronteiras, entrando de cheio no terreno ambíguo do não codificado, do não culturalizado. Entrada esta que não se dá sem custos – após a produção desta série de imagens Umberto Peña interrompe sua trajetória como artista plástico, passando a partir de começos dos anos 70 a atuar somente como desenhista gráfico da Casa de las Americas, onde permanece até 1983. Saindo de Cuba, e após breve período no México, hoje vive em Salamanca, na Espanha, onde tem retomado sua produção artística em novos termos.

A “Piroca de Francisco Brennand”: política e censura no projeto “Torre – Farol”

José Bezerra de Brito Melo

Universidade Federal de Roraima

No ano de 1999 o artista plástico pernambucano Francisco Brennand foi contratado para realizar uma grande obra composta de vinte esculturas em comemoração aos 500 anos do Brasil, na cidade de Recife. O projeto foi aceito pelo artista, contudo as narrativas que compuseram a elaboração deste projeto hoje fazem parte de uma das maiores tramas de censura as artes visuais do Brasil. Direcionadas a escultura “Torre – Farol”, a trama ocorreu porque no corrente ano, o jornalista Orismar Rodrigues do Jornal do Commercio publicou em sua coluna semanal que a esposa do prefeito de Recife, na época uma senhora ligada a religião evangélica, tinha exposto seu desagrado ao saber que a “Torre – Farol” possuía “delinhamentos fálicos”. O prefeito da cidade passou a ameaçar o jornalista pela desonra, e articulou um boicote a inauguração do parque de esculturas de Brennand. Essa obra ficou conhecida, até hoje, na cidade, pelos populares, como a “Piroca de Brennand”, ou o “Pênis, Rola de Brennand”. O objetivo deste artigo é analisar as construções políticas, históricas e culturais desta narrativa erótica e artística, problematizando o circuito político do erotismo em torno da obra de Brennand. Sua obra é uma referencia nas problematizações sobre a vida, a sexualidade e os erotismos no modernismo regional, reelaborando uma complexa representação sobre símbolos da criação biológica humana: ovos, serpentes, seios, vaginas e pênis. Um universo mítico marcado pelo erotismo e milhares de esculturas, que compõem, também, o “estúdio-museu” construído pelo ceramista durante as últimas quatro décadas no Recife. Na obra de Francisco Brennand, a estética da sexualidade é posta em voga em seu trabalho escultórico, cuja matéria prima é o barro da Zona da Mata de Pernambuco, para além das pinturas com modelos que envolvem imagens, em sua grande maioria, de mulheres sensuais. De acordo com André Carneiro Leão, “Natureza e sexo são elementos determinantes de todo o conjunto, sempre presentes em todas as suas manifestações artísticas e existenciais”. Em sua obra a castidade é fortemente questionada, mesmo que suas intenções não estejam necessariamente ligadas ao desejo do sexo, é pela possibilidade da reprodução tão evocada nos símbolos de ovos, óvulos e sêmen, que emerge a sexualidade, tácita e mística, penetrada profundamente nos mistérios da existência e da “origem do mundo” em sentido reto e firme nas entranhas da vida.

A pornografia da carne: sexo, desejo e morte no cinema de horror erótico italiano

Letícia Badan Palhares Knauer de Campos
Universidade Estadual de Campinas

O cinema de horror e o pornográfico em muito possuem semelhanças, sobretudo acerca do recorrente desmerecimento dos gêneros nos estudos da disciplina. Ambos se nutrem da exposição propositada do corpo, a fim de contentar os prazeres dos espectadores mais assíduos. Ambos também trafegam sobre vias do desejo pelo corpo. De um lado, na pornografia, uma fixação pelo corpo nu, devasso e sensual, uma contemplação do sexo, do desejo e da luxúria. De outro, no horror, um apreço pela evisceração da carne. Uma violação que ultrapassa os limites superficiais do corpo para fazer valer um fetiche por aquilo que há de mais erótico no gênero: a profanação do intacto, o sofrimento da carne e o gore. Assim, horror e pornografia se nutrem do fetichismo por um tipo de representação ideal da carne. Seja por uma exploração da carnalidade sexual, seja visceral. O cinema de horror igualmente se vale dos princípios de obsessão pelo corpo, sobretudo o feminino, e mesmo de forma calada ou não-dita o erótico e o pornográfico estiveram quase sempre presentes no gênero. John Kenneth Muir, crítico e estudioso do cinema, salienta a presença massiva do que identifica comicamente como “the breast part of the movie” nos slasher norte-americanos dos anos 80, salientando o caráter altamente fluido entre sexualidade e morte. Assim, carne e sexo se unem, na busca de uma dupla volúpia corpórea. O cinema erótico de horror, por sua vez, percorre os limites de tais relações, confluindo assassinato e prazer sexual, bem como o desejo pelo corpo vivo e morto. Na Itália entre os anos de 1970 e 1990 observa-se uma vasta produção de *sexploitation*. Para essa comunicação buscamos apresentar tal produção, a partir da análise de filmes de Joe D’Amato, Bruno Mattei, entre outros. Por meio da exemplificação e análise de filmes que versam sobre o tema e confirmam a intimidade entre os dois tipos de fetichismo erótico, que trafegam entre o gênero da pornografia cinematográfica e o horror.

Fisionomia do prazer: a poética nos retratos de orgasmos

Lívia Zacarias Rocha

Doutoranda na Universidade de Brasília

A condição pós-moderna da sexualidade é repleta de paradoxos. Ao passo em que, supostamente, vive-se uma liberdade sexual no ocidente, conquistada especialmente a partir da década de 1960, ainda assistimos a condenação e discriminação da expressão da vida sexual, visto que ainda persiste a ideia de que o tópicico deve permanecer na esfera do privado e inexistente do convívio social. Partindo da hipótese levantada pelo projeto *Beautiful Agony* (2003), de que o erotismo na imagem humana não se baseia somente em carne nua e ilustração sexual, mas no envolvimento com o rosto, este estudo busca discutir, primeiramente, sobre o poder sugestivo de erotização presente em retratos de orgasmos. Como esses retratos, reais ou fictícios, podem resgatar sensações libidinosas? É possível capturar ou representar, em uma intensidade verdadeira, esse momento tão único e diferente em cada sujeito apenas com a expressão do rosto? Que atitude provocadora e poética há nesses retratos que são capazes de invocar uma imagem erótica? Para iniciar a discussão, são apresentados projetos artísticos como *Orgasms* (2013), de Diego Beyró e *Moments* (2017), de Alina Oswald. Em uma sociedade onde homens e mulheres ainda não são verdadeiramente iguais em muitos aspectos, é interessante analisar o prazer das mulheres em primeiro plano. Assim, o estudo avança em direção ao orgasmo feminino, dos tabus relacionados ao gozo e as dificuldades, ou talvez impossibilidade, de representação visual deste momento. Para tal assunto, são invocadas produções contemporâneas com o foco exclusivo na representação do orgasmo feminino, como *The Little Death* (2015), de Lauren Crow, *Female Pleasure* (2016), de Albert Pocej, *The O Project* (2017), de Marcos Alberti e *Hysterical Literature* (2012), de Clayton Cubitt. Dentre as obras citadas para reflexão, observa-se que a maior parte foi produzida por mãos masculinas, o que evoca uma discussão bastante pertinente sobre as representações do feminino objetificado, os estereótipos relacionados ao orgasmo e questionamentos como, por exemplo, será o gozo feminino um tópicico que causa mais inquietação em homens do que em mulheres? Será que para os homens é um mistério que tentam explorar e para as mulheres um assunto que buscam dissimular? Em síntese, o estudo almeja explorar o contraste entre arte e sexo, a ocultação e exposição do desejo por meio do retrato e os conflitos existentes sobre a sexualidade feminina e suas representações visuais.

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

Maraliz de Castro Vieira Christo

Universidade Federal de Juiz de Fora / CBHA

Instigada pela temática proposta para o colóquio, deparei-me, no Museu Mariano Procópio, com um desenho de Calixto Cordeiro (1877-1957), onde se vê uma mulher em nu frontal, de pé, levemente inclinada para trás, encostada numa superfície alta, coberta por um tecido. Sua mão direita é segura por um sátiro, amparando-a, enquanto um gato preto acaricia-lhe o ombro esquerdo. Ao chão, um incensório com quatro pés desprende fumaça direcionada a seu ventre. O corpo está tenso, o rosto contraído, a mão esquerda crispada sobre o tecido (lembrando a escultura de Eugène Thivier, *Le cauchemar*). O desenho apresenta uma associação de elementos ligados à volúpia: gato, incenso, sátiro e nudez. K.Lixto foi caricaturista, desenhista, ilustrador, litógrafo, pintor e professor. Iniciou a carreira em 1898 e trabalhou em quase todas as revistas ilustradas do Rio de Janeiro, de seu tempo. Abandonou a imprensa no final dos anos de 1920. Em entrevista à Revista da Semana, em 1947, justificou a saída em função da ditadura Vargas, embora, desde 1925 (portanto, antes da “revolução”) tornara-se professor de escola pública e dedicara maior atenção à ilustração e à publicidade. Segundo Quirino Campofiorito, K.Lixto teria deixado a imprensa por manter-se apegado aos preceitos acadêmicos, não acompanhando “as novas exigências do gosto artístico”. Em seu trabalho, K.Lixto explorou muito o corpo feminino. Contribuiu com as primeiras revistas editadas no país, consideradas pornográficas: *O Rio Nu*, *O Riso* e *A Maçã*. Em alguns momentos, dialogou com o simbolismo, tendo ilustrado, em 1907, *A noite do palhaço*, de Gonzaga Duque, aproximando-se da obra de Félicien Rops. O desenho em análise data de 1947, contando o pintor 70 anos. Dedicou-o a Simões da Silva, que transformara sua coleção em museu e possuía “dezenas de desenhos de mulheres nuas acima de seu leito”. Simões morrerá um ano depois e sua coleção será leiloada em 1957. Talvez, nessa data, Waldir dos Santos Lima, então major, teria adquirido o desenho de K.Lixto, juntamente com outro, um nu feminino, de Leopoldo Gotuzzo, também oferecido a Simões da Silva. Provavelmente após 1961, Waldir, agora general reformado, doou ao Museu Mariano Procópio uma coleção de seis desenhos de figuras humanas, a maioria nus. Pretendemos verificar como o estudo do desenho e sua trajetória pode contribuir para a compreensão da nudez e do desejo nas artes.

Milton Kurtz: o corpo e os objetos de desejo

Maria Lúcia Bastos Kern

CNPq / CBHA

A presente proposta de comunicação tem em vista analisar os desenhos e as pinturas do artista gaúcho Milton Kurtz (1951-96) em que representa os corpos feminino e masculino fragmentados e seus objetos de desejo, com forte presença erótica e da visualidade da cultura de massa. O corpo se constitui numa estrutura complexa cultural e intimista que convive num espaço social e ao ser transplantado para o espaço plástico contemporâneo fecunda questões e tensões em que o artista reflete sobre como ele é concebido, preparado e usado socialmente. O corpo trabalhado não é o de sua representação física, mas de seu aparato simbólico, de suas projeções imaginárias e íntimas. É o corpo que suplanta os limites e as interdições sociais, o corpo erótico, intimista, sensual, ambíguo e transgressor, que evidencia no espaço plástico as reflexões a respeito das concepções culturais de gênero, das tensões e dos objetos de desejo. Para Bataille são estes objetos de desejo que permitem a transgressão como uma experiência intimista, apesar do sentimento de angústia que o fundamenta. O objeto de desejo para ele é diferente de erotismo, mas é atravessado por ele. Propõe-se analisar as representações do corpo no espaço plástico permeadas de simbolismo na obra de Milton Kurtz (1970-1980), suas ambiguidades, desconstruções e seus significados inseridos no contexto do espaço social e do sistema de arte bastante conservador. Como o artista trabalha o corpo e estabelece o jogo de ocultação e de expressão de seus desejos no espaço plástico e revela seus fetiches e conflitos íntimos. Ele passa da recorrente representação do corpo feminino para o masculino para focalizar o erotismo de movimentos e de contatos íntimos que evidenciam seus fantasmas. São imagens homoeróticas que ora dissimulam, ora expressam seus desejos e que permitem construir, ordenar, desordenar formas que motivam o jogo entre ele e o espectador, tendo como fim confrontar questões e suscitar reflexões.

Erótico e pornográfico como imagens em fragmento

Martinho Alves da Costa Junior
Universidade Federal de Juiz de Fora

Da história da arte às teorias da comunicação, as imagens passam por definições cambiantes quando sua natureza é a representação do corpo humano nu. Esta comunicação abarca imagens e algumas teorias que apontam caminhos para os limites sempre tênues e tortuosos entre imagens eróticas e pornográficas. Tais categorias são entendidas em produções que não necessariamente foram pensadas como tais: a rigor, mesmo quando algumas imagens não são pensadas como eróticas ou pornográficas podem ser entendidas neste aspecto, como indica Edward Lucie-Smith em sua obra sobre o erotismo. Sobre estes elementos repousa certa vertente das imagens pornográficas que são percebidas especialmente pelo seu caráter fetichista das partes fragmentadas do corpo. Imagens exibidas e, em especial, consumidas sem apresentar necessariamente a integridade do corpo, ou se mostrado é disfarçando com apetrechos diversos, prática vista em particular em certas revistas de nu, especialmente feminino: Do célebre e incontestável objeto de discussão Origem do mundo de Courbet, passando pelas imagens fraturadas de John Currin ou diversas práticas dos filmes pornográficos temos de modo inatacável uma recorrente ideia dessa fragmentação. Por outro lado, os corpos nus exibidos em sua plenitude sem subterfúgios para escapatórias de objetificação estariam mais próximos de um erotismo longe das armadilhas vulgares e de fáceis estratégias do consumo imediato dos fragmentos. A proposta principal nesta apresentação é debater alguns aspectos dessas divisões e refutar tais tentativas de aplicações mecânicas na compreensão fractal das imagens eróticas ou pornográficas. Para tanto, alguns exemplos são elencados com o objetivo de criar fissuras, contradizer e, desta forma, proporcionar uma ampliação no debate em relação às imagens compreendidas nesta proposta.

Alfredo Nicolaiewsky: entre o erotismo e o desejo

Nara Cristina Santos (Universidade Federal de Santa Maria / CBHA)

Natascha Rosa de Carvalho (Mestranda na Universidade Federal de Santa Maria)

Este artigo aborda o desejo na obra de Alfredo Nicolaiewsky, revelado tanto pelo erotismo, quanto insinuado ou ocultado no desejo ele mesmo, do corpo. O desejo pode ser entendido como um elemento transversal para problematizar algumas obras escolhidas neste percurso poético do artista. Mais na capacidade de simbolizar a satisfação do desejo, menos na sublimação do conflito, gerada pelo recalque do desejo. Uma obra de 1983, exposta em 2006 na Mostra Erótica do CCBB no Rio de Janeiro, foi alvo de crítica naquela que pode ter sido a prévia do que se seguiu nestes últimos anos, em torno da relação conflitante direta entre arte, erotismo e religião, vista por um público conservador e/ou equivocado, por exemplo e talvez, diante da própria questão do desejo. Neste sentido, as obras de Nicolaiewsky podem surpreender, não pelo que expõem diretamente, mas pelo que deixam em suspensão. São consideradas três fases distintas na produção do artista: a primeira nos desenhos e aquarelas de 1983 em que existe um desejo latente, revelado pela presença de detalhes do corpo masculino seminu, em contraste com imagens ora lúdicas, que remetem a uma fase ingênua da infância, ora religiosas, que remetem a santos e símbolos. O desejo e o erotismo podem ser percebidos com mais força e intensidade quando conteúdos distintos são justapostos na obra, gerando uma tensão entre as próprias formas desenhadas, literalmente uma linha vertical de corte que provoca junção/separação. A segunda nos desenhos de corpos autoapropriados da fase anterior, para compor a série Mistura fina: uma possibilidade de arte mestiça de 1997. O artista continua sugerindo essa mesma associação de desejo e erotismo, porém amenizada no conjunto de outros corpos, revelando alguns aspectos do feminino, como na obra As Santinhas. E a terceira, em que o corpo não é, ele mesmo (se não associado), o potencial do desejo, através de imagens fotográficas e cinematográficas, na exposição A ira de Deus, de 2017. Nesta produção mais recente, algumas imagens retomam essa força de um desejo latente, não mais vinculado ao erotismo, mas sim insinuado na narrativa da montagem, em que se justapõem imagens de pessoas, de corpos, de lugares, de paisagens, de coisas, de cenas intimistas, inquietantes, ao mesmo tempo suaves, densas, intensas. Estas obras resultantes dos cortes e das montagens, da fotografia e do cinema, geram uma temporalidade condicionada ao desejo, em um clima de suspensão e suspeição. Nada mais contemporâneo.

Revisitando a pornografia de Carlos Zéfiro, um artista popular

Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira
Universidade Federal do Rio Grande do Sul / CBHA

Em produções das artes e cultura visual, “erotismo” e “pornografia” têm limites imprecisos. O indicador da passagem entre situações poderia estar na obscenidade, de trazer à cena o que deveria permanecer obscuro ou omitido da sexualidade dos outros, apoiado na ligação entre sexo e sentimentos amorosos ou contaminada pela crueldade e pela aproximação entre prazer e dor. A apresentação da sexualidade é regra maior, balizada no tempo e no espaço sociais pela moralidade. As criações do tipo atingiriam o ápice no século XX com a indústria pornográfica, em ambientes de criação e consumo eminentemente machistas, majoritariamente construídas a partir do ponto de vista masculino, embora situações programaticamente feministas tenham surgido pontualmente, especialmente no campo artístico. A Fundação Getty propõe a palavra “erotismo” como a “condição emocional, intelectual e fisiológica da excitação sexual” ou “a capacidade ou qualidade de inspirar tal excitação através de sugestão, simbolismo ou alusão”, e “pornografia” como a “representação ou descrição da atividade sexual em um contexto exploratório, abusivo ou violento” (como termo instrumental a estudos dos gêneros e conceitos nas artes em geral); para descrição de amor sexual, seu tesouro sugere o substantivo “erótica”. Observe-se, como exemplo, que a concepção de Guto Lacaz para a capa de *O que é pornografia?* seria no máximo erótica, já que a foto de uma mulher deitada com as nádegas para o leitor, abaixando a calcinha, nada mostra que pudesse ser associado a vulgaridade, obscenidade etc., sendo muito mais um incitamento de inclinação jocosa. As autoras fazem uma declaração sincera: “pornografia diverte”, como o jogo e o espetáculo. Apesar disso, suas narrativas visuais têm por regra o explícito, como demonstrável nas ilustrações do livro, *imagens de Pecadora?*, de Carlos Zéfiro, historieta que nos oferece as dúvidas eróticas de uma freira que relata para a madre superiora as consequências de possuir no corpo “o demônio da carne”. Este ensaio propõe-se a discutir estilemas de Carlos Zéfiro, pseudônimo de Alcides Aguiar Caminha (1921-1992), funcionário público que entre os anos 50 e 70 teria publicado cerca de 500 livretos eróticos ou pornográficos. Escondido no anonimato até 1991, em um dos mais peculiares mistérios da arte popular brasileira, Zéfiro produziu o mais importante conjunto de obras da arte popular brasileira pornográfica, reconhecida pela cultura nacional, mas com pouca atenção do meio artístico.

Algumas considerações sobre o homoerotismo e a arte atravessados pela aids

Ricardo Henrique Ayres Alves

Universidade Federal do Rio Grande do Sul / Universidade Estadual do Paraná

O presente trabalho procura discutir as relações entre o homoerotismo e as artes visuais no contexto da epidemia de aids nas décadas de oitenta e noventa. A partir do discurso historiográfico e crítico produzido sobre este tema, é possível identificar que o erotismo, e em especial o homoerotismo, tem um papel fundamental nas discussões sobre a abordagem da enfermidade no campo artístico. Douglas Crimp (2005) ao comentar a censura sofrida pela exposição de Robert Mapplethorpe, *The Perfect Moment*, em 1989, teoriza a respeito da imagem produzida por um artista homossexual. Para o autor, essa imagem poderia proporcionar ao espectador a experiência de ver materializada na fotografia uma imagem produzida pelo filtro do desejo. Essa situação poderia motivar a censura deste tipo de trabalho, pois proporcionaria ao espectador ver algo através dos olhos do artista, o que no caso do desejo homoerótico não seria desejável. No entanto, ele pontua também que a crise da aids é parte fundamental do cenário em que a censura da exposição ocorre, destacando a indissociabilidade da reflexão sobre as sexualidades desviantes da heteronorma, a doença e as obras de arte produzidas em relação a estes temas. Se Crimp (2005) problematiza o cenário em que esta censura ocorre e pontua a crise da aids como um fator importante para este episódio, outros autores como Christopher Reed (2011) vão discutir o impacto da aids na natureza das imagens produzidas pelos artistas neste período. Diante de uma moléstia que se transmite através de relações sexuais, a produção de imagens de conteúdo erótico ganha significados diferentes daqueles presentes nas imagens de décadas anteriores: a produção de trabalhos eróticos com corpos desejáveis pode ser encarada como uma fuga diante da enfermidade, assim como imagens erotizadas de indivíduos enfermos pela aids podem ser consideradas macabras ou indesejadas. É a partir desta perspectiva, que articula a doença como fator que atravessa a produção artística desde a produção até a exibição do trabalho, que serão discutidas as imagens e discursos produzidos por artistas como Alex Flemming, Leonilson, Rafael França, Mark I. Chester e Mark Morrisroe, os quais apresentam diferentes formas de articular as questões do erotismo e da aids, percorrendo a recusa em falar da doença ao abordar o erótico, a apresentação do corpo enfermo erotizado, ou ainda a discussão da complexidade do desejo em um corpo considerado interdito para a prática erótica.

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 (Pós-Doutorando na Universidade do Estado de Santa Catarina)

É conhecida a frase de Galileu Galilei, após se retratar perante seus inquisidores. A compreensão heliocêntrica podia ser reprimida pelo dogmatismo religioso, no entanto: *Eppur si muove*. Em nosso caso, a afirmação serve como possibilidade para pensar as questões do erotismo na história da arte. Apesar de pouco observada pelos estudiosos e de nem sempre ser explicitada pelo artista, torna-se pertinente, tanto apontar sua presença num circuito menos conhecido, como considerar a complexidade de tramas relacionadas ao tema a partir da segunda metade do século XX. Ornamento e dispêndio: Os seres que aparecem nas pinturas e desenhos de Meyer Filho (Itajaí, 1919-Florianópolis, 1991) habitam uma cosmogonia orgiaca, destacando e/ ou invertendo as proporções genitais, associadas tanto às plantas e animais, como aos objetos, ampliando incessantemente as possibilidades de cópula. Os desenhos e as serigrafias do pintor, gravador e escritor Rodrigo de Haro (Paris, 1939), são bastante antropomórficos e remetem ao repertório dos afetos, sobretudo homoerótico. A força de Eros comparece nas paisagens da Ilha de Santa Catarina e nos cenários inspirados pelas cenas bíblicas e mitológicas da antiguidade. Obscenidade e profanação: A exposição Paralelos de Hassis apresenta em 2014 um conjunto de telas de grande formato, feitas durante a ditadura militar por Heidy de Assis Correa (Florianópolis, 1926-2001). Corpos nus e mascarados, ostentando joias e seios, gravatas e genitálias, fumam e bebem num cenário de circo, deslindando uma crítica ao poder como sinônimo de devassidão. Os trabalhos mais recentes de Rosana Bortolin (Passo Fundo, 1964) dão aos corpos outra dimensão política, destacando o controle da sexualidade e do desejo figurados nas genitálias em cerâmica e resina, dispostas como intervenção em diferentes lugares. Continuidade e fragmento: Em sua última exposição em vida, Paulo Gaiad (Piracicaba, 1953-Florianópolis, 2016) aborda três questões: Carne (materialidade corporal); passagens (espaços e lugares); Cifras (segredos biográficos e contingências). Em Carne, destaca-se a estrutura orgânica como uma parte que pulsa e salta, atrai e repele. Em Luiz Henrique Schwanke (Joinville, SC 1951 – 1992) a concomitância torna-se um elo entre as experimentações racionais e as dimensões emocionais. O entrelaçamento orgânico-inorgânico se destaca numa dramaturgia desfuncionalizada, autonomizando torsos, cabeças, línguas, narizes, dedos, seios, testículos e nádegas.

O prazer da mulher nas pinturas de Clarice Gonçalves

Sissa Aneleh Batista de Assis

Universidade de Brasília

Este artigo apresentará a pintora brasileira Clarice Gonçalves (1985-) e suas telas que expõem o desejo feminino indo da sensualidade ao erotismo à exploração do pornofeminismo. A artista assume o desejo do corpo feminino não como apenas um tema a ser representado, mas para ser apresentado e revivido. Para tanto, dá-nos pinturas de mulheres se amando com outras mulheres ou curtindo com homens, tocando-se e fecundado-se sozinhas, mulheres com corpos que se acariciam com a natureza, lançando-se nuas ao encontro da água - como o gozo feminino que pertence a este elemento natural terreno. Por fim, oferta-nos seu próprio corpo nu como autorretrato para ser admirado ou reconhecido por outra mulher. Sem qualquer limitação temática, Gonçalves avança no desejo feminino lésbico no coletivo ao retratar sexo entre muitas mulheres - poucas vezes representado na História da Arte. Tal temática, ainda inusual para a arte brasileira, foi retrata na pintura Tudo se reduz a água (2014) e, por extensão, o sexo coletivo entre os gêneros feminino e masculino está na tela Foda (2014). Em Desregramento sexual ameaçador (2014) retrata a masturbação feminina em sua tela com tons ocres, mas que se aquecem no vermelho dos seios e sexo femininos. Tais pinturas e outras da artista surpreendem com temas que declaram sua posição artístico-político ao enfrentar o conservadorismo que assola a sociedade falsamente regrada. Neste artigo pretende-se discutir a representação feminina contemporânea, a apropriação e a releitura da pornografia por mulheres artistas, a exaltação do erotismo feminino que por tempos foi cerceado pela temática da sensualidade, além da passagem do controle do desejo e do corpo femininos para as mãos de mulheres artistas. Afinal, este trabalho tem como fim analisar o prazer feminino sem disfarces, porque não há nada mais subversivo, político e potente, em nossos tempos, do que ver mulheres tendo prazer consigo ou com quem elas quiserem.

Em *Eye Body: 36 Transformative Actions* (1963), Carolee Schneemann intensifica o gesto formador da pintura – em campo expandido –, potencializando conteúdos eróticos total ou parcialmente ocultos na tradição pictórica moderna ocidental, permitindo-se explorar esses gestos em sua máxima exposição. Em *Meet Joy* (1964), ela ultrapassa os limites dos desejos carnais controlados por mecanismos culturais, exacerbando o contato entre corpos femininos e masculinos, a carne e o sangue animais, em uma progressão orgiástica. Schneemann toma o discurso sobre o corpo feminino para si e problematiza o lugar e a função de seu próprio do corpo na arte, mas justamente por dialogar com a tradição pictórica que vê nele o pivô para a abertura ao belo, ao erótico e ao desejo, ela redobra e complexifica seus sentidos. Ela cita momentos de ruptura e ao mesmo tempo de reafirmação dessa tradição, como em *Site* (1964), em que posa como a moderna *Olympia* de Édouard Manet, enquanto Robert Morris desloca os planos do espaço, propondo outro lugar para a obra na contemporaneidade e, mais precisamente, na cena da performance nova-iorquina, enquanto ela pensa no lugar do sujeito feminino nessa sociedade. Visto como potência de libertação de convenções estéticas opressivas, Schneemann utiliza seu corpo em um pathos hiperbolizado em relação com as mais diferentes matérias, imagens, instrumentos e mídias ligadas à tradição pictórica, desenvolvendo um discurso a um só tempo sensorial e teórico que questiona modelos de tempo do fazer e pensar arte. Sem desconsiderar as críticas de parcela significativa de teorias feministas pós-modernas ao uso de seu próprio corpo por Schneemann, uma vez que ele redobraría, em última instância, o lugar do feminino na sociedade patriarcal, pautada pelo logos, e reafirmando a aproximação entre o feminino e a natureza, esta comunicação objetiva retornar à obra da artista, tomando os próprios elementos de exposição nos três trabalhos citados face aos conceitos warburgianos de *Pathosformel* e de *Nachleben der Antike*. Desse modo, pretende-se perseguir inventários iconográficos e tramas conceituais abertos por Aby Warburg tanto no célebre *O Déjeuner sur l'herbe* de Manet (1929), quanto na reflexão sobre a serpente e as Mênades, nas últimas páginas de *Imagens da Região dos índios Pueblos na América do Norte* (1923).

Nem pornografia, nem chanchada: a moral do erotismo em Paulo Emílio Sales Gomes

Victor Santos Vigneron de La Jousselandière
Universidade de São Paulo

Convertido ao cinema brasileiro desde a década de 1960, Paulo Emílio Sales Gomes foi um observador sistemático das pornochanchadas. Embora essa denominação fosse fluida, ela designava para o crítico um cinema altamente lucrativo baseado em títulos (Eu dou o que ela gosta [1975, dir. Braz Chediak]) ou numa publicidade (“e o que elas gostam não é mole”) de apelo erótico. No entanto, a promessa sempre adiada de realização dos desejos do público levaria o comentador a levantar alguns questionamentos, seja em relação ao caráter pornográfico dessa produção, seja à sua articulação com a chanchada, tida como menos moralista que seu sucedâneo. Considerando essas formulações tardias do crítico, trata-se de identificar em sua trajetória anterior a ocorrência de reflexões sobre a dimensão erótica do cinema. Isso se justifica na medida em que o erotismo é um tema constante na crítica e na sociabilidade cinéfila. A “erotomania” da crítica francesa, aliás, seria acompanhada de forma atenta pelo brasileiro, que reportou ao público paulista as intensas discussões ocorridas em torno de um filme como E Deus criou a mulher [1956, dir. Roger Vadim] e da emergência de Brigitte Bardot como emblema de um novo erotismo. Sua intervenção em defesa do filme, cuja proibição fora reivindicada pelas associações católicas locais, nos permite circunscrever a posição do crítico em relação aos temas da censura e da moralidade. Ao mesmo tempo, ao indicar a existência de uma articulação histórica entre cinema e erotismo, Sales Gomes esboça (como André Bazin, em sua “Entomologia da pin-up”), uma análise histórica desse fenômeno, indissociável da constituição do star system. Dessa forma, diferencia a ocorrência do apelo erótico (o beijo, o busto etc.) ao longo do tempo, bem como identifica nos últimos filmes europeus (Vadim, I. Bergman) a emergência de um erotismo desvinculado do dispositivo moral. Diferenças no tempo e no espaço, donde é possível afirmar que a busca por um erotismo brasileiro, particularmente sensível nos filmes baianos de inícios dos anos 1960, é uma parte constitutiva de sua conversão ao cinema nacional. Assim, os limites da pornochanchada, conservadora e apenas virtualmente erótica, exprimiriam uma das faces da “trajetória no subdesenvolvimento” do cinema brasileiro.

A poética de Tunga e a questão do erotismo

Wellington Cesário

Universidade Federal de Sergipe

O tema arte e erotismo nos remete à obra de Tunga. Basta se ater ao título de sua primeira exposição, Museu da Masturbação Infantil, para se pensar na intrigante discussão que provoca. A questão do erotismo é um elemento próprio de sua poética. A intenção então é analisar algumas de suas obras, dentre elas True Rouge, Três Scenas, Vê-nus e expor o jogo erótico que insinua, as relações de tensão que provoca e assim revelar o modo como estrutura sua poética. Sua arte híbrida se mostra envolta num certo ar de mistério, mas tem relação com diversas áreas do conhecimento, seja a filosofia e biologia, psicanálise, química e até alquimia. Em sua poética não é só a produção plástica que deve ser considerada, mas também a textual. O artista cria uma aura de sentidos em torno de sua obra. Assim, sentidos díspares se articulam, pois, elementos retornam em diversas peças. Tudo isso constitui uma imagética singular do artista, cuja pura visualidade não permite encerrar a análise. Parece haver algo mais do que o olhar seja capaz de assegurar. O que se opera então? Suas hibridações nos revelam a cada momento mais um lance. O jogo é intrigante e não se fecha. Tunga, explora espaço físico, mas também imagético, que se conectam e é nesse “lugar” de sua arte que vislumbramos o sentido de sua poética e a força do erotismo em sua obra. O que oculta e o que expõe alimentam o jogo plástico do artista. Tunga nos provoca com as partes do corpo que são expostas e referências a pelos, cabelos, urina, sangue e odores, dentre outros elementos. Em várias de suas performances o corpo nu incita o desejo, cujo sentido parece ser simbólico, contra o modo como a sexualidade é reprimida em nossa sociedade. Na obra de Tunga os elementos se acoplam, dedos e cavidades se mostram, a energia perpassa os corpos e imãs exercem sua força de aproximação, cujo magnetismo sugere interligação entre elementos e nos possibilita perceber seu sentido. São esses elos do desejo, que sua plástica instaura, que queremos desvelar e como contribuem para a essência de sua obra. Enfim, Tunga desenha um campo de forças dúbio, no qual se percebe a recorrência de elementos que estão ali para atualizar seu sentido, principalmente em relação ao tema da sexualidade, mas num jogo que não se completa, pois se desdobra num contínuo devir. É na circularidade dessa dinâmica, nesse jogo erótico, nessa aura constituidora de sentidos, advinda de uma plástica que sofre metamorfoses, que Tunga compõe sua poética.

SESSÃO 2

Arte e Tensões Religiosas

Coordenadores:

Matheus Coutinho Figuinha (Unicamp)

Patricia Dalcanale Meneses (Unicamp/CBHA)

Tamara Quirico (UERJ/CBHA)

As tentações de São Francisco e sua vitória contra o demônio: representações da luxúria na arte franciscana da Era Moderna

Aldilene Marinho César Almeida Diniz

Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca - CEFET/RJ

A presente proposta de comunicação tem por objetivo tratar das representações da luxúria produzidas pela arte franciscana ao longo da Era Moderna. As imagens que serão apresentadas na comunicação foram produzidas em diversos suportes (gravuras, pinturas, azulejaria) e destinadas a diferentes casas franciscanas da Europa e também da América Portuguesa no período em questão. O trabalho tem por finalidade discutir como se deu o processo de construção desses temas como componentes da iconografia da vida de São Francisco de Assis (c. 1181-1226), fundador da Ordem dos Frades Menores, visto que tais tipos iconográficos – com representações da tentação da luxúria – não apareciam na iconografia medieval da vida de Francisco e começaram a emergir somente a partir de meados do século XVI. As representações da luxúria nessas obras compõem cenas narrativas nas quais o santo, patrono da Ordem, aparece sendo tentado por uma figura demoníaca, feminina, que personificaria a tentação da luxúria. Dessa forma, pretende-se com o trabalho proposto tratar da construção desses temas, levando-se em consideração o contexto de produção dessas iconografias e suas relações com as especificidades dessa conjuntura. Ressalta-se ainda que tal contexto abarca um período de grande efervescência artística e também de grandes tensões. Dentre essas, destaca-se a eclosão da Reforma Protestante e da chamada Contrarreforma Católica; a “descoberta do Novo Mundo”; a emergência de uma cultura científico-racionalista e também a atuação dos próprios franciscanos nessa nova ordem social e nas novas terras recém descobertas. Além disso, trata-se de um período em que a circulação de ideias, livros, imagens e modelos iconográficos desempenhou um importante papel como mecanismo de transmissão e transformação de práticas sociais, religiosas e artísticas.

