KETHLEN KOHL

CONSENTIMENTO E INTERDIÇÃO SOBRE O CORPO NAS ARTES VISUAIS:
IMPLICAÇÕES E DESDOBRAMENTOS DOS (CONTRA) DISPOSITIVO**S**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais. Linha Teoria e História das Arte Visuais.

Orientadora Profª Dra. Rosângela Miranda Cherem

FLORIANÓPOLIS
2017

© 2017 Fundação Universidade do Estado de Santa Catarina

Todos os direitos reservados. Qualquer parte desta publicação pode ser reproduzida, desde que citada a fonte.

Disponível também em formato eletrônico.

K79c Kohl, Kethlen

Consentimento e interdição sobre o corpo nas artes visuais: implicações e desdobramentos dos (contra) dispositivos / Kethlen Kohl. - 2017.

134 p. il. ; 29 cm

Orientadora: Rosângela Miranda Cherem

Bibliografia: p. 131-134

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Florianópolis, 2017.

1. Corpo humano - Aspectos sociais. 2. Artes plásticas. I. Cherem, Rosângela Miranda. II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDD: 613.701 - 20.ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UDESC

Universidade do Estado de Santa Catarina
Biblioteca Universitária da UDESC - BU
Av. Madre Benvenuta, 2007 – 88035-001 – Florianópolis, SC
e-mail: bu@udesc.br
www.bu.udesc.br

UDESC
programa pós-graduação artes visuais mestrado ceart/udesc

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Centro de Artes – CEART
Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais – Mestrado e Doutorado

ATESTADO

Atestamos para os devidos fins que **Kethlen Kohl,** aluna regularmente matriculada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, PPGAV, realizou no dia **31 de julho de 2017**, nas dependências da Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC, a Defesa de Dissertação de Mestrado intitulada ***"CONSENTIMENTO E INTERDIÇÃO SOBRE O CORPO NAS ARTES VISUAIS: IMPLICAÇÕES E DESDOBRAMENTOS DOS (CONTRA) DISPOSITIVOS".***

Florianópolis, 31 de julho de 2017.

Profa. Dra. Rosângela Miranda Cherem
Coordenadora do PPGAV

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
Av. Madre Benvenuta, 2007 - Itacorubi - Florianópolis/SC
CEP: 88.035-001 / Telefone: (48) 3321-8300
CNPJ: 83.891.283/0001-36

Banca Examinadora:

Dra. Rosângela Miranda Cherem	Orientadora
Dr. Rogerio Rosa Rodrigues	Membro UDESC
Dra. Nadja de Carvalho Lamas	Membro externo – UNIVILLE

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, professora Rosângela Miranda Cherem, pela paciência, orientações e contribuições. Sou grata a ela por me oportunizar fazer parte desse processo de aprendizado riquíssimo que foi o mestrado. Agradeço também, os professores Nadja Carvalho Lamas e Rogério Rosa Rodrigues por terem contribuído com este trabalho e aceitado fazer parte da banca. Às professoras Sandra Makowiecky e Luana Wedekin, pelas ótimas aulas e pelas contribuições, discussões e indicações bibliográficas.

Aos meus queridos colegas do PPGAV, Vanessa, Viviane, Marli, Carla, Fabio, Maryella, Paulo, Aline, Luana, agradeço as boas conversas, a ajuda e principalmente as risadas. Agradeço principalmente à amiga Carla Wille por toda ajuda com as traduções, pela acolhida, por todos os mimos e comidinhas gostosas. Especialmente, também agradeço à Fernanda Ozorio e Juliano Nunes, pela moradia e pelas conversas, comidinhas, bebidinhas e todo o carinho que me deram nesses anos.

Agradeço à minha querida amiga Sabrina Elisa Souza por sempre me ajudar quando precisei e principalmente por me ajudar a resgatar meu carro na BR, o mesmo agradecimento vale para Mariana Bittencourt. Obrigada a Adriana Perdiz por ter me acompanhado na minha primeira viagem a Floripa dirigindo.

Quero agradecer à minha família, meus pais Valdir Kohl e Maria Helena T. Kohl, por terem sido uma inspiração para mim pelo constante incentivo aos estudos. Às minhas irmãs Karine Kohl e Tatiane Kohl pela amizade e por sempre me ajudarem no que precisei. À minha querida companheira Camila Diane, agradeço por ser esta pessoa maravilhosa que sempre está ao meu lado; e, por fim, aos meus lindos animais, Totoro e Risolis, por serem os maiores companheiros da escrita dessa dissertação.

Agradeço à UDESC, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e a CAPES pela oportunidade e pela bolsa que me possibilitou dedicação integral à pesquisa.

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo problematizar algumas obras de arte que abordam o consentimento e a interdição sobre o corpo. A análise parte de uma coleção de obras que se desdobra em três capítulos, cada qual possui um artista brasileiro como protagonista. No primeiro capítulo são abordadas as pinturas de nus de meninas feitas por Eliseu Visconti, sobre as quais problematiza-se de que forma foram produzidos seus corpos encarnados, que se situam entre a inocência e a erotização. O segundo capítulo, trata-se da cenografia do corpo nas esculturas/performances *Os Brancos* de Célio Braga. Esta obra possui o formato de um ânus, seu sentido profana a funcionalidade do órgão, além disso, concretiza-se como um objeto sagrado produzido como forma de ablução aos corpos. O terceiro e último capítulo refere-se às vaginas de cerâmica feitas por Rosana Bortolin. As obras da artista entraram em diálogo com outras obras de artistas mulheres que representaram a vagina, a fim de responder quais são as semelhanças e peculiaridades de cada uma. A metodologia deste trabalho partiu da compreensão de montagem e anacronismo tal como considerado por Georges Didi-Huberman e Giorgio Agamben. Além dessa abordagem metodológica, esse trabalho também contém uma análise da superfície pictórica de uma forma minuciosa. Cada obra foi descrita passando do detalhe ao trecho, a fim de entender as minúcias das obras e como elas se caracterizam entre o consentimento e a interdição.

Palavras-chave: Consentimento; Interdição; Corpo; Ânus; Vagina

ABSTRACT

The present dissertation aims to problematize some works of art that deal with consent and interdiction over the body. The analysis starts from a collection of works that unfolds in three chapters, each of which has a Brazilian artist as the protagonist. The first chapter deals with the paintings of girls' nudes made by Eliseu Visconti, about which the question of how their incarnated bodies have been produced, between innocence and eroticization. The second chapter deals with the scenography of the body in the sculptures / performances The Whites of Célio Braga. This work has the shape of an anus, its meaning profanes the functionality of the organ, in addition, it materializes as a sacred object produced as a form of ablution to the bodies. The third and last chapter refers to the ceramic vaginas made by Rosanne Bortolin. The works of the artist entered into dialogue with other works of female artists who represented the vagina, in order to answer what are the similarities and peculiarities of each. The methodology of this work started from the understanding of assembly and anachronism as considered by Georges Didi-Huberman and Giorgio Agamben. In addition to this methodological approach, this work also contains an in-depth analysis of the pictorial surface. Each work has been described going from detail to section, in order to understand the minutiae of works and how they are characterized between consent and interdiction.

Key-words: Consent; Interdiction; Body; Anus; Vagina

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Eliseu Visconti. Menina com ventarola.1893. 27
Figura 2- Eliseu Visconti. No Verão.1894.. 29
Figura 3- Rodolfo Amoedo. Estudo de mulher. 1884. 30
Figura 4- Felipe Santiago Gutiérrez. A caçadora dos Andes. 1891. 31
Figura 5- Michelangelo Merisi de Caravaggio, São João Batista como uma criança. 33
Figura 6- Jean-Honore Fragonard. La Gimblette .1769. 34
Figura 7- Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Abdução de Ganimedes. 1635..... 35
Figura 8- Eliseu Visconti. Nu deitado. 1918. 37
Figura 9– Eliseu Visconti. Nu de pé. 1892.. 39
Figura 10- Balthasar Klossowski (Balthus). The Guitar Lesson. 1934. 46
Figura 11- Paul Delvaux. A visita.1939. 49
Figura 12- Fabio Baroli. Sujeito da Transgressão #2. 2011. 52
Figura 13- Fabio Baroli. Mostra o seu que eu mostro o meu. 2011.. 53
Figura 14- Jeff Koons. Nu. 1988.. 54
Figura 15- Eliseu Visconti. Torso de menina. 1893. 55
Figura 16- Eliseu Visconti. A caboclinha. 1891. 57
Figura 17– Artista holandês desconhecido. Retrato de uma criança com um bode.. 58
Figura 18 Francisco de Goya. O menino de azul .1791 60
Figura 19- Eliseu Visconti. Meu filho Tobias no campo. 1914. 61
Figura 20– Eliseu Visconti. Crianças brincando. 1913. 62
Figura 21- Célio Braga. Sem Título, “Brancos”. 2003/2004. 65
Figura 22- Célio Braga. Detalhe 1, “ Brancos”. 2003/2004. 67
Figura 23- Célio Braga. Sem título, “Skins”. 2015. 68
Figura 24- Célio Braga. Sem título, “White Shirts”. 2001/2002. 69
Figura 25Célio Braga. Sem título, “Brancos”. 2003 2004. 70
Figura 26- Célio Braga. Detalhe 2, “ Brancos”. 2003/2004. 71
Figura 27- Pieter Brueghel. Provérbios Neerlandeses. 1559. 73
Figura 28- Pieter Brueghel .Detalhe 1, Provérbios Neerlandeses.1559. 75
Figura 29- Pieter Brueghel .Detalhe 2, Provérbios Neerlandeses.1559. 76
Figura 30- Pieter Brueghel .Detalhe 3, Provérbios Neerlandeses.1559. 77
Figura 31- Pieter Bruegel. O pega na forca. 1568. 78
Figura 32- Hendrick Avercamp. Winter Landscape with Ice Skaters.1608 79
Figura 33- Hendrick Avercamp. Detalhe 1, Winter Landscape with Ice Skaters.1608 80
Figura 34- Artista flamengo anônimo. Parte 1, díptico satírico. Século XVI. 81
Figura 35- Artista flamengo anônimo. Parte 2, díptico satírico. Século XVI. 82
Figura 36- Artista flamengo anônimo. Díptico satírico. Século XVI. 83
Figura 37- Escultura da “Cologne City Hall” em Colônia Alemanha, século XI. 84
Figura 38- Hieronymus Bosch. Jardim das delícias terrenas. 1504. 85
Figura 39- Hieronymus Bosch. Detalhe 2 e 3, Jardim das delícias terrenas. 1504. 86
Figura 40- Pierre Molinier. The White Rose. 1967. 88
Figura 41- Robert Mapplethorp. Self Portrait with Whip. 1978. 90
Figura 42- Andy Warhol. Nu modelo masculino.1977. 91
Figura 43- Tom of Finland. Permanent Collection . 2008. 92

Figura 44- Gilbert e George. Front and back and piss. 1996. 94
Figura 45- Frame do filme de Tunga, Cozinhando destricted.Br- 2010 95
Figura 46- Rosana Bortolin. Oratório Vermelho, Sagrado Profano. 2011.. 98
Figura 47- Rosana Bortolin. Confraria, Sagrado e Profano.2012. Cerâmica. 103
Figura 48- Judy Chicago. O jantar. 1974-79. 107
Figura 49- Judy Chicago. Nascimento da trindade. 1983 108
Figura 50- Hildegarda von Bingen. O homem e o universo. 1165. 110
Figura 51- Hildegarda von Bingen. Cosmos. 1151. Iluminura. Livro de Scivias. 111
Figura 52- Hildegarda von Bingen. Explicação da Iluminura. 1151. De Scivias. 112
Figura 53- Rosana Bortolin. Sem título, organismos. 2011. 114
Figura 54- Niki de Saint Phalle. Hon uma catedral. 1966. 116
Figura 55– Allyson Mitchel. Hungry Purse: The Vagina Dentata in Late Capitalism. 117
Figura 56- Rosana Bortolin. Passagens, Vaginas Nômades e Anônimas.2009-2011. 119
Figura 57- Rosana Bortolin. Intervenção Urbana. 2007. 121
Figura 58- Valie Export. Genital Panik .1969. 123
Figura 59- Hannah Wilke. Sweet Sixteen. 1978. 124

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 15

1. O CORPO PUERIL NAS OBRAS DE ELISEU VISCONTI: ENTRE A INOCÊNCIA E A EROTIZAÇÃO. 23

1.1 A ENCARNAÇÃO DAS INFANTES 26

1.1.1 Carne de Infantes na História da Arte 32

1.1. 2 Corpo de menina, pose de mulher. 36

1.2 O DISPOSITIVO INTERDIÇÃO E O FAZER DO ARTISTA. 38

1.2.1 A obra como dispositivo 40

1.2.2 O discurso da crítica 42

1.2.3 O discurso científico: as categorizações humanas e disseminação do pensamento Freudiano 47

1.2.4 A emergência discursiva sobre a pedofilia nos anos 90 50

1.2.5 A representação do autoerotismo 51

1.3 A INERÊNCIA DOS CORPOS. 55

2. A CENOGRAFIA DO CORPO EM CÉLIO BRAGA: ENTRE SAGRADO E PROFANO. 65

2.1 OS BRANCOS. 67

2.2 CÔMICOS E IRÔNICOS 73

2. 3 A CONTRASSEXUALIDADE E A PROFANAÇÃO DO ÂNUS 87

3. A REPRESENTAÇÃO DA VAGINA NA OBRA DE ROSANA BORTOLIN: ENTRE O DISPOSITIVO E O CONTRADISPOSITIVO. 98

3.1 O COSMOS E A NATUREZA: VENERAÇÃO DO CORPO FEMININO. 103

3.1.1 Judy Chicago e as grandes deusas 106

3.1.2 Síbila de Rin Hildegarda von Bingen e a vagina cosmos 109

3.2 VAGINA: A PORTA DA MORADA 113

3.2.1 Niki de Saint Phalle e a catedral. 115

3.2.2 Allyson Mitchell e a vagina dentada. 117

3.3 A REPULSÃO AO ORGÃO FEMININO 120

3.3.1 Valie Export e Hannah Wilke: a vagina ideal. 122

CONSIDERAÇÕES FINAIS 128

REFERÊNCIAS 131

INTRODUÇÃO

Essa dissertação tem como objetivo principal problematizar obras de arte que abordam o consentimento e interdição sobre o corpo. As imagens das obras foram extraídas de diversos acervos, sendo a maior parte deles, livros, catálogos, sites oficiais de artistas e sites de galerias. As múltiplas obras sobre o corpo que evocam o consentimento e interdição foram coletadas e formaram uma *coleção de obras*, a partir delas deu-se o desenvolvimento do trabalho.

A *coleção de obras* em questão possui aspectos da dicotomia consentimento/interdição do corpo, mas, o que se entende sobre esses dois conceitos? Compreende-se tais conceitos em um âmbito social e de um ponto de vista da história ocidental. A grosso modo, o consentimento é entendido como aquilo que a sociedade tende a tolerar, aprovar e normatizar. A interdição é seu oposto na estrutura binária da linguagem, ela é aquilo que não é permitido, que é impedido de funcionar, aquilo que deve ser punido. Essas noções, no entanto, possuem uma profundidade que está ligada aos detalhes da ação social, que regulam as diversas *relações de poder e* que agem como uma *microfísica do poder*, como apontou Foucault.

Para Foucault "em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações" (FOUCAULT, 1987 p.118). Os poderes são construídos por detalhes sutis que agem na produção do indivíduo. "Nessa grande tradição da iminência do detalhe viriam se localizar, sem dificuldade, todas as meticulosidades da educação cristã, da pedagogia escolar ou militar, de todas as formas, finalmente, de treinamento" (FOUCAULT, 1987 p. 120). Os "treinamentos" estão ligados às formas de disciplina que ocorrem nas instituições, com as quais, o objetivo é controlar, de forma útil, gestos e pensamentos dos sujeitos. As disciplinas são os dispositivos de controles minuciosos que agem sobre o corpo. Esses mecanismos vão muito além daquilo que é permitido e proibido por uma questão jurídica, é aquilo que age no interior do sujeito. Através disso, a própria imagem do corpo é definida e esquadrinhada, colocada em determinados filtros que definem o que é consentido e interditado.

A representação do corpo na arte também passa por essa intervenção, pois é produzida por um sujeito. Segundo Foucault, os dispositivos de controle constituem todos os sujeitos inseridos na sociedade, inclusive os artistas. No entanto, o artista possui um poder que é só dele, onde pode — ou não — subverter todas essas normas e corromper determinados dispositivos do corpo através da representação do mesmo, através de suas obras.

Isso não significa que ele possa mudar ou destruir um dispositivo por completo — o artista não tem o poder de extinguir problemas da humanidade — o que ele faz é abalar determinadas estruturas (através de sua obra), aquelas que estão no âmbito do sensível, que atormentam o sujeito em seu interior, em sua alma. Deste modo, esse é o poder do artista, é também o poder da obra em si. Existem algumas obras na coleção analisada, que possuem essa potência de subversão, elas se situam entre a dicotomia do consentimento e interdição.

Retorna-se aqui, para uma pergunta inicial: por que esse tema de pesquisa foi escolhido e quais foram as motivações para estudá-lo? Todas essas questões são extremamente pertinentes no contexto em que vivemos: problemas que emergem em nossa contemporaneidade. As interdições e consentimentos sobre o corpo estão em pauta em nosso cotidiano, vivemos em uma dicotomia do que pode e não pode em relação ao corpo, cada vez mais os corpos "aberrantes" se tornam interditados e com isso se libertam através de uma onda forte de poder e resistência. A tenacidade dos grupos que se empoderam, transforma nosso tempo em um período em que os corpos podem ser múltiplos, em que a identidade é mutante. Por outro lado, o pensamento conservador também toma força, delimita uma norma ao corpo, um corpo que visa um padrão, um ideal, um corpo "puro". Muitos artistas procuram colocar essa dicotomia em evidência, trazendo os debates sobre interdição e consentimento para o âmbito do visível. Embora o tema se torne recorrente à contemporaneidade, encontram-se poucos trabalhos que investigam essas questões, de modo que o tema torna-se imprescindível para expandir a produção acadêmica das presentes questões.

Com a *coleção de obras, aborda-se* uma questão metodológica importante: a organização dessas obras. Criar uma sistemática para poder entendê-las em sua totalidade e elaborar um diálogo entre elas foi fundamental para construção dessa dissertação. Primeiro foram separadas as obras em *blocos temáticos,* arquitetando os capítulos da dissertação., Logo no primeiro capítulo estão dispostas as obras com imagens de corpos de crianças e, no segundo, imagens que explicitam o ânus. Então, surge o terceiro capítulo com as representações das vaginas. Os blocos foram montados e desmontados à medida que eram detalhadamente analisadas cada uma das obras. Esta metodologia tende a colocar a obra em primeiro lugar, e, através do que elas emanaram que a narrativa foi constituída. As imagens são as principais condutoras da dissertação.