Do converso ao xamã: religiosidade Yanomami em fotografias de Claudia Andujar

Ana Carolina Albuquerque de Moraes

Universidade Federal de Sergipe / Doutoranda na Universidade Estadual de Campinas

Esta comunicação visa a refletir sobre tensões religiosas no povo yanomami a partir de imagens da fotógrafa suíça naturalizada brasileira Claudia Andujar (1931-). A primeira sequência de imagens analisada é retirada de Povo da Lua, Povo do Sangue (1985), filme realizado pelo diretor Marcello Tassara, a convite de Andujar, cuja matéria-prima é constituída por fotografias da própria artista, além sons captados por ela durante suas incursões pelas terras da tribo. A sequência escolhida traz imagens dedicadas a mostrar criticamente aspectos da presença do cristianismo entre os Yanomami na década de 1970. Balizará as reflexões a ideia do cristianismo como primeiro projeto global do sistema mundial/colonial moderno, formulada por Walter Mignolo em Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003). Em relação com as imagens, serão discutidas implicações desse “projeto global” sobre os ameríndios, no lugar que nele lhes foi reservado – a categoria fronteira do “converso”. Mignolo esclarece que, mesmo “convertidos” ao cristianismo, os ameríndios permaneciam às margens do sistema mundial colonial/moderno, habitando um desconfortável entre-lugar: nem tinham o direito a exercer a própria cosmogonia, nem estavam plenamente inseridos no sistema. Como contraponto às imagens acima mencionadas, analisarei em seguida fotografias da série Sonhos (1974-2003) de Andujar. Nessa série, a fotógrafa diz-se na busca de materializar sensações e visões de xamãs yanomami durante o transe alucinógeno provocado pela aspiração da yãkoana, substância obtida a partir do aquecimento de tiras da casca da árvore yãkoana hi. Durante o transe, os xamãs acreditam entrar em contato com os espíritos da floresta. São aspectos do tipo de religiosidade própria daquele povo, que o projeto global cristão procurou suprimir. O depoimento do xamã Davi Kopenawa no livro A queda do céu: palavras de um xamã yanomami (São Paulo: Companhia das Letras, 2015), detendo-se pormenorizadamente em suas experiências de aspiração da yãkoana, e nas sensações e visões subsequentes ao consumo da substância, fornecerá respaldo ao processo de construção de significados a partir das fotografias escolhidas.

Considerações sobre o sagrado, a morte e o erotismo

Andreia de Freitas Rodrigues

Doutoranda na Universidade Estadual do Rio de Janeiro

O entendimento da relação entre a experiência erótica e seu fundamento religioso proposta por Georges Bataille (1897 – 1962), a partir da obra “O Erotismo” principalmente, permite a percepção do erotismo como um aspecto básico, visceral, ancestral da vida interior do homem para o qual, além do sentido do puro gozo, estão também pontuadas outras circunstâncias extremadas como a dor, a morte, o horror ou o aniquilamento. Nesse sentido, o erotismo aponta para um desejo de interioridade revelando um caminho para a ascese mística, para a salvação do homem diante do embate dialético entre o sacro e o profano, entre a continuidade e a descontinuidade (vida e morte). Sabemos da existência, ao longo da história cristã, de diversos santos penitentes e eremitas, que passaram por momentos de mudança de vida radicais ou êxtases místicos ou episódios de pré-morte. Não raro, suas representações apresentam imagens que sublinham arrebatamentos e sofrimentos que assimilam tensões oscilantes entre o êxtase e o erótico, entre a carnalidade da autoflagelação e o deleite, entre o pecado e sua expiação. A dor proporciona prazer e vice-versa. Esta comunicação tecerá algumas considerações sobre as relações entre o sagrado, a morte e o erotismo na arte, tomando a pintura italiana Madalena desmaiada (1625), de Artemísia Gentileschi (1593 – 1652), como exemplo potente de imagem capaz de reunir o prazer erótico e a prática religiosa nos termos do filósofo francês, materializados na desnuda figura feminina arrebatada por intenso e doloroso aprazimento após a tortura física. A composição, um tipo bastante utilizado ao longo do assim chamado período barroco, permite delinear a clara noção da ascese do pecador à conversão, da meditação sobre a morte e a finitude e do sentimento da vanidade de todos os prazeres terrenos ao mesmo tempo em que contrapõe a mortificação sublimada e o prazer sagrado.

Seios à mostra: sobre sereias e certas criaturas imaginárias

Francislei Lima da Silva

Doutorando na Universidade Estadual de Campinas / Bolsista CAPES

Aquilo ou aquele/aquela que não deve ser levado a sério tem o poder de mostrar coisas que em um mundo ordenado segundo regras e/ou códigos muito específicos não seriam toleradas, consideradas indecorosas e impróprias para povoar um espaço marcado pelo uso litúrgico, portanto sagrado, que impõe um controle sobre os corpos. Contudo, nesse ambiente de ordem se manifestam outras ordens possíveis por meio de inversões das formas de olhar e perceber o “maravilhoso fantástico” na linha tênue que separa o sagrado e o profano, o celestial e o bestial, as criaturas paradisíacas das monstruosidades imaginárias. Se houve, no contexto colonial, a condenação de imagens devocionais da Virgem com o seio à mostra amamentando o Menino, sob o título popular de Nossa Senhora do Leite, curiosamente, a mesma censura não obrigou que fossem arrancadas e apagadas de retábulos, púlpitos e camarins as curvilíneas e insinuantes criaturas femininas meio humanas, meio vegetais. Regidas pelas leis da metamorfose parecem não ser levadas tão a sério quanto a iconografia das/dos santas/santos, cuja presença parece-nos ter sido compreendida dentro desses espaços decorativos - configurando essa paisagem cultural segundo suas próprias ficções. Tratamos aqui, especialmente, das complexas decorações combinadas nos entalhes e pinturas dos templos em Minas Gerais no contexto colonial luso-brasileiro. Estruturas arquitetônicas que combinaram motivos anacrônicos em seus esquemas ornamentais. Emolduram o lugar do sagrado, essa parece ser sua função no esquema que as sustentam dentro de uma coesão, remontando a uma temporalidade mais antiga, talvez, por isso, não seria condenável visualizar sereias com longas cabeleiras e seios redondos no púlpito de onde o pregador admoestava seus/suas fiéis. Conforme Henri Focillon nos esclarece ao discutir sobre a função dos monstros enquanto ornamento e arquitetura, esses ritmos de tempos múltiplos, presentes dentro desses recintos religiosos, perscrutados com mais atenção, podem nos ajudar a compreender melhor o que se convencionou chamar de “arquitetura barroca mineira”.

Nu e nudez na arte sacra: vestir e despir a partir do Concílio de Trento

Fuviane Galdino Moreira

Doutoranda na Universidade Federal do Rio de Janeiro

Trata-se de uma reflexão sobre as ingerências dos concílios promulgados pela Igreja católica, especialmente do Concílio de Trento para a regulamentação da aparência vestimentar das imagens sacras. Aqui, parte-se dos conceitos de nu e nudez, sobretudo, pelo viés da teologia, para se discutirem as relações que o corpo e a alma traçam com as sensações de pudor e pecado, vistos à luz do pensamento cristão. A referência metodológica baseia-se em Palla (1999), que se apropria dos textos bíblicos e de outros livros afins, para analisar as características simbólicas do traje e da iconografia na pintura portuguesa da primeira metade do século XVI. No atual judaísmo, a nudez está associada à vergonha. Captando-se pela literatura bíblica o momento em que o sentimento de vergonha surge na humanidade, pode-se relacioná-lo à influência que desenvolve nas normas teológicas e artísticas, referentes à Igreja católica. Estar nu remete a uma pessoa ou à sua representação, cujos órgãos sexuais não estejam escondidos por dado objeto, também podendo caracterizar-se como algo desprovido de cabelo, por exemplo, uma face nua (ROBERT, 1979). De um modo geral, a literatura sagrada na antiguidade, que hoje se conhece como Bíblia, situa os hebreus entre os povos que fizeram da vestimenta uma questão moral e religiosa, testemunhada pelas numerosas prescrições bíblicas. Em Êxodo (BÍBLIA SAGRADA, 2001), as roupas usadas para os acontecimentos sociais eram submetidas a normas divinas, mostrando-se caracterizadas de acordo com os costumes culturais e religiosos, uma vez que as pessoas deviam apresentar-se de acordo com as recomendações do Divino. A partir disso, reportamo-nos ao Concílio de Trento, promulgado pela Igreja católica em resposta à Reforma Protestante, para discorrermos sobre a influência dos textos bíblicos nas funções e nos usos das vestes nas imagens sagradas. Assim, nesta reflexão se entrelaçam a arte sacra, a vestimenta e a história do catolicismo, a fim de se compreenderem as formas de manifestação iconográficas do(a)s “santo(a)s” (TREXLER, 1991). Em nível de conclusão, espera-se contribuir para o desvelamento da importância das vestes para as pinturas e as estatuárias católicas, com o intuito de se entenderem como as diretrizes sobre o vestir e o despir as figuras sacras constituem os modos de vida da sociedade na qual se inserem e são influenciadas pelos costumes locais e regionais dos quais participam.

O papel do outro na elaboração dos ex-votos pintados de Trindade-GO

Givaldo Ferreira Corcinio Junior

Doutorando na Universidade Federal de Goiás

Aqueles que pintam ex-votos (ou que orientam sua elaboração) buscam narrar um acontecimento extraordinário com o qual eles se depararam e que, na sua concepção, transformaram o fluxo esperado do cotidiano. Desse modo, é imperioso fazer com que outros indivíduos tomem contato com tal evento. As imagens pintadas nas telas que servem como testemunhos dos milagres obtidos pelos indivíduos possibilitam que se crie um diálogo silencioso entre os diversos atores por ela agenciados? É possível considerar que fieis, turistas, clero e divindade que interagem com tais peças estão inseridos num ciclo de trocas de informações e de elaboração de ressignificações que transpõe espaços, classes sociais, tempos e mesmo percepções da realidade? A pergunta que rege esse artigo é a inquietação motivadora de saber como a noção da existência de um outro, seja observador da peça elaborada pelo fiel para ser entregue no santuário ou seja o próprio ente divino na imagem entregue em agradecimento à qualquer graça alcançada, interfere na elaboração do ex-voto, constituindo numa percepção dual entre o eu mesmo e o outro na elaboração da narrativa do milagre. Nossa questão aplica-se especialmente ao percebemos que, no universo de telas expostas na Sala dos Milagres do Santuário do Divino Pai Eterno de Trindade-GO, apenas 1 a cada 8 peças apresentam representações gráficas do Divino, compondo uma configuração singular entre os ex-votos pintados que são entregues em santuários católicos brasileiros. A ideia de ambiência, ou de habitar o espaço, poderia auxiliar a compreensão do modo como se constroem as imagens e se conjugam os signos sobre a tela para que se crie um objeto devocional especialmente importante dentro da religiosidade popular sertaneja, distinguindo-a da tradição que nos foi legada pela devoção europeia?

Arte e profecia divinatória na reforma protestante

Jefferson de Albuquerque Mendes

Mestrando na Universidade do Estado do Rio de Janeiro

As diversas imagens que circulavam pela Europa, em tempos de reforma, que relacionavam a figura de Lutero com o advento de um Anticristo eram inúmeras e diversas em seu conteúdo iconográfico. Sua figura era por deveras relacionada como uma espécie de entidade que veio para destruir os alicerces da fé católica, e assim, propagar a fé pagã. Pelo menos era isso que os detratores de Lutero pregaram. Um tipo iconográfico bastante oportuno e que circulava com certa desenvoltura eram as imagens de profecias que tentavam ligar a figura de Lutero ao campo do maligno, por exemplo. Assim, essas imagens estabeleciam uma relação direta com o renascimento da antiguidade demoníaca na era da Reforma alemã. Sempre tendo como escopo as profecias e conjunções astrais possíveis através da leitura e prática da astrologia judiciária. Portanto, esta comunicação pretende verificar o impacto da astrologia e demais ramificações sobre e ao redor da figura de Lutero. Com isso, a ideia é analisar como os elementos da astrológicos provindos da antiguidade pagã configuraram visões de mundo que criavam um nexos orgânico entre o mundo cosmológico e o mundo político-religioso da Reforma protestante. Dentre essas visões e previsões de mundo a profecia divinatória ganha uma importância única: revivida pela cultura italiana do Renascimento, as profecias baseadas na observação astral já tinham um certo prestígio e peso no cotidiano das pessoas, e até mesmo aquele círculo cultural alemão formado na época, teve de se haver com os preceitos provindos do firmamento. Assim, se produzia dois tipos iconográficos que corroboravam discursos distintos, sempre tendo a figura de Lutero como ponto central: de um lado, a figura de Lutero como uma espécie de prodígio enviado por Deus para reformular a fé cristã; de outro, sua figura sendo relacionada como a encarnação própria do demoníaco. Com isso, diversos eram os mapas astrais feitos tentando traçar, a todo custo, a conjunção cósmica no dia de nascimento de Lutero, tentando relaciona-lo com forças malignas ou não. Assim se abre um precedente para o uso das imagens proféticas no intuito da propagação de ideias de cunho político-religiosas. No final, toda essa estrutura remete a necessidade de lutar contra o fatalismo da cosmologia pagã, por parte dos alemães. Porém, por outro lado, se evidencia uma espécie de conflito cosmológico no processo de orientação do próprio homem, pois, no fim, tudo é uma tentativa de orientar-se pelo cosmos.

O erotismo da arte em Clemente de Alexandria

Matheus Coutinho Figuinha

Universidade Estadual de Campinas

A exposição Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira, inaugurada em Porto Alegre em 15 de agosto de 2017, suscitou protestos de diferentes grupos políticos e religiosos e foi, assim, cancelada pela sua instituição promotora. Tanto a exposição quanto o seu cancelamento promoveram intensos debates sobre erotismo na arte e censura em todo o país. Reações contrárias ao erotismo e aos sentimentos suscitados pela arte têm sido formuladas desde a Antiguidade. Meu objetivo nesta comunicação é analisar a reação de Clemente de Alexandria, um pensador cristão da segunda metade do século II, às imagens dos deuses pagãos. A reação de Clemente insere-se no contexto da disputa entre pagãos e cristãos da época e tinha a intenção de desqualificar os cultos pagãos. Como outros cristãos da época, Clemente argumenta que as imagens não podiam ser deuses. E porque eram inanimadas, elas seriam inferiores aos animais mais simples, pois esses, ainda que não possam ver, ouvir ou falar, são em todo caso seres vivos. Mas Clemente reconhecia que algumas estátuas eram tão realistas que alguém poderia pensar que elas eram de fato imagens divinas. As imagens seriam enganadoras e a culpa da idolatria dos pagãos, assim, seria da arte e dos artistas. Em sua condenação, contudo, Clemente não consegue esconder a sua admiração pelas imagens dos deuses. Ao dizer que as estátuas eram capazes de confundir, ele reconhece que os artistas superaram a matéria, fazendo-a bela. Clemente reconhece não só a beleza das imagens dos deuses, mas também a sua sensualidade. Ele refere-se a Antínoo, o amante favorito do imperador Adriano, como “alguém certamente belo”. Clemente, todavia, não havia nunca visto Antínoo. Se ele reconhecia a sua beleza, é porque havia admirado as estátuas de Antínoo espalhadas por todo o Império. O problema da beleza e do erotismo das imagens é que ambos conduzem à superstição, ou seja, à crença em deuses falsos. Clemente, assim, reconhece a força provocadora da arte e o impacto da beleza e do erotismo das imagens sobre os seres humanos.

O debate sobre o poder papal e os afrescos quatrocentistas da Capela Sistina

Patricia Dalcanale Meneses

Universidade Estadual de Campinas / CBHA

Apesar da Capela Sistina ser um monumento amplamente estudado, há ainda muitas perguntas sem resposta, em particular no que se refere à sua decoração Quatrocentista. A questão de quem foram os idealizadores intelectuais do ciclo e os personagens participantes da sua gênese ainda está sem solução, assim como o contexto específico da articulação do tema iconográfico. A interpretação tradicional vê o ciclo como uma representação do *primatus papae*, ou seja, o direito de poder dos sucessores de Pedro. Mas é fundamental ressaltar que, no caso da Sistina, a afirmação do *primatus papae* é dirigida, sim, às autoridades seculares, mas principalmente aos membros da própria Igreja. Esta comunicação tem como objetivo discutir o papel do Frade Antonio da Pinerolo (1414-1500), na concepção intelectual do ciclo decorativo do século XV, a partir da necessidade de afirmação do poder papal diante da ameaça posta pelo chamado movimento conciliarista. A figura de Pinerolo, ainda pouquíssimo estudada, é de grande importância, uma vez que ele foi um dos avaliadores do ciclo de afrescos – seu nome aparece registrado em um documento de Janeiro de 1482 – e com toda a probabilidade teve um papel central na gênese dos afrescos.

Apresentação da sessão temática "Arte e Tensões Religiosas"

Tamara Quírcio

Universidade do Estado do Rio de Janeiro / CBHA

Ao longo da História, a convivência de diferentes visões religiosas não ocorreu sempre de modo pacífico. Ocorreram muitas vezes atritos entre religiões distintas, não raro entre vertentes diversas dentro de uma mesma crença. Com frequência, imagens tiveram papéis preponderantes nesses momentos de tensão, quando não estiveram mesmo no centro dos conflitos, como seu principal estopim. Basta lembrarmos da destruição de imagens pagãs pelos cristãos dos séculos IV e V, da controvérsia iconoclasta no império bizantino dos séculos VIII e IX, da polémica acerca do uso das imagens no âmbito da Reforma Protestante e da Contrarreforma, nos séculos XVI e XVII, e da reação de grupos religiosos a recentes exposições e performances artísticas. De acordo com Edgar Wind, é justamente porque a arte perturba os equilíbrios sociais e racionais que Platão a exclui de sua República. Seu poder imaginativo causa fascínio, mas também temor. E é esta dupla característica que está na base das delicadas relações entre arte e religião. O objetivo desta sessão temática, portanto, é discutir o envolvimento da arte, em suas diferentes formas, em situações de tensão religiosa. Entende-se por 'tensão religiosa' todo e qualquer tipo de contraste de caráter religioso, desde controvérsias ou choques numa mesma religião ou entre religiões diferentes, a guerras e genocídios religiosos. Espera-se que as comunicações propostas possam estabelecer profícuo debate sobre o tema, dialogando também entre si.

SESSÃO 3
Atravessamentos:
a História da Arte e seus objetos de desejo

Coordenadores:

Alexandre Ragazzi (UERJ/CBHA)

Elisa de Souza Martinez (UnB/CBHA)

Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ)

O melhor arquiteto do mundo: Bernini e a Itália como objetos de desejo de Luís XIV

Alexandre Ragazzi

Universidade do Estado do Rio de Janeiro / CBHA

No ano de 1664, Luís XIV designou Jean-Baptiste Colbert para assumir o cargo de superintendente das construções do rei. Apesar do crescente interesse de Luís XIV em ampliar o palácio de Versalhes, Colbert tratava de convencer o jovem rei da importância política do Louvre, monumento que poderia servir como exemplo de uma França forte e moderna para toda a Europa. Sem medir esforços ou recursos, Luís XIV e Colbert solicitaram um projeto a Gian Lorenzo Bernini, então ocupado com a fábrica de São Pedro. Em duas ocasiões, Bernini enviou-lhes desenhos desde Roma, mas isso não era o bastante. Com a autorização de papa Alexandre VII, o artista, já com sessenta e seis anos, dirigiu-se à França, onde permaneceu a serviço de Luís XIV entre os meses de junho e outubro de 1665. Se a arquitetura francesa exibía uma tendência à racionalidade e à praticidade, Bernini deve ter sido chamado para apresentar uma alternativa mais fantasiosa e inventiva. Certamente todos estavam conscientes de que se tratava de mentalidades opostas, até mesmo contraditórias, mas era justamente a partir do choque entre esses extremos que Luís XIV e Colbert planejavam construir uma nova identidade para a França. A estada de Bernini foi registrada por Paul Fréart de Chantelou, que ciceroneou o artista em todos os momentos e redigiu um minucioso diário sobre aqueles acontecimentos. Ao longo desse diário, várias ocasiões demonstram que Bernini considerava a França como que à margem da cultura dominante de Roma. Era uma relação entre centro e periferia, fato ora negado, ora implícito, ora evidente para as partes envolvidas. Em todo caso, havia uma reciprocidade de olhar que oscilava desde a curiosidade e o desejo de possuir o outro até o desdém e o mais profundo desprezo. Há uma célebre sentença renascentista, impregnada pelo pensamento neoplatônico, segundo a qual todo pintor pinta a si mesmo (*ogni dipintore dipinge se*). Essa ideia, retomada na estética psicológica de Theodor Lipps, será central para um autor como Worringer, que utilizará o conceito de empatia (*Einfühlung*) como polo antitético a uma tendência à abstração. O prazer estético seria a apreciação objetivada de si, de modo que o objeto pelo qual se tem interesse corresponderia, em última instância, ao próprio eu. A partir dessas premissas, analisaremos ao longo dessa comunicação a relação de desejo existente entre Luís XIV e Bernini tal qual expressa em suas falas, no projeto para o Louvre e no busto feito pelo artista para o rei.

Corpos labirínticos: o informe como dilaceramento do corpo na obra de Hans Bellmer

Alexandre Rodrigues da Costa
Universidade do Estado de Minas Gerais

Em nossa pesquisa, analisamos como o informe, na obra de Hans Bellmer, se articula a partir do corpo evocado em sua precariedade, quando este se torna desarticulado, múltiplo, labiríntico, na medida em que seus membros se espelham, anarquicamente, uns nos outros. Se o informe, segundo Georges Bataille, “é o incerto que se espalha por todos os lugares”, sua presença na obra de Hans Bellmer pode ser pensada como seu fundamento, já que nos confrontamos com formas sempre transitórias, como se tudo se sustentasse a partir de suas próprias ruínas. Em suas fotografias, pinturas, gravuras e esculturas, Hans Bellmer faz com que as imagens, paradoxalmente, ultrapassem o visível através da própria figurabilidade, como se sua boneca ou suas modelos fossem silenciadas pelo cenário que as rodeia e se tornassem labirintos, estruturas precárias e incompletas, nas quais nunca se encontra a saída. Os anagramas que Bellmer apresenta, em seu livro *Anatomia da imagem*, servem para exemplificar sua proposta de um corpo insubordinado, permutável. Novos significados podem ser extraídos à semelhança do que ocorre com as palavras de um poema, cuja estrutura torna-se reversível, múltipla e indeterminada, uma vez que as mesmas letras que compõem um verso se convertem nos demais. Os sentidos que surgem do novo texto não se amparam mais na lógica do discurso, do conhecimento, mas na falta de razão, na angústia de não se conseguir criar um eixo hierárquico entre o atual e o anterior, o eu e o outro, o que Georges Bataille chama de não-saber. As obras elaboradas por Hans Bellmer podem, portanto, ser vistas como labirintos, nos quais a perda de referência nos arremessa não para um além do corpo, mas para os seus interstícios, onde, a partir de um processo de divisão e reunião simultâneas, o nonsense se faz carne. Não é à toa que a imagem do corpo informe, de seios múltiplos, se repetirá em outras obras de Bellmer, como é o caso das fotografias em preto e branco, que ele realizou, em 1958, tendo como modelo sua companheira Unica Zürn. Nessas fotografias, ao contrário do acontece nas típicas poses de modelo, o corpo feminino surge amarrado, ausente de uma cabeça, de um rosto, enfim, de uma identidade que o redima. Antes de se configurar como um retrato, a figura humana surge imobilizada, informe, cega diante daqueles que a olham. A desordem que daí surge só pode ser a de um lugar inominável, onde as identidades são permutáveis e os corpos abraçam o excesso, o equívoco, até se tornarem perda.

A coleção de cartões-postais de Alair Gomes

Aline Ferreira Gomes

Doutoranda na Universidade Estadual de Campinas

Alair Gomes (1921-1992) engenheiro de formação, mas também filósofo, professor, crítico de arte e fotógrafo, desenvolveu um extenso trabalho sustentado no caráter erótico do corpo masculino. Dedicou-se à fotografia a partir de 1960, produzindo cerca de 16 mil fotografias. No extenso acervo de Alair Gomes, mantido pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, encontra-se a coleção de cartões-postais do fotógrafo. São 151 postais do corpo masculino, mais dois cartões da série Corpostal (1986), com fotografias de Alair, e 5 postais do corpo feminino. A porção de cartões de temática masculina contém fotografias de diversas autorias, sempre figurando o corpo de homens. Os motivos são: nus fotográficos, datas comemorativas, cartões de aniversário, dia dos namorados, obras de arte, desenhos, cenas urbanas, convite de eventos, monumentos públicos etc. A coleção ainda possui reproduções de fotógrafos renomados como Duane Michals, Fred Holland Day, Herb Ritts, George Platt Lynes, Man Ray; rostos conhecidos como James Dean, Alain Delon, príncipe britânico Edward; obras de Leonardo da Vinci, Edward Hopper; além de obras de autoria menos conhecida. O conjunto também apresenta a diversidade de tipos masculinos: cowboys, punks, halterofilistas, casais masculinos, corpos delgados, homens musculosos, esportistas, corpos esculturais etc. Além de o acúmulo de imagens permitir uma visão do mundo, um conjunto de valores, de impressões e sentimentos, esse conjunto iconográfico também insinua uma relação de afetividade com o objeto. Nele a fascinação pelo corpo masculino atua sobre o caráter passional pelo fato de poder guardar e observar o objeto amado e acessá-lo sempre que sentir desejo: quase o mesmo mecanismo das relações amorosas. A coleção de postais de Alair Gomes é fruto da experiência e da relação com o corpo masculino que o próprio artista possuía. Essa obsessão reflete-se na intensa produção de imagens, como também na retenção dessas imagens. Possuir uma coleção de postais é como construir o seu próprio museu, é escolher o próprio acervo e ter o poder de configurá-lo como bem desejar. Sua coleção reforça a atividade fotográfica, insinua modos de produzir imagens e artistas preteridos pelo fotógrafo. Como um campo suplementar aberto à paixão, seu museu imaginário se apresenta como anotações etnográficas numa pesquisa incessante pelo desejo corporal masculino.

Formas de enfrentamento à repressão: o erotismo na arte moderna e contemporânea

Almerinda da Silva Lopes

Universidade Federal do Espírito Santo / CNPq / CBHA

Diferentes formas de representar ou de simbolizar o erotismo foram criadas em todos os tempos e latitudes. Entretanto, por diferentes razões, e das mais variadas maneiras e instâncias do poder religioso ou político, sempre procurou camuflar, julgar, combater ou banir da arte o ímpeto erótico: da exaltação da virilidade masculina, nudez e sensualidade do corpo feminino, à relação carnal. Na representação dos deuses da mitologia greco-romana, a nudez foi tolerada por tratar-se da revelação da perfeição e a harmonia divina das proporções dos corpos de Vênus ou Afrodite, Eros ou Cupido, deuses que representavam o amor e a beleza, mas, de maneira simbólica também traduziam o prazer, o desejo, a manifestação do erotismo e da sexualidade. Em contrapartida, a ideia de pecado original, difundida pelo cristianismo, faria com que, paradoxalmente, a exaltação da nudez e do erotismo passasse a ser reprimida ou condenada, entendida como depravação, pornografia, afronta ou aviltamento à divindade, à moral e aos bons costumes. No Renascimento travou-se verdadeiro embate entre a Igreja, o pensamento filosófico e a representação da nudez, com a alegação de que esta tanto ofendia as leis divinas, como desviava a atenção do fiel do verdadeiro sentido da purificação e da fé religiosa, tornando-os escravos apenas da aparência das coisas e dos sentidos. Entretanto, nessa mesma época ou em períodos subsequentes, muitos artistas descobriram meios de burlar, camuflar tal proibição ou ironizar as tentativas de castração do erotismo. A laicização da arte e da cultura, a libertação do artista da colonização do comanditário e a gradativa conquista da autonomia da arte, geraram, desde a segunda metade do século XIX, formas de enfrentamento, exacerbando nas obras o despudor e a erotização, ou criticando a repressão sexual, e o controle e privatização e de castração do corpo feminino pela mídia e pela indústria cultural. Entre outros tantos exemplos vale citar *A Origem do mundo*, de Courbet (1866); as “máquinas desejanças ou excitadoras”, numa referência irônica ao filho que nasce sem pai, de Picabia e de Marcel Duchamp (*O Grande Vidro*, 1915-23); ao corpo mutilado, como no *Vazamento (A Poça)* (1985), de Maurício Salgueiro e aos protótipos e interfaces em ambientes interativos ou imersivos, que permitem acessar e tatear o corpo desejado ou utópico, reafirmando o sentido de Eros ou da vida. Propomos o diálogo com autores como Foucault, Perniola, Agamben, Paz.

Erica Tietze-Conrat (1883-1958) e o erotismo na História da Arte escrita por mulheres

Daniela Pinheiro Machado Kern

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Uma das primeiras historiadoras da arte profissionais do século XX, formada pela Universidade de Viena e única aluna mulher de Franz Wickhoff (1853-1909), grande representante da Escola de Viena de História da Arte, Erica Tietze-Conrat surpreende pela amplitude de interesses em suas pesquisas. Além de pesquisar desenhos venezianos do Renascimento e de ser uma especialista na obra de Dürer, Erica Tietze-Conrat escrevia sobre variados assuntos e períodos, inclusive sobre arte moderna. Para as mulheres de sua geração que optam pela carreira em história da arte as opções ainda eram poucas. Além das barreiras institucionais – apenas depois da Segunda Guerra Mundial haverá professora titular de história da arte na Universidade de Viena -, havia as barreiras simbólicas de toda ordem, como falta de estímulo da família, para citar apenas a mais comum. Uma barreira ainda pouco discutida é justamente o conteúdo erótico de grande número de obras de arte. Tendo em vista tal dado, seria essa área adequada para mulheres? Como historiadoras da arte mulheres abordariam essa questão no começo do século XX, quando as portas das instituições ainda estavam fechadas para seu trabalho e havia a necessidade premente de ampliar as áreas de atuação feminina, e ao mesmo tempo de reiterar sua grande capacidade profissional? Para compreender esse cenário e, sobretudo, para investigar como historiadoras da arte desse período poderiam abordar obras eróticas, Erica Tietze-Conrat se apresenta como um exemplo privilegiado. É intenção da presente comunicação analisar textos de Erica Tietze-Conrat sobre as obras *A moça e o porco-espinho*; *Tarquínio e Lucrecia*, de Ticiano; estátuas de bronze de Josef Humpalik e *O beijo*, de Munch, a fim de delinear as estratégias críticas e historiográficas adotadas pela historiadora para tratar do erotismo na história da arte.

A noção de primitivo em Carl Einstein: dissolução e transformação

Elena O’Neill

PNPD CAPES - Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Em 1919 Carl Einstein publica um breve texto intitulado “Sobre arte primitiva”; nele afirma que a mediação e a tradição europeias devem ser destruídas. Curiosamente, não menciona nenhuma cultura não europeia. No entanto, em *Negerplastik* (1915), ele emprega o termo primitivo para distinguir a escultura africana de um desenvolvimento progressivo da arte, livrando assim a arte africana da categoria evolucionista e preconceituosa de “arte primitiva”. Anos depois, na entrevista concedida a B.J. Kospoth e publicada no *Chicago Tribune* (17 janeiro, 1931), ele declara que, caso se tratasse do surgimento de um “Novo Mundo”, de fato também se estaria frente a uma “era primitiva”; Kospoth alega que para alcançar a ideia básica de primitivismo é necessário compreender os trabalhos de James Joyce, Braque e Einstein. Mas em nenhum momento o teórico alemão define os termos primitivo e primitivismo, embora os empregue, criticamente, em relação a uma experiência não domesticada por convenções. Ou seja, ele tem uma compreensão de primitivismo que se distingue claramente do primitivismo cronológico e do primitivismo cultural. Por outro lado, os artistas incluídos por Einstein em *A arte do século XX* (1931) se caracterizam por uma certa dimensão primitiva, ainda que, paradoxalmente, sua arte se distinga claramente da arte de seus referentes. No entanto, suas obras oferecem um equilíbrio calculado entre descarte de convenções e controle dos meios à disposição. Ainda, em *Georges Braque* (1934), Einstein afirma que, como consequência de considerar a arte como fenômeno independente e autônomo, as obras são apreciadas sobretudo como produtos estéticos; qualifica o esteta como um erótico atrofiado; considera o esteticismo como a exploração do visual na sua dimensão mais banal; rejeita a dicotomia de um sujeito receoso de sua superioridade e um objeto enrijecido pelas convenções. Em suma, se bem na modernidade a arte primitiva foi objeto de muitos desejos, Einstein descarta a criação artística como representação de uma realidade externa em prol de um estado interno de transformação, para além da simples satisfação dos sentidos. Assim, esta comunicação se propõe analisar sua noção de primitivo como modo de contornar a estandardização e alcançar camadas profundas, coletivas e arcaicas. Paralelamente, analisaremos seu conceito de “intervalo alucinatório”, uma função bem mais complexa que a dimensão ótica, que diz respeito à reestruturação das funções humanas, da qual emergem novas figuras.

Antonio Dias e a análise estratégica do lugar do desejo no espaço público da arte

Fernanda Lopes Torres

Centro de Tecnologia da Indústria Química e Têxtil – SENAI CETIQT

Identificamos na arte de Antonio Dias uma constante "circulação da libido" (Paulo Sérgio Duarte). Dos desenhos dos anos sessenta - estruturados a partir da linguagem dos quadrinhos, com corações e elementos arredondados, possíveis genitálias e secreções corporais que aludem à vitalidade e desejo sexual - a instalações e pinturas mais recentes - nas quais predominam inteligência gráfica e materialidade potente -, é possível reconhecer polissemia de signos que sugere tráfego entre os polos do imaginário e do simbólico característico do desejo (Lacan). Ao longo dessa circulação, destacamos os quadros-objetos da segunda metade dos anos sessenta, aos quais se seguem diagramas conceituais que sugerem uma espécie de mapeamento o espaço da arte. Referências antropomórfica e/ou esquemática ao corpo humano, *Meu retrato* (1966) e *Solitário* (1967) apresentam macios cilindros vermelhos que logo remetem a órgãos sexuais masculinos, índices do desejo como movimento básico do artista em direção às coisas do mundo. Inscrito em um crítico momento social e político, esse amplo movimento em direção ao mundo é filtrado por crescente consciência do artista acerca das mediações do sistema de arte. Dias fala em um "sentimento de vazio". E depura aquele universo de signos que remetem à organicidade/vitalidade do corpo humano, incorporando como fundamental na articulação de seu desejo como artista o papel do Outro, seja ele o meio de arte, o espectador, ou o artista mesmo - afinal, fundado numa perda do objeto, o desejo não confirma o sujeito-artista em sua identidade, mas a coloca em questão. Nesse sentido, compreendemos esses quadros-objetos como autorretratos que direcionam a prática do artista para uma espécie de análise estratégica do lugar do desejo no espaço público da arte. Decisiva para sua ética de trabalho, essa operação se desenvolve com aguda inteligência gráfica, evidente na desenvoltura espacial de diagramas, instalações e pinturas. O fluxo de associação de símbolos gráficos dos desenhos dos anos sessenta é concentrado em planos e "criptogramas matéricos" (Haroldo de Campos), com destaque para o substantivo vermelho, que sangra o Real da arte.

Lygia Pape erótica: *O homem e sua bainha*

Fernanda Pequeno da Silva

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Na presente comunicação, propomos analisar a obra *O homem e sua bainha*, da década de 1960, de Lygia Pape, à luz do ensaio de Lou Andreas-Salomé intitulado *O erotismo*, de 1910, aproximando ambas as abordagens. Pape salientava que o erotismo estaria presente na vida cotidiana. Já Salomé o analisou como sendo a “matéria mais material da vida, incluindo a mais corporal”. Em seu ensaio, Lou Andreas-Salomé apontou que o erotismo não pode ser compreendido por nenhuma lógica externa a ele: é uma manifestação da vida que orbita entre as dimensões física e espiritual (de maneira ambígua e, cujo conhecimento se dá por experiência individual e subjetiva). Trata-se, portanto, de um tema humano cuja base é a sexualidade, mas não se reduz a ela. O erotismo, então, não seria um tema isolado, desconectado das relações fisiológicas, psíquicas e sociais, mas enraizado em toda a existência humana. O trabalho de Lygia Pape que analisaremos, por sua vez, é *O homem e sua bainha*, filme colorido com duração de pouco mais que quatro minutos, realizado em película 8 mm, trazendo imagens que se relacionam ao desejo, à geração da vida e à relação entre o Homem e a terra. No filme, os atos de entrar em túneis ou em buracos suscitaram interpretações sexuais, salientadas pela edição que a artista também exploraria posteriormente em outros filmes. Pape estava interessada no sentido cíclico do tempo (nascer – fecundar - morrer – renascer), compreendendo o próprio nascimento como um ato poético. Nesse sentido, podemos estabelecer relação entre as cenas de *O homem e sua bainha* e *O ovo e O divisor*, do mesmo período, nos quais os atos de furar a estrutura cúbica e de passar as cabeças pelas fendas no imenso tecido aludiam à chegada ao mundo. A análise de Lou Andreas-Salomé apresenta-se, assim, como caminho interessante para abordagem da obra de Lygia Pape. Desse modo, a partir de aproximações entre os pensamentos filosóficos e poéticos de Salomé e Pape, trataremos à análise outros procedimentos da artista de forma a pensarmos as ativações do erotismo presentes em outras obras suas e, assim, historiciza-las.

Erotismo na arte medieval: consideração sobre alguns códigos visuais

Flavia Galli Tatsch

Universidade Federal de São Paulo

Refletir sobre o erotismo na arte medieval é uma tarefa bastante complexa. Alguns procuraram pensá-lo a partir da interpretação da linguagem da experiência mística feminina; outros deram ênfase à metáfora ou a própria experiência física. Em sua grande maioria, esses estudos privilegiaram a escopofilia em miniaturas e esculturas. Baseada nas novas abordagens que pensam os diferentes códigos visuais do erotismo, esta comunicação procurará perceber como algumas cenas caras ao universo do amor cortês entalhadas em objetos de uso pessoal poderiam aludir, em termos metafóricos, ao desejo e aos prazeres das mulheres e homens do século XIV. A caixa em marfim pertencente ao Museo Nazionale del Bargello (Inv. 123 C) é um ótimo exemplo para vislumbrar as formas veladas do erotismo medieval: jovens casais que se tocam em diferentes partes do corpo ou que trocam presentes entre si; espadas e coroas de flores que insinuam as genitálias; a justa e o Ataque ao Castelo do Amor como alusões às batalhas travadas entre cavaleiros e/ou cavaleiros e damas para a demonstração de suas habilidades e conquista do(a) amado(a); a lenda de Filis cavalgando Aristóteles, anedota do poder e do desejo que mostra o filósofo literalmente de quatro, submisso pelo seu amor e desejo pela favorita de Alexandre, o grande; e por fim, mas não menos importante, a morte do Homem Selvagem – ser mítico destituído de faculdades racionais e dotado de impulsos libidinosos que o dominavam totalmente – pela lança do cavaleiro que resgatava uma donzela de seu domínio. Contemplados no espaço privado, todos esses elementos podem se considerados formas e artifícios velados do erotismo medieval.

Amor louco, beleza convulsiva

Guilherme da Silva Bueno

Universidade Federal de Minas Gerais

“Perturbação física”, “sensação de um espinho nas têmporas”, “frisson verdadeiro” e, acima de tudo, a convicção de que o contato com certas obras de arte e espetáculos da natureza têm uma correlação com a sensação do prazer erótico, diferindo apenas em grau. Esses são alguns dos termos de André Breton para fundamentar seu anseio pela beleza convulsiva, pressentida em Nadja e deflagrada em L’Amour Fou. Se o protagonismo da libido no surrealismo é um tema historiograficamente consagrado, deve-se, não obstante, ser empreendida uma investigação filosófica a seu respeito: a beleza convulsiva, lançada nos tempos de kallophobia das vanguardas, desencadearia uma nova teoria estética? Tal indagação pressupõe não somente descrever o que a caracterizaria, mas defrontar os fundamentos estruturantes das sensações na modernidade: examinar a contraposição ao juízo desinteressado de Kant, a relativização do limite entre belo e sublime herdado de Burke e, em decorrência desses dois pontos, o embaralhar explosivo das sensações (juízo estético, desejo) implícitos no surrealismo como ato transgressor, mas que abalroava a cultura europeia pelo menos desde Goethe, Baudelaire, Courbet, Manet e Wagner. Percebe-se ainda que ela não deixa de possuir um caráter fatalista tipicamente moderno (seja na intransigência com que Breton a profetiza – ou ela será convulsiva ou não existirá mais –, seja no fato dela não raro sentir atração por algo funesto). Mas tudo isso só ganha realidade se atrelado a um conjunto efetivo de obras: trata-se, pois, de pensar a teoria da beleza convulsiva à luz da fotografia surrealista, naquilo em que ela a um só tempo oscilará propositalmente entre erotismo e pornografia e explorará a tensa relação indicial e fetichista entre a imagem, seu referencial e um “inconsciente iconográfico histórico”, exemplificado na obra de Man Ray. Para encaminhar nossa discussão recorreremos a uma revisão crítica empreendida em especial nos últimos trinta anos bem como a fontes de época e ao próprio Breton.

Ninfa caída: de china a prenda, ou de quantas dobras se faz a mulher do gaúcho

Joana Bosak de Figueiredo

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

A História da Arte tem tido seus panos estudados desde o Renascimento, através dos artistas, como Leonardo da Vinci. Johann Joachim Winckelmann viu panos parados, já Aby Warburg, em 1893, ao analisar o panejamento movimentado das Vênus, em seu Nascimento e na Primavera, de Sandro Botticelli, percebeu que ali morava o pathos da Antiguidade. O movimento do pano foi se tornando autônomo, a ponto de Georges Didi-Huberman dedicar a isso um de seus estudos mais interessantes, *Ninfa Moderna*, publicado em 2002. Esses panos agitados saem das Vênus e ninfas em Leon Battista Alberti e em Warburg e vão se convertendo em trapos, no voo de Didi-Huberman. Seria o trapo o novo vestido de artista, que desde Alberti, é retomado por Warburg e renovado por Didi-Huberman? Seriam as dobras presentes nas obras através dos tempos uma possibilidade de contar de suas permanências e identidades? O caso da iconografia aqui aventada carrega o acúmulo da dobra na construção de uma mulher que vai deixando o elemento erótico para trás. Seguindo a investigação já contemplada de Athos Damasceno Ferreira (1957), a companheira do gaúcho - a china - com seus humildes panos herdados das açorianas, indígenas e castelhanas pobres, é convertida, no tradicionalismo, em prenda. O presente dado ao gaúcho deve ser recatado e a essa mulher trabalhadora braçal serão atribuídas outras camadas de sentido, através de novas dobras em seus antigos trapos: camadas de babados que a tornam novo adereço. Deserotizada, a china que não é mais vira outra coisa, regalo. Em seu *Idílio crioulo* (1861) e em *La pisadora de maiz* (1868) León Palliere (Rio de Janeiro, 1923 - Lorris/França, 1887) nos apresenta a china em suas dobras elementares. A produção pictórica e gráfica que vai acompanhando a identificação dos tipos sulinos nos mostra formas que vão tornando-se outras, por conta dessa deserotização das mulheres que seriam as mães das novas nações sul-americanas. Na iconografia mais recente, portanto, no período pós-movimentos tradicionalistas, a china converte-se em mulher de má fama, essas que o contista Aldyr García Schlee homenageará em seus *Contos da Vida Difícil*, lançado em 2013. O artigo pretende desdobrar a prenda, aproximando as pregas de sua antecessora, a china, que, despojando-se involuntariamente de seus poucos panos para assumir tantas outras camadas, torna-se uma ninfa caída em seu sentido original, a mulher que convoca o erotismo.

O Informe de Rosalind Krauss: a rejeição do Abjeto

Manoel Silvestre Friques

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Investiga-se aqui as premissas conceituais que governam a apropriação do informe *batailliano* por Rosalind Krauss. O interesse da autora precede em alguns anos a exposição *L'Informe: Mode d'emploi* (Pompidou, 1996). Desde o início dos anos 1980, Krauss se esforça por estabelecer relações entre determinadas práticas artísticas e as operações do informe, surgindo daí as contribuições para as exposições *Primitivism* e *L'Amour Fou*. A força operacional do informe *batailliano* exercera tamanha fascinação em Krauss, que lhe permitiu, junto de Yve-Alain Bois, ampliar o escopo das práticas artísticas, de modo a incluir não apenas a dita vertente reprimida do Surrealismo, mas também expoentes da arte moderna e contemporânea. Antes, porém, de esta ferramenta conceitual ser investigada por meio de uma exposição, Rosalind Krauss esboçou anos antes uma primeira versão do léxico utilizado em *L'Informe: Mode d'emploi* no quarto capítulo de *The Optical Unconscious*. Estes dois textos, de fato, apresentam a mesma estrutura dicionarizada: verbetes organizados em ordem alfabética, chegando alguns de seus títulos a serem, se não idênticos, bastante semelhantes. O dicionário proposto por Bataille na *DOCUMENTS* questiona as cristalizações classificatórias. O informe assume papel central, visto que o verbete expõe, de modo breve e cirúrgico, a função programática do dicionário *batailliano*: a desclassificação dos termos, compreendida em duplo sentido, rebaixamento e desordem taxonômica. O dicionário enquanto rebaixamento pressupõe também o duplo questionamento de Bataille em relação ao idealismo hegeliano e ao materialismo dialético, conferindo um novo fôlego ao projeto anti-idealista que Rosalind Krauss desenvolve desde *Passages in Modern Sculpture*. Em sua interpretação do rebaixamento *batailliano*, Rosalind Krauss é categórica na rejeição da “arte abjeta”. Nesta comunicação, serão debatidas as distinções entre o projeto de Krauss-Bois e o conjunto de produções (teóricas e artísticas) que gravitou, especialmente nos anos 1990, em torno desta expressão. A urgência desta distinção se deveu sobretudo ao compartilhamento de obras entre as exposições respectivas à arte abjeta e à abordagem do informe *batailliano* por Krauss e Bois. A presença de muitos artistas nos dois projetos teóricos justifica o esforço incisivo de Krauss, em “*The Destiny of the Informe*”, em estabelecer as diferenças entre as abordagens respectivas aos projetos teóricos da abjeção e do informe.

O problema nunca foi o erotismo: a construção de novos símbolos na era pós-impeachment

Marcelo Mari

Universidade de Brasília / CBHA

Interessante verificar como a cena cultural brasiliense está muito ativa nos tempos atuais com festivais, exposições e seminários. Talvez em reação aos últimos acontecimentos registrados no país. De fato, o golpe jurídico parlamentar colocou os artistas em situação muito desconfortável. Basta rever os conflitos instaurados desde a entrada ruidosa de Temer na presidência. Primeiro de tudo foi a tentativa de extinção do ministério da cultura. Sem apelo nos ambientes culturais e sem proximidade com artistas e intelectuais de notoriedade e seriedade em seus trabalhos, os políticos de ideias carcomidas, do dito baixo-clero da política brasileira, aqueles mesmos que estavam, fazia muito tempo, no noticiário vexatório da política nacional, os que operavam nos bastidores e sombras do poder, começaram a se afastar do papel de centralidade ocupado pela gestão de esquerda no Brasil nos anos da era Lula e Dilma. Estava evidente que isso aconteceria mais cedo ou mais tarde, o Brasil vivera nos anos recentes mudanças econômicas importantes com as políticas de inclusão social, que foram muito bem-sucedidas, a ponto de ficarem conhecidos mundialmente. Até hoje está em aberto o debate sobre as contradições políticas, dos apoios nacionais e internacionais que balizaram o retrocesso da política nacional para marcos do neoliberalismo da era FHC, em pleno momento de descrédito atual daqueles paradigmas economicistas de outrora. A exposição Não Matarás, curada por Wagner Barja enfrentou corajosamente a luta política em foco. Entre a nova geração estava lá representado um artista muito promissor que é Paul Setúbal. Sem cair no perigo do jogo de salão, ou na onda de artistas com vassouras e aspiradores de pó limpando a sujeira da cena do poder ou do crime, Setúbal está representado na exposição com um vídeo, de um minuto de quarenta e três segundos, intitulado *Zeitgeist* (2015). O artista, que também é membro participante do Grupo Empreza, brande uma bandeira branca que está sendo consumida por chamas, ao fundo em segundo plano se vê a cidade com o plano de fundo cada vez mais escuro, de um azulescuro do entardecer para a chegada da noite. Conforme Setúbal agita a bandeira de um lado a outro, essa bandeira branca vai ganhando cor cada vez mais alaranjada e principalmente vermelha.

Apropriação, citação, profanação: a (des)sacralização da imagem no contemporâneo

Maryella Gonçalves Sobrinho (Doutoranda na Universidade do Estado e Santa Catarina)

Viviane Baschiroto (Doutoranda na Universidade do Estado e Santa Catarina)

A História da Arte está repleta de obras que são consideradas icônicas pela relevância de sua contribuição. O reconhecimento de sua importância por parte das instituições da arte vem acompanhado da atribuição de um caráter ou função sagrados às imagens. A sacralidade da obra de arte foi e ainda é problematizada no campo da arte, pois envolve questões de autoria, autenticidade, hierarquia e legitimação. Tais questões são evidentes se tomarmos como objeto de reflexão alguns procedimentos utilizados por artistas contemporâneos, como a apropriação e citação. A apropriação deixa de ser apenas uma assimilação de uma tradição anterior e se instala como modo operativo no início do século XX, com as colagens e assemblages cubistas e os ready-mades de Marcel Duchamp. Embora relacionada à esta atividade, a citação diferencia-se ao apresentar elementos imagéticos de obras consagradas pela história da arte, sem necessariamente a presença de uma única referência direta, mas múltiplas referências. Na contemporaneidade os artistas continuam a produzir obras de arte, mas se eximem da necessidade de originalidade absoluta, não negando o passado existente, como faziam os modernistas. Cientes da inexistência de originalidade no campo artístico, a utilização de uma imagem pré-existente, que poderíamos chamar de segunda mão, salvo o cunho pejorativo da expressão, para compor um novo trabalho dentro do contexto contemporâneo, poderia ser entendido como um gesto de profanação, que vai além da apropriação e da citação. Giorgio Agamben lembra que profanar está ligado à restituição ao uso e a usar de outra forma, como o gato que substitui o rato pelo novelo, onde ele mantém a atividade de caça, mas se liberta da atividade de captura e morte. Este sentido complementa a definição original do ato de profanar: tratar com irreverência, desrespeitar a santidade, tratar desrespeitosamente e usar de maneira inadequada. O objetivo do texto é apresentar exemplos de obras que utilizam esse procedimento de profanação por meio da citação e da apropriação como os artistas Albano Afonso e Luiz Henrique Schwanke e refletir se, o movimento da contemporaneidade de utilizar imagens de obras pré-existentes, profaná-las e criar outras obras, não reforça a sua sacralidade ou cria obras a serem sacralizadas novamente na História da Arte.

O nada da pintura e o desejo do historiador: o inominável pictural em Daniel Arasse

Matheus Filipe Alves Madeira Drumond

Universidade Federal do Rio de Janeiro / Doutorando na PUC - RJ

Henri Zerner em 1974 numa seção denominada “A arte” do compêndio “História: Novas abordagens”, organizado por Pierre Nora e Jacques Le Goff, assim afirmara quando tratando dos embates entre a crítica (teoria) e a história: “a crítica choca-se, logo de princípio, contra o fato de que o visível não pode se dizer, não se reduz ao discurso”. Tal afirmação não se acha sem fundamento, menos ainda se encontra livre de lastros intelectuais no próprio ambiente francês. Reflete uma pauta que tão logo se constituía entre alguns dos mais renomados historiadores da arte, a saber: a oposição entre a exegese das imagens e seu caráter visível que impossibilita, de antemão, qualquer outra experiência equivalente ao próprio ver. Diante disso historiadores como Hubert Damisch e Daniel Arasse se empenham em constituir uma narrativa que ainda sendo uma cortina de texto fosse ela mesma crítica a sua operação. Em suma, tal pleito reclama uma possibilidade de texto que faça jus a própria experiência do historiador diante da obra, seus desejos e os caminhos que eles o levam a trilhar - uma reconciliação proposta entre visível e dizível?-. Ao contrário da consolidada relação de distância entre o sujeito e seu objeto, o historiador, ou qualquer outro que se volte a imagem para dela extrair comentários ou explicações, é levado a assumir sua paixão e se guiar também por ela. Longe de um neutro, é ele conduzido a ser íntimo da coisa que deseja decifrar. A elucubração que aqui se ensaia tem por objetivo especular, a partir da obra de Daniel Arasse, uma modificação sensível na posição do próprio historiador diante de seu objeto. Sujeito não mais alocado na torre de marfim analítica do conhecimento, quando sim desejante, apaixonado (ou mesmo tomado de repulsa) pelo objeto que o toma. A partir da ideia de Arasse da pintura como res (coisa), esse nada que é a própria picturalidade da pintura, só o desejo do historiador e do vidente, sua vontade de ver ou não, é capaz de completar esse nada que jaz ali. Se a pintura para Arasse é essa proposta, nos resta questionar portanto esse ente desejante que a ela se volve a fim de realizá-la. O desejo passa de uma posição acessória para ser o ponto nevrálgico da operação historiográfica. A isto se prestará a reflexão que aqui se ensaia: buscar na paixão e no desejo do historiador vidente o fundamento mesmo da história que produz, e assim compreender os jogos epistemológicos constituídos para enunciar as imagens segundo essa nova intenção.

GuiAma: cartas com desenhos entre o desejo e a realidade

Renata Oliveira Caetano

Universidade Federal de Juiz de Fora

No estudo das relações estabelecidas por meio da escrita de cartas, as missivas de amor formam um campo específico de pesquisa. Nelas, os desenhos se fazem constantemente presentes, pois, nem sempre as palavras são capazes de concretizar a potência dos sentimentos. Contudo, um conjunto de cartas de amor pode ser, também, o meio para se viver sentimentos de forma peculiar. Nesse sentido, o artista brasileiro Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) foi o responsável pela criação de um conjunto visual, composto por pouco mais de 100 pequenos objetos, entre cartas e cartões, dedicados ao amor que sentiu por uma jovem carioca. No entanto, o objeto carta, aqui, pode ser visto também como um ato, pois marcou uma empreitada epistolar diferente do amor vivido e correspondido de outros casais: essas cartas e os cartões desenhados-escritos possivelmente jamais foram enviados à sua amada. Não se sabe se ele se declarou ou não, se ela correspondeu ou não ao amor do artista. Temos apenas os marcos em papel de uma paixão que precisava ser vivida, ainda que em um mundo paralelo. A ação de Guignard aproxima fantasia e realidade, arte e vida de tal forma que ele cria objetos já fadados a não cumprirem a sua função. Pelo contrário: o amor solitário somou partes (fotografias, cartõezinhos, cartões, cartas, escapulários etc.) em um corpo imagético, compilados em um álbum, organizado pelo próprio artista, no qual colecionava cada elemento criado para expressar visualmente seu sentimento e viver, ainda que em desenho-escritasão, o seu amor pela jovem. Elaborados entre 1932 e 1937 os objetos, portanto, nos fornecem elementos visuais para pensarmos a incorporação do pensamento artístico em objetos do cotidiano, ao mesmo tempo em que, esses mesmos objetos eram desviados de sua função para serem arte em meio à devaneios. A presente proposta de comunicação visa refletir sobre a carta enquanto objeto e lugar de criação artística a partir de um estudo de caso específico. O gesto de construção desses cartões e cartas com desenhos são em si um atravessamento da vida pela arte, na elaboração de outra forma de existir. São o simulacro de um amor que foi vivido somente no papel entre escrita e desenhos. Ao mesmo tempo, nos oferece elementos para pensarmos essa experiência pela perspectiva do artista que cria e coleciona seu próprio ato.

Academias: notas sobre o nu e o ensino artístico no Extremo Oriente

Rosana Pereira de Freitas

Universidade Federal do Rio de Janeiro / CBHA

De escrava, serviçal, ajudante, a sinônimo de dançarina lasciva, o termo odaliska, bem como sua matriz, “*odalisk*”, cedo tem seu uso alterado, em direção a uma maior carga erótica. Ventos orientalistas naturalizaram a expressão, que passará a significar “escrava sexual”, ou, na melhor das hipóteses, apenas dançarina. Mas não uma dançarina qualquer. É necessário que ao menos uma parte do seu corpo esteja exposta: dançarina de dança do ventre. No entanto, dos poemas eróticos da mística sufi à iconografia trântica hindo-nepalesa dos casais divinos, dos bairros de prazer nipônicos, ao porno-pop do “cool Japan” contemporâneo, as culturas orientais parecem ter reservado ao sexo, e às produções artísticas a ele relacionadas, em diferentes épocas e geografias, papel muito mais elevado ou não estigmatizado, do que aquele que lhe foi atribuído, de modo geral, pelas instituições culturais ocidentais. A elevação mística ou o simples despudor - para ser breve e recorrer ao antigo vocabulário usado para descrever tais fenômenos, por parte dos estudiosos europeus - se apresentam como regra. Mircea Eliade, em seu texto “*Sur l'Érotique Mystique Indienne*”, esclarece: “Toda mulher nua encarna a Natureza, a ‘*prakrti*’. Portanto deveria ser vista com a mesma admiração e o mesmo desapego que ao considerar o segredo insondável da Natureza, sua capacidade ilimitada de criação”. Será graças à apreciação da produção artística de matriz europeia, à introdução do ensino artístico de mesma origem, portanto à introdução das academias, no duplo sentido do termo, que a representação do corpo humano nu passará a advogar estatuto similar, universalista, lá e cá. Tal processo porém não ocorre livre de tensões. Institucionalmente, algumas escolas são abertas e em pouco tempo fechadas. Exposições de nus artísticos à europeia - acadêmicos ou modernos - são objeto de duras críticas, como a que se vê em um cartum chinês, publicado em 1934: “Se eu fosse um moralista, essa pintura seria a própria alma da arte”. Logo abaixo do texto, em primeiro plano a vulva, devidamente depilada, como é regra nos nus femininos frontais, formada apenas a partir de dois traços, em forquilha. Uma figura com uma lupa nas mãos se aproxima de uma tela emoldurada, deixando de lado a cabeça picassiana e os seios também nus, para se concentrar - no centro mesmo do desenho - no delta de vênus.

Antonio Manuel: percurso no contra-circuito erótico-marginal

Tatiana da Costa Martins

Universidade Federal do Rio de Janeiro

O artista despido desnuda a arte. Questionando os sistemas reguladores da arte, o júri dos salões e a ideologia do mercado, Antonio Manuel inscreve uma óbvia e estranha obra: seu corpo. Os requisitos tradicionais para a inscrição: altura, largura, profundidade; o artista os preenche. Suas medidas são as medidas da obra, suas dimensões, seu peso. A ação de Antonio Manuel inscreve-se na vigência do espaço crítico dos anos 60 e 70 e presumida no campo romântico-fenomenológico que orienta certa leitura historiográfica. Na contemporaneidade, após quase 50 anos, qual o sentido do gesto do artista? Buscando recodificar a lógica daquele circuito, converte-se a ação do artista e seus desdobramentos em outros regimes de visualidades/inteligibilidades. A noção operacional com a qual o corpo do artista inscreve enunciados sensíveis de espectro erótico-marginal se oferece, por assim dizer, à fricção – índice contemporâneo. O enquadramento teórico-metodológico da proposta reside na experimentação filosófica do Erotismo do escritor Georges Bataille. A acepção erótica-filosófica de Bataille - que versa sobre o delimitado, caos, dissolução e morte – sustenta a leitura dos trabalhos *Urnas Quentes* e *Arma Fálica* de Antonio Manuel. A correlação entre o *corpus delicti* (corpo delito) e a verve erótico-marginal do artista dispõe o corpóreo transgressor e transgredido na ubiquidade contemporânea em arte. *Urnas Quentes* são caixas hermeticamente fechadas que contém os objetos do desejo do artista - imagens, desenhos, jornais e poemas. A obra originária tinha que ser violada, o enigma da sua existência devia ser exposto/exibido. O artista não planeja como o código poético deve ser decifrado, tudo depende do pathos erótico da supressão dos limites. Os participantes de Apocalipopótese – exposição onde o trabalho acontece pela primeira vez -, artistas e espectadores, contínuos num só corpo, arrombam as caixas, possuindo-as. As *Urnas Quentes* apresentam o traço erótico-filosófico de Bataille porque sendo lacradas – interditas - elas encerram, no seu interior, resíduos artísticos, bombásticos e quentes, prestes a explodir em gozo, portanto, dissolução e morte. *Arma Fálica*, trabalho narrativo no formato das fotonovelas, é composta de imagens fotográficas e palavras-indiciárias de exaltação à marginalidade. O apelo popular e a narrativa erótica non-sense fazem atritar elementos poéticos à incontornável imiscuidade entre arte e vida/morte. A narrativa de Antonio Manuel permite que o corpo atinja o limite da exploração erótico-marginal das fotonovelas, replicando-o com vigor do baixo e da excessiva deformidade do real. O artista faz atritar corpos, palavras, ações e imagens, re-potencializando na contemporaneidade o jogo de decifração/violação dos códigos poéticos e reconduzindo leituras críticas a partir de conceitos operativos que escapam às linhas de força da historiografia da arte brasileira. Antonio Manuel, movido por esta sensibilidade enunciativa, coloca os corpos – *Urnas Quentes* e *Arma Fálica* - no lugar-limite de todas as transgressões possíveis: é agente e receptor, é mundo e obra, é contínuo e descontínuo, é eros e thanatos.

História da Arte como História do Olho

Tiago Guidi Gentil

Mestrando na Universidade de Brasília

Num texto intitulado “Reminiscências” (1941), Georges Bataille descreve-nos o fundo autobiográfico por trás das criações ficcionais do seu livro “A História do Olho” (1928), famoso à época de publicação por conta seu conteúdo erótico extremo. Bataille nos diz que por trás da escrita da épica saga de um casal e seus experimentos sexuais haveria uma só imagem a ocupar-lhe a cabeça: aquela do seu próprio pai, cego e paralisado pela sífilis, a revirar o olho enquanto urinava na sua cadeira de rodas. O que a revelação íntima de Bataille nos parece oferecer é o desacoplamento do olho da sua função fisiológica da visão, ou melhor, a realocação do olho, desta vez concebido como índice de qualidades não-imagéticas. E aqui se impõe a questão: pode a História da Arte falar sobre o olho sem recorrer à imagem? Seguindo o “baixo materialismo” aventado por Bataille, para quem o olho é destituído de todo vestígio de transcendência e reduzido à violência do seu estado nu, gostaríamos de repetir o gesto no interior da historiografia da arte, e trazer à tona os procedimentos ópticos por trás da confecção do saber da história da arte – como a história da arte prepara o seu olho, como ela faz o olho deslizar, sob quais mecanismos o olho está assujeitado, cortado, trabalhado dentro da história da arte? Gostaríamos, assim, de propor uma história da arte como história do trabalho do olho.

O desejo e a história da arte

Vera Beatriz Siqueira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro / CBHA

Para Freud, o desejo é uma ideia ou pensamento; distinto, portanto, da pulsão. Realiza-se no nível da representação, tendo como correlato a fantasia. Se a pulsão precisa ser satisfeita, o desejo precisa ser realizado. Tal realização requer, como em todo pensamento, a elaboração de um sentido, mas também a construção de um valor. Donald Preziosi retoma o problema do desejo no caso do objeto museológico que, por ser um objeto de desejo, apresenta-se tanto como um artefato encenado, quanto como um simulacro de sujeito (frequentemente feminino), com o qual o observador irá se identificar ou pelo qual será repellido. Trazendo essas questões para o campo da história da arte, proponho uma comunicação que abra as discussões da Sessão Temática Atravessamentos: a história da arte e seus objetos de desejo que reflita sobre o desejo em duas vertentes principais: 1. no que se refere às qualidades do objeto desejado, enfocando com especial interesse como a incorporação de objetos de diferentes tradições ou de campos tradicionalmente não associados ao cânone da história da arte ocidental envolveu o desejo pelo outro e, com ele, as tensões na conquista (nem sempre amorosa) desse outro; 2. no que tange ao desejo inerente à compreensão histórica e crítica, analisando como a incorporação desses novos objetos de desejo se fez acompanhar de novas categorias e estratégias epistêmicas que distendem a compreensão da arte, tais como empatia, afeto, afinidades, fantasia, atração, abjeção etc.

SESSÃO 4

O Desejo pelo Outro

Coordenadoras:

Ana Magalhães (MAC USP/CBHA)

Leticia Squeff (UNIFESP/CBHA)

Valéria Piccoli (Pina/CBHA)

Dja Guata Porã; arte e alteridade; arte indígena; decolonização de mostras etnográficas

Ana de Gusmão Mannarino

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Esta comunicação irá discutir a exposição Dja Guata Porã (Museu de Arte do Rio, 2017) e o modo como ela apresenta a arte indígena brasileira, com a finalidade de pensarmos as práticas da história da arte e da museologia. A história da arte é uma disciplina que, tradicionalmente, desde sua consolidação em fins do século XVIII e ao longo do século XIX, se apropria de outras culturas, sejam as de outros grupos étnicos, sejam as culturas populares, marginais. Nessa apropriação, há um desejo de possuir e subjugar, controlar e dominar. Na exposição em questão, uma outra narrativa sobre arte indígena é proposta, e com ela é feita uma revisão de uma série de categorias, entre elas a da própria arte, mas também de práticas museológicas, aspectos históricos, políticos, étnicos e de gênero. Estética e política convergem na leitura que é feita, pois a história de genocídio e resistência subjaz em todos os momentos da exposição. À arte e à cultura é atribuído um sentido de resistência à dominação e ao aniquilamento das sociedades autóctones. Destacamos o esforço da mostra em se problematizar a tradicional dicotomia promovida pela história da arte e pelos museus entre sujeito e objeto. É feita a proposta de um encontro entre culturas, mas que se dá de um modo distinto daquele como tradicionalmente a cultura ocidental objetifica a cultura do Outro. Aos indígenas é concedido o lugar de fala, e eles se convertem também em sujeitos da exposição (com destaque para a curadora indígena Sandra Benites). Tensões e contradições aparecem nesse exercício: pode o museu apresentar culturas não-ocidentais sem que elas sejam deturpadas? A cultura indígena e seus indivíduos não estão, de todo modo, submetidos aí também ao aval de instâncias dominantes do museu e da cultura ocidental? O termo “arte” é tão elástico a ponto resistir a uma mostra em que predomina a exposição de documentos e documentários? Outras contradições aparecem quando pensamos o museu como instituição de um modo mais amplo. A exposição dá ênfase à ocupação indígena Aldeia Maracanã, movimento de destaque nas manifestações populares de 2013, que, dentre as demandas por representatividade e diminuição da exclusão, adquiriu também um sentido crítico com relação aos megaeventos esportivos sediados no Rio de Janeiro. Por outro lado, o museu que abriga a exposição fez parte desse mesmo projeto de gentrificação da cidade em torno dos megaeventos, promovido por grupos de interesses opostos àqueles da ocupação. A exposição nos faz refletir até que ponto uma revisão epistemológica é possível, ou se o museu e a arte estão mais uma vez provando a sua capacidade de se adaptar, de se apropriar e de subjugar; se ele absorve e neutraliza a crítica ou se é um espaço para que ela aconteça de fato.

Abertura da Sessão "O desejo pelo outro"

Ana Magalhães

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo / CBHA

Para a abertura da sessão O desejo pelo outro, procuraremos analisar a historiografia que vem fomentando novos estudos para nos aproximarmos do “outro”. O outro, aqui, adquire novas abordagens através dos estudos pós-coloniais, dos estudos de gênero e estudos da cultura *queer*. Trataremos dos autores que vem propondo a revisão da narrativa da arte e da cultura por esses perspectivas, aqui e no exterior.

Imaginários periféricos: gênero, subjetividade e política na performance

Andréia Paulina Costa

Doutoranda Universidade de Campinas - Bolsista FAPESP

Propomos analisar nesse trabalho os discursos sociais e políticos disseminados pela linguagem da performance em sua aproximação com os estudos de gênero. Entendemos aqui que a performance tem um papel fundamental nas políticas de representação e visibilidade associadas às rupturas e deslocamentos de normatizações e categoriais: feminino, pertencimento, desvio, sexualidade, na medida em que a performance é processo e prática de intervenção no mundo, ressignificação. Através dos registros das performances de Dóra Maurer, Letícia Parente e Liliana Maresca, pretendemos problematizar as interferências simbólicas provocadas por seus trabalhos ao tensionarem os espaços de fala e de pertencimento da mulher no campo dos imaginários sociais e políticos. Nessas performances, a política é entendida em sua relação com a alteridade e a partilha de comuns. Nesse sentido, a política encontrada nas performances dessas artistas acionam formas de subversão das normas sociais ao produzirem processos reflexivos de entendimento sobre a subjetividade e a sexualidade. Essas aproximações entre subjetividade e política deslocam as representações do feminino vinculadas à esfera do desejo (erotismo e pornografia), da fragilidade, inferioridade e domesticidade, adentrando à alteridade, onde o Outro se torna elemento de diálogo e ressignificação, na medida em que esse outro também pode ser eu. É importante salientar que nessas artistas as questões de subalternidade se encontram latentes, já que seus contextos políticos de regimes autoritários - Brasil, Argentina e Hungria -, faz com que essas produções também nos falem sobre emancipação. É dentro dessas configurações do simbólico que essas artistas ao usarem seus corpos como meio de desconstrução de normatividades, flertam com a construção de um outro imaginário social, onde a figura da mulher é entendida como constituinte de um espaço de fala, de ação e de pertencimento. Aqui nos cabe entender: quais discursos e imaginários são esses?

A sedução pela Ordem: ambivalências na figuração alegórica da República Brasileira

Carlos Rogerio Lima Junior

Doutorando na Universidade de São Paulo - Bolsista FAPESP

“Eu abençoção hoje o destino, que me fez mulher. Agora o feminino sobrepuja o masculino. A republica: feminino – O Imperio: masculino. E o império está morto!”. Essa frase foi proferida pela personagem Luiza no espetáculo “De 13 de maio a 15 de novembro”, encenado nos palcos cariocas em março de 1890, e que celebrava a Proclamação da República brasileira ocorrida no ano anterior. De fato, com a queda do Império, a figura alegórica de uma mulher passou a encarnar os novos ideais republicanos que se desejava promover. Assim, já na primeira década de vigência do regime, os artistas esforçaram-se em conceber a imagem da República brasileira pautando-se em uma tradição iconográfica em que certos elementos simbólicos eram selecionados dentro desse repertório imagético associado à República, e adaptados para o contexto local. um tanto sintomático que nas pinturas em que a figura alegórica da República foi retratada, a mesma aparece, na maior parte das vezes, vestida com os seus pesados trajes, sem desvelar parte de seu corpo. Envolta de tecidos, e com o barrete frígio, na pintura, a República é uma mulher madura, séria, compenetrada e plácida, ainda que a realidade desestabilizasse essa certa calma que as imagens buscavam ensinar, como é o caso de “Alegoria à República” (1896), do artista baiano Manuel Lopes Rodrigues (1861 – 1917), no qual avistamos uma mulher serena, sentada, em um quadro produzido em pleno os conflitos armados em Canudos. Por outro lado, nos jornais e revistas em circulação no mesmo período, a República, quando contestada, aparece com vestes mais ousadas, de maneira sensualizada, associada a uma mulher de vida duvidosa conforme os padrões de condutadas desejados para o momento. São essas contradições suscitadas pelo embate das imagens no que tange a figuração da mulher como símbolo alegórico da nação, - entre a figura desejada pelo discurso oficial (associada à maternidade, a progenitora dos filhos da pátria) e aquela que se mostrava “corrompida” já nos primeiros tempos republicanos – que almejamos discutir nesta apresentação.