As separações das obras em *blocos temáticos* fazem parte do procedimento de *montagem* de imagens que levam a uma narrativa. O processo de *montagem* não é tão simples, pois, diante de uma *coleção de obras*, como conduzir uma narrativa que concentra várias temporalidades? Nesse momento de organização, foi inevitável deparar-se com um problema

recorrente ao historiador: a questão do tempo - a partir de qual tempo deve-se pensar nas obras que serão investigadas? A primeira tentativa foi fazer um recorte temporal; imagens da Idade Moderna foram separadas a partir delas a reflexão. O recorte temporal acabou cristalizando a análise das obras e a coleção de obras teria que ser completamente esfacelada para dar conta desta configuração de tempo. Diante disso, tive a necessidade de trabalhar com a *coleção de obras* de uma forma totalmente aberta em relação ao tempo, pois, só assim, respeitaria a potência de cada uma delas. O tempo com certeza é uma questão metodológica importante, "questão tão vital, tão concreta e quotidiana, – cada gesto, cada decisão do historiador, desde a mais humilde classificação de suas fichas até as suas mais altas ambições sintéticas, não dependem, cada vez mais, de uma escolha de tempo, de um ato de temporalização? –" (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p.19).

O tempo é tema de investigação de muitos historiadores, diversos "manuais" buscam encontrar respostas metodológicas para o entendimento de uma representatividade plástica de uma imagem em um tempo. Procuro me deter aqui a um desses pensadores, Georges Didi-Huberman, que considerou essa problemática a partir de uma abordagem da história da arte. Para o historiador da arte "Sempre, diante da imagem. Estamos diante do tempo" (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p.15), não estamos diante de apenas um tempo, mas, de todas as formas de tempo.

> Diante de uma imagem – por mais antiga que seja – o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso do "especialista". Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja --, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [durée]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [étant] que a olha (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p.16).

Deste modo, os diferentes tempos se entrecruzam em uma mesma imagem. Então, em uma análise da obra de arte, o tempo pode abrir um leque de sentidos e significados. Didi-Huberman propõe um estudo *anacrônico* do tempo, pois, diante da imagem estaríamos, "diante de um objeto de tempo complexo, de tempo impuro: uma extraordinária *montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos"* (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p.23). O filósofo acredita que essa pode ser uma das formas de entendermos as fissuras que existem na história, pois, muitas vezes, o passado pelo passado não dá conta de responder aquilo que o objeto reverbera. "O anacronismo é necessário, o anacronismo é fecundo, quando o passado se revela insuficiente, até mesmo constitua um obstáculo à sua compreensão" (DIDI-

HUBERMAN, 2015b, 25). O autor propõe uma análise das imagens a partir de uma perspectiva arqueológica, onde podemos compreender a obra de arte como parte de um tempo que se organiza de forma descontínua. É através desse sentido que a *coleção de obras* passa a ser pensada, a partir de uma abordagem anacrônica, assim tornando-a mais fecunda, ao privilegiar aquilo que um recorte temporal deixaria de lado.

Vale também lembrar de outro autor que pensa no anacronismo, o filósofo Giorgio Agamben. Em seu texto *O que é o contemporâneo,* ele escreve sobre o tempo e acredita que da mesma forma que o contemporâneo está diante de nós, também está sempre distante. O contemporâneo é um tempo vazio que se reconfigura à medida que olhamos para o passado.

> o contemporâneo (...) é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história de "citá-la" segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. (AGAMBEN, 2006, p 72)

Nesse sentido, esta dissertação também procura pensar nas imagens do passado trazendo para as interrogações teóricas do presente, indagando sua legibilidade em outro momento histórico. O trabalho procura seguir o modelo de *montagem heterogênea de tempos* (DIDI-HUBERMAN, 2015b), onde é feito um diálogo entre imagens que possuem camadas múltiplas do tempo. De todo modo, o entrecruzamento do tempo no presente trabalho mostra que ele está voltado muito mais para o tempo de *Aion* que para *Cronos,* onde os acontecimentos não seguem uma linearidade cronológica, mas um tempo que não possui uma união, pois, há sempre fissuras entre eles (DELEUZE, 1974). A montagem anacrônica constitui a base da estrutura desta dissertação, a principal fórmula encontrada para organizar a *coleção de obras*.

Além dessa abordagem metodológica, analisei a superfície pictórica, de uma forma minuciosa. Cada obra foi descrita na dissertação e esse processo passou do *detalhe* ao *trecho*, pois, a obra é vista como um todo, um todo que possui *detalhes* indispensáveis para sua análise. Para Didi-Huberman "O detalhe: é um fio, por exemplo, uma circunscrição perfeitamente identificável do espaço figurativo; tem uma *extensão* — ainda que mínima —, uma grandeza bem definida; pertence a um espaço mensurável " (DIDI- HUBERMAN, 2015a, p. 342). O *detalhe* é algo definido por linhas que determinam o que é um objeto. Então, quando olhamos o *detalhe* sabemos diretamente qual objeto ele figura. Ele se revela como várias partes de um todo, é a descrição exaustiva da obra, a fim de somar cada *detalhe* para que o todo seja bem examinado. *O trecho* por outro lado:

> (...) se apresenta como uma zona de intensidade colorida; como tal, possui uma capacidade " desmesurada", não mensurável, de expansão — e não de extensão — no quadro; não será um detalhe de fio colorido, mas um filete de cor vermelha, por exemplo, isto é, mais um acontecimento que um objeto. (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p.342)

O *trecho* não é um objeto delimitado por linhas precisas, ele está mais para um elemento intruso, um elemento de potência na obra. Este elemento "(...) se passa, passa, delira no espaço da representação e resiste a "se incluir" no quadro, porque provoca detonação ou intrusão" (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 342).

O *detalhe* nomeia as coisas, é uma figura descritiva e discernível, enquanto o *trecho* é algo difícil de ser nomeável. Ele não se destaca como o *detalhe,* mas não deixa de ser algo deslumbrante. "Aquele que almeja os trechos, ao contrário, é um homem que olha, segundo uma visibilidade com propósito flutuante; ele não espera do visível uma solução lógica (antes percebe o quanto o visível dissolve todas as lógicas) " (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 343). Nesse trabalho, procura-se ir do *detalhe* ao *trecho:* primeiramente explorando-se os *detalhes* e os descrevendo, depois partindo para o *trecho.* Com o *trecho,* evidencia-se aquilo que não é discernível nas obras, aquilo que não pode ser descrito como uma só coisa, aquilo que é indiscernível.

Percorre-se essas entrelinhas do indiscernível, com base no pensamento derridariano, pois, o filósofo ressalta que: "a única decisão possível passa pela loucura do indecidível e do impossível " (DERRIDA, 1995, p. 42). Derrida é um pensador que questiona a estrutura da linguagem ocidental, ele propõe desconstruir as binaridades que existem nesse sistema. As dicotomias que existem nessas estruturas, não permitem que o pesquisador possa refletir para além de duas opções. Para ele, devemos romper com algumas coisas que justificam o mundo tal como ele se encontra dado. Um mundo onde as coisas só podem ser uma coisa ou outra, nunca podem ser duas coisas ao mesmo tempo, ou um entremeio de algo, daquilo que não é discernível.

O autor pensa na limitação que a linguagem estabelece quando quer categorizar as áreas do saber como, por exemplo, a literatura, que buscamos categorizar entre testemunho e ficção.

> 'Juro dizer a verdade', o testemunho promete a veracidade. Mas lá onde ele não cede ao perjúrio, essa declaração não pode manter uma dupla cumplicidade com a possibilidade, ao menos, de ficção. Onde situar, então, entre os dois, a literatura? Uma história da literatura ou uma história recontada pela literatura? Esta não renuncia a nenhuma das duas possibilidades, a nenhum dos dois riscos (o testemunho e a ficção). E ela, a literatura, justamente, não se encerra num limite comum, ou melhor,

> nos confins equívocos dessas duas linguagens (DERRIDA, 2015, p.17).

Assim como a literatura não pode se encerrar em um limite comum, a obra de arte também não, não é tão simples chegar apenas em um sentido. São os equívocos da linguagem que Derrida tenta desconstruir. O autor ele procura incentivar o pensar através do indiscernível, pensar nas entrelinhas dos padrões de linguagem. Para ele é só rompendo com a metafísica ocidental que há a possibilidade de criar novos discursos (DERRIDA, 2014).

O método desta dissertação inicia com uma *montagem de tempos heterogêneos* e, além disso, a superfície pictórica é abordada com uma análise que vai do *detalhe* ao *trecho.* Existe outra particularidade que deve ser ressaltada sobre o processo de montagem, que tem como base a criação de *blocos temáticos* que geraram os capítulos. Durante o processo de organização de cada bloco, determinadas obras e artistas se destacaram e se tornaram protagonistas do capítulo. O primeiro capítulo tem como foco principal as pinturas de nus de Eliseu Visconti; o segundo capítulo a obra *Os Brancos* de Célio Braga e o terceiro capítulo, as vaginas de Rosana Bortolin. Esses artistas servem como um fio condutor da narrativa, e dialogam diretamente com as outras obras. Ao invés de criar um guia através de uma temporalidade, coloca-se os artistas e as obras como principais condutores deste trabalho. Desta maneira, as obras desses artistas se tornaram o eixo central de cada capítulo.

No primeiro capítulo, aborda-se o corpo pueril nas pinturas de Eliseu Visconti, problematizando o enfoque dado a esses corpos em determinados períodos. Parto da análise da pintura dos corpos que compreendo como um corpo encarnado, termo que vem de Didi-Huberman, do livro *A pintura encarnada*. As análises das obras foram feitas sempre em diálogo com outras obras da História da Arte. Em seguida, apresenta-se uma reflexão sobre os dispositivos de interdição que estão presentes: na obra em si, nos discursos dos críticos de arte e no fazer do artista. A noção de dispositivo é embasada no livro *O que é um dispositivo* de Giorgio Agamben. Esse capítulo é finalizado refletindo-se a inerência que existe nessas pinturas de nus de meninas. As principais fontes sobre Eliseu Visconti e suas pinturas foram retiradas do acervo do site do *Projeto Eliseu Visconti, onde estão disponíveis vários textos de críticos sobre a obra do autor*. Criado em 2005, o Projeto Eliseu Visconti foi feito por Tobias Stourdzé Visconti, com o objetivo de preservar e divulgar a obra do pintor. Outros dados e textos críticos foram retirados de catálogos e do livro de "*Eros adolescente No verão de Eliseu Visconti*" de Mirian Seraphim, que oferece uma pesquisa sobre a obra "*No Verão*". Os livros de Gonzaga Duque, ilustre crítico da arte brasileira do final do século XIX e início do século XX, podem ser considerados outra fonte importante.

O segundo capítulo, refere-se à cenografia do ânus na obra de Célio Braga, e suas particularidades em relação a outras obras da História da Arte. O objeto principal para pensar essa cenografia do ânus é a obra *Os Brancos.* Assim, é o processo de criação desta obra é descrito, tornando explícito tanto o seu sentido sagrado quanto o profano. Essa noção de sagrado e profano parte do livro, *Profanações* de Giorgio Agamben. Em seguida, aborda-se as obras dos pintores dos países baixos como Pieter Bruegel, Hendrick Avercamp, entre outros que trabalham com o ânus de uma forma irônica e cômica. Por fim, problematiza-se as imagens do ânus nas obras de alguns artistas contemporâneos, estes profanam os dispositivos do corpo e transformam em prática contrassexuais. O termo *contrassexualidade* que utilizo neste capítulo é um termo criado pela filósofa Beatriz Preciado.

Por fim, o terceiro e último capítulo trata de um estudo sobre a representação da vagina na obra de Rosana Bortolin, interligando-se, também, sua obra com o trabalho de outras artistas da História da Arte. Por conseguinte, percorre-se as obras que abordam a vagina como um elemento que está em relação com a natureza e com o cosmos, onde o corpo da mulher torna-se algo venerável. Aqui aborda-se alguns mitos relacionados à imagem da mulher, como, por exemplo, as comparações identitárias da mulher com as figuras femininas do cristianismo: Eva e Maria. Para explicitar onde surgem esses mitos, são referência alguns historiadores como Michelle Perrot e Georges Duby, além de outros pensadores como Santo Agostinho e Jean Delumeau. Adiante, problematizo as obras que trabalham com a vagina como se fosse a porta de uma morada, e a barriga da mãe um espaço para habitar. Observam-se questões relacionadas à repulsão do órgão feminino e retomam-se as discussões dos dispositivos e contra-dispositivos presentes na obra, *o que caracteriza um dispositivo* de Giorgio Agamben.

1. O CORPO PUERIL NAS OBRAS DE ELISEU VISCONTI: ENTRE A INOCÊNCIA E A EROTIZAÇÃO.

Eliseu Visconti (1866 – 1944) tem, em seu gesto, a característica multifacetada e inquieta: sua obra foi edificada com constantes experimentações. Foi um dos únicos pintores brasileiros de sua geração de artistas que explorou não apenas as técnicas em pintura em tela, mas também transitou entre os trabalhos em cerâmicas, artes decorativas e estamparia em tecido. Sua carreira é marcada por esses constantes fluxos de estilos aos quais se dedicou com veemência. Em 1890, depois de anos focado no estudo da pintura, aventurou-se a explorar outros estilos, "ao longo de sua vida artística, Eliseu Visconti dedicou contínua atenção às chamadas artes decorativas. Foram mais de quarenta anos de envolvimento direto com essa área..." (CARDOSO, 2008, p.23).

Apesar de ter uma base acadêmica, o artista nunca se incomodou com o estigma da inferioridade das "artes decorativas" diante das "belas-artes". Essa atitude reflete também na maneira como encarou as mudanças que ocorreu no final do século XIX e o início do século XX no sistema das artes, período marcado pelo início do modernismo. O pintor nunca negou as correntes do modernismo, foi um dos primeiros artistas brasileiros a incorporar alguns elementos estéticos desses movimentos em suas obras. No entanto, Visconti nunca foi engajado totalmente a nenhum deles a ponto de assinar manifestos e definir sua obra a um estilo único. O artista teve seu auge nessa fratura do tempo, não foi um acadêmico comum, mas também não foi considerado um modernista.

Eliseu nasceu em Giffoni Valle Piana, Província de Salerno na Itália, veio para o Brasil em 1873 com sete anos de idade para encontrar seus irmãos que já moravam no país. O artista e seus irmãos vieram para o Brasil a mando da baronesa de Guararema Dona Francisca de Souza Monteiro Barros casada com Luiz de Souza Breves, importante comissário de café do Rio de Janeiro, que também era um grande proprietário de engenhos de café, cana e alambique. Em viagem à Itália para tratamentos de saúde, a baronesa pediu aos pais das crianças para enviá-los ao Brasil onde ficariam sobre sua custódia. "O primeiro domicílio brasileiro de Visconti foi a Fazenda São Luiz, de propriedade do barão de Guararema, em São José de Além Paraíba, Minas Gerais. " (RIBEIRO, 2013, p.19). Logo cedo começou a estudar música no Club Mozart, mas, o que chamou a atenção da baronesa, não foi a habilidade do menino com a música, foram os seus desenhos. Sua tutora possuía conhecimento de desenho e pintura, pois teria sido aluna de Vitor Meireles. Ao ver os desenhos de Visconti, incentivou o menino a seguir o estudo da pintura e abandonar o Clube Mozart.

Insatisfeito com os estudos da música, seguiu os incentivos da baronesa e foi estudar nas melhores escolas de arte do Rio de Janeiro. Teve uma longa formação acadêmica, quando jovem ingressou no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Mais tarde, foi estimulado por D. Pedro II a estudar na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), onde teve professores como Zeferino da Costa, Rodolfo Amoedo, Henrique Bernardelli, Victor Meirelles e José Maria de Medeiros. “A academia Imperial das Belas Artes estava ligada ao Império por criação e crescimento. D.Pedro II sempre incentivará as artes” (LUZ, 2005, p. 84). Com o fim do Império, em 1890 a academia foi reestruturada e recebeu o nome de Escola Nacional de Belas Artes. Com uma nova proposta de escola, a instituição teve como diretores: Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo.

“Os dois grandes nomes da Academia, Pedro Américo e Victor Meirelles, tantas vezes premiados, saíram de cena com o fim do segundo império. A República encontraria Visconti e faria dele o símbolo de um novo tempo nas artes plásticas” (LUZ, 2005, p.83). Deste modo, quando estava estudando na Escola Nacional de Belas Artes, ganhou o *Prêmio de viagem ao exterior de 1892*, a recompensa garantiu-lhe uma viagem para Paris, onde residiu durantes sete anos. “Sua vitória foi irrefutável, pois foi o escolhido em primeiro lugar nas três provas que o grupo de sete concorrentes teve que realizar: Academia em Desenho, pintura e Composição Histórica. ” (LUZ, 2005, p.89).

Em Paris, estudou na Académie Julian e na Ècole des Beaux-Arts, mas como buscava outros conhecimentos, abandonou a Académie Julian e procurou estudar com Eugène Grasset na Ecole Guérin. No velho mundo compreendeu como era a luz e cor dos impressionistas, os elementos decorativos da Art Nouveau e os aspectos do Simbolismo. Com a implementação de elementos novos em seu trabalho, o artista continuou ganhando destaque no Brasil. “Já na primeira ocasião em que enviou trabalhos, de Paris para a EGBA do Rio de Janeiro, em 1894, recebeu uma Medalha de Ouro de 2ª Classe, justamente pela pintura *No verão*” (SERAPHIM, 2008, p. 4).

Mesmo com base e formação acadêmica, Eliseu desafiou os limites dos estilos impostos, inovando e se destacando em relação a outros artistas de sua época. Sua estética não ficou exclusivamente limitada àquilo que aprendeu na Europa e seu trabalho não se resume aos modismos parisienses do período: o artista aglutinou, em suas obras, diversos elementos, criando uma estética única, valorizando também os atributos e elementos regionais. Na pintura, dedicou-se aos retratos e autorretratos, paisagens em ateliê livre e ao nu. Suas pinturas foram definidas pelo jogo de composição e desenho, cores e luzes, texturas e formas.

A viagem a Paris não serviu apenas para ampliar seu conhecimento técnico e

estético, foi também uma forma do artista ocupar determinados espaços no Brasil, pois "o estágio europeu era essencial aos que desejavam ser reconhecidos no Brasil da belle époque" (CAVALCANTI, 2008, p.14). Quando retornou ao país, o pintor conquistou suas primeiras exposições individuais na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), em 1901. "No ano seguinte, ele conquistou a Medalha de Ouro de Pintura e a Medalha de Prata pelo conjunto da obra na Seção de Artes Aplicadas á Indústria da Exposição Geral de Belas-Artes" (RIBEIRO, 2013, p.14).

Depois de fazer algumas exposições no Brasil sobre artes decorativas, Eliseu foi ignorado pelos críticos, suas exposições não tiveram o mesmo peso que as pinturas em tela. Em 1904 volta para Paris para estudar novamente na Academia Julian. Neste período, também expõe no Salão de Paris e no mesmo ano é convidado para fazer a decoração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Os trabalhos do Teatro foram concluídos em 1907, o pano de fundo do teatro recebeu vários elogios, mas também muitas críticas negativas. "Eliseu Visconti foi censurado por ter colocado negros entre os figurantes do povo retratados no painel, o que, segundo alguns críticos, nos diminuiria aos olhos dos estrangeiros que viessem a frequentar o Teatro".[1] No entanto, o resto da decoração foi bem quista pelos críticos, muitos destacam como um dos melhores trabalhos de Eliseu.

Entre 1901 e 1920 Eliseu viveu entre Brasil e França. Em 1920 voltou definitivamente para o Brasil com sua família, esposa e filhos que residiam em Paris. Nos últimos 20 anos de sua vida, o artista trabalhou com arte decorativa e pintura em tela. Pintou diversos edifícios públicos do Rio de Janeiro, como a Biblioteca Nacional em 1910, o Palácio Pedro Ernesto (atual Câmera de Vereadores) em 1923 e em 1926 o Painel do plenário da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro (palácio Tiradentes).

Diante das modernas gerações, Visconti ficou esquecido, tendo um reconhecimento tardio "foi pena que o movimento moderno brasileiro, no seu início, não tivesse tido contato com Visconti. Os seus precursores teriam tido muito que aprender com o velho artista, mais experimentado, senhor da técnica da luz, aprendido diretamente na escola do neoimpressionismo" (PEDROSA, 1950). Mais tarde, foi reconhecido como um pré-moderno, por ser inovador em sua obra e por estar situado em um vão temporal que significava a passagem do academicismo para o modernismo. Nos últimos anos da sua vida comprou uma casa em Teresópolis onde morou com sua família, e passou a fazer pinturas ao ar livre se reaproximando do estilo impressionista.

[1] Esta informação é conteúdo da biografia do autor que está se encontra no site oficial do artista. Disponível em:< http://www.eliseuvisconti.com.br/Site/Biografia/FrancaBrasil.aspx> Acessado em: 10 do mai, 2017.

Este breve histórico de Eliseu Visconti faz parte de uma contextualização da vida do artista, um elemento básico para pensar nas obras que estão sendo abordadas nesta dissertação. O objetivo desse capítulo não é desvendar as intimidades de Eliseu Visconti ou explorar ao máximo sua biografia, pretende-se analisar suas obras e utilizar apenas alguns elementos de sua história que possam ser úteis para o entendimento de sua criação. O capítulo tem como objetivo central analisar as pinturas de nus de Eliseu Visconti, em específico os nus de meninas, crianças e pré-adolescentes.

Diferente de seus contemporâneos, Eliseu foi o único que pintou meninas nuas. Os corpos presentes nessas pinturas possuem uma potência enorme, pois carregam certa sensualidade que se manifesta através da pele, da carne, das cores e texturas. Esse breve histórico explicitou o modo como Eliseu esteve inserido no sistema das artes brasileiras, foi ganhador de prêmios e se destacou diante dos artistas do período entre o academicismo e modernismo. Por outro lado, essas pinturas nem sempre foram compreendidas ou consentidas, foram alvo de críticas negativas principalmente por se tratar de nus de meninas. É a partir dessas obras, que causaram dois opostos discursivos que parte a questão investigativa , pois questiona-se de que forma Eliseu Visconti abordou o corpo nu dessas meninas em suas pinturas?

Para responder essa problemática, a análise está focada em três partes: primeiro uma observação dos elementos técnicos das pinturas como luz, sombra, texturas, composição e cores; depois, levanto algumas problemáticas em relação ao tempo em que as obras foram feitas e nos paradoxos de pensamento e juízos de valor em relação aos corpos das crianças, por fim, levantam-se hipóteses nas quais se questiona de quem eram esses corpos que foram pintados.

1.1 A ENCARNAÇÃO DAS INFANTES

Figura 1- Eliseu Visconti. Menina com ventarola.1893. Óleo sobre tela. 65 x 81 cm. Museu nacional de belas artes, Rio de Janeiro.

Fonte: http://www.eliseuvisconti.com.br/Catalogo/Principal/Default.aspx

A menina encontra-se deitada sobre a cama, com cabelos curtos, pálpebras abaixadas. Um corpo que parece querer relaxar, enquanto a perna esquerda se contrai e reserva para não se expor em sua intimidade completa. A sensualidade insinuada se amplia na ventarola, objeto que faz parte do universo feminino e da sensualidade da mulher, deslindando por completo um semblante através do braço direito que se abre. A modelo apresenta estar à vontade, no entanto, sua pose com a ventarola não é natural, salienta que a cena possivelmente tenha sido composta pelo pintor.

Seu corpo apresenta uma textura corrediça e macia, perdura a luz veemente que é composta em diagonal, iluminando a pele na parte das coxas, tórax e rosto. Esses elementos juntos aos lençóis brancos, almofadados e a parede de textura punah, proporcionam a sensação de intensidade da carne. Essa é uma das principais características das obras de Eliseu Visconti, transformar o corpo na pintura em carne, uma espécie de *pintura encarnada*.

Encarnação é um termo usado por Didi-Huberman para descrever um aspecto da pintura de Frenhofer (personagem da obra de Balzac) que por anos tentou criar uma representação genuína de sua amada através da pintura. Para Huberman, o que Frenhofer

queria era criar um corpo *encarnado*, um corpo tão energético que se tornaria visível a partir da superfície pictórica (esse termo exclui o sentido religioso de encarnação). A cor é um dos principais pontos estudados por Huberman, pois, qual seria a cor da carne?

Não se trata necessariamente de uma cor única de carne, mas de misturas, sobreposições de cores, técnicas e limites certos para cada uma. Procurando por elementos para pensar nessas sobreposições o autor cita um pequeno estudo de Cennino Cennini sobre o preparo da tinta para pintar a carne:

> É preciso passar ao colorido dos rostos. Convém começa-los da seguinte maneira: pega um pouco de terra verde com um pouco de branco de chumbo bem temperado, dilui-o em água, passe duas demãos sobre o rosto, os pés, as mãos e sobre todos os nus. Mas essa primeira demão sobre rostos jovens, que têm a carnicão fresca, deve ser ajuntada com gemas de ovos produzidos na cidade, pois que são mais brancas que aquelas postas pelas galinhas no campo ou nas granjas. Essas, por sua cor, são boas para temperar as carnações de velhos ou de homens morenos (CENNINI apud DIDI-HUBERMAN, 2012, p.32-33).

Didi-Huberman fala que a receita de Cennini é nada menos que a descrição de como pintar em camadas, um encarnado feito por camadas de cor: "o encarnado é, portanto, pensado como um entrelaçamento inextricável do branco e do vermelho (primeiro acima, depois abaixo), de modo tal que no fim das contas a distinção não seja mais possível. (...)" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.33). Além disso, o encarnado é notável de duas formas, "pelo que sugere de uma subjacência ('as veias e as fibrilas que se entrelaçam em rede sob...') e pelo que impõe de uma superfície levada ao extremo" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.34). Essas características aparecem nas obras de Visconti, seus corpos possuem uma superfície por profundidade.

A superfície do corpo (a pele), nos nus de Eliseu, é algo importante a se prestar atenção. A pele está acoplada à carne, existe uma elasticidade sobre o corpo. Como as imagens trabalhadas aqui se tratam de corpos de crianças, a idade passa a ser mostrada na pele, uma pele rígida, de aparência impermeável. Um corpo sem pelos, apenas os cabelos e sobrancelhas; também não existem marcas na pele, é um corpo que se regenera. Essa superfície por profundidade não está presente apenas no corpo, aparece também nos tecidos, tão finos e macios que podemos senti-los, como na obra *No Verão* (Figura 2).

Figura 2- Eliseu Visconti. No Verão.1894. Óleo sobre tela. 58 x 80 cm. Museu nacional de belas artes, Rio de Janeiro.

Fonte: http://www.eliseuvisconti.com.br/Catalogo/Principal/Default.aspx

No Verão (Figura 2) se assemelha a *Menina com ventarola* (Figura 1) em sua composição, pois a cama é parecida, pode até ser a mesma, mas de um ângulo diferente. A textura do tecido é similar ao lençol branco da outra obra (Figura 1): um pouco mais acentuado, registrando uma luz amarelada; esse tecido consegue ser tenro e gracioso. Os lençóis são tão macios que o corpo da menina que está dormindo afunda no travesseiro. Aqui se testemunha o encontro da pele das meninas com o tecido branco dos lençóis no calor do verão. Os contrastes das texturas também fazem com que o corpo se torne vivo, pois ele jaz sempre exposto, com um fundo áspero ou algum tipo de estofo. Esse contraste entre pele e outras texturas era comum nas pinturas de nus dos academicistas.

Eliseu criou seus nus em um período onde os artistas estavam preocupados em explorar e aperfeiçoar as técnicas de pintura. Em um momento em que a produção industrial e a reprodutibilidade técnica ganhavam força, foi relevante rever qual o vigor que a pintura apresentava. Era todo um universo de inquietações e investigações plásticas que vinham sendo delineados desde o alvorecer moderno. Eliseu guardou uma grande produção de

desenhos e rascunhos[2] que se desenvolvem até chegar a essas telas, a esses corpos. Existia uma grande persistência nos estudos, no aperfeiçoamento das texturas e principalmente no corpo. Isso não era uma característica própria de Eliseu, ha várias semelhanças entre suas obras e os artistas da América Latina. No texto *A tela e a carne em Eliseu Visconti* destaca-se alguns nomes de pintores vizinhos com características pictóricas parecidas com Visconti.

> Bem verdade que outros artistas do período e mesmo depois, mantendo sensibilidades e percepções semelhantes, incursionaram pela mesma temática e experimentações vizinhas, multiplicando exemplos como o fizeram na Argentina Eduardo Sívori com *O despertar da criada* (1867, óleo s/ tela, 192 x 131 cm); no México Felipe Gutiérrez com *A caçadora dos Andes* (1891, óleo s/ tela, 100 x 162 cm); no Peru Daniel Hernandez com *Nu Reclinado* **(**1899, óleo s/ tela, 93,3 x 151,1 cm). Tal parece ter sido também o caso de *Nu com ventarola* (1884), óleo sobre tela medindo 150 por 200 cm, executado enquanto Rodolfo Amoedo era bolsista na capital francesa. (CHEREM; KOHL, 2016, p 303)

Entre esses artistas destacam-se alguns elementos de duas obras, uma de Rodolfo Amoedo (1857- 1941) (Figura 3), e a outra de Felipe Santiago Gutiérrez, (1824-1904) (Figura 4).

Figura 3- Rodolfo Amoedo. Estudo de mulher. 1884. Óleo sobre tela. 150 x 200 cm. Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Fonte: http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_ra_arquivos/ra_1884_estudo.jpg

[2] Mais informações sobre os rascunhos e desenhos em: VISCONTI, Eliseu. *Coleção Cadernos de Desenhos*. Organizadora: Lygia Eluf. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

O *estudo da mulher* (Figura 3) é um nu que explora muito as diversas texturas. Como o tapete no chão de pelos de um animal, o cobertor lúbrico e tufado de seda, que quase chega à tonalidade da pele da mulher, um divã sólido, com revestimento áspero. A mulher deitada segura uma ventarola, seu corpo se destaca por estar no centro, sua pele é a mais lisa e branca de todas as texturas presentes nesse cômodo. Em algumas partes da pintura o corpo é artificial, como no quadril e na panturrilha, o corpo some diante de outros elementos. Já o braço e a mão, que contrastam com o tapete, aparentam ser muito mais exuberantes. Além disso, a extrema perfeição das formas da mulher transformam sua pele em uma superfície sem profundidade, ela é mais pele que carne. Isso não acontece na obra de Gutiérrez (Figura 4), pois as imperfeições presentes no corpo da mulher transformam-na em carne..

Figura 4 - Felipe Santiago Gutiérrez. A caçadora dos Andes. 1891.Óleo sobre tela. 130,0 x 198,5 cm. Museu Nacional de Arte, Cidade do México.

Fonte: http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/2046

A caçadora repousa deitada nos Andes, sua pele se opõe à pele do animal, uma pele macia que roça o pelego. Diante desse cenário, especificidades do seu corpo vêm à tona. As dobras e a flacidez da pele da mulher fazem com que exista uma *encarnação*, o corpo parece não ser tela, é retratada cheia de dobras. Podemos ver os ossos da costela, bem arredondados abaixo do seio. Faz-se presente a mesma sensualidade carnal em pele e pelos.

As peles e os panos presentes nessas duas telas colocam em evidência a nudez do

corpo, pois nenhum tecido o cobre, expondo assim a sua eroticidade e sensualidade. É como se esses tecidos fossem uma espécie de rastros de vestes. Tudo isso feito de sobreposições de cores prontas para destacar o corpo.

Essas duas obras possuem uma composição muito parecidas com as obras de Eliseu, no entanto, algumas características se diferenciam. Eliseu parece chegar a um degrau a mais de experimentação de texturas e técnicas, suas obras finalizam com um leve toque que beira as pinturas impressionistas. A luz e cor nas obras de Eliseu parecem vibrar, são conduzidas pelas pinceladas soltas. Além disso, a carne nas suas pinturas é mais intensa, tratando-se de corpos encarnados de crianças e não de mulheres.

1.1.1 Carne de Infantes na História da Arte

Eliseu Visconti não foi o único artista a pintar o corpo nu de crianças. Apesar de suas pinturas apresentarem aspectos únicos, grandes mestres das artes visuais já pintaram crianças nuas, fazendo com que o corpo esteja na parte central da cena. O que diferencia as obras desses artistas são os modos de tratamento pictórico do corpo e as formas como a sensualidade é impregnada.

Para explicar melhor esse ponto, procura-se demonstrar a relação desse corpo com algumas pinturas de grandes nomes da História da arte como: Caravaggio (1571-1610), Rembrandt (1606-1669) e Fragonard (1732- 1806).

Figura 5- Michelangelo Merisi de Caravaggio, São João Batista como uma criança. 1600. Óleo sobre tela, 132x97 cm Museu Capitolini, Roma.

Fonte: http://joserosarioart.blogspot.com.br/2011/09/caravaggio.html

Essa é uma das pinturas de São João Batista, feita por Caravaggio. Aqui o santo é um menino, seu rosto possui as características do rosto de seu pintor, aspecto presente em diversas de suas obras, como destacou Simon Schama em seu livro *O Poder da Arte*. São João sorri com leveza para o espectador enquanto acaricia o carneiro, abraçando o animal quase por um todo. Ele está nu, ainda que esteja com o genital à mostra, parece não sentir nenhum embaraço, sendo retratado como um inocente menino na floresta. Seu corpo paira e contrasta com a pele do animal e os tecidos retratados. Ao fundo, uma floresta escura com galhos e troncos, as bordas de sombra expõem totalmente a luz presente no corpo que está em diagonal.

Caravaggio não teve a intenção de criar um São João pudico e recatado, pelo contrário, parece um menino levado que se exibe com sua nudez, mas que também possui sua inocência. Caravaggio deu *corpo a pintura* como bem pensou Simon Schama "ele produziu a

pintura fisicamente mais intensa da cristandade*"* (SCHAMA, 2010, p.20). A obra de Caravaggio é um bom exemplo para entender o que é um corpo encarnado. É possível perceber isso em cada detalhe, cada cor desse corpo exalta sua *vicissitude*[3]: a pele recobre a musculatura e os ossos, as unhas com uma transparência sobre a pele, o leve tom rosa na bochecha, os dedos do pé redobrados.

A habilidade excepcional em usar a luz e sombra auxilia na transformação de tinta em corpo e carne. Enquanto Caravaggio usa a seu favor luz e sombra, Eliseu usa a vibração da luz e contrasta o corpo com a textura dos tecidos. Ambos se apoiam em outros princípios para possuir esse encarnado. É possível que o carnal de Caravaggio seja o que mais se aproxima do de Visconti: ambos representam a superfície com profundidade. Na obra de Fragonard (Figura 6), por exemplo, a luz e os tecidos são mais parecidos com as obras de Eliseu, já o corpo da criança não apresenta a mesma intensidade.

Figura 6 - Jean-Honore Fragonard. La Gimblette .1769. Óleo sobre tela. Alte Pinakothek ,Bayerische Staatsgemäldesammlunge, Munich.

Fonte: http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=106995

Uma garota deitada sobre a cama fofa e branca, um ninho escondido pela grande

[3] O termo foi usado por Diderot para descrever a cor da carne, e é analisado por Didi-Huberman. O termo derivaria de "*Vicissitudo: a alternativa, a troca, o turno, o retorno, a oscilação, a mudança – enfim, a destinação. Há a oscilação do olhar o exercício do retrato, exemplarmente, e, nela, a oscilação de pathos*." (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.35)

cortina amarela que enche o fundo da cena transformando o lugar em um espaço aconchegante. Fragonard coloca o espectador como um voyeur que olha a intimidade da garota e se depara com um cachorro em cima de suas pernas flexionadas.

A pele da garota é muito brilhante e de aspecto liso: esse fulgor se revela pelas exageradas pincelas brancas. As evidentes linhas brancas aparecem na coxa, no punho e na canela da garota. Os pés possuem uma extrema camada de vermelho, determinando uma tonalidade muito mais rosa que o aspecto de pele. Todas essas especificidades fazem parecer que o corpo se configure muito mais como um corpo de porcelana, enquanto as obras de Eliseu e Caravággio possuem uma textura única de pele e carne. Outro artista que merece atenção é Rembrandt, em sua obra *Abdução de Ganimedes* (Figura 7).

Figura 7- Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Abdução de Ganimedes. 1635.Óleo sobre tela.

Fonte: https://br.pinterest.com/pin/558587160004783668/

O menino que está sendo carregado pelo grande pássaro é Ganimedes, um jovem príncipe troiano que, segundo a mitologia, possuía inigualável beleza, sendo considerado o mais belo dos mortais. Zeus não conseguiu resistir a tamanha beleza e se transformou em

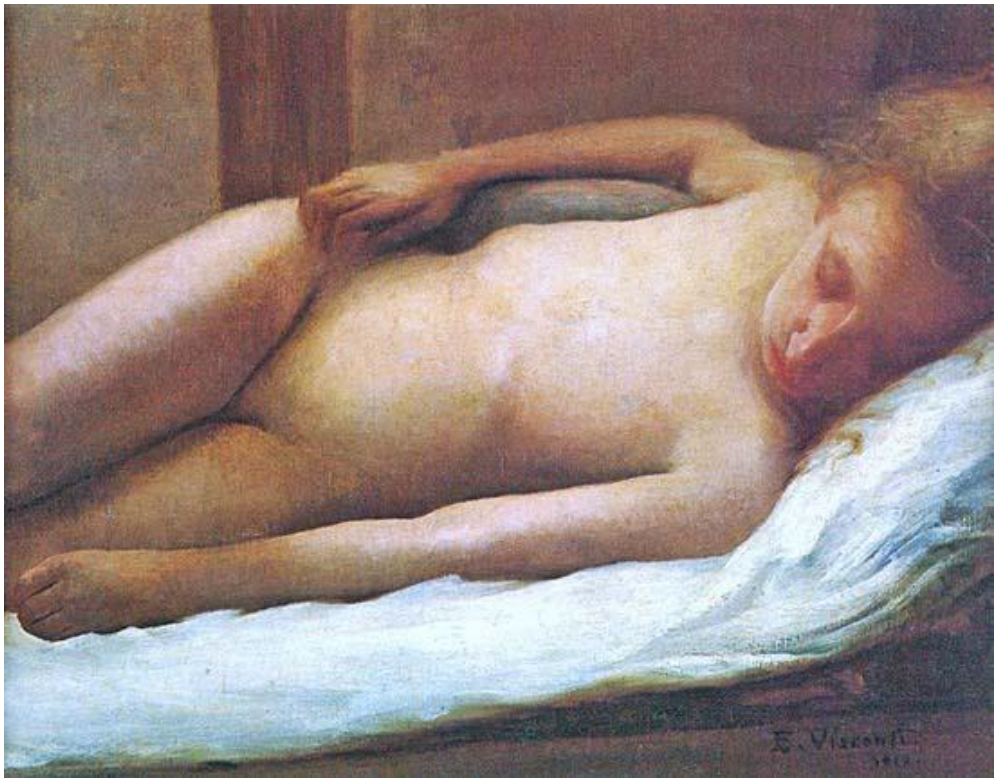
pássaro para raptar Ganimedes. Ainda nos ares o consumiu e mais tarde o transformou em copeiro dos deuses. A representação do mito grego de Ganimedes feita por Rembrandt possui um fundo muito escuro com sombras em diagonal, um aspecto de fim de tarde, quase a escuridão da noite. O pássaro é gigante, cor marrom escura e suas asas grandes se fundem com a escuridão da noite. Um pássaro medonho e com fortes garras, sendo que uma delas segura o braço de Ganimedes. Seu grande bico puxa as vestes do menino tentando despi-lo. A criança amedrontada chora ao ser arrebatada pela ave e seu medo é tão grande que não consegue conter a urina: o líquido brilhoso destaca-se sobre o fundo escuro.