Sua alma no meu papel: Koch-Grünberg e a ‘Origem da Arte na Floresta Tropical’

Claudia Mattos Avolese

Universidade Estadual de Campinas / CBHA

Desde sua fundação no século XIX, a Antropologia, enquanto disciplina, foi marcada por uma profunda atração e por um forte desejo pelo outro, para além de seus estreitos laços com projetos colonizadores. Para suprir esse desejo pelo outro, travestido em curiosidade científica, antropólogos desenvolveram métodos e instrumentos de captação e documentação dos hábitos de vida, mas também dos indícios da “alma” e do pensamento de povos desconhecidos e avaliados à época como “primitivos”, ou “selvagens”. O presente artigo tratará de uma das práticas desenvolvidas por antropólogos para gerar documentação sobre o “outro” desconhecido, criando a possibilidade de, como acreditavam, registrar seu mundo interior: o uso de papel e lápis. No início do século XX, vários antropólogos incorporaram papel e lápis – materiais tradicionais das Belas Artes – ao seu instrumental de pesquisa, usando-os para colher informações sobre povos indígenas ao redor do mundo. Na maior parte dos casos, papel e lápis eram oferecidos aos nativos, com instruções para que desenhassem, e em seguida os desenhos eram colhidos para análise, servindo de evidência sobre os modos como esses povos percebiam o mundo. O compartilhamento do mesmo instrumento e da mesma mídia através de diferentes culturas estabeleceu novas bases para uma análise cultural comparativa na Antropologia, assim como também impactaram a História da Arte. De fato, essa prática se tornou decisiva no processo de expansão da categoria de arte não-ocidental à época e, portanto, também no estabelecimento das fronteiras entre as duas disciplinas. Nesse artigo, iremos examinar as discussões sobre o uso do desenho entre povos nativos a partir do exemplo particular dos documentos colhidos pelo antropólogo alemão Theodor Koch-Grünberg em sua viagem à Amazônia, em 1905 e publicados em seu livro *A Origem da Arte na Floresta Tropical* no ano seguinte.

A francofilia da crítica de Lionello Venturi

Fernanda Marinho

Pós-Doutoranda na Universidade Federal de São Paulo

A história da arte enquanto disciplina do conhecimento se estrutura, desde Vasari, a partir de noções como escola, povo ou nação. Extrínseco às definições identitárias de um grupo, o conceito de primitivo consiste mais em uma qualidade atribuída a quem valora, do que intrínseca de quem é valorado: os pintores italianos do século XIII e XIV são considerados primitivos na óptica da teoria artística do século XVI; o primitivismo flamengo do século XIV, na óptica do classicismo renascentista italiano; a arte tribal africana, na óptica do surrealismo francês; e a cultura ameríndia, na óptica do modernismo do século XX. A classificação de primitivo na história da arte se trata, portanto, de um constructo temporal e geográfico que tende a organizar os eventos históricos segundo uma cronologia evolutiva, comparativa e, por que não, fetichista que encontra no outro as definições de si próprio. Propõe-se nesta comunicação analisarmos *Il gusto dei primitivi*, de Lionello Venturi, publicado pela primeira vez em 1926. Neste livro o autor defende que a escrita da história da arte se consolida na batalha entre dois pilares principais: a teoria e a prática artística representadas, respectivamente, por uma majoritária tendência historiográfica de caráter classicista, de um lado, e por uma prática artística mais instintiva e natural, de outro. Nesta dualidade, o primitivismo venturiano corresponderia a uma qualidade formal espontânea abatida pelos ideais clássicos e pela cientifização do conhecimento artístico. Primitivismo esse que remonta à classificação evolutiva vasariana para denunciar os erros da crítica moderna, valendo-se de uma sensibilidade paradigmática que remonta ao Impressionismo francês. Objetiva-se portanto, analisar o caráter francófilo da crítica venturiana que indica a extensão antifascista do pensamento do autor, bem como, o seu projeto de “desfetichizar” a história da arte ocidental, destituindo a “italianidade” das obras dos grandes mestres do Renascimento.

“Ela respeitava o silêncio do homem em seu cavalete”: a modelo, o artista, o desejo e a pintura

Fernanda Mendonça Pitta

Pinacoteca de São Paulo e Escola da Cidade

Em fins do século XIX, dois então jovens pintores em processo de formação, Almeida Júnior e Rodolfo Amoedo, realizam, com dois anos de diferença, duas obras ambiciosas que tem como temática a relação entre a modelo e o artista. Descanso da Modelo (1882) e Estudo de Mulher (1884), mais do que cenas picantes contaminadas de “parisianismo”, sugerem uma reflexão aprofundada da relação entre o pintor e o objeto privilegiado do seu olhar - a modelo - e do próprio ofício da pintura. Se o desejo, a sedução, o erotismo, estão no foco da atenção de ambas as telas, e evidentemente são os imediatos condutores do olhar do espectador, fazendo com que as obras se destaquem no ambiente competitivo dos salões e contribuam com a consagração dos jovens artistas, eles são também veículo para uma meditação em torno do ofício da pintura, de seu *modus operandi* na experiência do espectador e de sua função artística explicitadas através da relação do artista e da modelo. A presente comunicação propõe uma discussão detida de ambas as obras, trazendo também para o debate O Importuno (1898), de Almeida Júnior. Essa última, considerada o testamento artístico do pintor, compreendida como “uma reflexão estudada sobre a própria arte e o significado da pintura”, segundo Rafael Cardoso, permite-nos construir um arco de significados e funções atribuídos à arte de pintar, personificada no olhar do artista sobre a modelo, por essa geração de artistas brasileiros, que se inicia com as duas primeiras obras em questão. Cotejando a análise desse conjunto de obras a outras telas contemporâneas, inicialmente inscrevendo-as num conjunto iconográfico, a comunicação procurará indagá-las como representações que tomam a relação entre o pintor e a modelo como o mote para a afirmação do poder da imagem que, através da sedução do olhar, induzindo o desejo do espectador, sugere uma experiência dos sentidos que procura resolver os limites da separação entre o sujeito pintor e o seu objeto – a natureza, a modelo - para além da visão, prometendo superar os próprios limites da ilusão da pintura.

Retrato Interior: o corpo e a aids na obra de Claudio Goulart

Fernanda Soares da Rosa

Mestranda na Universidade Federal do rio Grande do Sul

Desenvolvo atualmente no PPGAV-UFRGS a pesquisa de mestrado intitulada Claudio Goulart: o arquivo como memória. O projeto, sob orientação da Profa. Dra. Mônica Zielinsky, aborda questões referentes a registros, arquivos e memória a partir da obra do artista brasileiro Claudio Goulart (Porto Alegre, 1954 - Amsterdã, 2005). O artista, que desenvolveu projetos no núcleo experimental de videoarte criado por Walter Zanini no MAC USP, o Espaço B, viveu desde 1976 na Europa, estabelecendo-se em Amsterdã, Holanda. Lá fixou residência até seu falecimento, em decorrência da aids, em 2005. Durante os quase 30 anos que viveu em Amsterdã, Goulart participou de diversas exposições e projetos artísticos, em vários países, como Portugal, Espanha, Alemanha, Suíça, Inglaterra, Cuba, México, Japão, entre outros. Voltou ao Brasil apenas ao final da década de 1970, temporariamente, para realizar alguns projetos, como uma individual no Espaço N.O. e a performance A arte como adorno do poder, no MARGS. Dentre as reflexões principais da investigação problematizo a ausência de Goulart e de sua significativa produção artística, em nível nacional e internacional, entre as linhas da historiografia da arte brasileira. Para esta apresentação trago algumas considerações levantadas a partir de uma obra específica do artista, Portrait Intérieur (1995), e da participação de Goulart em na exposição Les mondes du SIDA: entre resignation et espoir (1998), em Genebra, Suíça, cujo tema discutia a epidemia da aids no mundo. A mostra aconteceu dentro da programação da 12ª Conferência Internacional de AIDS. No díptico Portrait Intérieur, duas fotografias, na primeira, Goulart aparece vestindo um elegante terno escuro, com os braços cruzados em frente ao peito, tem os olhos vendados por uma fita preta; na segunda, o artista aparece despido, segurando seu pênis com a mão esquerda e, com o braço direito, esconde os olhos, igualmente com um semblante sério nas duas fotografias. Com seu corpo totalmente nu, Goulart externaliza sua experiência com a aids. Essa relação aparece através de alguns trabalhos do artista, sobretudo os que evidenciam o corpo. Neste, exhibe sua forma física impecável, um corpo altivo, forte e aparentemente saudável. Nele não se vê marcas nem sinais aparentes de doença alguma, mas como se apresenta em uma exposição com tema da aids, Goulart desafia o espectador, como se indagasse quem o visse: em que sua imagem o diferencia de quem o vê? Dessa forma me pergunto, como se expressa em sua poética artística as obras que tematizam a aids? Como o artista aborda o tema?

Um artista interdito: narrativas de desejo e exclusão acerca de Virgílio Maurício

Gabriela Rodrigues Pessoa de Oliveira

Pinacoteca do Estado de São Paulo

Antes da reformulação da exposição de longa duração do acervo da Pinacoteca do Estado, cuja inauguração ocorreu em outubro de 2011, era possível ver a tela de grandes dimensões *L'heure du goûter*, exposta em um dos corredores do museu, fora das salas expositivas. Apesar de sua impressionante dimensão para uma pintura de nu feminino, o espaço não a favorecia, assim como o nome do artista que a produziu, Virgílio Maurício (1912-1937), tampouco poderia ser facilmente relacionado aos expoentes da pintura nacional que figuravam no interior das salas, como Antônio Parreiras, Oscar Pereira da Silva, Eliseu Visconti, entre outros. Virgílio Maurício seria facilmente enquadrado em um dos casos de artistas esquecidos pela historiografia da arte brasileira. Pintor atuante no início do século XX produziu obras de destaque, sobretudo, vultosos nus femininos exibidos no *Salon des Artistes Français*, que abriram debates sobre a moralidade de seu autor, não tanto pelos temas apresentados nas obras em questão. Maurício foi sistematicamente acusado por seus pares de não ser o autor das telas que apresentava. Jovem artista de trajetória marginal parecia pouco provável que obtivesse sucesso no evento artístico em questão. O mistério sobre a juventude e genialidade do pintor pareciam resolvidos: Maurício teria contratado artistas franceses para produzirem telas em seu nome, objetivando altos lucros em seu país de origem. Esta suspeita jamais se descolou do nome do artista. Por mais que Maurício tentasse afirmar seu nome no cenário artístico nacional, a voz de seus pares falou mais alto. Classificado como “menos do que um amador” por Carlos Rubens e tendo a sombra da desconfiança acompanhando seu nome, como prognosticou Antônio Parreiras, o artista ainda teve que lidar com rumores sobre os seus modos pessoais, não correspondendo a uma masculinidade convencional em seu tempo. Personagem extremamente profícuo e controverso produziu obras que embutiam narrativas sobre o corpo feminino. Partindo deste panorama esta comunicação pretende revisitar os discursos e narrativas de desejo e exclusão que circundavam o seu nome e as suas obras.

Anos 1980, ‘visualidade amazônica’: o desejo pela Amazônia na arte brasileira

Gil Vieira Costa

Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará

A Amazônia constitui um objeto para a produção de muitas imagens e discursos, ao menos desde o contato das sociedades europeias com a região. No que diz respeito ao campo artístico especializado, um momento peculiar é a década de 1980, quando artistas produzindo em torno do conceito de “visualidade amazônica” a partir de Belém (PA) alcançam projeção e reconhecimento no eixo RJ-SP. Este grupo de artistas – cujos principais nomes são Dina Oliveira, Emmanuel Nassar, Luiz Braga, Osmar Pinheiro e Ruy Meira – desenvolveram, no contexto dos anos 1980, uma produção em diálogo com culturas visuais de grupos subalternizados na Amazônia. Sua projeção nacional e internacional deve ser compreendida no contexto do crescente multiculturalismo no mundo da arte, que retomou e/ou produziu muitos rótulos identitários. É importante também situar nesse período o esforço governamental e institucional pela fabricação de uma “brasilidade”, capaz de dar coesão a grupos sociais por meio de elementos culturais identitários. Este trabalho busca iniciar um debate sobre como a produção dos artistas mencionados, naquele período, pode ser compreendida historicamente, tanto em relação a Belém quanto em relação ao eixo RJ-SP. Para tanto, é necessário observar essas obras à luz da produção e dos debates no campo artístico em Belém na década anterior, 1970. Investiga-se como, dos anos 1970 aos 1980, se desenhou em Belém uma reflexão identitária que se desdobrou na produção de artes visuais (como em outras linguagens), buscando aproximar a cultura visual de um “Outro amazônico” às correntes artísticas internacionais – sem desconsiderar que foram elaboradas respostas variadas à questão identitária. O êxito de determinados projetos estéticos no eixo RJ-SP, a partir de Belém, indica uma demanda por certa relação entre códigos visuais distintos – quase sempre do Outro amazônico com as tendências construtivas na arte. A produção que passou ao largo dessa demanda, ainda que possa ter reconhecido valor artístico, acabou assumindo uma condição marginal ao eixo RJ-SP. Este trabalho também busca explorar as condições e contradições de classe e posição social que entremeiam as representações identitárias dessa produção. Assim, o desejo pelo Outro, por sua representação e pelo controle de suas imagens, pode ser compreendido a partir de novas perspectivas, no que diz respeito ao campo artístico em Belém.

A representação da nação como enlace amoroso

Leticia Coelho Squeff

Univesridade Federal de São Paulo / CBHA

Desde meados do século XVI a América foi representada como uma “mulher nua, de carnação fosca, amarelada, de feições terríveis, e com um véu listrado de várias cores caindo de um ombro através do corpo, que cobre suas partes vergonhosas.” (Cesare Ripa, *Iconologia*, 1593). Contudo, seus atributos e sentidos variaram ao longo do tempo. Nas representações barrocas dos Quatro Continentes, a América era muitas vezes uma evocação da fartura do Novo Mundo. Contudo, também se produziam representações da América como personificações de um mundo ameaçador mas, ao mesmo tempo, atraente, como se pode ver na América (1600), desenhada por Marten de Vos e gravada por Adriaen Collaert. A partir século XIX, as representações da mulher indígena ganham diferentes chaves. Uma delas se constitui a partir da produção de diversos naturalistas, que se utilizam de imagens criadas por desenhistas, litógrafos e/ou fotógrafos. Essas imagens documentam as peculiaridades dos diversos grupos indígenas, seus hábitos particulares. Mas há também uma outra voga de representações da mulher indígena, essa de maior fortuna visual, que se constitui na esteira dos movimentos pela independência. A mulher indígena, associada à América, será a personificação da pátria emancipada, do império brasileiro ou mesmo das repúblicas hispano-americanas. Pode-se dizer, assim, que no século XIX existe a fixação de uma alegoria da pátria americana como América, com suas diferentes formas de governo. Nesta oportunidade, pretendo discutir algumas situações em que a figura da América aparece associada a uma figura masculina: seja ele o “libertador” da pátria, o “descobridor” de uma determinada região, ou líder de uma determinada nação ou povo. Nessas representações, muitas vezes concretizadas em objetos do cotidiano como leques, pequenos bibelôs, entre outros, a América se transforma em mulher de formas vigorosas, que se coloca em relação com seu parceiro. O europeu e a indígena são colocados em situações que encenam o “Desejo pelo Outro”, título desta sessão, em toda as suas ambiguidades.

Na caverna de Tarsila, o desejo pelo não-colonial

Maria Bernardete Ramos Flores (Universidade Federal de Santa Catarina)

Michele Bete Petry (Pós-Doutoranda na Universidade Federal de Santa Catarina)

Os primitivistas europeus fascinaram-se pelos artefatos do “outro”, dos não Ocidentais. Na arte dos “primitivos”, de obscuro sentido, cheia de energias vivas, os primitivistas pensaram em refazer totens e ídolos a deuses desconhecidos, explorando o “lado noturno do homem” (Malraux, 1947). A arte “primitiva” era vista como sobrevivência da infância da humanidade. No Brasil, o primitivismo também fez o movimento de procura do “outro”. Tal como a sedução de seus mestres vanguardistas europeus, os nossos modernistas buscavam no Brasil “arcaico” a matéria-prima para o experimentalismo estético. Mas aqui, o mergulho deu-se no seu próprio interior, na caverna aonde sobrevivem mitos indígenas, culturas da Amazônia, saberes e fazeres do Brasil africano, do caipira do Sudeste e do sertanejo do Nordeste, do caboclo do Sul, dos pescadores ribeirinhos e praieiros. “... minhas telas antropófagas se pareciam aos seus [meus] sonhos.” - disse Tarsila. Foi quando ela compreendeu que vinha realizando “imagens do subconsciente, surgidas de histórias que ouvira em criança: a casa assombrada, a voz do alto que gritava do forro ‘eu caio’ e deixava cair um pé...”. O encontro com as cores que gostava quando criança, na viagem a Minas; sua ama de leite, Negra; o “ser monstruoso antropófago”, o Abaporu”. Sobre “A Cuca” escreveu à sua filha dizendo que estava fazendo uns quadros “bem brasileiros”, e o descreveu como “um bicho esquisito, no meio do mato, com um sapo, um tatu, e outro bicho inventado”. Segundo a lenda, a Cuca é uma velha feia que tem forma de jacaré e que rouba as crianças desobedientes. Partindo do atual giro decolonial nas humanidades, com a percepção de que a colonialidade é o lado obscuro e necessário da modernidade; sua parte indissociavelmente constitutiva (Mignolo, 2003), buscamos tensionar o par epistemológico modernidade/colonialidade nas visualidades emergentes daquela viagem. Nossa pergunta será: na descoberta destes mundos arcaicos que nossos primitivistas empreenderam não estaria um substrato de cultura não-colonial, uma cultura que sobreviveu a despeito da importação dos padrões eurocêtricos e que constitui, portanto, aquele céu noturno, aquele canto obscuro, de onde pode emergir o estranho familiar, lembrando aqui *Unheimliche*, de Freud (1919), ou o enigma desconcertante da caverna de Lascaux, lembrando Bataille (1961).

Ubirajara Ribeiro: imagens de corpos fragmentados e registros em diário amoroso

Maria Izabel Meirelles Reis Branco Ribeiro
Fundação Armando Álvares Penteado / CBHA

A produção de Ubirajara Ribeiro (São Paulo, 1930 – 2002) foi tão vasta quanto plural. As muitas faces de seu trabalho são conseqüências de aspectos de sua formação somados a traços de personalidade: arquiteto, artista com sólida formação técnica e gosto por pesquisa, cultura humanística sedimentada, vasto conhecimento de literatura, estética e História da Arte. Enxergava a realidade por vezes com olhos da poesia e em outros momentos com a visão da desesperança, e, inquieto, a traduzia com propostas irreverentes. Nessas obras a poesia ecoa como ironia, nelas o artista fala pela voz da esfinge, seu som pode vibrar com as cores ou estar soando entre as figuras e letras, para despertar curiosidade, ou esperar por decifração. A imagem do corpo humano é uma constante dentro da obra de Ubirajara. Outros aspectos que surgiram ao longo de seu percurso e contribuíram para configurar sua linguagem foram: a linha fluida, o interesse pela caligrafia, mescla de procedimentos técnicos, presença da palavra, apropriação de referências visuais de outros contextos, associações a aspectos da História da Arte, referências à literatura, colagem, sobreposição de situações. Ubirajara retratou, pintou, gravou corpos por décadas. E os abordou de modos distintos: desde o simples registro, a composição poética, com aspectos nostálgicos, afetivos e eróticos. Discutir a erotização da figura em sua obra implica em considerações, uma vez que o estabelecimento da linguagem dessas imagens apresentou um trajeto ao longo do período e, durante cada fase, a intenção determinante de sua gênese, impunha o caminho a ser seguido. É exemplar da afirmação, que desenhos dos anos 1950, mostram alterações do traço que tornaram a figura feminina tátil e calorosa, mudanças de repertório para o universo da prostituição. Nos anos 1960, a aproximação das propostas da Pop Art levou Ubirajara não só a apropriação de imagens, textos e outras referências, mas a trabalhar com narrativas e não mais dentro dos gêneros tradicionais da arte. Não mais retratou a modelo ou a prostituta, mas as transformou em personagens inseridas em cenas explicitadas com elementos vindos de outros contextos, visuais ou conceituais, adensadas, em termos visuais como de significado, a maneira de palimpsestos. Apesar da rusticidade de várias de suas obras da época, a rede de relações conceituais que propõem, indica a elaboração conceitual que envolveu sua proposição.

“Eu sou o meio-dia pleno da noite tropical”: Maria Martins e a crítica

Marina Mazze Cerchiaro

Doutoranda na Universidade de São Paulo

Considerada a mais importante escultora surrealista brasileira, Maria Martins (1894-1973) tem uma trajetória bastante singular. Em plena década de 1920, separa-se de seu primeiro marido passando a viver com o diplomata Carlos Martins, o que possibilita a ela residir em diversos países. Inicia seus estudos em escultura em Bruxelas com Oscar Jaspers, em 1936 e desenvolve carreira nos Estados Unidos, onde reside entre 1939 a 1947. Nesse período, tem aulas em Nova York com o escultor Jacques Lipchitz e conhece artistas surrealistas franceses exilados em Paris, entre eles André Breton e Marcel Duchamp, de quem se torna também amante. Apresenta suas obras em uma série de mostras que tinham como objetivo estreitar as relações culturais entre Brasil e Estados Unidos, sendo algumas delas adquiridas por museus norte-americanos. Também realiza exposições individuais na Valentine Gallery, em 1942, 1943, 1944 e 1946, e na Julien Levy Gallery, em 1947. Nesse mesmo ano, participa da Exposição Internacional Surrealista, organizada por André Breton em Paris, e, no ano seguinte, faz sua primeira mostra individual na capital francesa, na Galerie René Drouin. Suas exposições são acompanhadas por textos de críticos importantes, como Breton, Michel Tapié e Clement Greenberg. Esta comunicação pretende refletir sobre as representações de erotismo e alteridade que emergem dos textos críticos e de imprensa norte-americanos e franceses sobre a produção de Maria Martins na década de 1940, noções essas basilares para compreender a construção do reconhecimento da artista nesses países. A própria escultora acionava essas categorias em depoimentos à imprensa, em suas obras e produção literária, como se percebe na frase do título desta proposta, verso de seu poema Explicação. Artistas surrealistas, fossem homens ou mulheres, muitas vezes inspiravam-se na alteridade – personificada na figura da mulher, nas culturas indígenas e na “arte mágica” – e exprimiam com liberdade o desejo erótico. No entanto, enquanto os homens identificavam o outro no corpo feminino, as mulheres o entendiam como lugar de resistência e de força criadora. Também tematizavam com mais frequência a vida afetiva, o que muitas vezes lhes dificultou a conquista do reconhecimento. Assim, propõe-se compreender quais os múltiplos significados que as ideias de erotismo e alteridade assumem para Maria Martins e para os seus críticos, na maioria homens, e refletir sobre como as questões de gênero perpassam essas categorias.

Dispositivos licenciosos: o nu fotográfico entre o deleite erótico e a criação artística

Niura A. Legramante Ribeiro

Universidade Federal do Rio Grande do Sul / CBHA

Em 1861 um advogado imperial francês, em sua acusação contra os autores de *photographies* licenciosas, representando mulheres nuas, vendidas como acadêmicas, acusa Gustave Courbet de ser a origem de tais imagens obscenas, por sua recusa ao belo ideal, por substituir as ninfas graciosas da Itália ou Grécia, por ninfas de uma “raça desconhecida”. Jacques Moulin, em 1851, fora condenado a um mês de prisão, por ter realizado imagens licenciosas. E, na Prefeitura da Polícia de Paris, em 1867, consta um processo de repressão a esse tipo de imagens. Courbet pintara *A Origem do Mundo* (1866) e *As Banhistas* (1852), duas obras realizadas a partir de fotografias de mulheres nuas, consideradas obscenas, cujos fotógrafos especializados nesse tipo de fotografias, Augusto Belloc, Auguste Bisson e Vallou de Villeneuve, forneceram imagens ao pintor. O artigo pretende analisar os dispositivos cenográficos e os repertórios das poses eróticas de corpos femininos nus em fotografias, cuja sexualidade ficava mais explícita, quando se tratava de fotografias estereoscópicas, acentuadas, também, por recursos compositivos como uso de máscaras, véus transparentes, longos cabelos, riqueza de estofados dos interiores, cortinados, adereços, espelhos e tapetes. Serão analisadas também, as estratégias utilizadas pelos fotógrafos para enfrentar a lei da época, que fiscalizava o chamado comércio de obscenidades das fotografias, por exemplo, de polkas, designação para posturas obscenas de grupos. Indecentes, pornográficas, licenciosas, polkas, efígie bruta da realidade, são termos empregados para caracterizar tais fotografias. Imagens com tais características foram utilizadas, nos ateliês dos artistas, para processos pictóricos. Se a fotografia erótica no século XIX, era destinada a arquivos para processos artísticos em outros meios, na contemporaneidade, a própria fotografia erótica tem sido o vetor material de determinadas obras. Neste sentido, o artigo abordará como as obras dos artistas contemporâneos Pierre et Gilles, Dirnei Prates e Clovis Dariano, respondem à questão do erotismo, de gênero e de transgressão, nos seus aspectos composicionais de dispositivos de cenários e de poses. A abordagem teórica sobre o erotismo e a censura de fotografias ditas licenciosas, sobre a relação do fotógrafo com a modelo e do pintor com a modelo fotografada pelo olhar do fotógrafo, contemplará as contribuições de autores como Michel Poivert, Gilles Néret, Sylvie Aubenas, Dominique Font-Réaulx, Hélène Pinet e Xavier Demange.

O lago de Narciso: a auto-objetificação na fotografia contemporânea

Paula Priscila Braga

Universidade Federal do ABC

Em um dos textos mais famosos sobre a teoria da fotografia, Philippe Dubois trata da performatividade do ato fotográfico como uma ação que envolve o fotógrafo, o fotografado e o espectador. O que olhamos quando vemos uma fotografia? Uma marca feita pela luz refletida pelo fotografado. Mas também olhamos para uma relação entre fotógrafo e fotografado da qual gostaríamos de participar voyeuristicamente, apaixonados e em um triângulo amoroso, como Narciso olhando para um lago cuja superfície contém ainda o fotógrafo e o fotografado. Como compreender a selfie dentro do modelo de triângulo amoroso proposto por Dubois? O mesmo indivíduo é simultaneamente fotógrafo e fotografado, ora assumindo o terceiro papel, de espectador, ora circulando a imagem em rede. A partir do par voyeurismo-narcisismo que para Dubois sustenta o olhar em direção a uma imagem, proponho uma análise do par exibicionismo-narcisismo na fotografia de si mesmo. Analisaremos também a selfie a partir da performatividade de gênero segundo Judith Butler. A fotografia de si mesmo pode reforçar o binarismo de gênero ao reproduzir estereótipos e corroborar a objetificação do corpo feminino, mas pode também abrir um campo para a auto-representação em performances de gênero libertárias. Por fim, nosso artigo analisa a selfie como desejo de vir-a-ser mercadoria, dentro da teoria de Achille Mbembe sobre auto-objetificação como desígnio do capitalismo tardio. Para o filósofo sul-africano, vivemos a era do animismo em um duplo sentido: não só damos estatuto de coisa viva a mercadorias (e nesse sentido o autor aproxima-se do fetichismo da mercadoria de Marx) como também nos transformamos em objetos a partir de uma relação com a mercadoria. Aparelhos de telefonia tiram fotografias e colocam em rede uma pessoa à qual damos estatuto de coisa viva e com a qual nos identificamos, preferencialmente em busca de uma imagem perfeita, como se nós mesmos fôssemos mercadorias bem acabadas oferecidas em rede. Assim, pode-se levantar a hipótese de que o auto-erotismo representado em imagens fotográficas é deflagrado pelo fetiche pela mercadoria. Mbembe ressalta que nosso desejo em nos equipararmos a mercadorias explica a proliferação de técnicas de auto-aprimoramento e de produção de estados mentais desejáveis, como se fosse possível a produção de felicidade a partir de si mesmo. Ser feliz é requisito fundamental para o objeto que desejamos ser na rede de comunicação para auto-regozijo e apreciação de um espectador com milhões de olhos. Recorrendo principalmente a estes três autores - Dubois, Butler e Mbembe -, este artigo analisará o fenômeno contemporâneo da selfie como desejo pelo outro quando o outro é uma construção de si, analisando obras de vários artistas, incluindo Cindy Sherman, Amalia Ulman e Aleta Valente.

Entre a palavra e a imagem visual, a prostituta

Raquel Quinet Pifano

Universidade Federal de Juiz de Fora / CBHA

Em 1930, Murilo Mendes endereçou ao amigo Alceu Amoroso Lima o poema “A Morte da Puta”. O poeta pedia ao intelectual católico que o publicasse na revista “A Ordem”, que sob sua direção mudava sua linha editorial visando firmar-se como uma revista católica de cultura geral. O pedido de Murilo, obviamente, não foi atendido. Em 1965, Murilo voltaria a escrever sobre a prostituta: “Grafito para Ipólita”, poema publicado em *Convergência*. Em 1943, Lasar Segall publicou seu álbum “Mangue”, composto por 44 desenhos de sua autoria, contendo textos de Jorge de Lima, Mario de Andrade e Manuel Bandeira. Eram 42 pranchas reproduzindo desenhos impressos em zincografia, mais 3 xilogravuras e 1 litografia originais assinadas por Segall. O Mangue, área portuária do Rio de Janeiro, era conhecida zona de prostituição, sendo suas prostitutas o tema de todos os desenhos apresentados ali – a maioria realizada entre 1925 e 1928. Murilo Mendes e Lasar Segall frequentaram o mesmo círculo de artistas e intelectuais ligados ao modernismo brasileiro. Trocaram expressiva correspondência ao longo da vida. Segall presenteou Murilo com seu álbum *Mangue* e o catálogo “Lasar Segall” assinado por Pietro Maria Bardi, (ambos pertencentes ao Museu da Arte Murilo Mendes). Segall também presenteou Murilo com uma pequena escultura e lhe prometeu uma pintura – não se sabe se a promessa foi cumprida. Já Murilo Mendes dedicou três críticas à obra de Segall: “Lasar Segall I”, “Lasar Segall II” e *Lasar Segall III* foram respectivamente publicadas no suplemento dominical “Letras e Artes” do jornal “A Manhã” em maio de 1951. Ao comparar a imagem poética da prostituta de Segall à de Murilo, percebe-se muitas semelhanças. A prostituta, à princípio lugar do sexo por excelência, recebe todo tipo de fantasia. Longe de serem figuradas por Segall e Murilo como documentos sociais, suas prostitutas são representações da realidade atravessadas pela fantasia capaz de transfigurar o real. As afinidades entre esta personagem segaliana e muriliana nos permite perseguir afinidades maiores entre suas poéticas, e melhor entender a presença de Segall na crítica e na coleção de Murilo Mendes. Tal é a proposta desta comunicação: refletir sobre o expressionismo de Segall que tanto interessou a Murilo Mendes, que o reconheceu como “a aliança entre a espontaneidade e o trabalho rigoroso”, aliança esta reveladora da própria lírica de Murilo, através da análise e comparação da figura da prostituta construída por cada um.

Antes que te atrevas. Horror e fascínio pela mulher tapuia, na obra de Albert Eckhout

René Lommez Gomes

Universidade Federal de Minas Gerais

“As mulheres tapuias são gordas, atarracadas e de cabelos curtos” – escreveu Zacharias Wagener, em 1640, junto a uma cópia que fez da obra *Mulher Tapuia*, de Albert Eckhout. Para além do aspecto das indígenas, o despenseiro germânico registrou suas observações sobre seus costumes: “como os homens”, elas “andam completamente desnudas”, embora fossem “mais pudicas e recatadas” por usarem a bela cobertura de folhas verdes, “rejeitada por Eva”. Esta ambígua figura, que inspirava desejo e recato, também provocava repulsa. Quando morria alguém entre os seus, as tapuias não sepultavam seu cadáver. Ao contrário, cortavam-no “em muitos pedacinhos”, “parte dos quais devoravam crua e parte assada”, dizendo que o morto estaria bem guardado “em seu corpo”. As opiniões de Wagener sobre as mulheres tapuias – escritas à guisa de legenda – refletiam concepções sobre as ameríndias que eram compartilhadas pelos habitantes dos territórios brasileiros que, no século XVII, foram conquistados pelos neerlandeses. Caspar Schmalkalden fez considerações semelhantes em sua própria cópia da obra de Eckhout, acrescentando que o comer aos mortos não ocorria “por sede de vingança”, mas como demonstração do “grande amor que têm para com o finado”. Textos e os relatos de cronistas do Brasil neerlandês ajudam a compreender como foi construída a alteridade das tapuias. Já a grande tela *Mulher Tapuia*, pintada por Eckhout, não precisava de legendas para compor a imagem de alguém que inspira lascívia e recato, desejo e horror. A mulher nua, com fartos seios à mostra, era provocante o suficiente para aturdir os sentidos dos fervorosos protestantes. Em contraste, os tenebrosos restos humanos que carregava testemunhavam de seus mais abomináveis hábitos. Para os mais atentos, as pernas semiabertas da mulher revelavam perigos: na paisagem, escondido, seguia um perigoso grupo de guerreiros de sua “nação”. Para compor a imagem, o pintor lançou mão de vários recursos pictóricos: mesclou desenhos de observação de corpos de mulheres tapuias e negras, acionou estereótipos de representação dos canibais americanos, e os fundiu com os atributos simbólicos de um emblema moral neerlandês, intitulado “Antes que te atrevas” (*Wickt eerje waeght*). Revelando os processos técnicos que geraram a montagem iconográfica, esta comunicação visa demonstrar como Eckhout manipulou a tradição iconográfica europeia e seus conhecimentos sobre a vida e visualidade das tapuias para produzir uma obra de dúbias conotações morais.