O encarnado também está presente nesta obra de Rembrandt, ele é visto nas dobras, na flacidez da pele, no peso do corpo e nos sulcos da coluna. A barriga redonda legítima de um bebê, assim como o movimento da perna, a expressão do rosto e as sobras das vestes que sobrepõe o corpo e sombras do próprio corpo sobre si mesmo também representam o encarnado. Assim como Caravaggio, Rembrandt acentua a sombra do fundo determinando que o corpo branco se destaque diante da escuridão.

Existe um ponto importante em comum a essas obras e que se diferencia das pinturas de meninas de Eliseu. Este fator é a composição da cena e o enredo dela, pois os outros pintores colocam as crianças em uma pose que envolve todo o contexto da história de seus personagens. Por exemplo: o pequeno São João é pintado como um eremita que possui um sorriso levado de menino e troca afetos com seu companheiro bode; a menina brinca com seu cachorro na cama; Ganimedes chora ao ser raptado por uma águia. Todos encenam um personagem e estão dentro de suas estórias revelando um ar de inocência da criança. As meninas de Eliseu, no entanto, representam um nu, apenas um clássico nu da pintura. Sua cena tem um corpo nu em seu centro, sem a encenação de algum personagem, é apenas corpo. Desse modo, essas meninas pousam para uma pintura de nu, como mulheres, pois a composição da pintura possui aspectos das pinturas de mulheres.

1.1.2 Corpo de menina, pose de mulher.

Figura 8- Eliseu Visconti. Nu deitado. 1918. Óleo sobre tela. 38 x 46 cm. Coleção particular.



Fonte: http://www.eliseuvisconti.com.br/Catalogo/Principal/Default.aspx

O *nu deitado* é o corpo encarnado que repousa sobre o divã recoberto de tecido branco. A pele muda de cor de acordo com a luz, mas algumas extremidades parecem possuir naturalmente essas cores, as mãos principalmente. Os cabelos ruivos e finos quase se fundem ao lençol. O tronco deitado realça os ossos saltados e a costela efundindo-se ao peito liso de uma menina (que mal chegara à puberdade). Seu braço recai sobre uma parte elevada da cama, parece ter sido colocada propositalmente ali.

Assim como a menina com ventarola, essa obra possui uma garota deitada sobre um lençol, ou uma cama, uma composição como a de outros nus de mulheres. Isso parece ser uma das características dos nus de meninas de Eliseu. Aquilo que seus contemporâneos faziam com o nu de mulheres adultas, Eliseu fez com crianças não adultas. Então, existiria alguma diferença entre esses nus?

Para Agamben, a nudez é marcada na nossa cultura por uma herança teológica. Partindo dela:

> a nudez infantil como paradigma da nudez sem vergonha é um motivo muito antigo não somente nos textos gnósticos como o Evangelho de Tomé, mas também em documentos judaicos e cristãos. Embora a doutrina da propagação do pecado original através da procriação implicasse a exclusão inocência infantil (daí – como

> vimos –a prática do batismo dos recém-nascidos), o fato de as crianças não sentirem vergonha de sua nudez é frequentemente aproximado, na tradição cristã, à inocência paradisíaca. ‘Quando a escritura diz estavam ambos nus e não sentiam vergonha’, isso significa, lê-se num texto sírio do século V, ‘que eles não se davam conta da sua nudez, como acontece com as crianças’. Ainda que marcadas pelo pecado original, as crianças, já que não veem a sua nudez, moram numa espécie de limbo, não conhecem a vergonha que sanciona, segundo Agostinho, a aparição da *libido*. (AGAMBEN, 2014b, p.110)

De acordo com esse pensamento de Agamben, a criança receberia uma espécie de “*veste da graça*” e assim não perceberia sua própria nudez. Diante disso, a criança não teria nudez, estaria isenta da mesma. Aqueles que têm a veste de graça não seriam encarnados, mas teriam um corpo transcendental.

Se pensarmos nesse sentido teológico, podemos dizer que o que Eliseu fez é realmente romper com o “veste da graça”. Ele acaba com a ideia transcendental do corpo, pois esse corpo é carne, uma carne sedutora, um nu sedutor de meninas. Seu objetivo era pintar a carne, quase uma obsessão em chegar a uma perfeita pintura do nu. A fixação não estava ligada ao corpo da criança, mas com os diversos tipos de corpos que o artista pintou.

Esses corpos encarnados cheios de vicissitude com superfície e profundidades só se tornaram possíveis porque Eliseu tinha uma necessidade enorme de conseguir chegar a uma perfeição técnica. A perfeição aqui não se trata de ser realista, o que ele queria era transformar camadas de cor e pinceladas em corpo e carne. Além disso, a carne deveria ser intensa, forte, sedutora, de modo que o treino da pintura não deveria ficar exclusivo a peles de mulher, mas deveria ser testada em todos os tipos de pele.

A preocupação técnica está relacionada a uma tradição da pintura a óleo, fazer misturas de tintas e cores. Cada pele, cada corpo pede um tipo de misturas, como bem descreveu Cenini em seus estudos, “carnicão fresca, deve ser ajuntada com gemas de ovos produzidos na cidade, pois que são mais brancas que aquelas postas pelas galinhas no campo ou nas granjas” (CENNINI apud DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 32-33). O fascínio por pintar diversos detalhes de cada corpo é o que Eliseu fez, pois, apesar de pintar meninas em pose de mulheres, ele também pintou muitos nus de mulheres, homens e meninos. Os trabalhos de nu de Eliseu chegam a mais de 200. Deste modo, a constante repetição de trabalhos e estudos fez com que Eliseu conseguisse tal intensidade carnal nesses corpos de meninas.

1.2 O DISPOSITIVO INTERDIÇÃO E O FAZER DO ARTISTA.

Figura 9– Eliseu Visconti. Nu de pé. 1892. Óleo sobre tela. 55 x 46 cm. coleção particular.

Fonte: http://www.eliseuvisconti.com.br/Catalogo/Principal/Default.aspx

Um fundo escuro, de cor chapada dá destaque à luz do pequeno corpo branco, liso e carnal de uma garota de aproximadamente oito anos de idade. Com grandes olhos melancólicos que miram algum ponto distante enquanto a boca fechada parece amargar algo. Suas mãos grandes, desproporcionais e avermelhadas, sugerem que conhece os trabalhos braçais. Por um fio, insinua não pertencer ao corpo de uma criança. As pernas quase cruzadas parecem querer esconder sua genitália, enquanto os dedos de sua mão direita parecem contrariados em apontá-la, o que se confirma com a mão esquerda, que, pelas costas segura seu punho direito. Sobre tudo, isso é o resultado de um corpo que pousa para ser pintado, é um peculiar nu da pintura. Pose adulta, corpo infantil, seguramente, o tédio e a contrariedade parecem predominar naquele retrato em situação de constrangimento.

Assim como as outras obras de Eliseu Visconti abordadas neste capítulo, essa também alude o corpo da menina nua. No item anterior conclui que o principal interesse de Eliseu em pintar essas obras é porque ele tinha o enorme desejo técnico sobre a pintura, transformando sobreposições de cores em um corpo encarnado. Abordando um outro lado dessas obras, é

possível afirmar que elas suscitam desconforto e questionamentos em alguns espectadores e críticos, por se tratarem de nus de meninas com corpos encarnados. Hoje raramente são encontradas pinturas com um nu de criança com o corpo encarnado como fez Visconti, os nus de crianças dos pintores contemporâneos possuem outro sentido. É possível que isso aconteça por conta de uma mudança de pensamento e juízos de valor em relação aos corpos das crianças.

No período em que Eliseu pintou essas obras ele ganhou prêmios e medalhas, os discursos da crítica tiveram, em sua maioria, reações positivas em relação aos corpos das meninas, geralmente focavam mais nas questões técnicas do que temáticas. No entanto, existe um indício que demonstra que os corpos presentes nas obras de Eliseu também geravam um discurso de interdição no período em que as obras foram feitas. As críticas que surgem a partir dos anos 80 e 90, passam a evidenciar mais a interdição, pois acusam o artista de pedófilo e outros tratam os corpos de forma totalmente sexual.

Deste modo, essas obras suscitaram dois tipos de discursos, aquele que consente e o que interdita. Esses discursos não interferem apenas no ato de classificar as obras, também está relacionado no ato de criar do artista. Assim, explora-se ao máximo o universo dessas pinturas e de que maneira essas pinturas foram concebidas.

Adiante, explicitam-se algumas críticas sobre essas obras que foram feitas em tempos distintos por diferentes críticos de arte. Elas demonstram posicionamentos opostos sobre um mesmo objeto. Deste modo, pretendo levantar algumas hipóteses dos porquês desses dois discursos sobre suas obras. Para explicitar melhor essa trama de ideias, parte-se do conceito de *dispositivo*, assim demonstra-se de que maneira compreende-se esse outro lado da obra (que não é apenas técnico).

1.2.1 A obra como *dispositivo*

Em seu ensaio ‘*O que é um dispositivo?* ’ Giorgio Agamben procurou chamar atenção para o *dispositivo* como um *“*termo técnico decisivo na estratégia do pensamento de Foucault” (AGAMBEN, 2014a, p.23). Partindo do interior da obra de Foucault, Agamben traça uma genealogia do termo a fim de ampliá-lo. Diante das investigações, o autor segue com autonomia e estabelece novas reflexões sobre, organizando o termo da seguinte forma:

> (…) chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar,

> controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar. (AGAMBEN, 2014a, p.39-40)

Agamben leva adiante o conceito de *dispositivo* de Foucault, onde mínimas coisas do cotidiano podem interferir na construção do sujeito. Sobretudo, pode ser aquilo que opera em um processo de *subjetivação* e *dessubjetivação*. Desta forma, a obra de arte, assim como a literatura e filosofia, também é um desses *dispositivos*.

O filósofo analisa uma coisa importante sobre o *dispositivo* na sociedade atual que é importante para o desenvolvimento do raciocínio aqui exposto, pois ele afirma que: "Certamente, desde que apareceu o homo sapiens havia dispositivos, mas dir-se-ia que hoje não haveria um só instante na vida dos indivíduos que não seja modelado, contaminado ou controlado por algum dispositivo" (AGAMBEN, 2014a, p.41). Para ele, o momento em que vivemos produz o "corpo social mais dócil e frágil jamais constituído na história da humanidade" (AGAMBEN, 2014a, p.41), pois, somos totalmente controlados por dispositivos, até nos mínimos detalhes de nosso cotidiano.

Deste modo, existem dois *dispositivos* importantes para se pensar nestas obras de Eliseu Visconti. O primeiro, que pode ser chamado de *dispositivo obra*: que é a obra em si, o artefato pintura, o objeto, este que pode ser qualquer tipo de obra de arte. Portanto, todas as obras contêm um dispositivo, todas são um *bloco de afectos e percpto* (DELEUZE; GUATTARI, 1994) (assim Deleuze e Guattari definiram a obra de arte). Todas essas obras possuem o dispositivo que fazem o espectador ter afeições e percepções.

O segundo seria o *dispositivo interdição:* está interligado ao discurso de interdição, a um discurso de controle e ao *controle dos seres viventes*. Penso que os discursos ao longo do tempo se modificam, ressignificam, desconstroem, reconstroem e isso interfere diretamente na prática, nas interdições ou permissões. Desta forma, o *dispositivo interdição* só existe quando houver um discurso de proibição de algo.

A obra de Eliseu carrega em si o *dispositivo obra* que contém todas os elementos físicos presentes nela. No entanto, o *dispositivo interdição* só aparece na obra em momentos específicos, quando o discurso de proibição emerge e se torna uma verdade. No caso da obra de Eliseu, quando um espectador do tempo presente observa as meninas (isso não é uma regra), ele vê além de uma pintura de um corpo nu encarnado, pois o corpo nu de uma criança

hoje não significa o mesmo que um corpo nu no período em que a obra foi feita. Hoje o corpo da criança é entendido de outra forma, o nu não é apenas algo inocente, ele tem que ser colocado em um contexto de inocência.

Vivemos em um momento onde existe um extremo cuidado com o corpo da criança, pois esse corpo não pode se tornar um objeto de desejo, esse tempo não permite isso. Existe a emergência de um discurso de proibição e punição daquele que o faz, e por isso cria-se uma sociedade com sujeitos que vivem em estado de alerta a qualquer pequeno indício de exploração do corpo infantil. Então, o *dispositivo interdição* aparece com mais frequência em nossa contemporaneidade já que esse discurso de interdição é emergente. (A questão é retomada nos itens 1.2.3 e 1.2.4)

Sendo assim, esses dois dispositivos se interseccionam quando nos deparamos com a obra de Eliseu na nossa contemporaneidade. Um espectador do nosso tempo presente ao se deparar com a obra acionaria o *dispositivo obra*, depois de ver todos os elementos pictóricos, acionaria, então, o *dispositivo interdição. Esse* último dispositivo não é uma regra, nem todos os indivíduos do nosso tempo presente o acionam ao ver a obra, apenas o indivíduo que está imerso aos discursos de interdição. Ao meu ver, o *dispositivo interdição* não está ligado apenas à recepção da obra, mas se relaciona ao ato de fazer a obra. Em um tempo em que o dispositivo interdição não existe, ele não é um empecilho, existe uma liberdade de para criar quaisquer corpos e de qualquer forma.

1.2.2 O discurso da crítica

Para explicitar melhor como se construiu esse *dispositivo interdição* e sua relação com obras de Eliseu Visconti, é preciso refletir sobre os discursos em relação a sua obra. Deste modo, revisitam-se alguns discursos para esclarecer como o dispositivo se constitui. Esses discursos são referentes às críticas sobre a obra de Visconti e também ao pensamento científico que pode estar envolvido na constituição do *dispositivo interdição*.

Eliseu recebeu várias críticas positivas durante a vida e após sua morte. De acordo com as pesquisas de Miriam Seraphin, as críticas ressaltavam sua técnica admirável, foi considerado por alguns um mestre da pintura. “Desde que entrou no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, em 1883, Visconti conquistou medalhas anualmente, e que acabou rendendo-lhe o apelido de “papa-medalhas” (BARATA apud SERAPHIM, 2008, p.4). Evidente que Eliseu foi reconhecido em vida, principalmente quando esteve nas Escolas de

pintura, foi ganhador de prêmios merecedores e recebeu críticas positivas a respeito dos seus trabalhos, inclusive os relacionados aos nus de crianças e adolescentes. As obras mais comentadas desses nus foram *Gioventú (1898, óleo sobre tela, 65 x 49 cm)* e *No Verão* (1894) obras ligadas às premiações, pois a primeira lhe rendeu uma viagem a Paris e a segunda uma medalha de ouro.

Uma das primeiras críticas importantes foi a de Gonzaga Duque feita no periódico *O Paiz,* em 1901. Gonzaga Duque foi um crítico importante do período, escreveu obras renomadas sobre os artistas desse período, como o livro *A Arte Brasileira* que para Tadeu Chiarelli é " uma das poucas – e uma das melhores – obras escritas sobre arte brasileira do século XIX" (CHIARELLI, 1995, p.11). Outros dois são *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica* (1882- 1909) e *Graves e Frívolos por assuntos de arte (1910*) uma coletânea de suas críticas feitas para a revista Kosmos. Essas importantes obras não possuem o nome de Eliseu Visconti, ele não está enquadrado nos grandes nomes dos artistas acadêmicos do século XIX e também não está nos destaques do início da modernidade. No entanto, Visconti foi citado em uma pequena crítica feita ao periódico O Paiz :

> *Eliseu Visconti é um artista sincero e honesto, enobrecido por um ideal a que a vulgaridade não atinge... Olhe-se, pois, para essa Gioventú, distinguida como a Dança das Oreadas com a ambicionada medalha de prata da Exposição Universal de 1900. A casta beleza que observamos na Dança, frisantemente na citada figurinha loura, a que a ortodoxia moralista não deformou com a insexualização de irrisório decoro, aquela casta beleza impressionante que nos deixa as pupilas umedecidas de ternura, transunda mais comovedora nesse adorável pré-rafaelismo que nos fixa, abstrata e tímida, como aturdida do esplendor da vida ardendo no seu franzino busto de menina a se fazer moça... (DUQUE, 1901, p.1)*

Gonzaga procura ressaltar a existência de uma *casta beleza* no corpo que está nessa tela, e que a ortodoxia moralista tentou encontrar alguma "imoralidade" diante dessa imagem pudica. Pode-se deduzir que, de determinado modo, já existia um discurso de moralidade sobre as obras de Eliseu no período de criação da obra. Essa crítica de Gonzaga é um forte indício de que o dispositivo interdição também existia no momento auge em que Eliseu pintou essas obras. No entanto, isso não fica evidente como nos outros períodos, em que os críticos falam explicitamente sobre a "imoralidade de suas obras". As críticas imorais, feitas no período em que o pintor pintou os corpos, pode ter sido o motivo do nome de Eliseu não entrar no famoso livro de grandes artistas de Gonzaga Duque. O crítico inicia seu texto justificando que "*Eliseu Visconti é um artista sincero e honesto, enobrecido por um ideal a que a vulgaridade não atinge",* ele exalta o fato de que a vulgaridade não atinge o pintor, seria porque Eliseu era visto como um cara vulgar por suas pinturas? No entanto, existe a hipótese

de que o fato por Eliseu não estar presente nos importantes livros é porque sua obra está nesse limbo temporal, pois não é caracterizada nem como acadêmica e nem como moderna. Além disso, "Gonzaga Duque apoiou Visconti desde o início da carreira do artista, trocavam correspondência amiúde e mantinham relações próximas" (RIBEIRO, 2013, p.64), inclusive Eliseu pintou o *Retrato de Gonzaga Duque (1910, óleo sobre tela, 92,5 x 65cm).*

Após sua morte, ainda havia boas críticas sobre seu trabalho, que não colocam em evidência os corpos das meninas de um ponto de vista sensual ou sexual. A crítica de Mario Pedrosa feita em 1950, coloca em visibilidade questões técnicas de Gioventú: "Nas figuras tão admiradas na época, de São Sebastião, Gioventú, Oréadas, os detalhes, sobretudo de fundo, já todos tratados, são mais interessantes que a frieza do conjunto, feita de elegância e amaneiramento aprendidos e pobre de forma." (PEDROSA, 1950, p. 6) Da mesma forma, Flávio de Aquino, chama atenção para a robustez poética da obra: "Gioventú é uma pausa, uma volta ao pré-rafaelismo que tem nesta tela sua melhor expressão. É de uma poesia calma, um lirismo comovedor, sem pieguismo, sem detalhes ilustrativos, apenas um desenho sensível e o suave colorido". (AQUINO, 1954, p.10)

No entanto, as críticas voltadas para o fim do século XX recebem outro tratamento. A partir de 1980, os críticos procuram vulgarizar os corpos e ressaltar aspectos ligado à sensualidade e sexualidade. Miriam Serafim cita alguns críticos desse período que problematizam as obras dessas formas. A primeira crítica é de Bram Dijkstra em 1986 em seu livro "*The Lesbian Glass*" onde ele descreve que a pintura "*No verão*" teria sido inspirada na obra "*O sono"* de Gustave Courbet (1819-1877):

> O pintor brasileiro Eliseu Visconti, em seu "No Verão", pintado em Paris, em 1891, mostra um casal de jovens mulheres que, aparentemente, tiveram uma grande noite. Ele fez parecer como se, mesmo tendo corpos separados, elas fossem pouco mais que um organismo único. Certamente não foi o debilitante calor do verão que deu a estas jovens seu ar de contente exaustão (DIJKSTRA apud SERAPHIM, 2008, p.28).

Dijkstra insinua que as duas meninas estariam juntas, e que teriam praticado algum tipo de ato sexual. Essa abordagem denota uma atividade sexual através dos corpos nus das garotas, que vai muito além do que é visível na obra. Já José Roberto Teixeira Leite, acredita que esses corpos não são totalmente inocentes:

> Duas adolescentes, nuas, estão preguiçosamente repousando no leito. A da direita, desperta, olha fixamente o espectador, por sobre o gradil da cabeceira da cama; a e calcanhares, adormeceu profundamente, refletindo-se em sua linda face uma

> ingenuidade e uma pureza que a irmã acordada aparentemente já não possui. (LEITE apud SERAPHIM, 2008, p.29)

Para ele, a garota mais velha não possui ingenuidade e pureza, então seu olhar pode expressar algum tipo de sedução ao espectador. De todo modo, essas críticas falam de dentro de um universo próprio da obra, não se referem à pessoa do artista, apenas insinuam que estes corpos são textualizados.

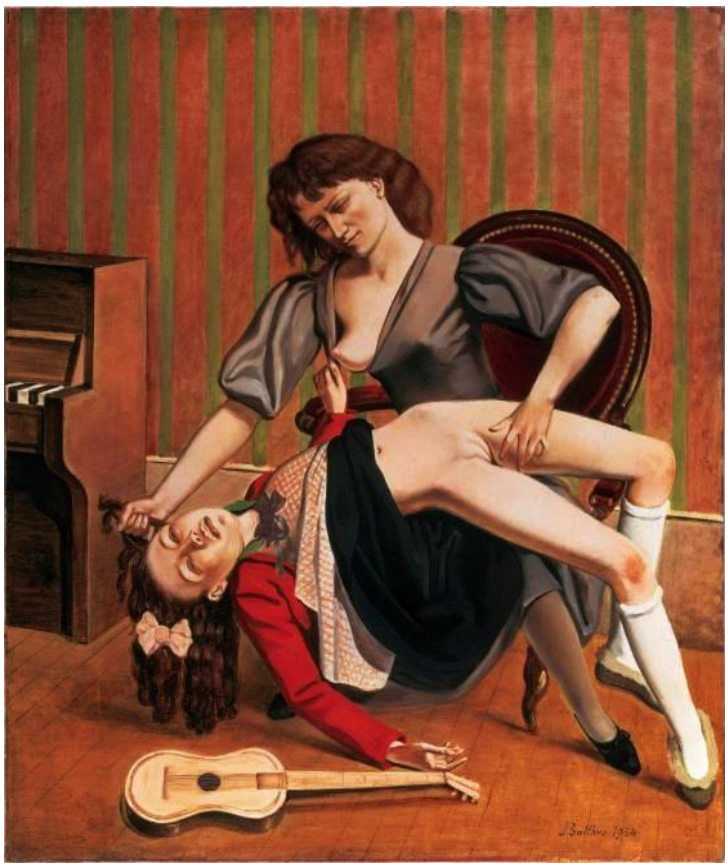
Miriam Serafim, no entanto, destaca as críticas da jornalista Angélica de Morais feitas em 1991. Angélica intitulou seu artigo referente à obra *No verão* de "*Safadezas com chancela acadêmica*". Para Serafim:

> O título já indica que a jornalista, Angélica de Moraes, pretendia chamar a atenção sobre seu artigo a todo custo. O fato de ilustrar a capa do catálogo desta mostra colocou a tela No verão em evidência, e a autora chega ao extremo de insinuações mordazes como: 'Eliseu Visconti era chegado numa ninfeta'. Começando seu texto com o clássico 'Freud explica', Moraes comenta que os defensores da moral iriam destilar veneno diante da exposição e, a seguir, começa, ela mesma, a destilar seu próprio veneno contra três grandes nomes da pintura brasileira, sem a menor preocupação em fundamentar suas palavras: 'Eliseu Visconti? Um pedófilo, apaixonado pelas sobrinhas pré-adolescente. Pedro Américo? Um devasso que se retratou travestido de mulher. Victor Meirelles? Um voyeur' (SERAPHIM, 2008, p.29).

Os argumentos exacerbados de Angélica explicitam um pouco a ideia de um discurso emergente na contemporaneidade. A autora ao olhar as obras dos artistas do passado só o faz com um juízo do presente, sua análise apressada sobre as obras aciona o *dispositivo interdição*. Além disso, a obra de Visconti causou tanto alvoroço na jornalista, que seus ataques ultrapassam a obra e passam a atingir o pintor e toda a academia que permitiu que esses "devassos" pintassem tal imoralidade.

Esse tipo de ataque a pinturas envolvendo corpos nus de crianças também aconteceu com as obras de Balthus. A obra *"The Guitar Lesson*" provocou muitos questionamentos entre os críticos e espectadores.

Figura 10- Balthasar Klossowski (Balthus). The Guitar Lesson. 1934. Óleo sobre tela. 138.4 x 161.3 cm. Coleção particular



Fonte: https://www.wikiart.org/en/balthus/guitar-lesson-1934

Na obra de Balthus, a criança encontra-se em outra situação: em posição de passividade. Mais violenta que a obra de Visconti, aqui as personagens assemelham-se a bonecas, são menos carnais. A obra encena uma aula de guitarra que foi de alguma forma desvirtuada. O violão jaz jogada em um canto, largado sem nenhum cuidado. A professora, sentada em uma cadeira, carrega em seu colo a infanta sendo segurada à força pelos cabelos. Uma das mãos da mulher puxa o cabelo da menina enquanto a outra segura uma das pernas na região da virilha muito perto de suas genitais.

Uma das mãos da menina puxa as vestes da mulher fazendo saltar para fora seu seio. As roupas da menina, adornada de fitas e delicadas sapatilhas de pluma, representam sua imaculada infância que não deve ser coibida. A expressão da mulher é de rigidez e de prazer enquanto a menina encontra-se anestesiada e dominada. Ocorre a inversão entre o instrumento musical e o corpo da menina. O corpo passa a ser instrumento e os dedos da tutora passam a tocar as cordas da infanta com o mesmo prazer e rigorosidade que um músico manipula sua guitarra. A rigorosidade com que a tutora segura a menina se assemelha também a um tipo de

punição. Este é o universo entre a menina e sua professora, o qual Balthus deu vida, uma pintura, um universo à parte.

Esta obra rendeu muita polêmica ao ser apresentada em Paris em 1934, pois foi rapidamente associada à pedofilia, assim como a figura do artista a de um pervertido. Balthus nunca gostou dessas associações, o artista fazia questão de jogar toda a responsabilidade de reação e de excitação sobre a obra ao espectador. Segundo Pippa Hurd:

> Balthus não gostava da relação que os críticos haviam estabelecido entre sua obra e Lolita de Cladimir Nabokov (que foi publicado em 1955 e em ocasião apareceu com o quadro de Balthus em sua capa), não cabe a dúvida sobre seu interesse profissional sobre as meninas e sua sexualidade. Seus inteligentes quadros eróticos recordam ao observador uma ambiguidade moral que tem o poder de excitar e tornar proibida. (HURD, 2006, p.112)

"The Guitar Lesson" é uma grande provocação sobre o desejo e a interdição. Colocar a criança em tal situação foi realmente a intenção do artista. Balthus criou universos de meninas que ensaiam a arte da sedução. O pintor tem uma proposta diferente de Eliseu, pois Visconti pintou o corpo e a carne da criança como qualquer outro, independentemente da idade. O pintor brasileiro também não tinha a intenção de provocar o espectador, ou chamar a atenção para isso. Já a obra de Balthus se trata de um universo pictórico que tem uma proposta específica.

1.2.3 O discurso científico: as categorizações humanas e disseminação do pensamento Freudiano

As verdades sobre o corpo das crianças são divergentes em determinadas épocas. A criação dos conceitos e das categorizações humanas é algo que vem de um universo erudito, de uma construção humana. A infância é uma das "idades da vida", tendo em vista que a ciência categorizou e criou terminologias para determinadas idades. Os termos criança, jovem, adulto e velho não eram familiares às pessoas comuns. Para Philippe Ariès, essas terminologias eram originalmente eruditas.

> As "idades", "idades da vida", ou "idades do homem" correspondiam no espírito de nossos ancestrais a noções positivas, tão conhecidas, tão repetidas e tão usuais, que passaram do domínio da ciência ao da experiência comum. Hoje em dia não temos mais idéia da importância da noção de idade nas antigas representações do mundo. A idade do homem era uma categoria científica da mesma ordem que o peso ou a velocidade o são para nossos contemporâneos (ARIÈS, 1981, p.33).

Desta forma, a infância é apenas uma categorização que com o passar dos anos se tornou complexa e condensada de normas. Quando se trata da criança, as falas sobre seu corpo e sexualidade devem ser contidas e polidas, mas nem sempre existiram cuidados especiais com os infantes, Ariès destaca que: "[...]O respeito devido às crianças era então (no século XVI) algo totalmente ignorado. Os adultos se permitiam tudo diante delas: linguagem grosseira, ações e situações escabrosas; elas ouviam e viam tudo" *(ARIÈS, 1981, p. 128).* Não era apenas em relação à sexualidade que as crianças eram ignoradas, não existia uma atenção especial para elas, muitas crianças morriam neste período, pois não havia um cuidado excessivo dos adultos para com elas. A partir do século XVI, a infância começa a ser constituída, a inocência e fragilidade do corpo passam a ser atributos da "primeira idade da vida", cabe então aos adultos cuidar desses seres que serão o futuro da sociedade.

A mudança de concepção e discurso em relação ao corpo da criança também mudaram após os estudos de Freud começarem a se popularizar. Um momento onde algumas ideias de Freud sobre a sexualidade já estavam disseminadas, fazendo parte de uma linguagem do sujeito comum. Freud e a psicanálise se popularizaram e se tornaram parte da estrutura (...) do século XX. Entre 1901-1905 Freud escreveu alguns ensaios sobre a sexualidade, colocando-a no centro de todo o processo psíquico inconsciente. Freud pensou coisas opostas em relação ao que se permitia na época.

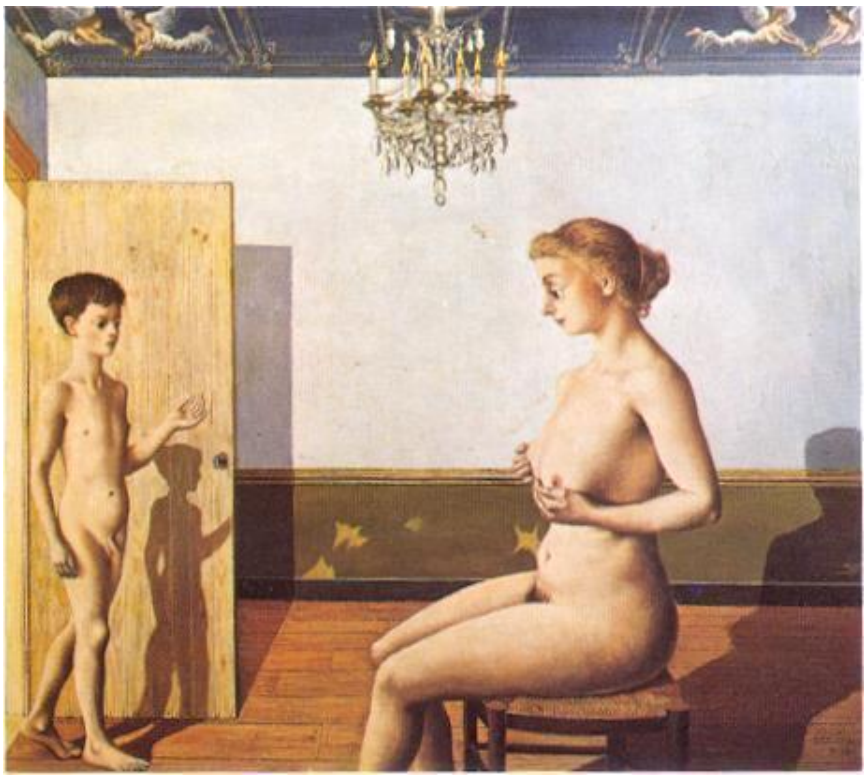
> A opinião popular tem ideias bastante definidas sobre a natureza e as características desse instinto sexual. Ele estaria ausente na infância, apareceria na época da puberdade, ligada ao processo de maturação desta, e se revelaria nas manifestações da irresistível atração que um sexo exerce sobre o outro; e sua meta seria a união sexual, ou, pelo menos, as ações que se acham no caminho para ela (FREUD, 2016, p.21).

Para ele, essas ideias estavam erradas e poderiam causar sérias consequências, esse era o motivo de não existirem grandes conhecimentos sobre a vida sexual. Com seus estudos constatou que a questão sexual da criança foi totalmente excluída das pesquisas científicas, "Ao que eu saiba, nenhum autor percebeu claramente a regularidade de um instinto sexual na infância, e nos trabalhos — afora numerosos — sobre o desenvolvimento da criança é geralmente omitido o capítulo "Desenvolvimento sexual" (FREUD, 2016, p 74). Com a preocupação de se fazer uma análise profunda sobre problemas do inconsciente, Freud introduz duas expressões técnicas bases para entender a sexualidade humana: "o objeto sexual a pessoa da qual vem a atração sexual, e meta sexual a ação à qual o instinto impele"

(FREUD, 2016, p 21).

Essas obras de Freud influenciaram muito o pensamento das vanguardas do período entre guerras, as vanguardas possuíam um fascínio pelo erótico, exótico e o inconsciente, coisas que podem ser encontradas na literatura de Freud. Acreditavam muitas vezes que a obra de arte poderia ser uma forma de acessar o inconsciente e poder entender as aflições da vida adulta. A obra "*A visita*", de Paul Delvaux, mostra diversos aspectos que mostram sua influência sobre o pensamento freudiano.

Figura 11- Paul Delvaux. A visita.1939. Óleo sobre tela. Collection particulière, Courtesy Malingue SA Paris.



Fonte: http://www.artnet.com/artists/paul-delvaux/

O menino nu entra na sala e encontra uma mulher nua sentada em um banco feito de palha entrelaçada. O quarto possui uma decoração pseudo barroca, decadente e sombria com anjos e um pequeno lustre no teto: seria este lugar o inconsciente ou um sonho do menino? Seus grandes olhos miram os seios apalpados pela mulher, a expressão é de espanto e paralisia. Esta cena é o inesperado, o garoto abriu a porta para dentro de si e se deparou com este grande corpo. Os grandes olhos da mulher são misteriosos. Típicos dos olhos das mulheres de Delvaux, eles olham em direção ao genital do menino, tornando-se um grande enigma.

A obra explicita claramente as ideias de sexualidade e infância de Freud. Principalmente a ideia sobre o *objeto de desejo* ser constituído na infância. Quando o menino abre a porta para seu interior e encontra este corpo misterioso, que em nossa sociedade chamamos de mulher, possivelmente possa ser esse o momento que descobre seu *objeto de desejo*.

As obras de Eliseu Visconti não tiveram nenhumas inspirações freudianas, pois o discurso de sexualidade da criança ainda não era eminente e influenciador como foi para os modernistas. Foram ideias que ganharam mais força anos depois, portanto as obras de Eliseu foram construídas neste tempo onde o corpo nu da criança ainda poderia ser visto como inocente, a criança parecia isenta de sexualidade.

1.2.4 A emergência discursiva sobre a pedofilia nos anos 90

As ideias de Freud também ajudaram a pensar na questão dos pedófilos considerando que estes têm um "*desvio no objeto sexual normal*" (FREUD, 2016, p.150) denominado sujeito da "*perversão*". O sentido da pedofilia destoa de acordo com o tempo, mesmo que a partir do século XVI tenha sido criada uma nova relação entre adultos e crianças, nenhum tipo de repressão nesse sentido é comparado com a nossa contemporaneidade. É possível perceber isso através das emergências desses discursos sobre pedofilia a partir dos anos 90.

Jean Claude Guillebaud, em suas reflexões a respeito da pedofilia, escreve que, em meados de 1968, com a revolução sexual nos Estados Unidos e na Europa liberou-se toda uma literatura de reivindicação permissiva. Esta literatura militante reivindicava derrubar a censura às práticas homossexuais, lutas que foram importantes para esse período. "O mesmo já não se pode dizer da pedofilia que, de um só golpe, viu-se desculpabilizada, celebrada e teorizada " (GUILLEBAUD, 1999, p.27).

O mesmo autor relata que entre meados de 1968 a 1987, escritores como Gabriel Matzneff eram convidados para dar entrevistas na TV sobre seus livros que possuíam o culto à pedofilia. Neste período existe um militarismo pedófilo, com o qual poucos se impressionavam. Autores como René Schérer propagava suas filosofias que questionavam as possibilidades do amor partilhado entre o adulto e a criança. Toni Duvert neste período foi vencedor do "*Prêmio Médici*" com seu livro "*Paisagem fantasiosa*" que fala sobre jogos entre crianças e adultos. Guillebaud cita um dos mais conhecidos, Nabokov, afirmando que "ninguém teria ousado enfrentar a admiração geral para objetar, no caso de Nabokov, que a

heroína de seu célebre romance Lolita, apetitosa ninfeta cedendo aos arroubos de um quinquagenário, não tinha ainda doze anos" (GUILLEBAUD, 1999, p.28). Nenhum desses autores foi repreendido nesse período, por escrever esses textos, mas com o passar dos anos suas obras tomaram rumos diferentes.

Para Guillebaud, é a partir dos anos 90 que começa a emergir um discurso onde a pedofilia passa a ser uma grande ameaça, um grande perigo que ronda as casas das famílias. "Em uma palavra, nossa sociedade descobria, em seu próprio interior, violências sexuais inimagináveis e começavam – policialmente– a erradicar-lhes a ameaça" (GUILLEBAUD, 1999, p.21). A mídia passou a mostrar muitos casos de pedofilia e alertavam os perigos que crianças correm.

O Estado passa, então, a intensificar a caça aos pedófilos e incestuosos, que passam a ser punidos por suas "*perversões sexuais*". Segundo Foucault, essa punição passa por várias instituições, mas em casos graves o que resta não é apenas encaminhar à justiça penal, mas também ao tratamento médico de sua doença. A ideia era "proteger, separar e prevenir, assinalando perigos em toda a parte, despertando as atenções, solicitando diagnósticos, acumulando relatórios, organizando terapêuticas[...]" (FOUCAUL, 2014, p.34), intensificando a ideia de perigo que deve ser combatido. Quanto mais repressão e intensificação do discurso anti-pedofilia, mais casos de violação sobre crianças apareciam. Não porque os casos aconteceram com mais frequência, eles apenas se tornaram mais evidentes.