Entre políticas de visibilidade e a retórica da “inclusão”: novas cartografias artísticas a partir da Bienal de Dacar

Sabrina Moura

Doutoranda na Universidade Estadual de Campinas

Fruto das políticas culturais promovidas por Léopold Sédar Senghor entre os anos 1960 e 1980, a Bienal de Dacar, também conhecida como Dak’art, abriu as portas de sua primeira edição em 1992, estabelecendo-se como um dos primeiros fóruns voltados a mapear os trânsitos do “artista africano global”, segundo uma cartografia desterritorializada das práticas contemporâneas. A visão emancipatória e internacionalista protagonizada por Dak’art se expandiu ao longo dos anos 1990, juntamente com a ascensão de bienais de arte na América Latina, África e Ásia. Entre elas, algumas lograram alcançar considerável projeção como as bienais de Sharjah (Emirados Árabes Unidos), Gwangju (Coreia do Sul), Xangai (China), e Mercosul (Brasil). O estabelecimento dessa nova geopolítica das artes ocorreu pari passu com a crescente retórica da “inclusão” em diversas instituições europeias. Sua ênfase em uma arte “marginal”, “periférica” – ou qualquer outro termo que indicasse “outridade” – sinalizou a busca por uma contranarrativa que, décadas depois, se tornaria amplamente assimilada pelo campo das artes visuais. Ora, foi na virada dos anos 1980 que mostras seminais como *The Other Story* (Hayward Gallery, Londres, 1989) e *Magiciens de la Terre* (Centre Georges Pompidou, Paris, 1989) colocaram em xeque o cânone ocidental e os enquadramentos da história da arte tradicional. Oscilando entre equívocos contextuais e propostas inovadoras no campo curatorial, o olhar sobre a produção africana nesse contexto parecia responder, sobretudo, às ansiedades políticas de um eurocentrismo em fragmentação. Nesse artigo, discutirei como as políticas de visibilidade da arte africana, elaboradas no contexto da Bienal de Dacar, refutam as agendas de inclusão promovidas pelas instituições em questão. Para tanto, tomarei como estudo de caso a exposição *3x3: Três artistas / Três Projetos*, organizada durante a sexta edição de Dak’art em 2004, sob curadoria do historiador e crítico de arte Salah Hassan. Em sua mostra, Hassan convidou três artistas afro-descendentes – Maria Magdalena Campos-Pons (Cuba, 1959), David Hammons (Estados Unidos, 1943) e Pamela Z (Estados Unidos, 1956) – a refletir sobre os conceitos de memória e diáspora em diversos sítios históricos da cidade de Dacar. “Como podemos voltar para um lugar onde nunca estivemos antes?”, perguntava Campos-Pons ao comentar sua primeira viagem ao continente africano para a montagem da exposição. A imagem do retorno a uma África desconhecida, e evocada aqui pela artista cubana, remonta às aspirações de diversos sujeitos e experiências oriundas dos regionalismos críticos que emergiram no espaço atlântico a partir dos anos 1960. Ao reivindicar seu agenciamento discursivo segundo um ethos pan-africanista e anticolonial, inscrevem-se no que Paul Gilroy chama de “contracultura da modernidade” que encontra nas artes visuais uma de suas expressões mais aguçadas.

Tornou-se consenso no meio historiográfico brasileiro a assertiva de que a produção de obras com conteúdo erótico de autoria feminina é objeto escasso, quase que inexistente, pelo menos até meados da década de 1980 com o advento de nomes como Marcia-X e suas performances abjeto-jocosas, e as fotografias de nu com Vânia Toledo (e apenas para citar algumas). Parte da justificativa para tal situação seriam então os regimes de controle, produção e interdição do desejo feminino, designando para os agentes masculinos a capacidade de confabular e elucubrar o erótico e suas várias manifestações. Contrariando tal prerrogativa, e tendo como aparato a perspectiva feminista de crítica da cultura, o presente artigo propõe apresentar um recorte específico da produção de três artistas mulheres atuantes nas décadas de 60/70, com obras envoltas pelos atravessamentos do erótico, em uma perspectiva feminina de negociação do desejo e suas representações: Jeannette Priolli, Vilma Pasqualini e Maria Lidia Magliani. É possível verificar na produção dessas artistas, em suas especificidades, um exercício de erotização imagética do mundo a partir de um “olhar feminino”, o que implica um processo de subjetivação pelo desejo. Tais produções ainda indiciam as pautas feministas de seu tempo, com inevitáveis paradoxos, pois se são evidentes os atravessamentos dos conflitos da subjetivação feminina, tais aspectos manifestam-se por vias indiretas ou inconscientes, circundadas por discursos conservadores e misóginos por parte da crítica. Além disso, trabalhando as três artistas com pintura, e tendo cada uma a seu modo, certa inserção no mercado de arte da época, tais figuras permitem também o estabelecimento de um panorama de atuação dessas agentes nos principais centros de produção cultural do país, já que Priolli, natural de São Paulo, inicia ali sua carreira para em seguida trabalhar no Rio e em Paris; Pasqualini atuou quase que exclusivamente no Rio até seu falecimento; Magliani, que inicia a carreira em Porto Alegre, seu local de nascimento, segue depois para São Paulo e por fim ao Rio, onde falece (e vale ressaltar o fato dela ser a única mulher negra nesse circuito, o que propicia mais um dado de percepção do sistema de artes).

Para quem olhamos? Gênero e alteridade na fotografia contemporânea no México

Virgínia Gil Araujo

Universidade Federal de São Paulo

Paradoxalmente, o declínio da fotografia moderna no México ocorre em razão da aparição das combinações da fotografia com linguagens artísticas que caracterizam a crise da modernidade, em que a fotografia instantânea como documento entra em crise. O corpo na arte contemporânea passa a ser abordado em sua complexidade e a experiência do fotógrafo como testemunho se expande, a fotografia como imagem pensativa irá enfrentar as questões relacionadas aos direitos humanos, aos gêneros e ao racismo. Para elucidar sobre esta problemática, farei alguns apontamentos que permitem mostrar que existe uma história específica da arte fotográfica no México. Porém, defini-la hoje em sua condição nacional nos parece impossível. Por isto, convido a conhecer mais sobre esta fotografia como uma produção imaginária, heterogênea e plural que na contemporaneidade renuncia a signos identitários fixos e que se manifesta através de discursos múltiplos. Através da análise dos trabalhos das artistas mexicanas, Adriana Calatayud, Paola D'Avila, Bela Limenes e Sofia Ayarzagoitia, proponho um debate a partir das seguintes questões: qual o limite do corpo? Como o feminino pode ser representado sem estereótipos? Como o desejo pela intimidade errante e anônima torna-se cumplicidade? Como somos o Outro sendo nós mesmos? A produção destas artistas pode provocar discussões sobre o corpo como objeto do desejo, sobre o que um corpo pode fazer e em quem um corpo pode transformar-se, tangenciando sempre a afirmação da alteridade. Diante de tempos obscuros, essas imagens ganham importância para a história da arte mais antropológica porque manifestam um realismo crítico. A fotografia contemporânea ao construir narrativas que impedem a objetificação dos sujeitos fotografados, face aos mecanismos forjados pela fotografia ao longo de sua história, resiste à invisibilidade dos sujeitos. As imagens obtidas nas experiências subjetivas têm a capacidade de se aproximar do Outro, sem nele buscar o exótico, porém intencionando desenvolver a empatia, desejando construir uma convivência a partir do olhar e até mesmo flertar com o desconhecido. Por este motivo, as imagens podem ser entendidas como encontros. Neste ensaio, o corpo e o desejo aparecem a partir das fotografias da sensualidade, dos corpos dos sujeitos fotografados, em imagens que tentaremos nos aproximar como um deslocamento para o encontro com o Outro.

“Amazônia”, de Claudia Andujar e George Love, em contexto

Vitor Marcelino da Silva

Faculdade SESI-SP / Doutorando na Universidade de São Paulo

Tal proposta de comunicação tem como objetivo a apresentação dos primeiros resultados da pesquisa que propõe-se a contextualizar e analisar o livro de fotografias "Amazônia" de Claudia Andujar e George Love. Para tal definiu-se, por ora, um recorte histórico que vai de 1971 a 1978. O ano de 1971 marca a expedição dos fotógrafos (juntamente com considerável equipe) rumo à Amazônia com o objetivo de produzir uma edição especial da revista "Realidade" que foi lançada em outubro do mesmo ano e vista como a “mais longa, custosa e apaixonante reportagem” já realizada pela Editora Abril, nos dizeres de seu fundador, Victor Civita. Já o ano de 1978 marca a publicação do livro "Amazônia" (com imagens produzidas na expedição da revista "Realidade") considerado um marco da história da fotografia no Brasil. Os anos de 1972 e 1973 também são significativos para a contextualização do livro, pois foram neles que ocorreu a exposição "Amazônia" no Museu de Arte de São Paulo - MASP com direção artística de Pietro Maria Bardi e patrocinada pela Editora Abril. A mostra apresentou materiais de ordem arqueológica, etnológica, botânica e zoológica e teve como um dos destaques um setor produzido por George Love e Claudia Andujar que consistia em uma experimental montagem que envolvia projetores, espelhos e música incidental construindo uma lenta narrativa com as fotografias de Andujar que se estendiam a 7 telas dispostas em semicircunferência. Politicamente, a obra se insere no complexo momento que vai da exaltação ufanista com a construção da rodovia Transamazônica ao início da preocupação com o exponencial desmatamento da floresta no final da década de 1970. O tom ufanista é percebido na mostra do MASP assim como a preocupação ambiental surge no livro "Amazônia" como destaca o poeta amazonense Thiago de Mello que entende a publicação como o registro dos últimos momentos "(...) da vida dos seres humanos que primeiro habitaram esta selva e cuja raça está caminhando já muito perto do fim.", afirmação essa presente no texto que abriria o livro de fotografias, mas que foi censurado pelos militares. Desse modo, o livro "Amazônia" demonstra sua importância não apenas como um fundamental ponto confluyente entre a história das exposições, do fotojornalismo e uma ainda tímida história dos livros de fotografia no Brasil, mas também como registro da resistência dos indígenas, em especial os Yanomami, na selva amazônica.

SESSÃO 5

O Erótico e o Sagrado

Coordenadores:

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET RJ/CBHA)

Paula Vermeesch (UNESP)

La Petite Mort – Uma metanoia erótica

Alam da Silva Lima

Mestrando na Universidade de São Paulo

O presente projeto de pesquisa poética objetiva uma investigação imagética do corpo feminino expiado pelo orgasmo, cuja carne sublimada sustenta o sagrado de Deus em todo o seu esforço criador – em “haja luz” – iluminando o abismo silencioso da morte. Tendo como fio condutor o conceito de “petit mort”, apresentado por Georges Bataille no livro *O erotismo*, onde o orgasmo, essa “pequena morte”, que, ao jorrar o líquido da vida se anuncia, é como uma encenação de um ritual de sacrifício humano que “priva a vítima de seu caráter limitado e lhe dá o ilimitado, o infinito que pertence à esfera sagrada”. A produção das imagens abrangerá o estudo e seleção de personagens femininos imolados em grandes obras da arte ocidental, sacralizadas pela tradição, para receberem releituras erotizadas: Uma Ophelia onde seu suicídio se transforma em ritual de sacrifício em que se deflora a virgem pura pela penetração da morte; uma Andrômeda que retorna a praia e, fitando a tênue linha dormindo ao longe, fantasia ser enfim possuída pelo Monstro Marinho, esta besta de nossas profundezas mais escuras, violenta e sedutora, que nos envergonha e nos sussurra sempre ao ouvido; criar essas imagens numa atmosfera de fetiche, com a artificialidade das fantasias sexuais, do sex shop, contaminá-las com o sarcasmo dos pecadores, com o ordinário de nossa época, sem objetivar com isso o deboche; o intuito é tensionar sua fronteira pelo avesso, pela transgressão dos interditos ligados à morte e à reprodução. O regime dos interditos e o desejo de sua transgressão alimentam a onírica chama do erotismo. O refreamento imposto pelo mundo da razão e do trabalho interdita a violência e a interna, mas a última sempre está situada dentro dele tal qual um cão na corrente, mesmo no amor: “o movimento do amor, levado ao extremo, é um movimento de morte”. A nuvem cinzenta da tensão entre derrubar ou não uma barreira, da excitação que eleva a imaginação à fantasia numa dança da castidade com o proibido: eis o erótico!

A identidade de um ‘orixá incerto’: a escultura fálica na Coleção Perseverança

Anderson Diego da Silva Almeida

Doutorando na Universidade Federal do Rio Grande do Sul

No candomblé, diversas são as configurações que regem os orixás e suas características. Dentre estas, a representação do fálico está associado ao orixá Exu que possui, além das nomenclaturas dependendo de cada nação, muitas funções, como a manutenção do equilíbrio e da restauração da ordem de todas as coisas existentes. Partindo do pressuposto de pensar a estética do fálico, presente naquele orixá, este trabalho procura apresentar uma investigação a partir dos elementos simbólicos presentes numa das esculturas que fazem parte do conjunto que compõe a Coleção Perseverança, na tentativa de identificar sua possível identidade e confrontar as concepções geradas por dois pesquisadores, Raul Lody e Fernando Gomes de Andrade, que em suas respectivas pesquisas, descreveram a referida escultura com nome de orixás diferentes: Xangô, Iemanjá, Oxum e/ou Ogum. As suposições, acerca dessa incerteza, geraram certa curiosidade no trabalho de pesquisa doutoral, que vem sendo desenvolvido, onde estão sendo analisadas as mais de 215 peças da Coleção Perseverança, onde se encontra o ‘orixá incerto’. É importante situarmos que a escultura, com seu elemento fálico, introjettato no ânus e com traços de uma figura feminina, é fruto de um ato, conhecido como o ‘Quebra de Xangô’, que aconteceu na noite de 1 de fevereiro de 1912, no Estado de Alagoas, principalmente na capital, cidade de Maceió. O episódio teve como mote a invasão, por um grupo de ex-combatentes, aos terreiros de candomblé. A justificativa para tal ato foi a de que o Governador em exercício, Euclides Malta, administrava o Estado a mando desses terreiros e sobre as coordenadas dos pais e mães de santo. Muitos dos terreiros foram saqueados, filhos de santo espancados e objetos queimados em praça pública. Desse intenso episódio, a Coleção Perseverança se forma como documento do ‘Quebra-Quebra’. Mais do que isso, como a memória e a representação da imagética negra, da manifestação e da presença africana em Alagoas. Contudo, num universo repleto de adornos, instrumentos musicais, estatuária, insígnias e os objetos diversos, a análise de uma das esculturas, a partir de seu pressuposto estético e identitário, torna-se elemento fundamental para à construção de uma narrativa em curso que visa a compreensão das técnicas projetuais desenvolvidas pelos negros africanos e seus descendentes em Alagoas.

Os Cinco Sentidos e a Cultura Libertina do Século XVIII

Angela Brandão

Universidade Federal de São paulo / CBHA

Na pintura do forro do salão principal da Casa de Padre Toledo, em Tirandentes, Minas Gerais, podemos ver uma representação alegórica dos Cinco Sentidos. O vigário Carlos Corrêa de Toledo e Melo (Taubaté, 1731; Lisboa 1803) foi designado vigário, em 1777, da Matriz de Santo Antônio, e presbítero do hábito de São Pedro. Por seu envolvimento na Inconfidência Mineira, preso aos 59 anos, em 1789, foi expatriado para uma prisão eclesiástica em Lisboa, onde morreu. A casa em que residiu é considerada um dos mais importantes edifícios civis da arquitetura no Brasil Colonial. As pinturas dos forros, bastante visíveis após o restauro, e os fragmentos das pinturas das paredes não têm autoria atribuída. No salão principal, os Cinco Sentidos são representados a partir de cenas da mitologia clássica. O paladar, por exemplo, é uma personagem feminina, Bacante, com os seios à mostra, que oferece a taça de vinho a Baco, ambos sentados sob uma videira. O tema dos Cinco Sentidos foi aceito de modo positivo a partir da cultura barroca, por sua “boa utilização”. O uso dos sentidos, como experiência não necessariamente ligada ao pecado, mas como caminho de aprimoramento espiritual, compunha a sensibilidade barroca. No século XVIII, contudo, o tema dos Cinco Sentidos adquire um aspecto mais propriamente ligado às sensações como experiência erótica. Decorações e pinturas do século XVIII, tomadas pela ideia de luxo, voltam-se para estímulos sensoriais, como parte da experiência de sociabilidade – do boudoir à sala de jantares, da alcova aos jardins – para sediar os prazeres, mediados pelos sentidos. Este processo promoveu, ao mesmo tempo, novas perspectivas sensuais em relação ao corpo e à sexualidade. A descoberta do desejo pelos sentidos revelou uma promessa de felicidade e prazer. Porém, a privatização da vida sensorial e sensual funcionou, no Século das Luzes, como um lembrete do lado obscuro e caótico no reverso da Razão. Compreender o programa decorativo do salão da Casa de Padre Toledo ao sabor das transformações sensoriais ocorridas no século XVIII, nas quais os prazeres migram do universo de condenações dos pecados para um deleite autorizado, permite verificar o regramento dos sentidos, não mais tomados por impulsos insanos, mas orquestrados por rituais rigorosamente emoldurados pela etiqueta e pelo bom gosto.

Iconografia das pombagiras: entre o erótico e o sagrado

Arthur Gomes Valle (Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro / CBHA)

Juliana Pereira de Carvalho (Mestranda na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro)

Pombagira é o nome genérico de entidades espirituais femininas que se manifestam nas umbandas brasileiras. A etimologia de “pombagira” não encontra consenso entre os investigadores. Uma das interpretações mais plausíveis é, todavia, aquela defendida por estudiosos como Nei Lopes, segundo o qual o nome “deriva do quicongo *mapambu-a-nzila* (em quimbundo, *pambuanjila*), ‘encruzilhada’, por intermédio da forma Bombojira, denominação de Exu (guardião dos caminhos que se cruzam) em candomblés de origem banta”. No contexto das umbandas, as Pombagiras desempenham funções litúrgicas muito diversas, que vão de curas espirituais à magias apotropaicas, passando por encantamentos ligados ao amor e à sexualidade que visam reatar relacionamentos rompidos ou reacender desejos enfraquecidos. Existem literalmente dezenas de Pombagiras diferentes: a sua corte é vasta. Cada Pombagira tem suas representações específicas, que se materializam em esculturas, peças de indumentárias, pontos riscados, pontos cantados etc. A sensualidade explícita e desafiadora é uma característica marcante de muitas dessas representações, que incomoda as mentes mais conservadoras. A sensualidade nada mais é, no entanto, do que a manifestação visível da potência feminina que as entidades aqui em questão encarnam: “a pombagira é senhora dos desejos do próprio corpo e manifesta isso em uma expressão corporal gingada, sedutora, sincopada, desafiadora do padrão normativo”, como resume o historiador Luiz Antonio Simas. A presente comunicação pretende discutir as representações de algumas Pombagiras lançando mão dos métodos iconográficos que são moeda corrente entre nós, historiadores da arte. Nesse sentido, procuraremos evidenciar como as representações contemporâneas de Pombagiras se constituem como um locus privilegiado para os processos de hibridação entre tradições artísticas ocidentais por nós muito conhecidas e os valores espirituais, estéticos e éticos que caracterizam as religiosidades ditas afrobrasileiras. Ademais, frisaremos a potencial relevância de uma historicização dessas representações, partindo dos primeiros registros a respeito de Pombagiras que encontramos na imprensa do Rio de Janeiro e que datam das primeiras décadas do século XX.

Menades, ninfas, sátiros – a representação erotizada do mito de Baco no século XIX

Camila Carneiro Dazzi

Centro Federal de Educação Tecnológica - RJ / CBHA

Na segunda metade do século XIX, o universo de Baco intoxicou os espíritos. Uma verdadeira "epidemia baquica" marcou a produção artística da Europa e Américas. O mito de Baco teve muitos ressurgimentos ao longo da história. No entanto, no século XIX ele é reinvestido com uma nova impregnação. O entusiasmo febril, marca da desordem dionisíaca, revela as contradições de uma época em tensão, dividida entre razão e imaginação, entre norma e desejo de transgressão. Seguramente ajudaram no renovado interesse pelo "deus errante da embriaguez" os inúmeros os estudos arqueológicos que circularam no século XIX, muitos deles focados nas pinturas de Herculano e Pompéia, e propunham uma reconstrução histórica de antigos mistérios dionisíacos. De Géricault a Moreau, de Carpeaux a Rodin, os pintores e escultores mais famosos do século XIX copiaram as imagens "lascivas" vistas em vasos, baixos-relevos e afrescos das casas de Pompeia e Herculano. Em um século XIX considerado por muitos como puritano, a nudez era experimentada somente em lugares marginais e invisíveis como o bordel, ou em espaços onde foi criada uma nova cultura somática: o quartel, a praia, o ginásio. Se os nus invadiram a arte pública no século XIX foi somente por obedecer certas convenções sociais, que permitiam a divulgação pública da carne feminina em circunstâncias altamente codificadas. A nudez na mitologia clássica é, assim, permitida. A contagem de catálogos de exposições - com mais de quatro centenas de assuntos ligados a bacanais entre 1845 e 1899 - confirmam a tendência em transformar personagens do mundo dionisíaco em assuntos privilegiados da arte dita "oficial". Baco, esse "deus misterioso" do êxtase e da inspiração criativa, que vive, segundo Baudelaire, "escondido nas fibras da videira", volta, assim, a perturbar e nutrir a criação artística. Bacanais, festivais orgásticos, procissões de faunos e sátiros, bacantes dançando e triunfos de Baco invadiram a imaginação artística, cultural e social da época, de Delacroix para Böcklin, passando pelas telas do pinor inglês Lawrence Alma-Tadema e as famosas obras eróticas de Félicien Rops. Filtrado pela memória da arte antiga, os motivos do bacanal, a procissão dionisíaca, ou as explosões eróticas de bacanais e sátiros, ninfas e faunos, conhecem, assim, uma grande fortuna a partir de meados do século. Os artistas tratam esses assuntos com liberdade crescente. A reconstrução arqueológica das cenas antigas, que preocupava os pintores neoclássicos, é gradualmente transformada em abraços amorosos e o ato sexual voluptuoso dos casais dionisíacos são favorecidos. E também aqui no Brasil tivemos os adeptos do "universo" de Baco. É o que procuraremos apresentar em nosso trabalho.

O erótico e o sagrado na obra de Rotimi Fani-Kayode

Celia Maria Antonacci Ramos

Universidade do Estado de Santa Catarina

Nascido em Lagos, na Nigéria, filho de uma família de tradição Yoruba, Rotimi Fani-Kayode aos onze anos foi forçado a deixar seu país fugindo da guerra da Biafra. Refugiou-se em Londres, país que havia colonizado a Nigéria. Na adolescência, quando manifestou sua homossexualidade foi rejeitado pela família e partiu para os EUA para estudar artes e economia na Georgetown University in Washington DC. Em 1980, retorna a Londres onde encontra seu companheiro Alex Hist e realiza por seis anos fotos eróticas encenadas com o próprio corpo. Contrariando os estudos etnográficos da colonização de países africanos, onde o corpo negro ornado com adereços étnicos era estudado como selvagem – primitivo – e quebrando paradigmas de censura aos gays dos anos 1980, Rotimi Fani-Kayode, sob uma forte influência da estética barroca em diálogo com elementos sagrados da cultura material africana, sacraliza seu corpo ornando-o com objetos de valor ancestral e pinturas homoeróticas. Morto prematuramente em 1989, ano de grande polêmica em torno da AIDS, mas também de mudanças políticas, culturais e sociais no ocidente, Fani-Kayode, em sua breve vida, explicitou em suas fotos sua sexualidade vigiada no contexto dos anos 1980, agregando confiança a outros gays discriminados por seus afetos. Vale ressaltar que em janeiro de 2014, o presidente nigeriano Goodluck Jonathan assinou uma Lei que permite severas punições aos relacionamentos do mesmo sexo, com penalidades relativas a Sharia de até catorze anos de prisão as manifestações homossexuais. As fotos de Fani-Kayode nos possibilitam pensar o corpo como um lugar sagrado do indivíduo e a arte como uma linguagem de livre expressão. A apresentação de suas fotos objetiva redirecionar nosso olhar aos grupos LGBT tanto no ocidente quanto em África, em suas reivindicações sexuais, culturais e sociais.

O erótico e o sagrado na Anunciação de Farnese de Andrade e seus diálogos com a tradição

Clara Habib de Salles Abreu

Universidade Federal do Rio de Janeiro / Doutoranda na Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Assim como a Santa Teresa de Bernini, a Virgem Maria de uma das Anunciações de Farnese de Andrade também possui uma expressão de deleite sensual diante da experiência vivida. A obra em questão consiste em uma assemblage que reúne um busto de um santo de roca representando Maria e um fragmento de um anjo que assume aqui a posição de Gabriel. De frente um para o outro, os personagens são organizados sobre uma estrutura de madeira que teria sido um andador para crianças. Sobre o peito da Virgem, Farnese insere uma resina ovalada com um pequeno boneco em seu interior simbolizando o Menino Jesus. A obra em questão se relaciona com todo escopo da produção de Farnese de Andrade que evoca tensões entre morte, nascimento, sexualidade e religiosidade. Obcecado pela inevitabilidade da morte e pela impossibilidade de felicidade plena diante da sua constatação, Farnese inverte a operação estética e preenche sua produção de signos de nascimento e vida como as espécies de ovos/óvulos que aparecem em suas obras como objetos isolados ou inseridos em outras representações como vemos na Anunciação. Bonecos representando crianças também povoam a obra do artista. Essas crianças, porém, são queimadas, alteradas, deformadas, talvez pela certeza de que suas vidas que apenas se iniciaram inexoravelmente chegarão a um fim. Assim como a vida do próprio Cristo, nascido para morrer e salvar a humanidade através de seu sacrifício. Seu destino fatal estaria selado então, desde o momento da Anunciação. Para além das questões particulares à produção contemporânea de Farnese, não podemos deixar de evocar seu constante elo com a tradição. Além da natural associação entre as expressões de êxtase da Virgem de Farnese e da Santa Teresa de Bernini, percebemos que a representação da resina com a criança dialoga com uma longa tradição de representação da alma ou do embrião de Cristo em cenas da Anunciação e da Visitação. Representações que, muitas vezes, carregavam suas próprias polêmicas em seus contextos históricos específicos. O objetivo desse trabalho, portanto, é refletir sobre as relações entre o erótico e o sagrado na Anunciação de Farnese de Andrade. Nesse sentido, é necessário destacar o que ela tem de particular, principalmente através de sua inserção em um cenário contemporâneo, mas sem perder de vista seu possível diálogo com toda uma tradição que manteve latente em representações sacras complexas relações entre nascimento, morte e sexualidade.

A fortuna iconográfica da *coniunctio* alquímica

Gustavo Lopes de Souza

Universidade de Brasília

A partir do século XIV, desenvolve-se na Europa uma iconografia destinada a ilustrar, alegoricamente, práticas e fundamentos teóricos da alquimia. Originária do Egito romano e reformulada pelo mundo islâmico – de onde chega ao medievo europeu – esta protociência tinha por fim último a transmutação de metais menos nobres em ouro, operação cujo sucesso dependeria de uma substância conhecida por Elixir ou Pedra Filosofal. Recorrente, na literatura que versa sobre a fabricação do Elixir, é a noção de que uma reação conhecida por *coniunctio*, ou união de opostos, seria uma etapa necessária ao processo. De que opostos exatamente se tratavam – substâncias ou propriedades – dependia do texto consultado, mas seu emblema tendia a ser, em seus elementos básicos, o mesmo: na iconografia alquímica a *coniunctio* representou-se, via de regra, como uma união sexual. O presente artigo discute o desenvolvimento desse tema iconográfico em manuscritos e volumes impressos produzidos entre a Baixa Idade Média e o século XVI. Preliminarmente, contextualiza-se a opção por imagens alegóricas nos manuscritos alquímicos. Seu uso na arte descende da tradição textual alquímica, cujas referências a informações literais se faziam muitas vezes por meio de metáforas e de *decknamen* – nomes alternativos para substâncias, cujo sentido somente os iniciados conheciam. Essa linguagem elusiva explicava-se, em parte, pela alegada necessidade de restringir a alquimia a um círculo seletivo. Ao mesmo tempo, a linguagem emblemática da arte alquímica é expressão da tendência alegorizante característica do pensamento medieval, como defende o artigo ao expor as afinidades entre os níveis simbólicos da *coniunctio* e a concepção da natureza como livro divino. Passando-se, então, a representações específicas da *coniunctio*, discute-se como as mencionadas afinidades se traduzem visualmente nesse tema e nos motivos que passam a integrá-lo durante seu desenvolvimento, e como neles se harmonizam filosofia natural, erotismo e religião. Descreve-se como e por que, ao longo do tempo, transformam-se os gestos (incluindo-se, por exemplo, carícias) e os atributos do casal, enquanto que o cenário da união se converte, de uma simples cama ou fonte silvestre, numa complexa reelaboração do jardim do Éden.

Metáforas do profano na estética sagrada de Frei Confaloni (1917- 1977)

Jacqueline Siqueira Vigário

Doutoranda na Universidade Federal de Goiás

A comunicação explora o tema do sexo e do sagrado na obra de Frei Nazareno Confaloni (1917- 1977), pintor italiano radicado no centro oeste brasileiro na década de 1950. A partir de duas obras nas quais o artista apresenta anjos com formas sexuais discute suas opções estéticas e a maneira, como por meio de seu pensamento pictórico, a temática do profano serve ao propósito de realizar a humanização do sagrado. Em diálogo com a conjuntura histórica, explora as tensões entre sua formação religiosa e artística, confrontando-as com movimentos europeus e brasileiros e, especialmente, com o pensamento religioso sóciopolítico na América Latina. Para além de sua construção como artista inaugural moderno, ressalta as apropriações de Confaloni da conjuntura brasileira e latino-americana, avaliando-as como fundamentais para sua constituição como artista. Neste esforço, realiza a comparação com Diego Rivera (1886-1957) para identificar afinidades entre o conteúdo e a forma das imagens, elementos de um contexto latino americano que busca a divindade em ações concretas, calcadas no social. Nas imagens de Confaloni e Rivera, a origem do mundo é uma forma sexual angélica, a partir da qual a divindade nasce com um propósito: encarnar-se em uma dupla configuração que conforma elementos sagrados e profanos. A obra de Diego Rivera intitulada "Dia de Flores" foi pintada no ano de 1925 e, nela há conexões com a obra sacra de Frei Confaloni. Para ambos, o sagrado se manifestará não de maneira transcendente, mas de forma concreta por meio da Teologia Latino Americana. Por meio da análise das obras será possível refletir sobre Confaloni em atitudes modernistas, suas transgressões realizadas na forma, e o confronto entre as imagens sacras e os dilemas da Igreja Humanista Latino-Americana. Por meio das imagens sexualizadas e suas conexões, a hipótese é que suas temáticas e formas carregam indícios de denúncia social, além de um diálogo profundo com o Movimento da Teologia da Libertação.

Esculturas funerárias: divindades sedutoras que despertam desejos sexuais dormentes diante da dor

Maria Elizia Borges

Universidade Federal de Goiás / CBHA

O estudo das imagens sugeridas neste artigo objetiva demonstrar a presença de esculturas de caráter erótico instaladas em um local tido como “sagrado”, nos cemitérios brasileiros secularizados no período de 1890 a 1930. Os cemitérios estão pulverizados de imagens de cunho religioso e ao mesmo tempo aqueles considerados como “Museus de céu aberto”, instalados nas atuais metrópoles brasileiras detém um numero representativo de personagens mitológicas oriundas da cultura grega. Euterpe- musa da música; Cupido - Deus do amor; Dafnes - ninfa da paixão, alguns anjos sexuais e algumas mulheres personificam dentro de uma representação cenográfica ou isoladamente, atitudes provocadoras que despertam desejos sexuais dormentes mesmo diante da dor. São os gestos, as poses, os seios bem torneados, as vestimentas transparentes grudadas no corpo dessas criaturas que anunciam desejos de prazer diante dos mistérios insondáveis da morte do outro. Toda esta corporeidade contrasta com as expressões faciais munidas de tristeza e de agonia. Tanto os monumentos funerários realizados por artistas consagrados modernistas quanto os esculpidos por artistas-artesãos oriundos de marmorarias adotaram neste tipo obra elementos oriundos do Simbolismo, representação visual que agrupa estilos artísticos europeus do final do século XIX, como o art nouveau e o liberty. Certamente influenciados pelo escultor italiano Leonardo Bistolfi, considerado por André Chabot como responsável pelo “erotismo da morte” (apud Bossaglia,1979).Estas representações simbólicas provenientes de um contexto histórico anacrônico não são vistas como transgressoras aos visitantes dos cemitérios, pois acredito que eles tratam o local como um lugar a margem da sociedade, desprovido de intenções eróticas, embora saibamos que elas existem.

Santas genitais em inventários e produções

Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Trata-se de uma descrição metodológica de como, a partir de procedimentos ao modo de Aby Warburg, documentos de pesquisa se relacionam com produções gráficas, plásticas e pictóricas. A pesquisa, em andamento, apresenta problematizações que articulam criação, historiografia e iconologia em reinvenções e apropriações da imagem da Virgem Maria sobrepostas à imagens de genitais. Para pensar as relações entre o sexual e a divindade feminina documenta referências temáticas e formais do objeto que cria. Ao se textualizar interstícios entre a estrita pesquisa iconológica e o projeto poético *Idolatria Iconoclasta*, o problema historiográfico que se apresenta é seu próprio arquivo, ou seja, uma amostragem polivalente de santas e bucetas, constituindo ampla coleção. Nesta destacam-se as *Virgens Vulvas*, imagens recorrentes de *Nossas Senhoras*, por vezes *Jesus Cristo*, que evidenciam o genital feminino em sua própria constituição figurativa. A recorrência do tema é documentada no que a pesquisa trata como inventário de incidentes. Com diversidade de aspetos explorados na organização estilística, temática e histórica das fontes, este inventário afirma interesses em comum entre historiografia e criação. Arquivos constituídos por fontes imagéticas são intensificados pela migração e reprodução de imagens, sendo que o número de fontes para uma pesquisa artística é potencializado devido a circulação digital das imagens. Grande parte do arquivo se compõe de imagens compartilhadas nas redes sociais, algumas sem fontes. Os diversos aspectos dessa produção demandam um levantamento iconográfico chamado inventário de precursões. A análise de figuras se tornam um genital é uma incidência contemporânea, passível de aprofundamentos iconológicos em que iconografia mariana e representações em torno de genitais femininos, estudadas no arquivo, desenvolvem produções próprias. Fontes aleatórias em torno dos temas pesquisados e da poética em construção aparecem com elementos similares ou convergentes, sendo tratadas em termos de inventário de coincidências. As ramificações labirínticas deste arquivo e seus critérios de seleção, mostram as dificuldades em se extrair uma síntese unitária, mesmo operando agrupamentos.

Faces e visões do desejo no Inferno de Dante

Paula Ferreira Vermeersch
Universidade Estadual Paulista

Na tradição iconográfica dos manuscritos da Comédia de Dante Alighieri (1265-1321), escrita por volta de 1300 e intensamente copiada e ilustrada nos séculos seguintes, certas passagens do Inferno deram ensejo aos ilustradores e comentadores para pensar o desejo- “desiderio”, em Dante, significa não só as paixões da carne, mas também o desígnio de se conhecer as coisas divinas. “Desejo”, em Dante, está no Inferno e no Paraíso- tanto para dizer da atração violenta de Francesca da Rimini por seu cunhado Paolo, quanto para expressar o que move Dante em relação a Deus. A atração dos corpos e das almas é um dos grandes enigmas propostos por Dante, e a mecânica disso, advinda do primeiro Livro da Física de Aristóteles, explica tanto a salvação quanto a danação, o profano e o sagrado, e as consequências tanto funestas quanto benéficas dos sentimentos e ideias. A presente comunicação busca, através do exame de ciclos ilustrativos do Inferno de Dante como o Manuscrito Yates-Thompson, da British Library, de origem sienesa, do Quattrocento, quanto os desenhos de Sandro Botticelli (1445-1510), divididos entre a Biblioteca Apostólica Vaticana e o Gabinete de Estampas e Desenhos de Berlim, bem como os incunábulo como os de Brescia, de 1484, compreender como tanto o desejo sexual, quanto o desejo pelo divindade, são mostrados através dos jogos corporais, gestos e arranjos de personagens. A dança das almas no vestíbulo do Inferno, onde voa sem parar Francesca, a agressão eterna do Conde Ugolino ao Arcebispo Ruggero, passando pelos monstros e suas constituições sinistras, são iconografias complexas e que se coadunam com os textos dos comentadores, como Boccaccio, Landino, Jacopo della Lana e os filhos de Dante, Giovanni e Jacopo. O exame dessas iconografias, e dos textos dos comentadores, desvelam essas ambiguidades do texto de Dante, tão fundamentais à cultura e práticas renascentistas.