Toda essa emergência discursiva, constrói o *dispositivo interdição* que pode ser acionado à medida que entramos em contato com a obra de Visconti. Esse dispositivo está muito relacionado ao tempo presente, não é à toa que Angélica Morais fez aquele tipo de crítica nos anos 90, pois é um momento dessa efervescência discursiva.

1.2.5 A representação do autoerotismo

Os artistas contemporâneos não deixaram de representar o corpo desvelado da criança. Mostro aqui dois artistas, reconhecidos e premiados, que trabalham com o corpo infantil, incluindo questões da esfera dasexualidade. O artista Fabio Baroli desvela o corpo da criança e a sua ingenuidade, mostrando que os pequenos também são "*Sujeitos da transgressão*".

Figura 12- Fabio Baroli. Sujeito da Transgressão #2. 2011. Óleo sobre tela. 110x150cm.

Fonte: http://itsvvhatever.tumblr.com/post/110755255482

Grossas e precisas pinceladas constroem a cena de um menino sentado no sofá se masturbando e olhando para o lado onde uma pessoa jovem encontra-se adormecida. O menino se coloca em uma situação perigosa e parece se excitar com isso. A criança permite-se responder a sua excitação, pois ninguém pode repreendê-la neste instante, já que o único corpo que está ao seu lado, repousa. Em qualquer instante, entretanto, esta pessoa pode acordar e então tudo estaria acabado, seria como cair de um despenhadeiro. Sendo assim, o menino precisa ser silencioso para não ser pego, porque o que realmente lhe excita é o risco. A última camada da tela é respingada com tinta branca, como um gozo que se espalha pelo olho do observador.

Como está explícito no nome da obra de Baroli, o menino é um sujeito da transgressão. Para Bataille, a transgressão só existe por conta do interdito, e as "Transgressões multiplicadas não podem vencer o interdito, como se este nunca fosse senão o meio de atingir com uma gloriosa maldição o que ele rejeita" (BATAILLE, 1987, p.44). Esta obra possui a interdição que faz parte de seu enredo, que é própria da obra da história deste personagem. O risco que o menino corre é, na verdade, um elemento: um objeto de desejo que constrói sua

subjetividade. E por conta dessa proibição é que o garoto consegue sentir prazer e gozar através de sua ação, se não existisse a interdição jamais o garoto teria sua glória.

A transgressão que está presente nas obras de Baroli se evidencia em cenas do cotidiano da criança, e mostra o quanto ela tem autonomia e não é de toda inocência. Suas obras sobre a sexualidade adolescente e infantil trabalham com um universo muito próprio dos infantes, como um universo habitado por crianças, onde os adultos não fazem parte.

Figura 13- Fabio Baroli. Mostra o seu que eu mostro o meu. 2011.Óleo sobre tela.

Fonte: http://www.pipaprize.com/pag/fabio-baroli/mostra-o-seu-que-eu-mostro-o-meu/

A obra "*mostra o seu que eu mostro o meu*" alude uma pequena brincadeira, em meio ao retratode cenas cotidianas. **N**o segundo plano, os adultos descansam nos gramados da casa, enquanto um cachorro urina em um poste. As crianças descobrem como são seus corpos. A garotinha puxa a sua calcinha para mostrar para o garotinho uma parte do seu corpo que deve ser mantida escondida. O garoto descobre que nem todas as pessoas possuem um corpo como o dele.

Esses trabalhos de Fabio Baroli tratam dos corpos das crianças e de sua sexualidade partindo do próprio universo das crianças. As infantes não estão posando nuas para o espectador, como nas obras de Eliseu Visconti, tampouco possuem a mesma intensidade carnal. O mesmo acontece com a obra de Jaff Konns.

Figura 14- Jeff Koons. Nu. 1988. Porcelana. The Whitney Museum of American Art. The Stephanie Seymour Brant Collection.

Fonte: https://br.pinterest.com/pin/296604325433418729/

A escultura feita de porcelana exibe a figura de duas crianças nuas sobre um coração rosa cheio de flores. Dois pequenos corpos brancos com cabelos ruivos são retratados: o menino segura uma flor, enquanto a menina olha para ela. Aos pés, um coração rosa cheio de flores, com uma pitada de barroco. Os dois estão abraçados, sentindo-se à vontade, como duas crianças tranquilas. Uma obra com ar de inocência, onde crianças vivem um universo único.

Esses trabalhos não têm o objetivo de fazer um corpo nu nos estilos clássicos, existe sempre um enredo, uma história. Os corpos não são encarnados, as poses não são de adultos e não remontam a tradução da pintura do nu. Nenhum desses artistas contemporâneos aborda o corpo da criança como fez Eliseu.

A obra “Nu” demonstra uma menina, com pele e carne posando como um adulto pousava para os pintores de nu. Essas obras, além de demonstrarem o talento técnico de pintura de Eliseu Visconti também possuíam algo a mais. É uma obra que se conserva a encarnação do corpo que está na tela, sendo pensada e problematizada em diferentes tempos. No final do século XX as obras não geraram apenas uma análise da técnica da pintura, elas passaram a ir mais adiante coma análise do corpo e sua sexualização.

As críticas ao trabalho de Visconti, que aconteceram no tempo presente, estão relacionadas com um pensamento desse período. Tempo em que existe um grande discurso científico que modificam a subjetivação do sujeito, como identificável nos estudos de Freud,

já internalizados em um pensamento coletivo. Os apontamentos do autor passam a se incorporar no discurso, gerando um forte senso antipedofilia e na interdição em relação à exibição dos corpos das crianças. O dispositivo ‘interdição’ não afetou o momento de produção artística de Eliseu Visconti, mas pode ser um limite para os artistas contemporâneos, pois procuram criar um universo próprio da sexualidade da criança, a criança indissociável ao seu autoerotismo. Não se encontram outros artistas que pintaram esse corpo encarnado, de modo intimista: corpo de criança com pose de mulher.

1.3 A INERÊNCIA DOS CORPOS.

Figura 15- Eliseu Visconti. Torso de menina. 1893. Óleo sobre tela. 76 x 63 cm. Pinacoteca do estado de São Paulo.

Fonte: http://www.eliseuvisconti.com.br/Site/Default.aspx

A modelo de cabelos curtos e escuros tem o corpo retorcido e encena uma pose com a mão direita na cintura, embora sentada e encostada na parede. As sobrancelhas levantadas

estão próximas da testa e o olhar sem alegria sugere uma mistura de espanto e desdém. A boca e bochecha ainda são de menina, mas estão longe de parecer esboçar um sorriso. Ela está com o vestido abaixo da cintura. Os seios ficam em evidência, destacando-se, inclusive, que um é maior que o outro. Mostra-se um corpo se transformando em outro, uma menina virando mulher.

Provavelmente essa modelo pertenceu a uma família de escravo (ou ex-escravos), suas inerências parecem servir como um objeto curioso ao pintor. A partir desse corpo, mais intensamente que os outros, motiva ao questionamento: afinal, que corpos são esses que foram pintados por Eliseu? Por que a escolha desses e não de outros?

Eliseu viveu num contexto histórico que passou por várias transições, como do Império para a República, a intensificação do processo abolicionista, e, com este último, diversos debates sobre a miscigenação e o embranquecimento da população do país. De acordo com essas informações, sabe-se que a maioria dos trabalhadores deste período eram negros e brancos imigrantes. Provavelmente, a maior parte desses corpos, que constituem inspiração para pinturas, eram de filhas de serviçais: pequenas trabalhadoras. São diversas as obras trabalhadas aqui que possuem características de que essas modelos não faziam parte da elite, observa-se a obra *A caboclinha* (Figura 16).

Figura 16- Eliseu Visconti. A caboclinha. 1891.Óleo sobre tela. 96 x 50. Coleção particular.

Fonte: http://www.eliseuvisconti.com.br/Site/Default.aspx

A menina seminua está parada diante de um manto tingido de vermelho que recobre uma parede. O braço direito porta uma pulseira e sua mão que se apoia no queixo corrobora um ar pensativo. Mais uma vez, parece tratar-se de uma montagem do retratista, pois não há naturalidade e leveza nos gestos, mas certa insegurança nos olhos que não fitam o observador e a ausência de um sorriso. Destaca-se alguma rigidez no corpo que está vestido apenas da metade para baixo, permitindo ver uma espécie grosseira de anágua sob uma vestimenta encardida e incompleta.

Da vestimenta aos pés grandes e grosseiros, seu corpo indica que a menina não é uma garota nobre. Sua pele possui uma tonalidade um pouco mais escura no rosto e na altura dos punhos e mãos. Essa é uma das características comum à maioria das outras pinturas; apesar dos corpos serem mais brancos, muitos deles também possuem características de uma criança com mãos grossas e punhos de outra cor, isso está presente na obra "*nu deitado*" (Figura 8) e "*nu em pé*" (Figura 9). A cor dos punhos é a cor de partes do corpo que foram

expostas ao sol, em momentos de trabalho ou de longas caminhadas. As mãos e pés grosseiros também são indicativos de que esses corpos eram de trabalhadoras.

Geralmente, as crianças nobres na história da pintura não são pintadas de forma carnal como essas garotas. Sempre bem vestidas, a pele é toda branca e rosada, as vestes são limpas, macias e aveludadas. Na idade moderna, as crianças da nobreza eram representadas como mini adultos, e, ao seu entorno, eram postos diversos elementos para exaltar sua virtude.

Figura 17– Artista holandês desconhecido. Retrato de uma criança com um bode. 1646. Óleo sobre tela.

Fonte: http://www.liveinternet.ru/users/piter_bely/post360235809

Um retrato de uma nobre menina do século XVII, detença ao meio do salão luxuoso. O chão tem destaque com o grande piso xadrez, um contraste preto e branco que coloca em jogo a perspectiva da pintura. Sobre ele, ao canto direito avista-se uma mesa com a toalha pesada feita de veludo bordô. O brasão, ao fundo escuro, demonstra a nobreza da menina e ressalta os interesses familiares a respeito dos retratos, já que eles eram sinônimo de status. Sobre a mesa, um chapéu adornado com detalhe cor rosa, as vestes bem finalizadas e alinhadas com fios de ouro. O rosto da menina é desproporcional ao corpo e se assemelha a uma cabeça

adulta em um corpo minimizado. Ao fundo, escondido atrás da infante, existe um bode preso por uma rédea e um cordão que passa por uma das mãos da menina. O bode encontra-se totalmente sobre o controle da garota, o corpo da menina sobressai ao do bode sugerindo certa superioridade dominante.

Jan Baptist Bedaux analisou a representação das crianças nas pinturas holandesas do século XVI e XVII e, segundo ele, tornou-se tradição dos artistas retratistas deste período pintar crianças com determinados animais: gatos, cachorros, cabras e bodes. Os comportamentos dos animais estiveram associados a teorias da educação e psicologia relativas à conduta humana. Através de uma abordagem iconológica, Bedaux conclui que o bode e a rédea em retratos de crianças estão associados à ideia de frear sua sexualidade. “A relação entre cabresto e o freio à sexualidade ocorre, também, em uma série de retratos de crianças com um bode—animal tradicionalmente associado à luxúria e ao comportamento desregrado” (BEDAUX, 1995, p.87). As pinturas eram uma representação da moralidade sexual, uma forma de garantir que seus filhos não trilhassem os caminhos da devassidão, demonstrando à sociedade como as suas crianças caminhavam na direção da virtude. As mesmas características podem ser apontadas em alguns retratos de Goya.

Figura 18 Francisco de Goya. O menino de azul .1791. Óleo sobre tela. 118 x 87,5 cm.

Fonte: http://www.fundaciongoyaenaragon.es/goya/obra/catalogo/?ficha=232

Este é um retrato de Luiz Maria de Cistue, quando tinha dois anos e oito meses: um dos mais famosos retratos de criança pintado por Goya. O menino veste uma roupa de veludo azul, sua cintura está amarrada por um tecido rosa. As mangas e colarinhos são feitas de renda branca, os sapatos possuem delicados laços, as pompas expõem sua nobreza. Suas bochechas rosadas e seus grandes olhos infantis estão em destaque e denotam sua inocência. Ao seu lado encontra-se um pequeno cachorro que olha na direção de seu dono, pois é ele quem o controla, com uma corda fina e delicada como seda. O cordão que prende o cabresto na (Figura 17) é muito mais resistente, a menina demonstra mais determinação em segurar o animal. Já a corda que Luiz segura parece querer romper em qualquer atitude brusca. O menino controla seu animal com delicadeza e maestria, seria outra forma de atribuir virtude à imagem de um futuro homem.

A classe dominante, na maioria das vezes, foi representada de tal forma. A maioria dos retratistas academicistas também pintavam os filhos da elite como futuros herdeiros da virtude. Apesar de, em certos momentos, fugir do estilo acadêmico, os retratos dos filhos de Eliseu, pintados por ele, distinguem daqueles feitos dos empregados. Seus filhos eram

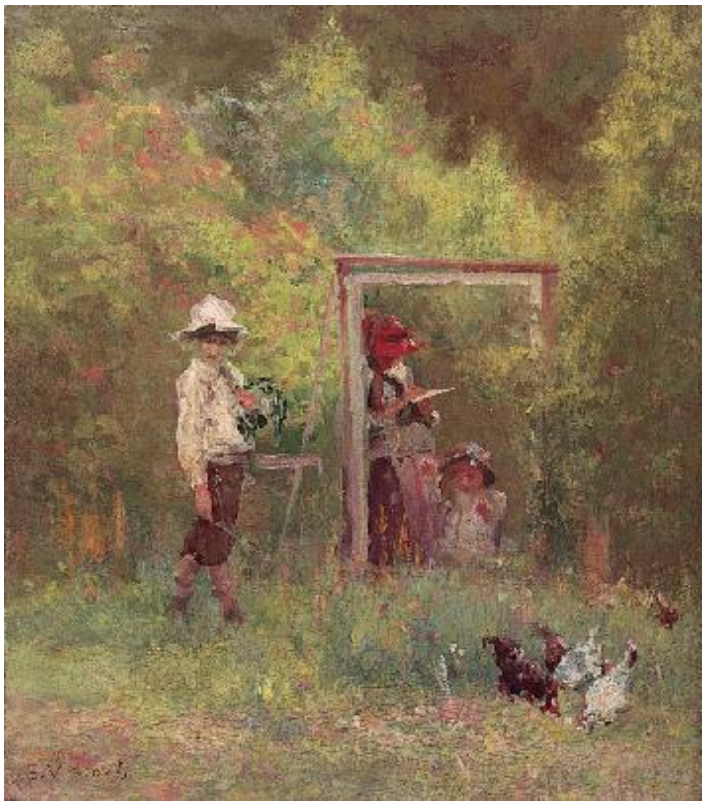
pintados de diferentes formas, todos bem vestidos, como na pintura *Meu filho Tobias no campo* (Figura 19).

Figura 19- Eliseu Visconti. Meu filho Tobias no campo. 1914. Óleo sobre tela. 27 x 31 cm. Coleção particular

Fonte: http://www.eliseuvisconti.com.br/Catalogo/Principal/1/Catalogo.aspx

O corpo da criança aparece no canto da tela, o campo está bem mais presente na composição, muito mais que a própria pintura do menino. O retrato é uma das pinturas feitas ao ar livre, como faziam os impressionistas. O garoto está bem vestido, com uma camisa azul e chapéu na cabeça para se proteger do sol; seu rosto não tem foco, assim como as árvores ao fundo. É um retrato de cotidiano, onde seu filho posa diante do campo. Outra obra semelhante é "*Crianças brincando"* que faz questão de ressaltar o lado infantil da criança.

Figura 20– Eliseu Visconti. Crianças brincando. 1913. Óleo sobre tela.44 x 37 cm. Coleção particular.



Fonte: http://www.eliseuvisconti.com.br/Catalogo/Principal/1/Catalogo.aspx

Aqui as crianças também aparecem bem vestidas, brincando em um campo. As pinceladas soltas são mais minuciosas que as da pintura acima, fazendo com que os corpos não fiquem definidos, nem a pele ou os rostos, é apenas uma impressão. Nessas duas pinturas, a carne não está ao centro, as roupas e a natureza se destacam muito mais que a pele e carne. São obras bem distintas dos nus de garotas, feitas anos depois da maioria dos nus de meninas de Eliseu. No entanto, mesmo seguindo um caminho voltado para a estética impressionista, em 1918 ele pintou o *nu deitado* (Figura 8) que segue o mesmo padrão dos outros nus feitos por ele.

Deste modo, existem fortes indícios que esses corpos estão ligados a meninas que trabalhavam nas redondezas e aposentos da casa de Eliseu Visconti, pois esses corpos apresentam uma inerência, eles têm marcas do trabalho. Diante destas análises, é possível deduzir que Eliseu pintou corpos que se tornavam objeto de estudo pois perante a sociedade são vistos como “corpos mortos”, corpos que não eram valorizados na época, corpos de trabalhadoras, indignas de virtude. Com isso, eles eram adequados para o treinamento e aperfeiçoamento de um pintor inquieto, apresentando certa oscilação nas tonalidades da pele.

Perante todas essas nuances abordadas aqui, retorna-seàquestão inicial: como Eliseu Visconti abordou o corpo nu não adulto em suas pinturas? Para responder à questão, foram destacados diversos detalhes dessas obras que não ficaram exatamente limitados à análise pictórica, mas um reconhecimento social e temporal que corroboram com o ato da criação, o ato do fazer. Desta forma, conclui-se que Eliseu abordou o corpo nu não adulto, de forma *encarnada*, um corpo vigoroso, onde sua superfície possui uma profundidade visível. Na composição, colocou as meninas com pose de mulher, como um clássico nu de mulheres. Corpos cheios de luz, intensidade e vibração, que contrastam texturas a ressaltar o objeto em questão. As telas possuem rastros de uma persistência e valorização da técnica, pois diante das experimentações de cor e sobre cor, pinceladas soltas sobre pinceladas rígidas, evidenciando os testes. Fez isso em um momento em que a técnica sobressaía ao tema, onde não existiam limites para pintar corpos de crianças. Desde que sua técnica fosse perfeita o pintor estava apto a ganhar medalhas e ser reconhecido.

Por outro lado, se olharmos para essas obras hoje, elas não possuem uma mesma atenção técnica, os discursos perante aos corpos possuem outro sentido. Vivemos em um tempo onde a exposição de corpos sensuais e encarnados de crianças nem sempre são aceitas. Quando Eliseu pintou essas obras não existia a emergência desse discurso de interdição ou um controle exacerbado em relação aos corpos de infantes. Desse modo, não existiu limites fortes, para que o mesmo pudesse transformar esses corpos em tela. Eram garantidas algumas liberdades oportunizando que essas obras fossem feitas: sem *dispositivos de interdição*. Perante a isso, conclui-se que em alguns momentos históricos o discurso de interdição sobre o corpo da criança é mais forte, é emergente, chega a um sentido de alerta total da sociedade ocidental. Por outro lado, isso não significa que não existiu interdição em outros períodos, pois no período em que Eliseu pintou seus quadros também existiram críticas às suas obras, elas foram alvo de um discurso conservador já naquele período.

É importante ressaltar que esses corpos representavam um perfil, eram corpos de trabalhadoras e não eram muito mais disponíveis que outros, pois não eram corpos de valor: foram pintados sem causar problemas. Esses elementos, então, são um contraponto com as interdições de hoje, pois os limites que existem hoje impedem criações como as de Visconti. Não se presencia comumente a característica de um corpo encarnado na arte contemporânea. Isso não significa que não existam, só não estão nos holofotes do sistema da arte. Esses corpos ficam expostos à interdição e ao consentimento em qualquer que seja o tempo ou período de análise, essa é a enigmática potência.

Deste modo, a obra de Visconti está entre uma fratura temporal, do século XIX para

o XX, de uma transição de uma pintura acadêmica para uma atitude moderna, representando um momento de transformação do pensamento ocidental. E seus quadros de nu de meninas se encontram em um paradoxo de pensamentos sobre o corpo da criança, ele criou essas obras porque seu tempo permitiu. Pintou essas crianças em um momento em que o corpo da criança não é inocente e não é sexualizado, seu sentido é impreciso. Suas meninas nuas são indiscerníveis, elas possuem um encarnado sedutor e ao mesmo tempo uma inocência. Por ficar em uma fratura daquilo que não consegue ser categorizado, as obras oferecem diferentes sentidos de acordo com o seu tempo.

2. A CENOGRAFIA DO CORPO EM CÉLIO BRAGA: ENTRE SAGRADO E PROFANO.

Figura 21- Célio Braga. Sem Título, “Brancos”. 2003/2004. feltro, tecido, cabelo, contas de vidro, linha de seda.

Fonte: Acervo da Fundação cultural Badesc, Exposição Abluções.

As trouxinhas se encontram lado a lado, algumas escorregam pelos cantos do suporte branco. Separadas uma das outras, possuem um organismo próprio. São macios e roliços, objetos que neles atravessam linhas de seda, contas de vidro, feltro e fios de cabelos. O feltro apresenta uma cor rosada que dá forma aos nacos que se assemelham a uma pele sensível. A robustez desses pedaços se completa com as linhas de seda e com as contas. Os brilhantes materiais proporcionam delicadeza e preciosidade ao objeto.

Diante deles, observa-se um elemento quase invisível de longe: entre as cuidadosas linhas brancas e miçangas preciosas encontram-se muitos cabelos humanos. Os fios de cabelos tornam-se um dos elementos que transforma esses objetos em um corpo, um organismo humano. A obra possui um magnetismo, pois, ela é composta por pequenos objetos enigmáticos que causam estranhamento e dubiedades.

As peças pertencem à série *‘Brancos’,* feita pelo artista brasileiro Célio Braga. Elas

estiveram presentes na exposição *Abluções* (2016) que ocorreu na Fundação Cultural Badesc com parceria do Museu Victor Meirelles em Florianópolis, Santa Catarina. Essa foi a primeira exposição individual do artista Célio Braga no Brasil, apresentando obras de diversos momentos de sua carreira que até então só haviam sido expostas fora do país, em Amsterdã (Países Baixos), Suécia, Bélgica, Alemanha, Espanha, Inglaterra, França e Estados Unidos.

Segundo Hercules Goulart Martins, curador da exposição *Abluções,* "não se trata, aqui, de uma retrospectiva, e sim da apresentação de um número de trabalhos que assinalam cinco fases e direções significativas no percurso do artista, durante as duas últimas décadas" (MARTINS, 2016, p.8). As cinco fases aparecem nas séries *Camisas Brancas* (2000-2001), *Ex-Votos* (2006-2007), *Brancos e Negros* (2003 -2006), *Desvelar* (2008-2009) e suas obras mais recentes *Sem Título* (2015).

O artista trabalha com fotografia, pintura e escultura. Geralmente, suas obras possuem objetos adornados, perfurados, entrelaçados, feitas de técnicas artesanais. Ele utiliza tecidos, linhas, porcelanas, contas, caixa de remédios entre outros materiais. As temáticas abordadas pelo artista estão relacionadas ao corpo e sexualidade, à memória, religiosidade, doença, cura e proteção.

Célio Braga (1963) nasceu na cidade de Guimarães, Minas Gerais. Começou a pintar aos 12 anos, essa foi sua primeira atividade como artista. Aos 18 anos, sem perspectivas em Minas Gerais, decidiu ir para Goiânia onde trabalhou em um banco e, nas horas vagas, dedicava-se à pintura. Depois de alguns anos morando na cidade pediu transferência para Rio de Janeiro onde suas experiências não foram as melhores, pois não tinha muito tempo para se dedicar à arte. Desta forma, pediu demissão do trabalho, voltou para Goiânia e então passou a vender suas obras e se dedicar à pintura.

Em 1987 foi morar nos Estados Unidos onde viveu por três anos e estudou no *Museu da Escola de Belas Artes* em Boston. Com esses estudos, Célio começou a experimentar novos materiais, trabalhar com colagem, escultura e na produção de alguns objetos. De volta ao Brasil ele participou de um projeto (90 Horas de Pintura Contemporânea) o qual recebeu o prêmio de viagem à Europa.

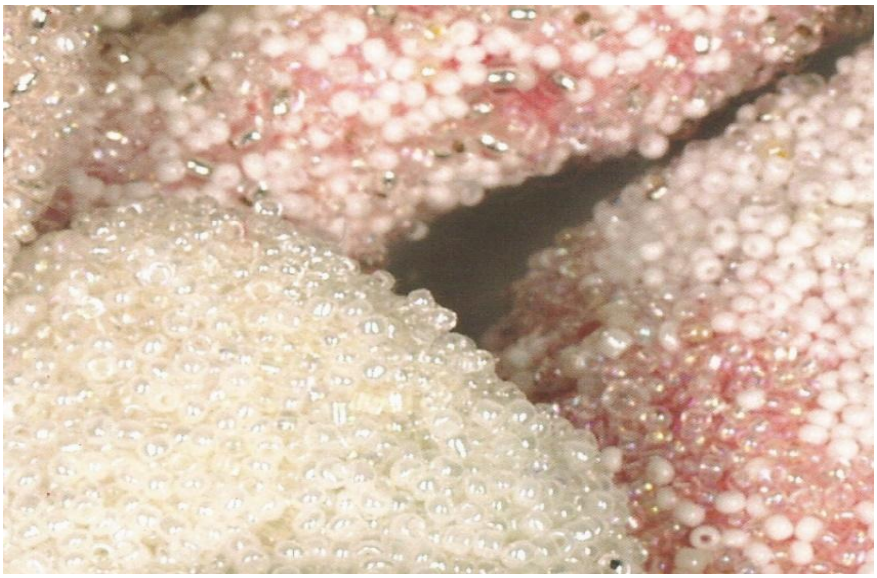
No início de 1991 chegou a Madrid, depois viajou por diversos lugares da Europa: Espanha, Itália, Suíça, Áustria, Paris, Berlim e Holanda. No período que ficou na Europa, morou em Amsterdã onde viveu durante 18 anos. Além de ter novas experiências em outro país, ele também se graduou pela *Gerrit Rietveld Academie* (1996-2000). A escola de Arte e Design é conhecida por seu método irreverente, nela o estudante pode criar seu próprio plano de estudo. Seu ensino é voltado para a especificidade de cada artista e incentiva a descoberta

individual. Este foi o momento em que Célio Braga rompeu completamente com a pintura, passando a construir corpos com diferentes texturas. Transportando-se para esses objetos, começou a se desenvolver e criar um estilo próprio.

Todo esse processo de vivências e aprendizados foram essenciais para a construção do o arquivo do artista, a partir de suas experiências edificaram-se suas obras. Os *Brancos*, aqueles magnéticos e enigmáticos objetos dispostos na imagem acima (Figura 21) fazem parte destas obras. Esses objetos estão relacionados às poéticas do corpo, constituindo-se metáforas de pequenas partes do corpo querem e tem ao ânus. Essas obras são pequenos e preciosos ânus e, partindo disso, surge o problema a ser investigado nesse capítulo. De que forma Célio Braga trabalha com a cenografia deste ânus? Quais as suas particularidades em relação aos ânus representados na História da Arte? Para responder essa pergunta, é desenvolvida uma análise detalhada da obra de Célio Braga colocando-a em diálogo com outras formas cenográficas do ânus na História da arte.

2.1 OS BRANCOS.

Figura 22- Célio Braga. Detalhe 1, " Brancos". 2003/2004. feltro, tecido, cabelo, contas de vidro, linha de seda.



Fonte: Capa do Catálogo da exposição Abluções de Célio Braga, Fundação Badesc.

Este é o detalhe das pequenas trouxinhas dos *Brancos* (Figura 21).*E*videncia-se o feltro rosado por baixo das missangas, como se esse feltro fosse uma pele que reveste pedaços

de carne. As contas transparentes postas sobre o tecido fazem esse rosado criar uma tonalidade fosca, pois a luz brilha sobre elas e a cor da “pele” se modifica. Essa pele faz parte dessas pequenas trouxinhas que se tornam pequenos nacos de carne. A pele é uma das chaves para entender os trabalhos de Célio Braga, ela faz parte da cenografia do corpo em suas obras, inclusive o artista dedicou uma série só para ela.

A série *Skins* é feita de fotografias de diferentes peles, mostrando a beleza das imperfeições de cada uma. Aparecem manchas, cicatrizes, pintas, rugas. Assim como possuem marcas, a pele também se manifesta como uma película rígida de superfície frágil. Com essas fotografias, o artista faz diversos tipos de montagem, recorte, colagem; entrelaçando os diferentes tipos uns nos outros e criando diferentes ornamentos em cada imagem. Algumas dessas tramas apresentam o formalismo, como nas obras de Paul Klee.

Figura 23- Célio Braga. Sem título, “Skins”. 2015.performance sobre fotografia. 40 cm x 30 cm.

Fonte: http://www.celiobraga.net/search/label/02.Skin

A (Figura 23) faz parte da série *Skins*, ela exibe uma fotografia das costas de uma

pessoa. Essa pele recobre a carne, sendo possível observar os ossos da coluna e os músculos das nádegas. Em sua superfície, estão explícitas as marcas de um procedimento de acupuntura com ventosas, por isso possui manchas redondas e vermelhas. O trabalho consiste em uma performance sobre a fotografia, sendo a superfície do material fotográfico cuidadosamente perfurada com agulhas na parte inversa, criando os desenhos na pele. Esses ornamentos remetem àquilo que impele no corpo e ressoa na superfície. As perfurações da pele mostram a capa frágil de nossa carne e como ela nos faz sentir dor. Assim como a pele, os tecidos que a recobrem também são materiais que compõem os corpos da obra de Célio Braga.

Figura 24- Célio Braga. Sem título, “White Shirts”. 2001/2002. Camisa branca e linhas de algodão. Dimensões variadas.

Fonte: http://www.celiobraga.net/search/label/04.White%20Shirts

A série *Camisas Brancas*, foi construída com camisas que foram doadas por alguns amigos do artista. Sua estética, minimalista e abstrata, casa com as obras de Agnes Martins, uma das referências do artista. O trabalho também remete às obras de Leonilson, principalmente na questão intimista e biográfica, como nas formas, na utilização dos tecidos e na costura. Segundo Hércules Martins, existe um sentido ritualístico de proteção aos amigos nessas obras.

> Essas peças, que se assemelham à insólitas crisálidas, foram produzidas enquanto a Síndrome de Imunodeficiência Adquirida (Aids) e seus efeitos nefastos continuavam a atingir a vida e a identidade sexual de milhares de pessoas. Com o ato laborioso de coser e pespontar um item comum e formal do vestuário masculino, o artista desejava, simbolicamente, tocar, proteger e abluir aqueles que lhe eram mais próximos (MARTINS, 2016, p.8).

Ao que parece, estes objetos se relacionam aos órgãos frágeis que foram recobertos com o tecido. Assim, a camisa estaria protegendo esses órgãos como uma espécie de revestimento seguro. Hercules chama atenção nas obras de Célio para as abluções, os rituais e a espiritualidade: marca muito significativa em suas obras. Elas estão postas em todo o procedimento das obras como uma ação, como um ato de bordar, costurar, cortar, colar e perfurar.

As séries *Skins* e *Camisas Brancas* parecem estar unidas à obra *Brancos*. Esses trabalhos são essenciais para entender como se construiu esses objetos de contas (Figura 21). Percebe-se que a mescla das duas séries está presente nas trouxinhas: primeiro a pele que recobre, depois as camisas que se une à pele. Isso fica mais evidente na (Figura 25).

Figura 25Célio Braga. Sem título, “Brancos”. 2003 2004. Feltro, cabelo, tecidos e contas de vidro, 14cm.

Fonte: Catálogo exposição Abluções, Fundação Badesc. 2016.

O tecido branco, nessas obras, são costurados ao tecido rosa, formando assim um corpo só. É possível reconhece-las como um corpo abstrato, mas não um corpo por inteiro e sim um pedaço dele. Essas partes assemelham-se ao ânus, como se fossem um ânus fora do

corpo humano. É como se esse organismo tivesse uma vida própria, são nacos separados, um órgão à parte.

Figura 26- Célio Braga. Detalhe 2, “ Brancos”. 2003/2004. Feltro, tecido, cabelo, contas de vidro, linha de seda.

Fonte: Acervo Fundação cultural Badesc, Exposição Abluções.

As obras possuem todas as características de um ânus, são corpos rugosos com orifícios e dobras. Essa representação do ânus dá visibilidade a um órgão que nem sempre possui tal importância, muitas vezes associado à continuidade do intestino. Aqui o ânus está separado. O artista ornamenta esses órgãos com contas, transformando em um objeto precioso, admirável e belo. Por outro lado, os cabelos, a rugosidade e os furos das contas o transformam em um objeto repulsivo. O objeto causa atração e repulsão da mesma forma que temos de certas partes do corpo, pois, são belos enquanto carne e ornamentos e repulsivos enquanto cabelos e pelos.

O sentido ritualístico aparece muito nessa obra, pois as contas foram costuradas uma

por uma, junto aos tecidos e outros materiais. A performance de repetir movimentos com a costura, de perfurar e unir minuciosamente elementos preciosos criam um pequeno ritual. Tudo é uma espécie de proteção e celebração do órgão anal, ele transforma esse órgão em algo precioso, quase sagrado, uma espécie de relicário, que guarda as relíquias de uma religiosidade própria. No entanto, as minucias artesanal e ornamental, causa a obliteração do sentido único dessa obra. Assim como ele cria uma pequena aura ao objeto, ele profana o órgão anal.

Para entender esse paradoxo entre o profano e o sagrado parte-se das ideias de Giorgio Agamben. Primeiramente, o filósofo entende o sagrado como algo que não está ligado necessariamente à religião, mas que possui um núcleo religioso. Para o autor, pode ser reconhecido como religioso tudo aquilo que é de uso comum e, de alguma forma, transferido para uma esfera separada. Essa separação petrifica a coisa que era comum transformando-a em sagrada. No caso da religião, transforma aquilo que era do homem em algo dos deuses, o objeto adquire uma aura espiritual.

Para profanar é necessário reverter esse estado sagrado promovendo "um contágio profano, um tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado" (AGAMBEN, 2007, p 66). Então a passagem do sagrado e profano acontece "por meio de um uso (ou melhor, de um reuso) totalmente incongruente do sagrado" (AGAMBEN, 2007, p 66). O reuso pode ser entendido como, por exemplo, aquele objeto "sério" que uma criança transforma em brinquedo, ela reusa o objeto, como se fosse um jogo.

> Assim, a "profanação" do jogo não tem a ver apenas com a esfera religiosa. As crianças, que brincam com qualquer bugiganga que lhes cai nas mãos, transformam em brinquedo também o que pertence a esfera da economia, da guerra, do direito e das outras atividades que estamos acostumados a considerar sérias. Um automóvel, uma arma de fogo, um contrato jurídico transformam-se improvisadamente em brinquedos (AGAMBEN, 2007, p. 67)

Assim, a criança profana os objetos considerados sérios, transforma em outra coisa, converte um elemento de poder em um brinquedo. Seguindo esse raciocínio, é possível pensar no sagrado e profano na esfera do corpo, e como existem dispositivos que transformam determinadas partes do corpo em partes sagradas. Por exemplo, com relação ao ânus: qual é a sua função? Ele é a continuação do intestino, é um órgão que serve para defecar. A sua função no universo das coisas, que são consideradas sérias, é o de evacuar dejetos. Partindo dessa premissa, o que Célio Braga faz com sua obra é profanar o ânus, criando um novo uso daquilo que apenas faz parte do sistema digestivo.

Como mencionado acima, os pequenos ânus presentes na série *Brancos* são uma união da série *Skins* e *Camisa Brancas*. Em *Camisa Branca* os objetos que representam órgãos são revestidos de tecidos brancos de camisas brancas. Essas camisas são uma proteção aos órgãos de seus amigos. Quando o artista cria minuciosamente um pequeno ânus, costurando os feltros rosados com os pedaços de pano branco, ele constrói um órgão pensando na vida sexual dos homossexuais. Assim, o artista costurou essas trouxas a fim de criar um objeto precioso de proteção daquilo que tenta abluir as pessoas que possuem outras práticas sexuais utilizando o ânus com um órgão voltado para o prazer. Deste modo, esses objetos quase se tornam sagrados por oferecer um sentido de proteção espiritual, mas não se tornam totalmente sagrados porque também profanam; encontrando-se, então, entre o sagrado e o profano. Para entender melhor a dimensão desse sagrado e profano parte-se para outras cenografias do ânus presentes na História da Arte.

2.2 CÔMICOS E IRÔNICOS.

Figura 27- Pieter Brueghel. Provérbios Neerlandeses. 1559. Óleo sobre madeira. 117 x 163. Gemalde galerie. Berlin.

Fonte: http://cargocollective.com/spreekwoorden/obras-e-artistas

Em meio ao caos humano, estão postas diversas representações de provérbios neerlandeses, que nesta obra se misturam a uma personificação da vida dos aldeões do século XVI. A cena é construída em diagonal, da ponta da esquerda, indo para o fundo na direita dando dimensões diferentes aos personagens. Todos juntos parecem uma emaranhada multiplicidade de corpos que se comportam em desordem.

Os provérbios que estão representados na obra eram de conhecimento popular no período. "As recolhas de provérbios fazem parte dos numerosos inventários do século XV. A iniciativa foi tomada pelo grande humanista Erasmo de Roterdão que, em 1500, publicou os provérbios ou fórmulas célebres de autores latinos. Relacionadas a esta obra surgiram surgiu antologias flamengas e alemãs" (HAGEN, 1995, p.34). Bruegel trabalhou nos mínimos detalhes desses provérbios, transformando-os em uma obra sofisticada e recheada de pequenos espetáculos. "São identificados mais de cem provérbios e ditos, dos quais, muitos já não são usados no holandês moderno. A maior parte deles descreve atitudes, imorais ou insensatas" (HAGEN, 1995, p.34).

É possível que muitas destas cenas dos provérbios, também possam ter sido inspiradas nas festas de carnaval que eram muito frequentes nos países baixos[4]. A obra "*Provérbios Neerlandeses*" foi minuciosamente estudada pelos historiadores Rose-Marie e Rainer Hagen que identificaram e catalogaram 118 provérbios (HAGEN, 1995, p.37). Dentre essas proeminências, destacam-se, nesta análise, aqueles provérbios sobre o ânus e o ato de defecar.

[4] Segundo Peter Burke "O Carnaval era um feriado, uma brincadeira, um fim em si mesmo, dispensando qualquer explicação ou justificativa. Era uma ocasião de êxtase e liberação"(BURKE, 2010, p.320).

Figura 28- Pieter Brueghel .Detalhe 1, Provérbios Neerlandeses.1559.