Heroísmo e erotismo na escultura colonial do RJ: exemplares de S. Manuel e S. Sebastião

Rafael Azevedo Fontenelle Gomes

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / Doutorando na Universidade Federal do Rio de Janeiro

Este estudo apresenta particularidades da iconografia de duas devoções bastante difundidas no Brasil colonial e presentes na antiga Capitania Real do Rio de Janeiro (1565-1821): São Sebastião e São Manuel. São abordadas, para além dos aspectos históricos, estilísticos e técnicos, as singularidades iconográficas das obras selecionadas, especificamente no tocante a duas qualidades observadas nas mesmas: as características heroicas e eróticas das representações. Para tal, iniciamos destacando dois sentimentos fundamentais utilizados como estratégia de propaganda da fé cristã nas colônias latino-americanas após o Concílio de Trento (1545-1563): o deleite e o deslumbre. Ferramentas persuasivas, elas estarão presentes nas obras produzidas desde então, denotando a postura de uma Igreja triunfante, após a reação contra reformista. Por conseguinte, o culto aos santos mártires (categoria de ambas as devoções em epígrafe), heróis executados pelos ímpios pagãos em diversas eras e locais, se tornou cada vez mais constante. As ordens religiosas, por exemplo, incentivaram o culto aos missionários martirizados, como, por exemplo, os mártires franciscanos e jesuítas do Japão (mortos no final do século XVI). Analisar a sexualidade velada nos corpos *seminus* dos santos produzidos pelos artistas da colônia é, portanto, uma tarefa complexa, que envolve a justaposição da iconografia do maneirismo e barroco europeus com o temperamento dos santos dos trópicos, produtos de uma civilização completamente diferente das metrópoles do hemisfério norte. Neste sentido, selecionamos três exemplares escultóricos de São Sebastião e São Manuel a fim de destacar suas particularidades e denotar as características iconográficas e formais que podem remeter ao heroísmo e erotismo, mesmo que latente. Ao final, apresentamos e discutimos alguns dos recursos visuais que permitiram a exacerbação do deslumbre e deleite enquanto ferramentas de persuasão dos fiéis, tais como a nudez, a contorção antinatural, a abertura do perizônio, o heroísmo e patetismo e a volúpia e detalhamento da anatomia.

SESSÃO 6
Objetos Eróticos:
intimidades expostas em coleções, exposições e narrativas

Coordenadores:
Marize Malta (UFRJ/CBHA)
Emerson Dionísio (UnB/CBHA)

Narrativas de si como narrativas do outro nas provocações artísticas de Luigi Ontani

Alexandre Santos

Universidade Federal do Rio Grande do Sul / CBHA

Desde seus primeiros experimentos fotográficos nos anos 1960, Luigi Ontani (Vergato di Bologna, 1943) é um artista que se debruça sobre a autorreferencialidade como elemento central. Não se trata de retratos, mas prioritariamente da onipresença de sua própria imagem em propostas poéticas que mesclam a performatividade e o citacionismo à história da arte e da cultura ocidental e oriental através dos chamados “*tableaux vivants*”. Terminologia que, aliás, foi adotada pelo próprio artista para diferenciar as suas encenações, realizadas a partir de registros fotográficos, em relação às performances tão em voga quando de suas primeiras incursões neste território. Para Cláudio Marra o princípio norteador da investigação poética plural de Ontani se dá a partir da imagem fotográfica que, segundo o autor, seria o ponto nevrálgico da sua poética, onde o fotográfico estendido, mais do que a fotografia como linguagem única, se configura como o princípio através do qual a autoimagem do artista se apresenta em diferentes técnicas e linguagens por ele exploradas. Seja aquelas ligadas à imagem em movimento, como a vídeoarte e o cinema, ou aquelas ligadas à imagem fixa, como as aquarelas, ou ainda as esculturas em vidro, papier maché ou cerâmica. Por outro lado, cabe ressaltar que a obra de Ontani se caracteriza pela inexorável sobreposição entre a experiência da arte e a experiência da vida, como se ambas se retroalimentassem através de imagens e da constituição de um lugar no mundo, no qual torna-se impossível pensar-se em fronteiras nítidas no que concerne à especificidade entre o eu artístico e o eu pessoal do artista. Ressalta-se que, ao longo dos anos, além de ter como matéria-prima o seu próprio corpo, em geral representado nu, Ontani também foi paulatinamente transformando a sua própria casa em espaço cênico de experimentações estéticas ambigualmente autobiográficas e ficcionais. Ainda que o corpo e a onipresença da sexualidade estejam presentes explícita ou implicitamente em toda a sua obra, esta comunicação se concentra sobre os modos multifacetados a partir dos quais Luigi Ontani investiga tal questão através do uso específico da fotografia em seus *tableaux vivants*. Nesta perspectiva, é importante demarcar que se trata também de uma trajetória poética que, ao se debruçar em tais temas através da arte, também produz uma investigação sobre a própria experiência de vida do artista como homem fora dos padrões, cujo modo de vida, assim como a sua arte, se aproximam do estranhamento queer que parece nortear o seu universo de criação.

A paixão contínua no obra de Louise Bourgeois e Georges Bataille

Aline Leal Fernandes Barbosa

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Toda arte é erótica. Falamos isso evocando erotismo como potência transgressora capaz de romper os limites da descontinuidade dos seres em favor da unidade das paixões. Erotismo como dissolução das formas constituídas, como Georges Bataille tratou-o em sua obra, associando-o à morte, ao sacrifício, à poesia, borradas as linhas demarcatórias das identificações em uma grande fumaça inebriante, rumo à “indistinção, à confusão dos objetos distintos”. Tendo como fio condutor o pensamento anti-idealista e heterogêneo do autor francês, trazemos para a reflexão alguns trabalhos da artista visual franco-americana Louise Bourgeois relacionados às questões do erotismo e às do corpo, realizando uma pesquisa entre a filosofia e às artes visuais. É interessante pensar que o corpo não é um fato dado e invisível do ser, muito pelo contrário, ele reclama, sofre, escarra, peida, arrotta, goza: existe um corpo e ele quer se satisfazer. Impossível fazer dele pouco caso, simples contorno ou receptáculo, algo lhe escapa. E aí o corpo, que passava incólume como signo natural do ser humano, que estava alheio às suas manifestações, passa a ser um tema e um dilema. Assim, pensaremos a obra desses dois autores a partir do movimento que ensaiaram, cada um à sua maneira, de transgressão dos interditos, de certa violência diante de determinada ordem vigente, de violação das formas regulares de vida social, uma afronta ética e estética às nossas sensações, aos nossos sentimentos e pensamentos tão bem determinados. A ideia aqui é que toda arte – como diz Bataille, um resíduo extremamente raro daquilo que vulgarmente se chama arte – tem em si essa potência erótica, violenta, destruidora de categorias, que ultrapassa os limites do humanamente tolerável, detonadora de angústia, de incômodo, arte como perda, dispêndio.

Desejo e ausência: funções do catálogo de exposição a partir do caso Queer Museu

Ana Maria Albani de Carvalho

Universidade Federal do rio Grande do Sul / CBHA

A exposição “QueerMuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira” gerou intensos debates sobre as relações entre arte e política – em seus múltiplos aspectos – ao propor uma exposição com obras que explorariam o tema da sexualidade pelo viés das questões de gênero em uma perspectiva pós-identitária e não heteronormativa. Aberta pelo Santander Cultural em 15 de agosto de 2017, a mostra foi objeto de diversos e intensos ataques por parte de grupos conservadores, sendo abruptamente encerrada em 10 de setembro, cerca de trinta dias antes da data prevista para o encerramento oficial da exibição. Reunindo obras de 85 artistas, entre os quais Adriana Varejão, Lygia Clark, Flavio de Carvalho, Pedro Américo, Hudinilson Jr., Milton Kurtz, Sandra Cinto, Tony Camargo, e tendo como proposta curatorial uma “cartografia da diferença” em relação ao grande tema da sexualidade, a exposição foi objeto de críticas, tanto por parte de artistas e pesquisadores alinhados com os estudos de gênero e Teoria Queer, quanto por grupos ultra-conservadores, atingindo um grau de reverberação que extrapolou as possíveis fronteiras do campo da arte. Para além de uma apresentação da exposição e das possíveis narrativas - construídas através da montagem, pela aproximação e atrito entre as obras dispostas no espaço da galeria, escolhi comentar e discutir o papel e o lugar assumidos pelo catálogo da mostra, alçado à categoria de “objeto de desejo” no contexto de interdição e encerramento súbito da Queer Museu. Este artigo/comunicação pretende refletir sobre o estatuto e as funções dos catálogos de exposição e suas possíveis contribuições para as narrativas da história da arte em geral e para a história das exposições em particular. Com este propósito, observa-se questões relativas à presença/ausência de imagens que registrem a montagem, os limites entre o documental e a ficcionalização, configurados pela presença de textos, fotografias, informações técnicas, incluindo as opções por determinado design coerente (ou não) com a proposta curatorial da exposição. Considerando a ausência do objeto (artístico/exposto) comenta-se o catálogo como peça no jogo entre o dito e o não-dito, entre o que é possível mostrar e o que se vela, com especial atenção ao modo como são apresentadas determinadas obras, cotejando a forma como estão dispostas no recinto da galeria em face à maneira como estão representadas (visual e textualmente) no catálogo.

Arte erótica (s)em casa: museus e coleções especializados

Ana Renata dos Anjos Meireles

Mestrado na Universidade Federal do Rio de Janeiro

Qual é o lugar da arte erótica? A pesquisa se inicia a partir de um pequeno museu de arte erótica que me levou ao primeiro contato direto com alguns objetos desta natureza: o Musée de l'Érotisme em Paris, no bairro de Pigalle, que concentra casas como o famoso Moulin Rouge, clubes de strip-tease e sex shops, conhecido por quartier chaud. Fechado no ano de 2016, após duas décadas de atividade, seus seis andares ocupados por mais de dois mil objetos não poderiam mais servir de tema para este levantamento. Toda a coleção do museu privado fora vendida a uma importante casa de leilão. Os motivos remetiam à falta de recursos para se manter, uma vez que o número de visitantes diminuiu. Essa coleção está em dispersão. Ou melhor, não constitui mais uma coleção. O que poderia se tratar de um caso isolado, revelou-se como um sintoma ou tendência, uma realidade que se repetia. O Erotic Art Museum, em Hamburgo, Alemanha, passou de promessa de um templo à sensualidade ou espiritualidade erótica a mais um caso de encerramento de atividades em 2007. O mesmo destino de cerrar as portas teve o Museum Erotica em Copenhague, Dinamarca, dois anos depois. O mesmo ocorreu em Veneza e na Lituânia. Na principal plataforma de busca por museus, a Arte Erótica sequer consta como categoria. Apenas em Miami persiste um museu – ainda que não alinhado a muitas questões na conceituação de museu – cujo acervo é constituído por arte erótica: o World Erotic Art Museum, que, desde 2005, abriga objetos de 300 a.C. aos nossos dias. A partir deste levantamento inicial, busca-se refletir sobre tal destino da arte erótica e suas possíveis razões. Uma hipótese, absolutamente desprezível: nossa sociedade ainda se veste em tabus, impondo à arte erótica um empenho privado – e, por esses mesmos motivos, a iniciativa privada não encontra visitação suficiente que a mantenha, sobretudo em países de tradição cristã? O século XXI, em adição, parece trazer um movimento de retorno a um conservadorismo único, em circunstâncias muito específicas. Temos a tecnologia, a liberdade de comunicação e expressão garantidas em lei por quase todo o globo. Em contrapartida, a comunicação sem fronteira vem sendo aliada na condensação de ideologias radicais, normalmente restritivas e punitivas. Os recentes acontecimentos em torno de exposições e obras cuja temática perpassa questões de sexualidade e gênero trazem pistas sobre isso.

Erotismo, imaginação, visão social, na poética de Alex Vallauri

Angela Maria Grando Bezerra

Universidade Federal do Espírito Santo / CBHA

Como em uma cartografia pela cidade, uma "bota", fetichista, de cano longo e salto agulha, grafitada em tinta spray preta, começou a aparecer anonimamente circulando pela cidade de São Paulo, em 1978. Sem um roteiro determinado, ela se figurava em espaços politicamente estratégicos: em bancos de praças, rodoviárias, mictórios públicos, saunas gay, tapumes e fachadas abandonadas. Nascida como ícone, encerra em si "a lúcida percepção do autor sobre as questões sociais de seu tempo. Mas também é um enigma [...] A quem pertence?". Raciocínio análogo pode ser aplicado ao surgimento da "luva preta", que apontava para uma direção aleatória, a qual se juntou em seguida o "sutiã de bolinhas". Havia, também, o "telefone" cujo fio se alongava pelos muros e esquinas; figuras essas vindas do imaginário popular e dos meios de comunicação de massa. A posteriori e autoria revelada, o artista Alex Vallauri [1949-1987] veio de fato a ser um dos primeiros grafiteiros brasileiros a imprimir sua marca gestual no espaço da capital paulista. Nascido na Etiópia, em 1949, Vallauri se estabeleceu em Santos, São Paulo, aos 14 anos de idade, quando iniciou sua trajetória nas artes. Nos anos em que viveu em Santos, registrou em desenho e gravura personagens que circulavam no porto e que se destacavam ao seu olhar e curiosidade: prostitutas, estivadores, marinheiros, deram início ao seu contato com o universo underground ainda na juventude. Nas palavras da crítica, essa primeira geração de grafiteiros que se manifestava no país ladeou a chamada "Geração 80", que trazia uma produção artística provocativa, com uma força singular ao promover "menos racionalidade e mais prazer". Mais do que isso, o trabalho de Vallauri extravasa fronteiras institucionais, cria outras formas de agenciar um ser político no circuito artístico. Aqui, a primeira questão seria discutir como essas experimentações catalizadoras do graffiti de Alex Vallauri, que intentavam tomar o espaço - a rua propriamente - criaram uma coreopolítica dissensual. Por isso, em muitos aspectos se impõe uma tentativa de, a partir do conceito de corpocidade, analisar como esses graffiti atuaram naquele momento enquanto propulsores de circuitos de formas de expor fetichistas, outrossim como geradores de questão social em arte.

“Eu sou o melhor que eles têm”: a potência de Lyz Parayzo, puta-pornô-terrorista

Bianca Andrade Tinoco

Doutoranda na Universidade de Brasília

Lyz Parayzo é vingativa. Mestiça, transgênero, criada pela mãe cabelereira em Campo Grande, na periferia do Rio de Janeiro, ela quer que o meio artístico lhe pague – em amor, prestígio e dinheiro – pelas humilhações que passa cotidianamente. Para tanto, ela se denominou a puta-pornô-terrorista, capaz de levar curadores à ira ao invadir vernissages com fotos de seu ânus expostas nos banheiros da instituição ou com milhares de folhetos em que o endereço e o telefone da galeria ladeiam uma imagem de seu corpo seminu e descrições como “deliciosa, carinhosa, chupetinha perfeita”. Lyz Parayzo poderia ser a heroína de uma história em quadrinhos underground, se fosse ficção. A descrição acima é somente um exercício grosseiro de rostificação de uma artista que responde com provocação poética às interdições impostas a seu corpo e a seu discurso. Performadora, escultora e designer de joias, Parayzo desenvolve desde 2015 um percurso que tensiona os limites das instituições de arte no Brasil quanto a questões de gênero, cor de pele e classe social, tendo como referências a produção brasileira “de guerrilha” dos anos 1960-1970 e performadores como Márcia X e a Dupla Especializada. A abordagem proposta pretende explorar o amadurecimento estético e de linguagem experimentado pela artista nos últimos três anos, nos quais ela vivenciou uma primeira fase de choque e o posterior reconhecimento por meio de sua inclusão na coletiva “História da Sexualidade”, no Museu de Arte de São Paulo e na lista de indicados ao Prêmio PIPA 2017. Para a análise da obra de Parayzo, propomos uma leitura a partir de Arthur Danto, Hans Belting, Anne Bénichou, Michel Sèrres, Paul Zumthor e Coco Fusco, entre outros autores que permitam avaliar a potência desse corpo em contínuo embate artístico com as restrições que o cercam.

Citação, transgressão e visualidade *queer* na pintura de Adir Sodré nos anos '80

Bianca Knaak

Universidade Federal do Rio Grande do Sul / CBHA

Em 2017, Porto Alegre foi alvo de interesses multitudinários quando, a censurada exposição “Queermuseu – cartografias da diferença na arte brasileira”, apresentou 270 obras que, segundo o curador Gaudêncio Fidelis, apontam a diversidade da produção artística nacional, naquilo que poderia ser considerado desvio da heteronormatividade ocidental, branca e elitizada que detém o poder narrativo, informativo e formativo da história da arte. Dentre os artistas, senti muita falta de alguns participantes da histórica exposição “Como Vai Você, Geração 80?”, como Adir Sodré, natural de Mato Grosso, que vive e trabalha em Cuiabá. Pintor, ele foi premiado pela Associação Paulista de Críticos de Arte, APCA, como artista revelação de 1986. Entre as exposições importantes nos anos 80, ele participou de “Como Vai Você Geração 80?”, realizada em 1984 na Escola de Artes do Parque Lage, Rio de Janeiro, mesmo local onde, em 2018, o Queermuseu finalmente se realizará, sob financiamento coletivo, depois ser interditado no espaço cultural Santander de Porto Alegre, sob acusações de imoralidade, profanação e atentado à fé cristã, incitação à pedofilia, à zoofilia e uso obsceno de dinheiro público. Queer, esquivo, palavra inglesa que, nos anos 20, foi usada para ofender e discriminar homossexuais é hoje um termo que alavanca muitas formas de representação LGBTQ+ em resistências sócio-políticas à lógica capitalista. Em arte é também um termo utilizado para alinhar possibilidades estéticas de leitura da produção simbólica, mais ou menos programáticas. Apresentarei a pintura de Sodré que, debochado, misturava crítica com primitivismo formal, colorido exuberante e imagens que pertencem a uma memória visual coletiva e midiática. Imagens da história da arte, anjos barrocos, ídolos pop, personagens de HQ e TV e personalidades trans, tais como Matisse, Picasso, Nina Hagen, ZéCarioca e Roberta Close. Pinta como quem resenha as últimas tendências e fatos do mundo midcult global numa paisagem composta por falos e vaginas aladas, genitálias em forma de flor e borboleta, frutas em forma de seio. No seu pintar uma visualidade kitsch se projeta pelo contexto bem humorado de suas citações eruditas. Irônica, sua pintura de efeito cronista revela o queer, o non sense e o *mis-en-scene*, afirmativos do emaranhado de códigos distintivos e condutas artísticas e sociais que fazem da cultura uma tela em esquisita e permanente disputa por aparição simbólica.

Erotismo em objetos: para ver, ler, usar e pensar

Carlos Gonçalves Terra

Universidade Federal do Rio de Janeiro / CBHA

Desde os primórdios nos deparamos com reproduções do momento sexual e objetos que "esquentam" a relação entre casais. Conforme cada ciclo histórico existe uma maior ou menor intensidade no uso dos objetos eróticos. Na atualidade há uma grande quantidade de material erótico disponível que se integra em cenas íntimas em suas diferentes denominações como a agorafilia – atração por fazer sexo em lugares abertos ou ao ar livre; coimetofilia – desejo de transar no cemitério; amalgatofilia – adoração por estátuas; plushofilia – atração por fazer sexo com pessoa disfarçada de bicho de pelúcia; bondage – interesse relacionado com o sadomasoquismo, onde o principal objetivo é imobilizar o parceiro; voyeurismo; submissão; fetiche por filmar; e por fim a atração por fazer sexo com bonecas, entre outras práticas da relação sexual. Muitos objetos são preservados em museus especializados em arte erótica ou em gabinetes reservados. São eles que nos fazem pensar e refletir como o sexo e os objetos se integravam e proporcionavam prazer. Outro ponto relevante a ser considerado é o que se refere à literatura, pois ela também nos faz lembrar como a relação com os objetos eróticos sempre foi importante para a satisfação sexual. A maior liberdade ocorreu no século passado e nos permitiu ter acesso a livros antes proibidos tornando acessível informações antes guardadas a sete chaves, trazendo à nossa imaginação objetos que inacreditavelmente eram úteis no dia a dia dos casais. Esse erotismo às vezes ainda é considerado pornográfico e não artístico, já que a fronteira entre um e outro está muito próxima. Analisando os diversos objetos espalhados pelas diferentes culturas, lendo um pouco do que nos foi deixado e observando-os em diferentes espaços, poderemos decidir se essas "bizarrices", como alguns as consideram, foram usadas, vistas ou pensadas.

Os amantes feiticeiros, bestiais e sodomitas: objetos eróticos de Victor Brauner

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Universidade de Brasília / CBHA

Objet de Contre-empolement, um assemblage produzido pelo artista Victor Brauner, em 1943, sintetiza duas forças poéticas da produção deste artista romeno, vinculado ao grupo surrealista francês: o misticismo e o erotismo. A exceção da Mesa-lobo (1939-1947), os objetos produzidos por Brauner ocupam um lugar tímido nos estudos dedicados ao seu trabalho. Relacioná-los com a produção gráfica e pictórica é menos comum por sua potência erótica que por sua relação com a invenção de estratos de uma mitologia moderna. Todo um universo mágico e espiritual é evocado. Todavia, pretendemos demonstrar que os objetos do artista, tomados em sua perspectiva erótica, ajudam a explicar a transformação na obra de Brauner, visível durante II Guerra Mundial. Transformação que a princípio modifica a maneira de refletir sobre o desejo. Um pequeno conjunto de objetos mostra-nos que o corpo feminino maquínico, dos anos de 1930, transforma-se no corpo xamânico da década seguinte. No primeiro momento, podemos destacar os desenhos da série Anatomia do Desejo: corpos femininos superdotados de atributos sexuais formados por diferentes estruturas, como torneiras, alicates, tesouras, maçanetas, e outros apêndices mecânicos etc. No segundo momento, temos as *Palladistes*: figuras típicas dos manuais de magia, representadas por meio da *disject membra*, ou seja, os membros estão deslocados do tronco, transgredindo, assim, as leis anatômicas, como seres demoníacos que se articulam para seduzir e copular. Os objetos produzidos entre esses dois programas visuais apresentam-nos condições de compreender tal transformação por introduzir no cálculo a figura masculina. Defendemos que a figura erótica masculina se desdobra em diferentes anatomias, em seres violentos e bestiais. Essa perspectiva leva-nos ao Brauner colecionador de peças das artes primeiras, oriundas das Américas e da Oceania. Leva-nos a refletir sobre como o falo em sua ferocidade é representado a partir dos anos de 1950.

Lugares para amar: técnicas de reprodução e imagens da cama na história da arte

Luana Maribele Wedekin

Universidade Estadual Paulista

Em 1934 o antropólogo francês Marcel Mauss (1872-1950) escreveu um texto seminal chamado “A noção de técnica do corpo”. Nele, defendia a realização de estudos mais específicos no campo da antropologia acerca do corpo, defendendo uma “perspectiva tríplice” do homem (social, biológica e psicológica), e apresentando a ideia de que o corpo é “o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico do homem”. Sugeriu uma classificação quanto à divisão destas técnicas entre os sexos, sua variação conforme as idades, seu rendimento e a transmissão da forma das técnicas. Para o escopo desta comunicação e sua adequação à sessão temática, interessa a enumeração biográfica das técnicas corporais, especialmente as técnicas de reprodução, sobre as quais, afirma Mauss: “nada mais técnico do que as posições sexuais”. Como a história da arte ilumina a questão das “técnicas de reprodução”? A resposta passa por uma questão de método. Mauss afirmou em seu estudo: “(...) convém proceder do concreto ao abstrato, não inversamente”.. Focaliza-se não propriamente os registros dos encontros amorosos em si, mas o lugar onde se desenrolam: a cama, vista aqui como objeto técnico, estético, erótico. Percorre-se, então, às imagens das camas desde os *lecti cubiculares* nos afrescos do Lupanar de Pompéia, na antiguidade Romana; o verbete coitus no popular tratado medieval Tacuinum Sanitatis; o leito nupcial no retrato do casal Arnolfini (1434) de Van Eyck; no inferno pintado por Bosch em “Os sete pecados mortais e os Quatro Novíssimos do Homem” (s/d); a cama onde repousa a Vênus na tela “Vênus, Vulcano e Marte” (1551-1552) de Tintoretto; a “Cama à francesa” (1646), na gravura de Rembrandt. O drapeado das cobertas e dos cortinados é quase sempre presente, exercício da ilusão da representação da tridimensionalidade do espaço desde o Renascimento, traduzida em linguagem impressionista em “Na cama” (c.1892), de Toulouse-Lautrec e no nervoso jogo de pinceladas das dobras do tecido onde repousam os amantes em “O abraço” (1917), de Egon Schiele. O sexo, ou promessa e insinuação do sexo, também podiam se dar no divã, onde se recostam personagens de obras canônicas: as Majas (c. 1795-1802) de Goya, e, claro, a “Olympia” (1863) de Manet. A revolução russa rejeitou as formas de família e relacionamentos ditos burgueses e a cama de casal virou um símbolo das antigas formas de amar a ser superado pelo design que concebe camas camufladas.

Cabelos: emoção erótico-simbólica do texto impresso à imagem gravada

Luciene Lehmkuhl

Universidade Federal da Paraíba / CBHA

Cabelos, xilogravura de Hugo Mundo Júnior, datada de 1958, aparece como uma das sete obras que ilustram os poemas de Cruz e Sousa, selecionados por Silveira de Souza reunidos na publicação intitulada Sonetos da Noite, Edições do Livro de Arte de 1958. Os exemplares foram devidamente numerados, as folhas soltas no interior de uma capa em formato de encarte, traziam alternadamente um poema e uma gravura em dimensão de 32 x 22 cm. Mund Júnior e Silveira de Souza, marcaram época na produção editorial catarinense com suas publicações, em especial as edições do Livro de Arte. Da escolha do papel e dos tipos, ao acabamento da impressão com o belo selo da editora, apresentando duas páginas abertas e duas goivas cruzadas, tudo era pensado e tratado como exímio trabalho de artífice, saberes e destrezas ainda hoje valiosos no meio editorial, especialmente entre bibliófilos. Assim, a gravura Cabelos, de Hugo Mund Júnior será aqui abordada como peça concebida para ilustrar o poema de mesmo nome do poeta Cruz e Sousa, visando sua publicação no livro Sonetos da Noite da Edições do Livro de Arte, no ano de 1958, em Florianópolis, com seleção do escritor e editor Silveira de Souza. Tomo aqui uma afirmativa de Didi-Huberman para conduzir minha reflexão acerca desta gravura. Diz ele: “As emoções tem um poder - ou são um poder – de transformação da memória ao desejo...”. Se pensarmos em uma emoção erótica, como um desejo, uma vontade e uma libido aflorados em decorrência da audição de um som, do toque em uma textura, do odor aspirado, do gosto que faz salivar ou da imagem que atrai o olhar, concordamos que o erótico se define no campo das emoções. Assim, a transformação que se opera em nossas mentes ao sentirmos, inicialmente por qualquer um dos canais sensitivos, resulta sinestésica e perpassa o campo da memória instalando-se no campo dos desejos, podendo estes se limitarem ao afeto, ao amor, ao reconhecimento e proximidade ou se lançarem a recônditos mais exuberantes e extravagantes, como o das emoções eróticas. Vejamos os percursos trilhados por Mund e Silveira ao interpretarem o poeta simbolista.

A desconstrução do erotismo: ritual, deboche e transgressão no ativismo vienense

Marco Antonio Pasqualini de Andrade

Universidade Federal de Uberlândia / CBHA

O período da contracultura foi marcado por uma contestação de valores sociais, culturais e artísticos. Nesse contexto, o uso da nudez pelos artistas mostrou-se tanto como a quebra de um tabu como modo de provocação política transgressora. Mostrar o corpo poderia ter caráter erótico, pornográfico, ou simplesmente libertário: romper os padrões estabelecidos pelo bom gosto, pelo pudor, pelo decoro. Em consequência, temos uma desconstrução do erótico e do erotismo tradicionais, sem contudo reduzir a carga de desejo, que mantém-se latente em imagens controversas e abjetas. O grupo artístico conhecido como "ativismo vienense", formado por Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Mühl e Rudolf Schwarzkogler, entre outros, foi paradigmático, pois levou a limites inusitados a exposição, manipulação e objetificação do corpo e de seus fluidos. Os opostos em interfaces, Eros e Thanatos, libido e violência, que para Freud constituiriam os instintos de vida, são embaralhados e desconstruídos, expostos entre o culto estético e a banalização escatológica. Se para Nitsch o corpo nu visceral deve constituir um dos elementos básicos de seu "teatro da orgia e do mistério", que apresenta-se como uma purgação coletiva ritual ao mesmo tempo cristã e pagã, para Brus serve de base, suporte ou tela viva, sobre a qual o gesto pictórico expressivo e violento se acumula e se expõe em sua cruza perversa, torturante, masturbatória, libidínica. Por outro lado, Mühl estabelece seus parâmetros de desfuncionalizar e desrealizar ações do cotidiano, a fim de desestabilizar, destruir, desmoralizar, desobedecer, sabotar a arte e a sociedade. O grotesco, o banal, o sensual misturam-se de modo anárquico e descontextualizado, como ações niilistas que beiram o escândalo e a aberração, um teatro do abuso e do nonsense. Schwarzkogler coloca-se como um contraponto ou complemento: seus rituais não se mostram em ato, mas em representação. A mediação fotográfica constitui um invólucro que mantém o espectador distante, voyeur que espreita com lascívia e horror as cenas estranhas que remetem à vulnerabilidade ambígua de um ambiente hospitalar: Esteticamente belas, rigorosamente construídas, nos expõe a uma condição sádica de agentes de um erotismo perverso e mórbido. Tais propostas, contravenções do artístico e do comportamento social burguês, colocam em xeque a visão idílica de um erotismo diáfano, velado, distante, romântico, e expõe a cruza dos desejos despidos e rudes da realidade.

Desejo arbitrário: arte e censura em tempos de cólera

Maria Carolina Rodrigues Boaventura
Universidade Federal de Uberlândia

Tal comunicação não pretende versar sobre o “amor nos tempos de cólera” como em um dos grandes feitos literários do escritor colombiano Gabriel Garcia Márquez, mas sim sobre o desejo em tempos de cólera, cólera essa que deturpa a razão, ergue barreiras e atíça os fervores do conservadorismo. 2017, um ano em que arte e cultura foram postas em xeque contando com recursos escassos e interpretações absurdas. Um ano em que as artes visuais se viram indignadas com a prisão do performer Maikon K ao executar “DNA de DAN” de maneira dita “obscena” ou com a censura à exposição “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira” por conter obras que não agradavam a ideologia de um movimento conservador e liberal; houve ainda quem visse incentivo à pedofilia na obra “Pedofilia” da artista Alessandra Cunha e na performance La Bête de Wagner Schwartz realizada no MAM de São Paulo. Interessa aqui, portanto, revelar esse desejo arbitrário de que a arte não comporta “conteúdos impróprios”, neste sentido, se pergunta: que natureza será esta da arte que não é permitida para menores de 18 anos? Ou, qual o reflexo de atitudes absolutas como estas que infringem a liberdade artística e poética em nome de um pudor antes de tudo, político? É, então, através de um percurso investigativo da censura a acontecimentos das artes visuais em 2017, que se pretende levar a cabo o questionamento sobre como a arte como poderoso instrumento de crítica social pode ser refém de uma crítica consensual, aquela crítica carregada de senso-comum, manipulação política e ignorância artística, isto é, o desejo insólito por parte de uma parcela política brasileira de que a arte não reverbere identificações vistas como pervertidas e despidoradas. Uma lamentável parcela da população que quer calar as singularidades e diferenças de uma produção artística rica e diversa, como é a da Arte Brasileira.

America Latina feminina ou masculina?

Maria de Fatima Morethy Couto

Universidade Estadual de Campinas / CBHA

Em uma das últimas salas da exposição Histórias da sexualidade, realizada no MASP em 2017, três pinturas de representações cartográficas foram colocadas lado a lado: Ideologia, da brasileira Anna Bella Geiger e Latinoamérica feminina e Latinoamérica Masculina, duas telas de autoria da espanhola Cristina Lucas. Na primeira obra, de Geiger, pertencente à sua série Sobre a Arte, vemos duas figuras humanas nuas, de costas, enquanto desenhavam um mapa do Brasil. Já o segundo trabalho, de Lucas, é composto por dois grandes mapas da América Latina nos quais são registradas as diferentes palavras com que se denominam, nos países da região, os órgãos sexuais femininos e masculinos. Geiger e Lucas, artistas de gerações distintas, denunciam em suas obras, cada uma a seu modo, as relações de poder vigentes na sociedade ocidental. Neste caso específico, servem-se de mapas para discutir questões de gênero e o fazem de maneira simples e direta. Não há rebuscamento nas imagens nem estilizações sedutoras. Por outro lado, a alusão à sexualidade ocorre indiretamente. Os corpos nus da obra Geiger, que reaparecem em uma aquarela sobre o mesmo tema, também realizada em 1976, revelam-se assexuados, infantis. Têm sua origem em uma imagem retirada de uma cartilha escolar empregada no período, de plena ditadura militar no Brasil. Já as palavras chulas, vulgares, empregadas por Lucas, não são necessariamente associadas a jogos eróticos nem ativam o desejo do espectador. Contudo, são potentes para nos fazer pensar sobre nossas diferenças e similaridades, sobre o que nos une e nos distancia em nossos modos de pensar e falar sobre gênero e sexo. Minha comunicação tem por objetivo analisar mais longamente essas obras no que refere a seu potencial discursivo e reflexivo, relacionando-os a outros trabalhos das duas artistas ou a trabalhos contemporâneos de características e intenções similares.

O reverso da efígie: ambiguidades e tensões de um objeto fotográfico

Maria Inez Turazzi

Universidade Federal Fluminense / CBHA

A invenção da imagem fotográfica na primeira metade do século XIX representou a criação de um dos objetos eróticos mais potentes e complexos de toda a história da humanidade e, ao mesmo tempo, uma imensurável visualidade para todos os demais. Com o incontestável apelo da nitidez e exatidão, as imagens fixadas pela câmara fotográfica figuraram, com impressionante realismo, os múltiplos sentidos da sexualidade humana em variados formatos e suportes (bi ou tri dimensionais), alargando no tempo e no espaço o potencial erótico do ver e do ser visto, quer em sua natureza documental, quer em suas qualidades estéticas. Interligando razão e emoção, ideação e execução, afirmação e negação, a fotografia com conotação erótica ou pornográfica também acionou desejos recônditos, gestos interditos e prazeres inconfessáveis. As tensões e polarizações que marcaram o surgimento de tais imagens, desde os primeiros daguerreótipos do gênero, passando por hibridismos de um meio a outro (das ciências para as artes, da pintura para a fotografia, e vice-versa), até a sua controvertida veiculação (ou não) em livros, museus, sites e outros espaços públicos, são tensões indissociáveis das ambiguidades inerentes ao prazer erótico e à visualidade do corpo humano. Esta comunicação, conjugando a experiência de pesquisa em torno do fotográfico com a temática proposta pelo XXXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte irá se deter, especificamente, na análise de uma imagem de autor anônimo, realizada no Rio de Janeiro, em meados do século XIX, acondicionada em estojo de daguerreotipia (mesmo sem sê-lo), com a efígie de uma mulher desnuda, integrante de importante coleção científica, hoje abrigada em espaço institucional. As tensões e ambiguidades que atravessam a história dessa imagem-objeto, quer no contexto de sua criação, estetização e apropriação no passado, quer nas formas de proteção, circulação e veiculação no presente, constituem o foco da reflexão, dado que sua existência e visualidade ainda convocam prazeres, transgressões e repulsas capazes de mobilizar a subjetividade de indivíduos e coletividades.

Rossini Perez e sua gravura: sensualidade na grafia desejanste

Maria Luisa Luz Tavora

Universidade Federal do Rio de Janeiro / CBHA

Rossini Perez (1931) natural do Rio Grande do Norte, vivendo a partir de 1943 no Rio de Janeiro, tornou-se gravador no ano de 1953. Aluno de Iberê Camargo, passou também pela orientação de Goeldi, na Escolinha de Arte do Brasil. Dois anos foram suficientes para que se aprofundasse na linguagem gráfica e realizasse sua primeira individual, em 1955. A partir de então, suas atividades de artista e de orientador no Ateliê do MAM-Rio (1959-60) contemplaram a incorporação do experimentalismo da prática artística à gravura. Em vários aspectos sua obra se instala na transgressão com narrativas inovadoras sobre a gravura, quer do ponto de vista histórico, material ou da natureza criativa de suas imagens. Interessa a esta comunicação analisar algumas obras de Rossini, nas quais este dá tratamento singular ao corpo, questão que também interessou a outros gravadores como Anna Bella Geiger (Fragmentos), Thereza Miranda (Germinações) ou mesmo Darel Valença (Prostitutas). Em Paris (1961/72), tendo deixado para trás a série das Favelas, estruturadas pela geometria assim como a espacialidade turbulenta que as sucederam, Rossini refina sua grafia recompondo formas com uso da linha curva e com a criação de relevos. Gravuras como Iemanjá (1969), Serpente na moldura vermelha e Aperte bem (ambas de 1970), Liame (1971), Enroscada (1976), Angolana (1979) entre outras, constituem um jogo de sedução, levando-nos a “rever compreensões dos espaços e processos em que foram usados e interpretados, bem como identidades sexuais, tendências e convenções implicadas”. Criatividade e sensualidade integram-se nas obras de Rossini Perez a partir de 1962, num verdadeiro “exercício da crueldade” (Bataille).. Formas sendo devoradas por outras formas (Didi-Huberman). Desejos e erotismo unidos ao campo místico, religioso como o caso de Iemanjá que, numa nova iconografia, tem seu corpo codificado como feminino em uma forma sinuosa com seios em sua extremidade. A imagem em Rossini percorre o silêncio de mundos interiores na manifestação de um impulso erótico, a sexualidade numa perspectiva cósmica. Espaço para o sonho de profundidade, manifestação de uma vivência de intimidade. Desejos secretos informam as imagens.

A Caixa de Fazer Amor de Teresinha Soares

Marília Andrés Ribeiro

Universidade Federal de Minas Gerais / CBHA

Teresinha Soares é uma artista mineira que teve atuação exemplar, durante os anos de 1960/70, no contexto da arte contemporânea brasileira. Com a bandeira em prol da liberdade feminina, Teresinha Soares surge na cena artística brasileira apresentando uma arte em sintonia com as propostas das novas vanguardas artísticas internacionais da segunda metade do século XX. Dialoga com as vertentes da Pop Art e da Nova Figuração e cria uma obra intermidiática na qual se mesclam as artes visuais, a literatura, o teatro, a dança, a música e a performance. Pertence à geração de artistas mulheres que busca uma emancipação política, social e comportamental como Ana Maria Maiolino, Maria do Carmo Secco, Carmela Gross, Vera Chaves Barcelos, entre outras. Sua obra tem o reconhecimento internacional, participando de importantes exposições, como *The World Goes Pop*, na Tate Modern, em Londres (2015), e *Radical Women: Latinamerican Art, 1960-1985*, no Hammer Museum, em Los Angeles (2017). A artista realizou, recentemente, uma grande exposição no Museu de Arte de São Paulo, com curadoria de Rodrigo Moura, apresentando o título provocativo: *Quem tem Medo de Teresinha Soares?* (2017). Atualmente estamos realizando a curadoria de sua exposição no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, cujo eixo curatorial é o corpo da mulher e o corpo da terra. Seus trabalhos falam do corpo feminino, do desejo, do erotismo, da sexualidade, do meio ambiente e da liberdade de expressão artística. Escolhemos interpretar a obra Caixa de fazer Amor por ser um Objeto na linhagem de Duchamp, Hélio Oiticica e Rubens Gerchman, que provoca e questiona o contexto artístico da época. Situa-se, do ponto de vista formal, na contramão do objeto artístico tradicional e, do ponto de vista iconográfico, como questionamento da tradição erótica da arte ocidental. Chama a atenção para a máquina de fazer amor, dissecando a relação sexual do homem e da mulher, através de vários elementos: a manivela, a porta de entrada, os vidros de vaselina, o coração, os fios de conexão e as cabeças humanas que se encontram e desencontram. Esses elementos dialogam com as suas pinturas, desenhos, gravuras e serigrafias. A Caixa de fazer Amor, portanto, é um objeto que nos introduz ao mundo subjetivo da artista e ao mesmo tempo nos instiga a discussão sobre a sua relação com os movimentos de emancipação das mulheres que se inscrevem no contexto político, social e comportamental da segunda metade do século XX.

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

Marize Malta

Universidade Federal do Rio de Janeiro / CBHA

A maioria dos estudos sobre erotismo recai em imagens ou narrativas ligadas ao sexo ou ao corpo nu, ou ainda a formas sugestivas para alimentar fantasias sexuais. Apesar de estimularem desejos e instigarem excitações corporais, são imagens de provocação, raramente de interação. São construções que pontuam a relação entre o prazer real sexual e sua representação ficcional. Procurando ultrapassar essa prática voyeurista, sugerimos uma penetração no universo dos objetos eróticos que propiciam prazeres sexuais com sua materialidade. Existem muitos objetos para proporcionar prazer. Brinquedos sexuais ou móveis para o amor podem ser usufruídos em relações conjuntas ou individuais. Servem para ampliar prazeres ou para completarem ausências. É preciso procurá-los, perguntá-los, desejá-los para que possam chegar à vista e às mãos. São objetos tabus, objetos do mal, alertando que os prazeres carnavais não devem ser explícitos porque moralmente mal vistos, ainda mais se o sexo for feito com objetos, como fosse algo que devesse ser escondido, mesmo diante de sua incontornável presença, sobrevalorizando-o como segredo. Trata-se de uma objetificação do sexo para além das metáforas, no que comporta a presença de um objeto de interação para o prazer, adentrando-se pelo campo das críticas corporais que envolvem performers e espectadores ativos. Nossa intenção é tirar esses objetos da obscuridade e perceber como se relacionaram com a consciência da materialidade do corpo real, e, portanto, ligada a questões de gêneros, como compreensão de formas e atuações culturais e estéticas de intimidade e prazer, das anatomias do desejo e dos limites de regulação de decência. Diante do que é moralmente aceito, os objetos sexuais seriam um desmesuramento, um excesso da natureza sexual. Ao subverterem normas sociais e sexuais e de autoridades políticas e religiosas, os limites entre erotismo e obscenidade, entre decorativo e performático, entre a regulação e liberação, entre objeto de desejo e sujeito desenhante se confundem. Partindo de objetos oitocentistas e chegando à contemporaneidade, propomos analisar como esses objetos se desenvolveram em perspectiva histórica, sejam como facilitadores de posições sexuais, sejam como estimulantes e penetrantes corporais, cujas formas, atuações e tecnologias foram se atualizando conforme demandas de diferentes técnicas, pensamentos e condutas dos indivíduos no seu processo de subjetivação. Tomando o olhar como o contrário do agir, pretendemos aproximar os inversos e desenvolver uma reflexão entre formas e sensações de objetos para o sexo, tendo em vista que suas atuações, como objetos necessariamente de contato, multissensoriais, demandam outras formas de abordagem para além das práticas teóricas e metodológicas dos estudos canônicos da história da arte e das artes decorativas.

Eros transubstanciado: o desejo e o acaso na obra de Nelson Félix

Neiva Maria Fonseca Bohns

Universidade Federal de Pelotas / CBHA

Arquiteto de formação, Nelson Félix (Rio de Janeiro, 1954) estrutura seu trabalho artístico na relação entre espaço e tempo, consciente de que as obras têm vidas mais longas do que os indivíduos que as produzem. E, embora seja evidente o interesse que nutre pelas especificidades dos materiais, sua obra está “fadada a relações extra-conjugais com o pensamento”, como muito bem observou o crítico Rodrigo Naves. O presente trabalho pretende levantar algumas considerações sobre o pensamento erótico presente num conjunto de obras do artista que inclui desenhos, esculturas e projetos em grande escala. A alusão às forças naturais geradoras de vida manifesta-se de diversas maneiras nesses trabalhos, em representações naturalísticas (como nos desenhos que mostram detalhes anatômicos das genitálias masculina e feminina), ou abstratas, com forte apelo ao rigor geométrico. Desde a década de 1970 até a atualidade, o desenho, como prática cotidiana do artista, constitui-se num continuum incessante que dá coerência ao conjunto de sua obra. O desenho, assim concebido, é uma forma de pensamento visível que registra as metamorfoses de uma “ideia essencial” que sempre o motivou. Os impulsos naturais responsáveis pelo surgimento da vida, movidos pelo desejo ou pelo acaso, funcionam como forças motrizes, que mantêm vivo o pensamento criativo. Mas esse pensamento, expresso pelo desenho, também pode concretizar-se em peças esculpidas como resultado de um trabalho manual, repetitivo, lento e solitário. Nesses casos, as obras surgem, nas palavras do artista, para “acariciar os olhos”. Mas, altamente sensuais, algumas erguem-se como falos, outras atraem pelas qualidades táteis e outras, feitas de materiais de distintas naturezas, em oposições binárias, podem se desintegrar mutuamente, tanto quanto os amantes.

Segredos de bolso: a miniatura erótica

Patricia Delayti Telles

Pós-doutoranda na Universidade de Coimbra e Universidade de Évora

Nos últimos anos, diversos investigadores, sobretudo anglo-saxões e franceses como Marcia Pointon e Nathalie Remoinhe-Bouchard, têm vindo a redescobrir a importância e a qualidade das chamadas “miniaturas”: pequenas pinturas a aquarela ou gouache sobre pergaminho ou marfim. Inseridas em medalhões, anéis, ou objectos de uso quotidiano como caixas de tabaco, a maioria retrata fidalgos e burgueses; dos meados do século XVIII ao advento da fotografia, eram usadas para aliviar a dor das separações ou comemorar momentos marcantes da vida privada. Hoje, são objetos de coleção, mas ao contrário da pintura de cavalete, destinada a um público vasto, esses pequenos retratos nasceram para serem vistos por poucos, de perto, revelando a intimidade e as afinidades de retratados e portadores. Ora, mostrados ou escondidos segundo a vontade do seus donos, permitiram também a troca de imagens íntimas, eróticas: a historiadora Grootenboer revelou em 2013 como estes pedaços de corpos, olhos, bocas e seios, eram reconhecíveis apenas por aqueles a quem se destinavam. Outras peças, sobretudo a partir de finais do século XVIII, revelam cenas em contexto sexual ou até de sexo explícito, seja no verso de retratos mais formais, seja inseridas em pequenos compartimentos escondidos nas tabaqueiras ditas “de segredo” ou caixas em metais preciosos de aparência anódina. Fizeram furor. A delicadeza dos seus materiais tornou-as raras, o desprestígio dos retratos durante o século XX e as cenas mais ousadas que algumas encerram afastaram os historiadores da arte supostamente mais “sérios”. Em Portugal e no Brasil, tanto os livros sobre essa modalidade, escritos por Júlio Brandão e Angelita Ferrari, e como os dois catálogos de exposição sobre miniaturas realizadas em Portugal em 1998 e 2003, ignoram as peças mais ousadas. Estas encontram-se assim, ainda dispersas por coleções particulares e reservas de museus, num estranho limbo, no limite entre a história da arte e a história das mentalidades. Diante do duplo perigo que representam por um lado a emergência de um neo-conservadorismo de raiz religiosa, por outro as dificuldades na sua conservação e restauro, urge estudá-las e reestabelecer uma bibliografia coerente, antes que desapareçam por completo.

Um jardim cor-de-rosa para Jayne Mansfield

Patricia Leal Azevedo Corrêa

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Uma base de madeira com cobertura estofada em veludo rosa: partes rígidas curvas, partes macias com ondulações e protuberâncias acolchoadas. Feita pelo artista paulistano José Resende em 1968, *Glub-Glub* ou o Jardim de Jayne Mansfield é uma construção que transita entre escultura e móvel, objeto e paisagem, arte e *kitsch*. Ao apelo tátil do veludo soma-se um tamanho convidativo: daria para sentar e deitar, dormir e namorar sobre o estofamento se ele não pertencesse ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Trabalho dos primeiros anos do artista, estranho frente à produção madura, mais sóbria, já revela uma imaginação atraída por materiais, formas e imagens correntes em nossos ambientes construídos, domésticos ou públicos. A referência a jardins, paisagens ou canteiros é marcante nesses primeiros anos, bem como referências à cultura de massa e ao imaginário popular, às soluções estruturais ou decorativas de casas e quintais suburbanos. O trabalho se conecta a um contexto de interesse artístico por apropriações e referências aos mass media, que nos anos 1960 começavam a ganhar escala global, inseparáveis da invasão vertiginosa pela imagem. Mansfield é parte desse contexto, nela se fundem aspectos sedutores e trágicos. Em 1968, quando seu nome aparece no trabalho de Resende, a bela atriz de Hollywood, considerada uma Marilyn Monroe de segunda categoria, havia falecido em grave acidente de carro amplamente noticiado, lance derradeiro de um intenso percurso midiático que a transformara em *sex symbol*. Das imagens de seu corpo erotizado – os vastos seios sempre ressaltados, as curvas generosas fotografadas à beira de piscinas e banheiras, os inúmeros nus para a Playboy – às imagens de sua decadência e do carro destruído, Mansfield resumia o drama da cultura pop americana que fascinara artistas como Andy Warhol: sexo, consumo e morte. Mas o que significava a referência à atriz pelo jovem artista paulistano? No mar de imagens de Mansfield, descobrimos há pouco as incríveis fotografias de seu Pink Palace, publicadas na revista *Life* em 1960, uma mansão de paredes e móveis, inclusive um banheiro, forrados de pelúcia e veludo, com gramados e piscinas. Todo esse *glamour* tinha, é claro, seu lado sombrio, o declínio do sonho americano. O jardim rosa de Resende talvez sugira o declínio de outro sonho, o projeto construtivo brasileiro, as curvas de Niemeyer e Burle Marx, naquele outro ano difícil, 1968.

Imagens para um “falo” nordestino em Jonathas de Andrade

Pedro Ernesto Freitas Lima

Doutorando na Universidade de Brasília

Em anúncios publicados em jornal popular de Recife, Jonathas de Andrade convocou sujeitos que se consideravam representativos do que seria o homem nordestino para sessões de fotografia. As imagens, que privilegiavam corpos fortes, de homens de meia idade e coloridos pelo sol, de dimensões (homo)eróticas, foram utilizadas para compor setenta e sete cartazes para o Museu do Homem do Nordeste, trabalho apresentado em 2013. A recorrência de características comuns aos corpos escolhidos nos evidencia a construção discursiva do que seria o homem – o “falo” – nordestino. Assim como foi possível inventar um Nordeste a partir de discursos de caráter físico, geográfico, histórico e cultural, Durval Muniz de Albuquerque Júnior nos demonstra que também foi possível a invenção de um “falo” nordestino, construção essa da qual fez parte as artes. Segundo a curadora Clarissa Diniz, é possível pensar na dimensão cultural e artística do corpo nordestino enquanto uma trajetória que remonta a, pelo menos, o trabalho libidinal e erótico de Cícero Dias, corpo esse dotado de suas especificidades e que integraria uma “cultura nordestina”. A partir do trabalho mencionado e da perspectiva de uma invenção do “falo” nordestino, nos perguntamos como os referidos cartazes dialogam com uma tradição inventada do corpo masculino nordestino. Usando a imagem do curador Moacir dos Anjos, para quem a produção contemporânea da região “amolece” a cultura regionalista freyriana ao enunciar modos individuais de lidar com lugares simbólicos, nos perguntamos se é possível também pensar em uma presença “amolecida” do falo na produção de Jonathas e de outros artistas próximos a ele que se interessam pela continuidade/descontinuidade da tradição enquanto/no corpo nordestino, como por exemplo Bárbara Wagner, com quem já dividiu exposições coletivas. Para isso, propomos pensar, a partir de uma seleção de obras, o “falo” nordestino enquanto uma trajetória, uma genealogia. Em seguida discutiremos, sob uma perspectiva identitária pós-colonial, como o trabalho de Jonathas produz erotismo a partir de diálogos com tradições inventadas do “falo” nordestino que perpassam uma miríade de relações de gênero, classe e raciais.

Ruin porn: o fetiche da ruína na era pós-industrial

Rafael Fontes Gaspar

Doutorando na Universidade do Estado de Santa Catarina

Este artigo demonstra aproximações conceituais entre a obsessão contínua na sociedade por ruínas, denominada no mundo contemporâneo como *ruin porn*, com o princípio estético do surrealismo desenvolvido por André Breton, através da concepção de beleza convulsiva presente nos romances *Nadja* e *O Amor Louco*. Além disso, será compreendida a relação entre o belo e o maravilhoso descrito no Manifesto Surrealista, como forma de auxiliar essa reflexão sobre o encanto que existe na decadência urbana das construções abandonadas. O conceito de *ruin porn*, traduzido literalmente como “pornografia de ruínas” caracteriza-se pelo fetiche criado em torno da exploração e da fotografia de ruína. Com o aumento das buscas por fotografias de ruínas, as mídias sociais se encarregaram de intitular a expressão *ruin porn*, bem como, *food porn*, *travel porn*, etc. Esse neologismo empregado atualmente através da concepção *porn*, expressa uma “glamourização” das fotografias, por exemplo, a proliferação do registro de comidas nas redes sociais. Mas, essa sedução criada em torno das ruínas apresenta um fenômeno complexo, pois, é recebida também por críticas de pessoas que protestam contra a exploração da decadência urbana de cidades como Detroit, nos Estados Unidos. Nesse sentido, as fotografias e o turismo mórbido que se destinam em torno dessas ruínas refletem a falência econômica pós-industrial da cidade. Analisando sob essa perspectiva os moradores encontram na fetichização da ruína um obstáculo ao progresso da cidade. Assim, as fotografias exibidas fora de contexto banalizam as implicações sociais e psicológicas da decadência urbana dos edifícios. Por outro lado, essa obsessão por ruínas pode indicar uma questão no mundo contemporâneo sobre o poder da nostalgia. Porém, diante de todas essas implicações, esta análise direciona seu olhar especificamente sobre o fetiche produzido pela sedução das ruínas, através de uma aproximação desse encanto por lugares abandonados com os princípios de uma estética surrealista, habitada entre a morte e o maravilhamento. Para Hal Foster, em *Compulsive Beauty*, o maravilhoso pode ser entendido como o fenômeno que Freud denominou de “estranho”. No livro, o autor realiza uma desconstrução do surrealismo, pois, se para Breton o surrealismo era um símbolo de amor e revolução, Foster analisará o movimento sob uma perspectiva mais obscura, de uma arte direcionada à compulsão, ao mistério e à morte. Essa abordagem talvez permita compreender o encanto da ruína.

A tela A Negra de Tarsila do Amaral: escuta e acolhimento da condição da afrodescendente na formação do povo brasileiro

Silvia Miranda Meira

Universidade de São Paulo / CBHA

A obra *A Negra* de Tarsila do Amaral, do acervo MAC/USP, retrata o mito da Negra, signo constitutivo da formação do povo brasileiro, elaborada a partir da memória das estórias de infância contadas pelas empregadas da fazenda, a Tarsila. As ‘pretalhonas’, com peitos gordos, e redondezas afrodisíacas de corpo, apresentavam formas atraentes, eram a seleção escolhida para pagéns, mucamas e molecas, desempenhavam serviços doméstico, trocavam aspectos íntimos de influência e contágio com as famílias brasileiras. Desde a relação íntima da criança branca com a ama de leite, à fixação, exclusivismo e predileção sexual dos homens brancos, que só gozavam com a mulata sensual ou com a negra, seus corpos não eram só apropriados apenas como força de trabalho, mas também como instrumento de prazer, gozo e satisfação. O mito da Negra, no lugar Brasil, é e era também de possuir um grande apetite sexual com sexualidade picante, enquanto o homem civilizado tinha um apetite sexual ordinário. Dizia-se geralmente, que a negra corrompeu a vida sexual da sociedade brasileira, iniciando precocemente no amor físico os filhos-família. A domesticação das reprodutoras amas de leite, mãe de criação, mãe preta, através da tradição do aleitamento nas famílias da casa grande e senzala também é notório no mito. “Não podiam suspender o trabalho e amarravam pedrinhas nos bicos dos seios para que estes, alongados, pudessem ser colocados sobre os ombros a fim de amamentar os filhos, que carregavam as costas” (*Tarsila do Amaral*). As condições sociais ‘de estar à serviço do branco’, introduziram um sistema responsável pela submissão e passividade do negro, apesar do intercâmbio emocional, a inserção social do negro era quase sempre hierarquizada. As negras, adaptadas ao clima e as condições de vida dos trópicos, apresentavam sempre energia nova e fresca, carregadas pelo sorriso contagiante, sensual e extrovertido apresenta o mito de vivente e sem vida, camufla uma certa patogenia, da história da sobrevivência do afro-brasileiro deformado pela escravidão. As evidências históricas da condição originária de descendentes de escravo abafaram, o desenvolvimento e dificultaram a integração do afrodescendente no Brasil.

SESSÃO 7
Questões do Erotismo na Arte Brasileira
- Século XIX e início do XX

Coordenadoras:

Ana Maria Tavares Cavalcanti (UFRJ/CBHA)

Elaine Dias (Unifesp/CBHA)

A Carioca e O Paraíba: dois nus entre Europa e Brasil

Alberto Martín Chillón

Universidade do Estado do Rio de Janeiro / Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro

Em Paris, com apenas dois anos de diferença, foram criadas duas obras fundamentais para a arte brasileira oitocentista por dois jovens artistas brasileiros. Entre 1863 e 1864 Pedro Américo de Figueiredo e Mello pintaria a primeira versão da Carioca, a representação da fonte do Rio Carioca como uma mulher nua no meio da natureza, e em 1866, Cândido Caetano de Almeida Reis modelaria o Parahyba, representação do nascimento de outro rio, o rio Paraíba do Sul, como um índio abrindo o rochedo do qual surgiria o rio. As duas obras forma destacadas pela historiografia como obras rejeitadas por diversos motivos. A Carioca, ganhadora da medalha de ouro na Exposição Geral de Belas Artes de 1865, seria rejeitada pelo mordomo da Casa Imperial diante do oferecimento do pintor ao imperador pelo seu caráter pouco apropriado e licencioso para as coleções imperiais, e o Paraíba pelo seu caráter ousado que contrariava as regras acadêmicas. Na presente comunicação trataremos de analisar como as duas obras estão trazendo questões europeias ao Brasil, provocando diversas reações, entendendo o que estão propondo os artistas, quais são suas influências e referentes. Para isso, situaremos as obras dentro de, por uma parte, uma tradição temática, analisando a trajetória representativa das alegorias fluviais e seus usos principais, e por outro, de um duplo contexto: brasileiro, onde ia ser recebida, e europeu, onde a obra foi produzida, ambos necessários para o entendimento das obras, tanto para rastrear sua gênese como para valorizar seu recebimento. Desse modo, e analisando as construções historiográficas, trataremos de responder também as perguntas propostas pela sessão temática, Que relações podem ser mapeadas a partir de referências artísticas europeias nas obras nacionais?, Como as questões raciais e de gênero aparecem nas academias e estudos de nus? e Qual o papel da tradição clássica e do modelo vivo como instrumentos de elaboração destas imagens?

Victor Meirelles, Moema e o pudor do artista

Alexander Gaiotto Miyoshi

Universidade Federal de Uberlândia

Em 1880, Rangel de S. Paio publica uma substancial defesa ao quadro Moema, de Victor Meirelles, quebrando um silêncio na crítica de arte a essa obra. Exposta pela primeira vez ao público em 1866, no Rio de Janeiro, Moema havia de fato motivado poucos comentários nos periódicos. Por outro lado A Carioca, de Pedro Americo, exposta em 1865, gerou na imprensa um debate mais acalorado, em parte por representar um audacioso nu feminino e ao mesmo tempo evocar assunto pátrio.

Sendo pinturas a retratar mulheres nuas e em grandes dimensões, ligadas ambas à brasilidade nas artes, por que A Carioca teria gerado um tal debate e Moema não? Tratam-se evidentemente de quadros muito distintos nos temas, composições e abordagens pictóricas. Contudo, para além dos aspectos artísticos que as diferenciam, é possível desdobrar aqueles mais alinhados aos costumes, à política e ao âmbito da cultura e da autoimagem de uma nação à qual se buscava ainda, com certo anseio, uma própria identidade. Compreender as estratégias para se produzir um grande nu feminino no Brasil em meados do século XIX, sobretudo em Moema, que expõe o corpo de uma indígena inerte e despida no contexto em que o Império Brasileiro lidava com as crises do Segundo Reinado é um dos pontos centrais da comunicação. As questões em torno ao pudor artístico, de recepções e críticas ao quadro Moema serão analisadas e confrontadas com as de outras obras tanto de Meirelles quanto de outros pintores, mas também de produções literárias como Luciola, Diva e principalmente Iracema, de José de Alencar. Pois se, por um lado, Meirelles pouco representou nus femininos, foi com Moema, seu único grande quadro no gênero, que elaborou de forma concisa e abrangente uma obra provocadora a diversas instâncias não só em seu tempo como também especialmente para o nosso.

Arte e erotismo nas figuras etéreas de Eliseu Visconti

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Universidade Federal do Rio de Janeiro / CBHA

Inúmeras vezes Eliseu Visconti representou figuras femininas aladas ou etéreas em suas obras. Anjos ou alegorias, figuras nuas que flutuam no espaço ou dançam sem tocar os pés no chão povoam suas telas de cavalete e pinturas decorativas. Nessa comunicação analisamos algumas dessas pinturas, verificando como elas podem ser resultado de um erotismo sublimado por Visconti e seus contemporâneos. Em 1901, por exemplo, Gonzaga Duque se referiu às “Oréadas” (1899) como “dulcíssima pastoral de volúpias imáculas [sic], onde vive, com todo o encanto de um cobiçado mistério de amor, aquela loura figurinha de púbere”. João do Rio, escrevendo em 1913 sobre o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, ao descrever a pintura do plafond da sala de espetáculos, afirmava: “a emoção visual vai num crescendo até essa apoteose perturbadora das Oréadas, num ambiente de sonho girando semi-nuas – a carnção rósea aquecida pelo braseiro carbunculante do imenso lustre de cristal e oiro”. Nas duas passagens, há uma percepção erótica das figuras despidas. João do Rio fala da perturbação provocada pelas mulheres que giram seminuas no teto do teatro, enquanto Gonzaga Duque menciona cobiça e volúpia ao descrever as “Oréadas” de 1899. Em outro painel decorativo do teatro - “A Arte lírica, inspiração musical” da lateral do foyer - Visconti pintou belas sereias flutuantes que atraem navegantes enfeitiçados por seu canto. Aqui a referência à atração sexual é evidente no próprio tema. Uma chave de leitura importante para identificar o erotismo na pintura de Visconti se encontra num autorretrato de 1933 intitulado “Ilusões perdidas”. Visconti se representa segurando a paleta, o rosto sonhador voltado para o céu. De sua paleta se desprende uma neblina na qual podemos distinguir algumas das figuras que pintou ao longo de sua trajetória artística. Entre elas novamente encontramos as Oréadas, as figuras femininas do plafond e as sereias do foyer do Theatro Municipal. Não somos os primeiros a perceber um paralelo entre esse autorretrato de Visconti e “O Voto de Heloísa” (1880) de Pedro Américo. Interessante, no entanto, é aprofundar esse paralelo formal, incluindo aí a própria significação do que está pintado. De fato, Visconti ocupa o lugar de Heloísa que no quadro de Pedro Américo rememora seus voluptuosos amores do passado. Seria a pintura um lugar onde se realiza o desejo sensual e se manifesta a relação amorosa de Visconti com o mundo?

Moema e A degolação de São João Batista: a Ninfa em duas telas de Victor Meirelles

Daniela Queiroz Campos

Universidade Federal de Santa Catarina

A presente pesquisa parte de duas telas de Victor Meirelles e propõe diálogo com questões teóricas elaboradas por Aby Warburg e Didi-Housserain, em especial com a Ninfa. O mote é problematizar o erotismo nas personagens femininas das telas Moema (1863) e A degolação de São João Batista (1855). A tela Moema, vemos em primeiro plano um corpo belo e nu de uma jovem mulher. A personagem em questão é Moema, aquela narrada pelos versos do poema épico Caramuru (1784) do Frei Santa Rita Durão no século anterior. Em óleo sobre tela a irmã de Paraguaçu torna-se protagonista e a heroína de uma trágica história de amor que tem como desfecho sua própria morte. O poema de Santa Rita Durão já anunciou Moema como Ninfa, ele narra que ela morrera na baía com belas Ninfas. Contudo, em versos ela fora apenas coadjuvante. Meirelles apresenta-nos cena não descrita no poema. Constrói um belo corpo feminino escultórico e o coloca em primeiro plano, o corpo é belo e morto. Todavia, o pathos da morte de Moema não é nos dado a ver em sua carne, mas no vento que agita mar. Anos antes o pintor catarinense havia pintado uma outra personagem feminina em A degolação de São João Batista. A personagem feminina em questão era outra: a bíblica Salomé que adquiria significativos contornos – tanto em textos, quanto em imagens – daquele século XIX. Meirelles pintou sua Salomé com ares essencialmente puristas. A tela foi altamente criticada por Araújo Porto Alegre pela composição da personagem sem sensualidade e “alegria perversa”. Na imagem, Meirelles não nos apresenta a bela e sensual dançarina descrita em diminutas linhas bíblicas. Mas, uma bela mulher com drapeado e monocromático vestido rosa. Nas duas imagens em questão temos duas personagens femininas: Moema e Salomé. Uma que morre e outra que mata. A pretensa análise intenta pesá-las como Ninfas de Aby Warburg e Didi-Housserain. Uma das grandes questões warburguiana foi, a amplitude de ver no mesmo motivo uma energia e sua inversão. A imagem é pensada por Warburg – e também por Didi-Housserain – como campo de forças, nos quais buscava tensões, polaridades. Fora a partir das citadas tensões que ele desenvolvera suas análises sobre as Ninfas – como leitor de Nietzsche, ele conjugava sua Ninfa entre a bipolaridade apolínea e dionisíaca. De tal feita, a presente pesquisa tem como mote analisar a Moema e a Salomé de Victor Meirelles como Ninfas. Uma mulher que morre e uma mulher que mata como dois lados da mesma moeda.

O Retrato de Anna de Lagrange como Norma, de Louis-Auguste Moreaux

Elaine Dias

Universidade Federal de São Paulo / CBHA

A Ópera Norma, criada por Vincenzo Bellini e exibida pela primeira vez no Teatro alla Scalla de Milão, em 1831, foi apresentada no Rio de Janeiro em 1858. Anna de Lagrange, célebre atriz francesa, atuou como Norma e foi retratada pelo artista francês Louis-Auguste Moreaux, então residente no Rio de Janeiro, em 1860. O papel desempenhado por Lagrange remete-se à história da sacerdotisa dos druidas, que renuncia aos seus votos pelo amor ao romano Pollione, com quem tem dois filhos. Este interessa-se pela jovem Adalgisa, configurando o drama romântico da ópera em razão do triângulo amoroso. Entre o amor dividido e a sedução, Norma, tomada de desespero, coloca em questão a vida dos filhos, beirando o infanticídio que não se concretiza, em um enredo que se caracteriza igualmente pela luta, renúncia e os limites do amor e da morte. A personagem foi retratada por muitos artistas europeus, assim como Adalgisa. Se a história contada por Bellini é tomada por dramas intensos, pelo orgulho, sedução e paixão, Norma é comumente tratada na pintura de forma monumental, com extrema força e austeridade, retomando o modelo antigo ligado ao período em que a história se desenrola, em 50 a.C, envolta por gestos contundentes e olhar vibrantes. A obra de Moreaux evidencia estas características, em contraposição a uma certa sensualidade raramente empregada em alguns retratos de Norma, ou mesmo de Adalgisa, sua oponente. Pretende-se, nesta comunicação, discorrer brevemente sobre algumas questões relativas à história da personagem de Bellini, à presença de Anna de Lagrange no papel de Norma e sua atuação no Rio de Janeiro, e à retratística das atrizes na interpretação destes personagens.

A nudez e a inocência: nu artístico e a pintura acadêmica brasileira (1860-1890)

Eliane Honorata da Silva

Universidade Federal da Paraíba / Mestranda na Universidade Federal do Rio de Janeiro

Em meados de 2017 na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), foi apresentado por Alain Bonett, professor de História da Arte na Universidade Grenoble-Alpes, o Ciclo de Conferências História da arte e instituições artísticas na Europa do século XIX, que abordou O *Salon des Refusés* de 1863, destacando *Le déjeuner sur l'herbe* (1862-1863) de Édouard Manet, recusada no Salon oficial em Paris, devido ao conservadorismo acadêmico que se mantinha ligado às regras da tradição, sem permitir inovações formais ou temáticas para as obras de arte. A temática abordada por Bonett, remeteu às exposições da professora Ana Maria Tavares Cavalcanti, nas aulas do curso História do Século XIX-II ministradas no mestrado de História e Crítica das Artes Visuais do programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ, que estimularam reflexões sobre a questão da modernidade dos pintores do século XIX no Brasil. O ciclo despertou ainda a lembrança de que Ivo Mesquita, ao analisar atentamente os estudos de observação de modelo vivo, dos alunos da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), percebeu um erotismo mais marcante, carregado do desejo de sedução, que se tornou leitmotiv, possibilitando o surgimento de dois modelos de nu artístico na arte brasileira do século XIX: erotismo institucionalizado e erotismo de gabinete. Nesse estudo, obras de nu artístico que se encaixam na vertente “erotismo institucionalizado” produzidas por alguns dos pintores beneficiados pelo Prêmio de Viagem, durante os anos de 1860 a 1890, serão analisadas a partir das questões colocadas por Alain Bonnet. Por meio de pesquisa bibliográfica, o estudo pretendeu responder a seguinte questão: a temática do nu artístico, na obra dos pensionistas da Academia Imperial de Belas Artes, foi determinada pela necessidade de expressão de suas habilidades artísticas, através de temas menos convencionais? Tendo por objetivo compreender se, esses pintores estavam atentos aos movimentos europeus que procuravam trazer modernidade às artes visuais. Concluiu-se, que a insistência na abordagem do nu artístico pelos pintores brasileiros, além da simples necessidade artística, que tinham de variação temática nos trabalhos, foi suscitada ainda pelo desejo artístico de estarem ao lado da modernidade nas artes visuais, expressadas nas obras dos pintores europeus.