Fonte: http://cargocollective.com/spreekwoorden/obras-e-artistas

Destaca-se, primeiramente, Detalhe 1 (Figura 28) um homem pendurado em uma janela com as calças arriadas. Ele está a defecar sobre o mundo de cabeça para baixo. Este detalhe indica dois provérbios: primeiro *o mundo está de cabeça para baixo* e o segundo *ele defeca para o mundo*. O mundo de ponta cabeça tinha o sentido da desordem, da inversão dos preceitos morais e também da subversão de todas as coisas. Segundo Peter Burke:

> O Carnaval era uma representação do 'mundo virado de cabeça para baixo', tema favorito na cultura popular dos inícios da Europa moderna; le monde renversé, il mondo alla rovescia, die verkehrte Welt. O 'mundo de ponta-cabeça' prestava-se a ilustrações, dos meados do século XVI em diante foi um tema predileto em estampas populares (BURKE, 2010, p.324).

Defecar sobre o mundo define-se como o ato de dar a mínima importância para ele. Já que está de cabeça para baixo, defeca-se sobre ele para transformá-lo em uma verdadeira imundície. Este detalhe apresenta apenas um pedaço da nádega do personagem, não existe um ânus explícito, no entanto, percebe-se um dejeto líquido que cai em direção ao globo. O ato de defecar apresenta como um ato pejorativo, pois '*cagar para o mundo'* é um nível alto de desprezo. Isso pode ser uma forma do artista explicitar o seu descontentamento com o que acontecia ao seu redor.

Peter Bruegel morava em Bruxelas, em 1567, com a sua esposa e filhos, era um momento ruim para se viver nas regiões dos países baixos.

> Bruegel residia em Bruxelas quando, em agosto de 1567, o duque de Alba chegou à frente das suas tropas. Era enviado pelo rei de Espanha, Felipe II, cujo império compreendia também as províncias dos Países Baixos. O comandante, encarregado de converter os protestantes pela força, condenou à morte vários milhares de pessoas durante os anos que se seguiram. Esta excepcional dureza levou à revolta e depois à guerra que viria a durar oitenta anos e terminar com a divisão das províncias em dois blocos: a (futura) Bélgica católica ao Sul e os Países Baixos protestantes ao Norte (HAGEN, 1995, p. 7).

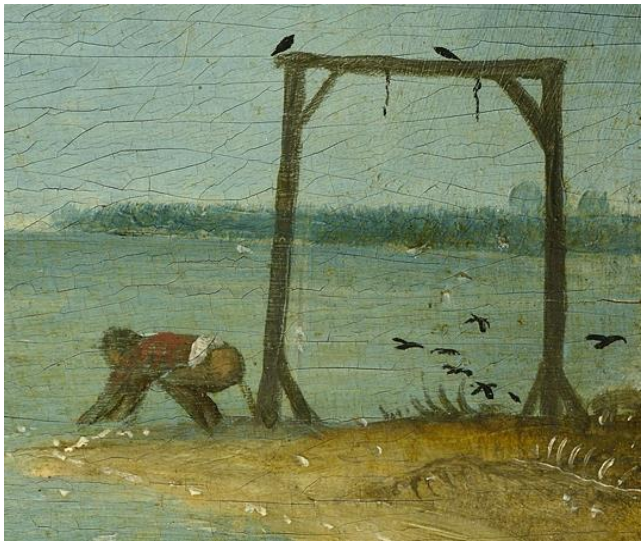
Em meio aos conflitos, Bruegel nunca deixou totalmente explícito em suas obras se ele era protestante ou católico. A sua crítica em relação à reforma religiosa também se torna evidente na tela *A luta entre o Carnaval e a Quaresma* (1559.118 × 164 cm). É possível que por trás desses provérbios pode haver diversas críticas pontuais, que estão relacionadas a estes embates políticos e religiosos emergentes em seu período.

Figura 29- Pieter Brueghel .Detalhe 2, Provérbios Neerlandeses.1559.

Fonte: http://cargocollective.com/spreekwoorden/obras-e-artistas

No Detalhe 2 (Figura 29) encontra-se um puxadinho de madeira em uma torre, nela existe um buraco, uma latrina onde, entre a fenda, revelam-se dois sujeitos que defecam. O detalhe refere-se ao provérbio '*eles defecam porcaria pelo mesmo buraco'*. Os dois são inseparáveis, fazem as coisas mundanas juntos, e, outra vez, defecar é mostrado como algo vilipendioso.

Figura 30- Pieter Brueghel .Detalhe 3, Provérbios Neerlandeses.1559.



Fonte: http://cargocollective.com/spreekwoorden/obras-e-artistas

O último Detalhe 3 (Figura 30) encontra-se, ao fundo da pintura, no canto superior esquerdo, uma pessoa defeca na forca. Sobre ela estão os pássaros pretos e outros que sobrevoam o território. Os pássaros significam que '*Onde tem carniça, voam os corvos', ou seja*, onde as pessoas podem lucrar, lá estarão a rondar. Obstante a forca e os corvos remetem também à morte e às punições aos que em um mundo caótico só satisfazem aos corvos.

O homem a purgar na forca poderia ser interpretado de duas formas: se ele defeca na forca é porque é inexorável a qualquer penalidade e não teria medo nem da morte, um típico libertino que não se importa com as leis. Em outro sentido, defecar na forca pode ser interpretado como uma pessoa que tem medo de ser penalizado, medo do seu destino, então, quando chega próximo à forca, borra-se. A cena se repete em outra obra de Bruegel *O pêga na Forca*.

Figura 31- Pieter Bruegel. O pega na forca. 1568. Óleo sobre Madeira. 45,9 x 50,8 cm. Museu Land de Hesse, Amsterdã.

Fonte: http://theredlist.com/wiki-2-351-861-414-398-1233-view-northern-europe-profile-bruegel-the-elder-pieter.htm

A cena é construída na vertical, partindo do primeiro plano no alto de uma montanha para o fundo, onde se encontram casas, castelos, árvores e um horizonte que segue o rio. No primeiro plano e ao centro da tela, destacam-se uma forca torta e um Pêga (pássaro da família dos corvídeos). O pássaro pousa sobre ela, enquanto os aldeões dançam em sua proximidade. Ao meio, um homem aponta para o pássaro de modo a indicar alguma coisa ao seu colega de branco. No canto inferior esquerdo, um homem está de cócoras defecando próximo à forca. O homem é quase invisível na pintura, defeca em um canto escondido fazendo parte do primeiro plano da pintura. O personagem parece fazer parte do adornado de árvores que percorre as bordas da pintura.

Segundo Rose Marie e Rainer Hagen, “A pega representava as más línguas, boas para a forca... Foi, de facto, sobre a delação que o duque de Alba construiu seu regime de terror” (HAGEN, 1995, p.12). Dito isso, as representações da forca e do pássaro estão relacionadas com o genocídio dos protestantes. Esse é mais um dos indícios de que Bruegel trazia, à tona, questões políticas em suas obras.

O ânus, presente nas obras de Bruegel, destinam-se ao ato de expelir dejetos, e servem como a representação da linguagem, com um indício ultrajante. Além disso, o pintor trabalhou de forma cômica e irônica as questões importantes de seu cotidiano. Os provérbios são cenas humorísticas, e o ânus e fezes são postos em cena como elementos de uns grandes trocadilhos. Seus trabalhos se concentram entre a alusão política e a ironia moral. Aspectos comuns ao de Bruegel estão presentes também nas obras de Hendrick Avercamp (1585-1639).

Figura 32- Hendrick Avercamp. Winter Landscape with Ice Skaters .1608. Òleo sobre madeira. 77 x 131 cm

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hendrick_Avercamp_-_Winterlandschap_met_ijsvermaak.jpg

Avercamp representou a vida cotidiana dos holandeses no período de inverno. Nesta obra, o pintor não teve a intenção de representar os provérbios neerlandeses. O sentido aqui é demonstrar a paisagem de inverno e a vida após a República das províncias unidas da Holanda. A visão panorâmica da obra permite que o cotidiano seja contado em seus detalhes, até mesmo os mais sórdidos e mais virtuosos dessa população. Apesar de Avercamp ter como inspiração principal de sua obra os trabalhos de Bruegel, esta pintura não possui o mesmo intuito. Avercamp procura mostrar uma comunidade mais organizada praticando atividades sadias no inverno holandês. Inclusive, o ato de defecar, pode apresentar sentidos distintos daqueles na obra de Bruegel.

.

Figura 33- Hendrick Avercamp. Detalhe 1, Winter Landscape with Ice Skaters.1608

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hendrick_Avercamp_-_Winterlandschap_met_ijsvermaak.jpg

Chamo atenção para esse detalhe que está ao canto esquerdo, escondido entre as construções. Ali dois camponeses defecam um pela latrina e, abaixo dela, avista-se um morro de fezes e o outro evacua próximo à árvore. Os dois homens defecam simultaneamente, isso só demonstra que evacuar é humano, todos defecam inclusive ao mesmo tempo em lugares diferentes. A cena também pode ser comparada ao provérbio presente na obra de Bruegel onde os dois defecam juntos, o que significa que eles cometem os mesmos erros.

Avercamp mostra pessoas defecando de uma forma menos explícita que Bruegel, dispondo os personagens escondidos no canto esquerdo. Esses dois personagens também não foram colocados na cena de forma estratégica a fim de criticar uma questão política, eles estão defecando em lugares próprios para isso. Claro que isso não impede que a cena tenha um sentido cômico do cotidiano.

Todos esses detalhes possuem um sentido cômico, tanto nas obras de Bruegel como de Avercamp. Estas obras também tinham o intuito de provocar o riso no espectador, pois: “Pode-se exibir comportamentos obscenos por raiva ou por provocação, mas, com muita

frequência, a linguagem ou comportamento obscenos simplesmente fazem rir, basta pensar na satisfação com que as crianças apreciam dizer ou ouvir piadas sobre excrementos" (ECO, 2015, p.131). As sátiras com ânus e excrementos são muito exploradas pelos artistas europeus desse período. Isso não é algo exclusivo de Bruegel, ela está interligada à cultura popular desse período.

Destaco um díptico do século XVI feito por um artista flamenco anônimo, que foi criado justamente em um sentido bem-humorado e cômico.

Figura 34- Artista flamengo anônimo. Parte 1, díptico satírico. Século XVI. Óleo sobre madeira. 58,5 x 44 cm (cada painel) University of Liège coleção artistas (galeria Wittert). Bélgica.

Fonte: http://www.wittert.ulg.ac.be/fr/flori/opera/anonyme1/anonyme1_notice.html

Este díptico de madeira permanece fechado, com a pintura de um homem que veste uma roupa vermelha e um chapéu na cabeça, típica roupa dos camponeses da região de flandres no século XVI, também presentes nas obras de Bruegel. As bordas arredondadas em dourado criam aspecto de estarmos observando o buraco de uma fechadura ou uma janela muito pequena. Uma das mãos do homem encontra-se atrás de suas costas, parece esconder

algum segredo. A outra mão aponta para um recado que está na parte inferior da borda, nele segue a descrição: *Deixe este painel fechado, para que não tenhas raiva de mim*[5]. O camponês alerta o espectador para que não seja enxerido, obviamente isso acaba despertando-lhe curiosidade e questionamentos. O que possui no interior deste díptico? Por que o personagem está nos alertando para não abrir? O que pode ter de perigoso?

Figura 35- Artista flamengo anônimo. Parte 2, díptico satírico. Século XVI. Óleo sobre madeira. 58,5 x 44 cm (cada painel) University of Liège coleção artistas (galeria Wittert). Bélgica.

Fonte: http://www.wittert.ulg.ac.be/fr/flori/opera/anonyme1/anonyme1_notice.html

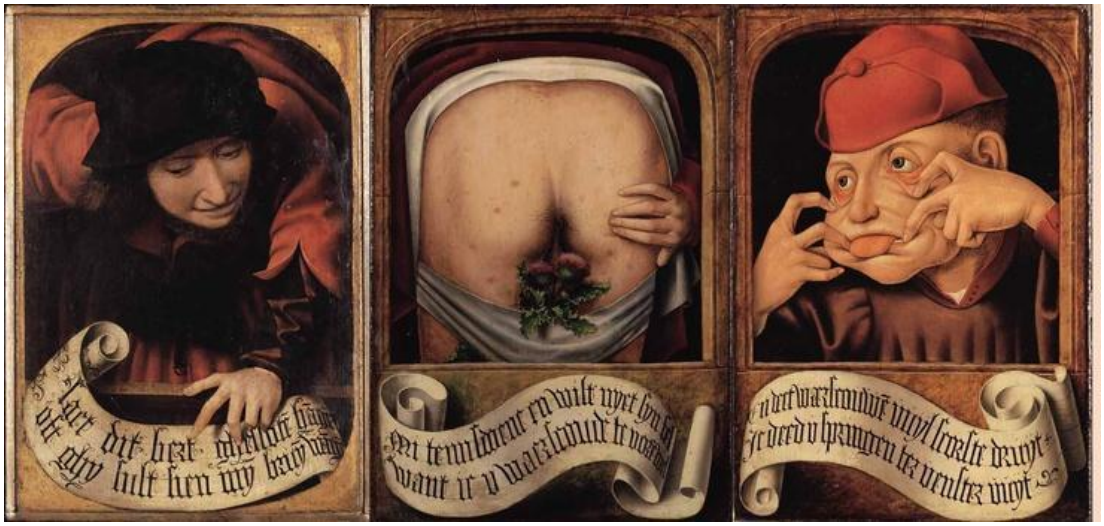
Ao abrir o díptico, o espectador se depara com duas nádegas brancas com algumas feridas. A sua mão, que estava escondida, agora puxa uma das nádegas para que o ânus cabeludo fique exageradamente à mostra. As vestes íntimas estão na altura de suas coxas e próximo à região anal se avistam duas belas flores. Abaixo uma nova legenda *diz: Eu não tenho culpa, eu avisei para não abrir* [6]. Em seguida, na terceira parte, outro personagem aparece fazendo uma careta e mostrando a língua. A descrição conclui a charada *Quanto mais nós queremos avisá-lo para não ver, mais você vai querer olhar.*[7]

[5] Tradução de: " Laisse ce panneau fermé, sinon tu seras fâché contre moi.” (MARTIN, 2016, p. 13, tradução nossa)

[6] Traduzido de : “Ce ne sera pas de ma faute car je t’avais prévenu” (MARTIN, 2016, p. 13, tradução nossa)

[7] Traduzido de: ‘Et plus nous voudrons te mettre en garde, plus tu auras envie de sauter par la fenêtre”

Figura 36- Artista flamengo anônimo. Díptico satírico. Século XVI. Óleo sobre madeira. 58,5 x 44 cm (cada painel) University of Liège coleção artistas (galeria Wittert). Bélgica



Fonte: http://www.wittert.ulg.ac.be/fr/flori/opera/anonyme1/anonyme1_notice.html

O díptico é um provérbio holandês, assim com a obra de Bruegel. Entretanto, o ânus aqui não é representado como aquele que defeca, e sim como algo obsceno. O ânus neste díptico é uma forma de punição, aquilo que fere os olhos, fere a moral e a índole do espectador. Por isso, também pode ser uma brincadeira: uma cena cômica ou uma peça a ser pregada a um curioso.

As piadas sobre excrementos e ânus não eram temas apenas da pintura, elas fizeram parte do repertório de alguns músicos da idade moderna. Mozart produziu algumas músicas e textos falando sobre ânus e escatologias, entre outras ações obscenas. A música mais conhecida delas é *Leck mich im Arsch (lamba-me na bunda)* que reproduzia os seguintes versos:

> Lamba minha bunda bem, lambe ela agradável e limpo, agradável e limpo, deve lamber minha bunda. Isso é um desejo gorduroso, bem amanteigado, como a lambida de carne assada, minha atividade diária. Três vai lamber mais de dois, vamos lá, basta experimentá-lo, e lamber, lamber, lamber. Todo mundo lambe seu traseiro para si.[8]

Essas músicas de Mozart foram encontradas na Universidade de Harvard nos anos 90

(MARTIN, 2016, p. 13, tradução nossa)

[8] Minha tradução de: Leck mire den A ... recht schon, fein sauber Lecke ihn, fein sauber Lecke, leck mire den A ... Das ist ein fettigs Begehren, nur gut mit Butter geschmiert, den das lecken der Braten mein tagliches Thun. Drei lecken mehr als Zweie, nur ela, machet die Prob ' und leckt, leckt, leckt. Jeder leckt sein A ... fur sich. Disponível em: < http://www.gutenberg.us/articles/leck_mir_den_arsch_fein_recht_sch%C3%B6n_sauber > Data de acesso em: 18 de mar, 2017.

e, desde então, estão sendo estudadas a fim de descobrirem sua veracidade. Michael Ochs, o estudioso das obras de Mozart, diz ser difícil ter certeza se os textos desses dois volumes são de Mozart, pois, quando o músico morreu, elas foram publicadas por Breitkopf & Hartel. Os dois alegaram que tinham recebido os manuscritos da viúva de Mozart, Constanze (KOZINN, 1991). No entanto, tudo indica que tenham sido feitas por ele pois, além dessas músicas, foram encontradas diferentes cartas de amigos e da família de Mozart contendo frases obscenas e escatologias. Parece que era um costume entre amigos e família, o ato de mandar cartas com ofensas e brincadeiras um para o outro.

O costume de mostrar o ânus é um aspecto presente também nas esculturas de algumas culturas germânicas do fim da Idade Média. Observa-se a escultura abaixo de uma antiga construção da cidade de Colônia, na Alemanha.

Figura 37- Escultura da “Cologne City Hall” em Colônia Alemanha, século XI.

Fonte:http://www.bilderbuchkoeln.de/Fotos/altstadt_nord_gerhard_von_riele_konrad_hochsaden_unmaze_rathaus_ratsfiguren_ratsturm_131042

Estas esculturas estão expostas no exterior da “*Cologne City Hall*” . Cada uma dessas esculturas representa uma pessoa célebre da história de Colônia, abaixo delas estão cravados seus nomes. Além disso, as esculturas apresentam outro detalhe em sua parte inferior. Um dos detalhes que chama mais a atenção é aquele que está na escultura de Konrad Von Hochstaden, onde se avista um homenzinho de cócoras mostrando seus ânus e tentando abocanhar seu pênis.

Este detalhe fica escondido, é impossível ver do solo. É perceptível através da aproximação com o zoom de câmeras fotográficas ou outra forma de visualização próxima. O

grande prédio histórico onde estão as esculturas foi construído no século XI, ele é um dos marcos da Idade Média, pois representa um momento em que as cidades começaram a criar autonomia. Mas, diferente do que era possível entender, esse detalhe não foi feito no mesmo período da construção do prédio.

No período da Segunda Guerra Mundial esse prédio foi bombardeado e sua estrutura foi danificada [9]. Após o final da Segunda Guerra ele foi reconstruído e, nesse período, o restaurador das esculturas resolveu colocar esse detalhe obsceno. É possível deduzir que a escultura teria sido uma homenagem a uma tradição medieval das arquiteturas de Colônia. A tradição se refere a um costume de colocar esculturas de pessoas defecando no exterior da casa, isso era chamado de Kallendresser[10].

Como a Idade Média é um período cheio de contradições, podemos observar outra forma de aparições do ânus. Um dos artistas do final da Idade Média que representou o ânus de outra forma é Hieronymus Bosch.

Figura 38- Hieronymus Bosch. Jardim das delícias terrenas. 1504. Óleo sobre madeira. 220 × 389. Museu do Prado, Madrid.

Fonte:https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Jardim_das_Del%C3%