A recepção de Davi e Abizag de Pedro Américo: sensualidade oriental e censura

Fabriccio Miguel Novelli Duro

Mestrando na Universidade Federal de São Paulo

Em 1884, para participar da 26ª Exposição Geral organizada pela Academia Imperial de Belas Artes, Pedro Américo envia um conjunto de 11 de obras de Florença para o Rio de Janeiro. Meses depois, retornando ao Brasil, Américo traz consigo ao menos mais 4 obras, as quais são logo incluídas na Exposição durante sua realização. Dentre esse conjunto de 15 obras, encontra-se a pintura histórica bíblica Davi e Abizag (1879), inspirada em um episódio do Antigo Testamento. Para representar essa cena pouco frequentada pelos artistas, Américo opta pelo momento da narrativa em que o rei Davi é aquecido pela jovem Abizag, representando-os nus sobre um leito. Em meio às cores quentes da composição, destacam-se as carnações desse corpo feminino, oferecido de costas aos espectadores. Davi e Abizag não foi a única pintura a pautar a nudez feminina naquela exposição, dividindo o seu espaço com os estudos de Rodolpho Amoedo e com as alegorias de Pedro Américo. Este quadro foi, no entanto, o único a representar a nudez de personagens bíblicos. Ao fazê-lo, Américo optou por mobilizar um repertório artístico orientalista, perceptível em outras obras de sua autoria exibidas naquela exposição. Pretende-se, nesta comunicação, discutir a obra Davi e Abizag a partir de suas especificidades acima mencionadas, ao passo em que recuperamos e buscamos compreender a sua recepção crítica no contexto carioca naquela ocasião. Alguns termos utilizados para descrevê-la dão o tom da controversa discussão do período, sobre a qual pretendemos discorrer: “é pouco moral”, “é uma composição ousada”, “é sensual, de um sensualismo oriental e requintado”. Além dos escritos motivados pela 26ª Exposição Geral, também comentaremos algumas críticas geradas pela exposição de Pedro Américo realizada em seu ateliê florentino poucos anos antes. Traduções e comentários de sua fortuna crítica italiana foram reproduzidos nos periódicos cariocas em 1884, antes e durante a Exposição daquele ano, tornando a discussão dessa obra ainda mais rica. Entre a sensualidade oriental e a censura moral, discutiremos a recepção crítica de Davi e Abizag de Pedro Américo nos periódicos do Rio de Janeiro em 1884.

“Las Hermanas Humanitárias”: Sexo, Ironia e Transgressão em Modesto Brocos (1852-1936)

Heloisa Selma Fernandes Capel
Universidade Federal de Goiás

A comunicação explora a temática sexual no pensamento de Modesto Brocos y Gomes (1852-1936). Considerando que o pensamento do artista passa pela inter-relação entre sua obra visual e escrita, explora a ironia e a transgressão como formas em sua obra e na maneira que realiza a composição de temas ligados à eugenia e à mistura de raças. Ao se colocar de maneira crítica, Brocos provoca o riso irônico na pintura *Redenção de Cã* (1895) e a completa com a composição das monjas “*Hermanas Humanitárias*”, personagens que exerciam funções sexuais específicas para garantir a superioridade racial em sua obra de ficção *Viaje a Marte* (1930). Ao apresentar a mistura das raças na exposição de 1895 (ENBA), “tema tabu” segundo a recepção crítica, ou mesmo, ao imaginar uma mulher religiosa de seu tempo como uma prostituta sagrada, Brocos o faz de forma transgressora e com sutil ironia. Tal forma crítica parece ter sido um traço de sua pena e pincel. O poder do riso como tema humanista e irônico, além das discussões sobre humor em temas utópicos são elementos que nos auxiliam na análise da questão sexual em torno das “*Hermanas Humanitárias*”. A ideia da unificação das raças está presente em *Viaje a Marte*, e nela, algumas especificidades se constituem como jogo inverossímil advindo das utopias renascentistas. A Irmandade sexual seria uma estratégia de destaque na cultura marciana. Por meio dela, muitos aspectos da sociedade poderiam ser corrigidos: da ordenação dos impulsos sexuais de conservação da espécie às práticas assistencialistas que envolviam trabalhos em asilos, internatos e hospitais. As “*Hermanas*” são apresentadas formalmente como irmãs de caridade, mas, na prática, agem como prostitutas. Suas funções sexuais são claras, como atender às “necessidades masculinas” zelando pela saúde, moralidade, práticas de higiene e prevenção de doenças. Os conventos, próprios dos “tempos bárbaros” na Terra haviam sido retiros de pessoas “ociosas”, que viviam uma “vida egoísta e folgazã” segundo Brocos. As “*Hermanas*” eram oriundas de todas as camadas sociais e entrariam na irmandade a fim de serem “esposas da humanidade”, em uma “orgulhosa, saudável e benéfica missão”, afirma o autor. O tema sexual na obra “*Viaje a Marte*” – bem como no quadro “*Redenção de Cã*” – mostram a visão do pintor-escritor espanhol sobre a questão racial no Brasil. O que hoje interpretamos como racismo é a forma como se apresentava o debate sobre miscigenação e as ideias utópicas de equilíbrio entre as raças. Nelas, a ironia e o modo anedótico estão presentes, de forma que se cria certa ambiguidade, própria das utopias.

O Homoerotismo na arte moderna baiana: Carlos Bastos e Pierre Verger

Luiz Alberto Ribeiro Freire

Universidade Federal da Bahia / CBHA

O preconceito e a hipocrisia da sociedade baiana relegaram ao esquecimento um capítulo importante da História das artes visuais no modernismo, o homoerotismo na obra e na postura de dois importantes artistas pioneiros da arte moderna baiana: Carlos Bastos e Pierre Verger. Carlos Frederico Bastos era soteropolitano, do Rio Vermelho, onde nasceu em 12 de dezembro de 1925. Um ano depois vai viver na casa dos avós, no mesmo bairro. Pertencia a uma família de classe média alta que lhe proporcionou estudos em escolas particulares, onde destacava-se no domínio do desenho. Em 1944 ingressou na Escola de Belas Artes. Em 1946 viajou para o Rio de Janeiro e frequentou a Sociedade Brasileira de Belas Artes e a Fundação Getúlio Vargas, estudando com Iberê Camargo, Carlos Oswald e Santa Rosa. Nesse mesmo ano expôs na Associação Brasileira de Imprensa, e na primeira crítica favorável ao seu trabalho, já ficou evidente o teor homoerótico da representação. Assim Ramiro Gonçalves comentou sua obra na Revista Nação Brasileira: “Agradam, sobretudo, pela desenvoltura das linhas em que se movem, os bailarinos, muitos deles alentados, possantes, com físicos inadequados às funções que exercem. Parece que o pintor reforça-os, para tirar melhor partido no desenho, o que consegue.” Em 1947 realizou sua primeira exposição individual em Salvador, registrando-se uma reação escandalosa de alguns visitantes. Nesse mesmo ano, partiu para Nova York, retornando à Bahia em 1949, onde realizou sua segunda exposição individual, que suscitou críticas e reações escandalosas. Bastos nunca abandona a figuração, se aproximou do surrealismo em uma interpretação em que os mitos da cultura afro-baiana ganham lugar nas composições e afirmam essas heranças rechaçadas. Todas as suas figuras recebem um tratamento sensualista, vivo, animado com grande valorização dos corpos nus, ou seminus, e, principalmente da musculatura dos personagens masculinos. Parece que Bastos estabeleceu contato com o ativismo gay em Nova York, pois chegou a compor uma pintura cujo tema “cortejo de São Sebastião” incluiu um santo eleito para padroeiro dos gays. Além do teor sensualista e homoerótico de sua pintura e desenhos, Bastos assumiu naturalmente um estilo de vida gay, em que apresentava a sociedade seus namorados, pintava seus retratos e mantinha relações maritais duradouras. Ele e Pierre Verger, dotaram a arte do modernismo baiano de um homoerotismo inefável, olvidado, que pretendemos corrigir com essa comunicação.

Esculturas e desenhos de Rodolfo Bernardelli: a liberdade do erotismo

Maria do Carmo Couto da Silva
Universidade de Brasília

O escultor Rodolfo Bernardelli é famoso por seus monumentos e obras escultóricas, presentes em espaços públicos no Rio de Janeiro e em outros estados brasileiros. Ele também se tornou conhecido pelo longo período de tempo que dirigiu a Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e por ter sido o professor de importantes escultores do período. No entanto, acreditamos que é preciso pensá-lo não só como o escultor voltado a realizar obras voltadas a comemoração de personagens e eventos políticos brasileiros, mas como um artista criativo, que em alguns trabalhos apresentou uma liberdade maior de expressão em uma poética própria. Em nossa comunicação, pretendemos comentar algumas obras que tratam de temas nacionais, como o indianismo, em que Bernardelli flerta com a sensualidade de forma proposital. Um pouco inspirado na pintura de Vitor Meirelles, um pouco inspirado pelo simbolismo, que conhece nos seus últimos anos de estudo na Itália, o escultor atesta em suas obras uma grande liberdade na realização das figuras, fazendo com que o aspecto erótico por muitas vezes se relacione à proposta da composição. É assim que podemos perceber nas estátuas Faceira (1880) ou em Moema (1895) a sensualidade da índia em relação ao observador/expectador. São diferentes e importantes facetas da arte do final do século XIX. Ou no Santo Estevão, obra de tema religioso, mas que atesta relações formais com o Hermafrodita Adormecida, importante estátua do século II. Em estatuetas, como A Carioca (s.d), A dança (ca.1906) e Pensativa (s.d.), o artista trabalha uma leve sugestão erótica. Os desenhos feitos pelo artista também se revelaram importantes para estudos no campo de uma certa liberdade erótica. Algumas composições foram guardadas por cerca de cinquenta anos pelos irmãos Bernardelli, estimando ao todo cerca de 1000 desenhos somente de Rodolfo, e esse acervo foi dividido depois da morte de Henrique Bernardelli pelos acervos da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu Paulista, Museu Mariano Procópio (Juiz de Fora) e Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro). Nesse importante legado encontramos diversos esboços para obras escultóricas e ainda desenhos livres, em que o artista representa a figura humana, muitas vezes de forma bastante erotizada.

A mulher como agente e como objeto de representação: reflexões sobre *Coeur Meurtri*, de Nicota Bayeux

Mariana Sacon Frederico

Mestranda na Universidade de São Paulo

O presente estudo tem como objeto principal a obra *Coeur Meurtri*, da artista brasileira Nicota Bayeux, tela adquirida em 1913 pelo Governo do Estado de São Paulo e incorporada ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo no mesmo ano. Trata-se do retrato de uma jovem mulher onde a sensualidade está dada. Os longos cabelos desalinhados, os ombros e colo descobertos, o vestido solto no corpo, lembrando o caimento de uma camisola, sugerem ao observador que se trata da representação de uma cena íntima, visto que estes elementos não eram adequados para o espaço público. A jovem de *Coeur Meurtri* não está nua, no entanto, a camisola solta, assim como a ausência do espartilho – que até o ano de 1914 era um item do vestuário feminino – conferem sensualidade à retratada. A representação do corpo parcialmente coberto é muitas vezes mais estimulante sexualmente do que o corpo nu, isto porque as roupas de baixo sugerem um momento de intimidade sexual. O corpo feminino como temática artística passou a dominar a produção ocidental a partir da segunda metade do século XIX, inclusive no Brasil, a exemplo de nomes como Oscar Pereira da Silva, Henrique Bernardeli e Virgílio Maurício, que exploraram o nu feminino em algumas de suas obras. Contraditoriamente, apesar de muito representado, o corpo sexual e erótico foi marcado por tensões sobretudo de caráter moral no entresséculos. Sabendo que no final do século XIX e início do século XX tensões morais acirraram o pudor sobre o nu feminino, é possível estimar o quanto uma mulher artista neste contexto precisaria “negociar” para obter a aceitação de uma obra com teor erótico pelo campo artístico. O fato de Nicota Bayeux ter pintado uma tela com manifesta conotação sexual sugere questões que envolvem os debates de gênero: o olhar para a obra deve mudar por se tratar de uma artista mulher? Que escolhas estratégicas foram tomadas para que a sua obra não sofresse com as barreiras morais? Cabe destacar que Nicota Bayeux foi ao longo de sua vida atenta às questões feministas de seu tempo, sabendo disso, teria ela incluído sua visão sobre a “mulher” em *Coeur Meurtri*? Se sim, de que forma a sensualidade e o erotismo aparecem nesta “mulher ideal” para a artista? Acredito que estas reflexões têm muito a contribuir para os estudos de arte e erotismo pois pensam a “mulher” não apenas como objeto da representação, mas também como agente artística, capaz de modificar o modelo de feminilidade, não apenas reproduzi-lo.

Erotismo nas representações de academias

Marina Pereira de Menezes de Andrade (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Dalila dos Santos Cerqueira Pinto (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

A representação da figura humana é um dos principais temas da história da arte ocidental, tendo sido, por um longo período, sua maior preocupação. Na longa história do corpo na arte, incluem-se as “academias”: representações de modelo-vivo características do ensino acadêmico. As academias são o recorte para a comunicação que propomos para a sessão “Questões do Erotismo na Arte Brasileira - Século XIX e início do XX”. Interessa-nos refletir sobre a produção e circulação das academias e, em especial, sobre como estas são apreendidas e interpretadas. O corpo é parte indissociável dessa análise e a nudez do modelo é o meio pelo qual o artista constrói a obra, uma construção condicionada pelo hábito e pela tradição.

Na apresentação do corpo despido, o erotismo é uma fonte de diálogo. Afinal, é possível desvincular o desejo pelo corpo, do nu das academias? Para o espectador dessas obras as possibilidades interpretativas são abertas e qualquer obra poderia ser um testemunho do prazer e da sensualidade. Mas para o historiador, o erotismo coloca-se como uma questão que requer investigação metodológica e documental. Perpassando diferentes épocas, essas obras estão sujeitas às apropriações, combinações, ressignificações e, conseqüentemente, ao anacronismo. O confronto entre tempos e valores pode conferir erotismo a uma obra que inicialmente atendia a todos os aspectos morais, assim como atenuar o choque transgressor de outra.

Entende-se assim, que o erotismo se coloca como um desafio para a historiografia e para o estudo das academias. O reconhecimento desse aspecto permite um entendimento do momento, das imagens que circulavam (em desenhos, pinturas e fotografias) e que se colocavam como problemas artísticos para as práticas e escolhas dos artistas. Há, contudo, um risco estabelecer afinidades formais como método para identificação do erotismo em uma obra, o que acarretaria em falsas aproximações entre produções com valores e conceitos distintos.

Anotações sobre o “gesto suspenso” em algumas pinturas de Pedro Weingärtner (1853-1929)

Paulo César Ribeiro Gomes

Universidade Federal do Rio Grande do Sul / CBHA

Pedro Weingärtner (1853-1929) é autor de uma extensa e variada produção pictórica, dividida entre paisagens, retratos, cenas neo-pagãs e cenas de gênero. A parte a real dificuldade de enquadrar suas pinturas num ou noutro gênero pictórico (com exceção dos óbvios retratos), suas telas trazem, mormente aquelas produzidas entre 1880 e 1920, uma marca teatral visível na composição e na gestualidade das personagens. Nessas telas de Weingärtner as personagens são surpreendidas pelo espectador ao serem “colhidas ao vivo entre duas posições de equilíbrio” (Celebonovic, 1974). Efeitos de sua familiaridade com os recursos narrativos da pintura naturalista alemã, da segunda metade do século XIX, essa abundância do uso de recursos, que poderíamos chamar de teatrais – a suspensão do tempo, a exclamação, a interrogação – permitem acompanhar de perto o desenrolar dos acontecimentos que elas relatam. Trata-se do estilo “segundo por segundo”, ou *Sekundenstill*, praticado com precisão principalmente pelos artistas alemães – pintores, teatrólogos e escritores – que pulverizam a ação em micro-gestos. A colocação em evidência do movimento e a notação escrupulosa de atitudes instantâneas aparecem com um grau a mais na escala de objetividade e exatidão, resultando no desejo de obter a participação do espectador (Celebonovic, 1974). É esse espírito teatral, pouco presente no naturalismo francês, que Weingärtner aporta para suas obras naturalistas a partir da década de 1880, nas quais a dimensão temporal é fundamental para a concretização de seus intentos. Ao contrário de outros pintores seus contemporâneos brasileiros, que somente congelam a cena, Weingärtner dá-lhe uma dimensão temporal (em suspensão, é óbvio) que permite ao observador compreender a ação imediatamente anterior àquela representada e, ao mesmo tempo, prever aquela subsequente. É essa idéia, aproximada àquela de “anedota” (que geralmente é utilizada para denegrir a pintura de gênero), que destacamos na ampla produção do artista. Na tela intitulada “O Importuno” (1913), por exemplo, a suspensão do gesto das personagens distende de tal modo o intervalo espaço/temporal da cena que podemos inferir uma possível tensão erótica, que seria inaceitável se representada de modo explícito. Nesta cena de festividade mundana as fraquezas das personagens, e do grupo social à qual pertencem, se revelam de modo enfático, no jogo retórico dos falantes (os gestos) e dos mudos (as próprias personagens) no intervalo espaço/temporal da ação.

A figuração do nu e o mundo da pintura de Antonio Parreiras

Paulo Knauss

Universidade Federal Fluminense / CBHA

O trabalho pretende abordar os sentidos do nu na obra de Antonio Parreiras (1860 – 1937). O pintor brasileiro se consagrou nos salões de arte brasileiros por suas telas de pintura de paisagem, afirmando o gênero que difundiu sua obra por galerias e no mercado de arte em geral e que constitui sua marca autoral mais destacada até nossos dias. Ao lado disso, porém, o artista atendeu a inúmeras encomendas governamentais de pintura histórica, o que tem sido valorizado mais recentemente pela historiografia da arte. Contudo, Parreiras fez da pintura de nu também uma outra marca de sua criação artística, o que é recorrentemente mencionado, mas raramente tomado como uma interrogação sobre a obra do artista. Num primeiro momento, o trabalho proposto pretende apresentar a cronologia geral de sua criação de pinturas de nu e demonstrar como se localizam na sua trajetória de artista consagrado. O trabalho pretende demonstrar como o pintor fez uso desse gênero pictórico um recurso para projetar sua criação nos salões de arte na França. Além disso, a identificação do processo de circulação das telas de sua autoria evidencia que o pintor também no Brasil fez uso das telas de figuras femininas nuas para chamar atenção e dar notoriedade à sua obra, dando-lhes grande visibilidade em exposições, mas poucas vezes as colocando à venda. Assim, pretende-se evidenciar o destino de cada tela, percebendo o caráter inusitado de circulação de suas telas de pintura de nu. Por fim, pretende-se contrastar a história das telas de nus femininos com a polêmica em torno da criação de sua grande tela de nu masculino que foi o retrato do personagem histórico de Arariboia feito por encomenda da Prefeitura Municipal de Niterói. A tela foi rejeitada pelo fato da figura do indígena ser representada nua. Assim, a partir do mundo da pintura de Antonio Parreiras é possível colocar em discussão a figuração do nu na pintura no Brasil do início do século XX.

O corpo adolescente feminino na obra de Jeanne Milde: sensualidade, erotismo, inocência e pureza

Rita Lages Rodrigues

Universidade Federal de Minas Gerais

Em 1929 chegou ao Brasil, a escultora belga Jeanne Louise Milde, formada na Real Academia de Belas Artes de Bruxelas, imbuída de propostas e visões de mundo da arte europeia. acadêmica do XIX. Integrante da Missão Pedagógica Européia, era responsável pelo campo das belas artes e artes aplicadas, tornou-se, em Belo Horizonte, professora na Escola de Aperfeiçoamento e, posteriormente, no Instituto de Educação do Estado de Minas Gerais. Vem imbuída de um projeto civilizacional, europeu, em direção a uma terra “onde havia tudo por fazer”. A partir de uma pergunta apontada pelas proponentes da sessão temática: Como as questões raciais e de gênero aparecem nas academias e estudos de nus?, busca-se refletir sobre a questão das temporalidades expandidas a partir de artistas cuja formação se deu nos padrões acadêmicos do século XIX e que continuaram a produzir suas obras ao longo do século XX e, principalmente, o estudo da temática do corpo nu feminino adolescente na arte. O que se definiria como arte brasileira a partir da proposição da sessão? A arte produzida por uma artista belga, naturalizada brasileira, em solo brasileiro, pode servir para tensionar determinadas definições, sobre a própria ideia de nacional e estrangeiro. Quais interpretações possíveis para o corpo nu adolescente feminino nas obras de Jeanne Milde? Em sua obra Primavera da Vida, exposta em 1930, figuras de adolescentes nuas já são objeto de um texto de crítica do jornal Diário de Minas: “No primeiro, uma interessante composição cheia de graça e movimento, há um deslumbramento de formas moças nas figuras nuas das adolescentes que a compõem. E nessas formas não há sensualismo nem luxúria mas uma expressão de simplicidade e inocência, que tornam o grupo empolgante na sua movimentação rítmica de bailado ao ar livre.” O crítico faz questão de afastar o “sensualismo” das figuras para um público que poderia interpretar de forma equivocada o nu adolescente feminino. A necessidade da negação já aponta a existência da possível interpretação que considerasse a sensualidade do corpo nu adolescente e questões relacionadas à erotização deste corpo. As adolescentes, obra de 1937, em gesso, retrata duas figuras adolescentes nuas, do joelho para cima, em tamanho natural. Assim como a obra Iara, em madeira, sem data, retrata uma personagem da cultura indígena, com o corpo nu, mas os seios cobertos pelos cabelos, mostrando que, ao menos na temática, sua obra transformou-se no contato com a realidade brasileira.

Dois nus e duas idades: acerca de duas obras de Belmiro de Almeida e suas relações com as representações da nudez feminina

Samuel Mendes Vieira

Doutorando na Universidade Estadual de Campinas

A comunicação é parte de um projeto que levanta as obras do artista Belmiro de Almeida (1858-1935) e verifica-se as relações que tal produção mantém a arte internacional no fim do século XIX e primeiras décadas do século XX. Entre o conjunto das obras do artista existem duas telas representando a nudez do corpo feminino, Adolescente (1904) e Nu de mulher (1926), que pouco circularam, tornando-se, assim, quase desconhecidas nos estudos sobre o artista. As obras, pelos títulos atribuídos a elas, evocam estágios diferentes da vida da mulher: a juventude e a fase adulta. Dessa maneira, além de refletirmos sobre uma iconografia da nudez na História da Arte, analisaremos os temas da idade da mulher e das formas do corpo: o corpo jovem, de carnação firme e esguio e o corpo maduro, flácido e obtuso. Ambos com vastas referências na História da Arte, sobretudo na virada do século XIX e primeiras décadas do século XX. Será uma oportunidade de apresentar essas duas telas numa perspectiva comparativa em relação com seus momentos de produção. 1904 e 1926, são momentos em que Belmiro esteve no exterior, principalmente na França, o que nos possibilita pensar as produções do nu e os temas relacionados a ele no contexto internacional. A fortuna crítica das obras também nos servirá como forma de compreensão sobre a recepção desses dois nus assinados por Belmiro. A tela Adolescente, não foi exposta, e até o momento não encontramos registro de sua exposição com o artista ainda vivo. A mesma pertence a uma coleção privada, sendo exposta apenas em dois momentos na segunda metade do século XX, o que favoreceu sua ocultação. Já Nu de mulher, foi trazida de Paris por Belmiro e participou primeiro de sua mostra individual no Rio de Janeiro, no ano de 1926 e, na sequência foi para o certame oficial daquele ano, - Dentre as muitas obras que o artista trouxe na ocasião, esta foi a mais comentada, tanto por ser uma tela de grande dimensão, quanto pelo tema do nu como centro e, principalmente, pela escolha do modelo, uma mulher madura e opulenta nas formas. A apresentação será permeada por essas questões que nos possibilita perceber como a nudez e o corpo feminino ainda eram abordados pelos artistas e por seus críticos no Brasil das primeiras décadas do século XX.

Erotismo na arte - Século XIX e início do XX: Cenário em Santa Catarina

Sandra Makowiecky

Universidade do Estado de Santa Catarina / CBHA

A sessão temática: “Questões do Erotismo na Arte Brasileira - Século XIX e início do XX”, propõe diversas questões em torno do erotismo e da sensualidade na representação do nu e da concepção de uma arte dita nacionalista. Para tentar responder à algumas destas questões, nos voltamos a uma pergunta: “Por que a História da arte não conheceria de reminiscências deflagradoras, que são sua memória?”. Compreendemos que a história se faz por imagens e essas imagens estão carregadas de história, em construção discursiva que obedece a duas condições de possibilidade: a repetição e o corte. Toda imagem é um retorno, mas aquilo que retorna na imagem é a possibilidade do passado. Nesse sentido, as formas do passado podem ainda ser novamente equacionadas como ‘problema’. Alguns artistas que nasceram em Santa Catarina, estudaram na Escola de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Citamos: Victor Meirelles de Lima, Sebastião Vieira Fernandes, Martinho de Haro, José Silveira D’Ávila, Agostinho Malinverni Filho, José Bonifácio Brandão, Flávio de Aquino, Moacir Fernandes de Figueiredo, Alcídio Mafra de Souza. Nem todos se dedicaram à produção plástica, apesar de terem carreira dedicada às artes. Como perceber na produção de alguns deles, possíveis aproximações e respostas ao tema do simpósio? Estamos cientes de que antes talvez de se adotar metodologias ou sensibilidades teóricas mais agudas, instigantes, ousadas, é preciso também escrever a história da arte em Santa Catarina, mas para constituir um corpus sólido, ela precisa ainda produzir sua devida dose de iconografia e de erudição. Para adotar um tom crítico ou teórico, precisamos ter bases, permitindo a construção de outras lógicas investigativas, para talvez, compreender sua estética, sua filosofia do sensível. A história que esta dimensão nos abre não nos remete a um passado já realizado e completo, repleto de fatos consumados, mas evoca a memória de um pretérito inconcluso e ainda por realizar. Sabemos que sempre há um futuro oculto no passado, todo arquivo está sempre vivo e todo documento de arquivo na oportunidade de sua redenção poética, reverbera de novas leituras. Estamos tentando atender a duas frentes - constituir um corpus sólido e ainda sua devida dose de iconografia e de erudição que podem e devem caminhar juntos, mesmo não sendo tarefa fácil. Não podemos saber o que este arquivo nos reserva, mas desejamos remexer nesses cantos adormecidos, que estão prestes a ser acordados e revelar o que guardam.

O nu e a questão do erotismo na arte brasileira do Século XIX

Sonia Gomes Pereira

Universidade Federal do Rio de Janeiro / CBHA

Um bom ponto de partida para a discussão da questão do nu e do erotismo na arte brasileira do século XIX seja a comparação entre os dois quadros, citados na justificativa da Sessão 7 – Questões do Erotismo na Arte Brasileira: a Carioca de Pedro Américo e a Moema de Vitor Meireles – ambos produzidos no âmbito da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Antes, no entanto, é necessário lembrar a presença constante do nu na formação dos artistas no universo acadêmico, desde a primeira etapa da cópia das estampas, passando pela cópia das moldagens de gesso até chegar ao exercício do modelo vivo. Instrumento essencial num código de representação, em que a função narrativa ocupava função primordial, o domínio do corpo humano era objetivo obrigatório na formação dos artistas, assim como a absorção dos modelos antigos e dos então considerados modernos dentro da tradição artística europeia. O contato com esse nu era, portanto, presença constante nos ateliês da Academia. Por outro lado, o acervo que a Academia vinha formando desde os seus anos iniciais, expunha aos olhos de seus alunos e visitantes vários exemplos, em que o nu era apresentado de forma franca. Para isso, basta analisar as coleções iniciais da Academia – a Coleção D. João VI e a Coleção Lebreton –, seja em temas mitológicos ou alegóricos. Também os envios dos pensionistas, em especial as cópias de obras europeias, tratavam de nus, como pode ser comprovado pelos envios de Vitor Meireles. Assim, o nu não constituía novidade, nem mesmo provocava escândalo nos ambientes acadêmicos – desde que colocado na perspectiva da tradição europeia. Mesmo a Fisiologia das Paixões – instrumento importante na construção do pathos necessário às diversas narrativas, embora insistisse em diversas expressões ou gestos cabíveis aos sentimentos mais comuns nas histórias tradicionais – dor, alegria, medo e assim em diante – não enfatizava tanto os aspectos mais sensuais e eróticos, contidos em algumas histórias, como a Salomé: haja visto a Degolação de S. João Batista do mesmo Vitor Meireles. É, portanto, nesse ambiente idealizado que surgem as discussões sobre as duas obras acima destacadas. A dificuldade de exposição da sensualidade tem a ver com os códigos morais da época. E a dificuldade de representação do povo brasileiro – e não somente a mulher –, está diretamente ligada às discussões sobre raças no período. A aceitação das obras, portanto, está sujeita à possibilidade de incorporação ao repertório idealizado da tradição ocidental.

Vestidos em arte: os nus nos acervos de Curitiba - sob a perspectiva de gênero

Stephanie Dahn Batista

Universidade Federal do Paraná

A forma visual da figura humana indica com sua variabilidade histórica e cultural, modelos da ordem simbólica e das práticas culturais. São as representações do corpo que formulam nossa instituição como ser humano e sua afirmação, sua inteligibilidade dentro ou fora da matriz normativa. O contorno do humano faz-se mediante sua visibilidade corpórea e recebe inscrições discursivas das concepções vigentes de etnia, classe e gênero. Um corpo nunca é neutro. Ele é a beleza ideal, ele é o outro erótico e sensual, clássico e grotesco. Ele é limite daquilo que pode ser mostrado em arte. No foco desta matéria biocultural, encontramos 700 corpos nus em linguagens bidimensionais que habitam os acervos públicos dos Museus de Curitiba. Que corpos são estes que foram adquiridos e colecionados? Como estes corpos refletem aquilo que se entende como masculinidade e feminilidade, estas foram as questões que moveram a pesquisa sobre o cânone do nu sob a perspectiva dos estudos de gênero (J. Scott, J. Butler). A exposição “Vestidos em arte – os nus nos acervos públicos de Curitiba” de 14/12/2017 a 25/03/2018 no Museu Oscar Niemeyer é um possível resultado de uma investigação junto com as bolsistas da minha iniciação científica desde 2013. A mostra apresenta 97 corpos em pintura, desenho, gravura e fotografia do século XX até a atualidade trazendo marco significativos da nudez como objeto artístico. A diversidade e performatividade do corpo - vestido em arte - é debatida em sete frentes: O corpo como objeto artístico analisa o desafio estético da representação da figura humana; O corpo na Academia circunscreve o lugar central da prática no ensino da arte sobre a figura humana que se tornou o alicerce da formação acadêmica, O corpo e seu desejo traz a tona os devaneios e fantasias em torno da carne; O corpo vem em gênero mostra que nenhum corpo é neutro, mas sim recebe inscrições de gênero daquilo que se entende como masculino ou feminino; O corpo bizarro e grotesco visualiza a imagem fantasmagórica, surreal ou distorcida trazendo luz a este lado misterioso do corpo; O corpo fragmentado lança o olhar sobre o corpo como alvo da fragmentação do sujeito; O corpo invisível destaca os corpos outros que estão na margem, fora dos padrões hegemônicos. A comunicação discute a proposta conceitual da mostra destacando os núcleos temáticos de gênero e do corpo invisível bem como a presença da carga erótica no corpo do outro.

A representação do nu feminino nas obras de Georgina de Albuquerque

Thais Canfield da Silva

Mestranda na Universidade Federal do Rio de Janeiro

A temática da representação do nu foi largamente utilizada por artistas nos mais diversos momentos da História da Arte, muitas vezes atrelada a uma ideia de erotismo e sensualidade. Seria possível dissociar a nudez de uma erotização, tendo-se em vista que o corpo não é neutro e carrega discursos teóricos e normativos em sua interpretação? A pintora brasileira Georgina de Albuquerque (1885-1962) realizou diversos nus femininos em *plein air*, muitas vezes representando suas modelos em meio a jardins e flores, sob a luz do sol, caracterizadas por certo ar de “inocência” na forma como sorriem para as flores que seguram ou como olham para baixo, parecendo completamente alheias ao olhar do espectador que as observa. Embora ainda vinculadas a uma forma de representação mais acadêmica, as telas ganham liberdade quando se trata de sua paleta de cores, transparências e vibrações, que dão leveza aos quadros e demonstram o interesse da artista em experimentar e apropriar-se de certas características do estilo impressionista. A temática era amplamente explorada pela artista, como se nota no grande número de “estudos de nu” que aparecem com frequência nas exposições realizadas por ela nas primeiras décadas do século XX, visto que a prática da representação do nu era importante para o estudo e o entendimento da anatomia, ganhando importância também nos estudos de modelo-vivo como etapa fundamental do ensino artístico. As mulheres artistas, que haviam adquirido o direito de frequentar as aulas de modelo vivo na ENBA apenas no final do século XIX, ainda precisavam representar os modelos masculinos com o uso de tapa-sexo. O único desenho conhecido de um nu masculino realizado por Georgina de Albuquerque data de 1948 e retrata uma cópia de um modelo de gesso de uma escultura grega, pertencente ao Museu D. João VI. Assim, propomos uma análise das pinturas de nus femininos realizados por Georgina de Albuquerque nos anos de 1920, respaldada nas críticas realizadas sobre essas obras em jornais e revistas de sua época, levando em consideração a condição da artista brasileira e das limitações que lhe eram impostas pelas questões de gênero, que certamente influenciaram não apenas a produção de Georgina, como também a de outras artistas do entresséculos – a exemplo, uma revista que ao comentar a obra *Estudo de Nu*, de 1923, dirá que a pintura “revela a feitura segura de um experimentado artista, dir-se-ia pintada por um homem, tal o vigor e a liberdade de pincelada”.

Dalila: um nu nada doce e nada suave

Valéria Mendes Fasolato

Doutoranda na Universidade Federal de Juiz De Fora

Pretende-se abordar especificamente o nu na trajetória artística de Maria Pardos (1967-1928). Participou das Exposições Gerais de Belas Artes (EGBA) no início do séc. XX, aluna de Rodolfo Amoedo, destacou-se juntamente com Regina Veiga (1890-1968). Receberam apoio do mestre para a Exposição “Pardos e Veiga” na Galeria Jorge, em 1916. Houve repercussão crítica em torno do nu, comparando as artistas. Nota-se os efeitos da crítica na produção de Pardos: elaborou para a EGBA de 1917 “dois nuzões de truz” (Monteiro Lobato), ambos medindo 130cm x 80 cm: Estudo de nu e Dalila. Até então seu trabalho com nu, considerado pela crítica como “mais doce e mais suave”, contidos na chave da corrente voyerista, eram nus negociados, a exemplo de dois expostos nas EGBA de 1915: Esquecimento (pequena medalha de prata) e Chiquinho. Esquecimento apresenta elementos orientalistas juntos à modelo em pose reclinada e sanfonada, espremida na tela, com sensuais braços erguidos por trás da cabeça. À mostra apenas um peito e pés, o corpo é coberto por um tecido estampado de textura pesada. O olhar torpe da modelo permite ao espectador o voyer mais relaxado. A pose dialoga com a da modelo de Danae (1612), de Artemisia Gentileschi. Chiquinho é um pré-adolescente em leitura pueril na intimidade de seu quarto de banho em frente ao espelho, sua pose de costas e sentado sobre as pernas esconde sua genitália, a representação das nádegas é sensual, mas a presença da Revista Tico-Tico atenua a sensualidade. Neste ponto abordaremos o trabalho diferenciado de Pardos em Dalila (acervo do Museu Mariano Procópio). A modelo encara o observador numa pose central, sensual e serpenteada, com braços erguidos acima da cabeça, o seminu expõe o colo e ventre da modelo, realçando-os pela iluminação que adentra pela abertura da cortina à esquerda. A composição dialoga com Rembrandt, em Sansón cegado pelos filisteos (1639), cena da mesma temática, desenvolvido sob a luz advinda da abertura de uma caverna. A modelo é ruiva assim como a Dalila de Rembrandt e a femme fatale de Giuseppe Amisani, em *La Culla Tragica* (1910). Pardos apresenta a cena do pós corte dos cabelos de Sansão, que está em segundo plano, deitado na cama, de costas, vencido, dormindo. Dalila encara o observador, seminua, sedutora, feroz, interpela-o pelo olhar, segurando a tesoura, ferramenta de sua maldade. Pardos escolhe uma femme fatale para certificar aos pares e ao júri sua competência para compor um nu: Dalila, nada doce e nada suave.



MUSEU DA ESCOLA
CATARINENSE

MESC · UDESC



UNIVERSIDADE FEDERAL
DE UBERLÂNDIA



UNICAMP



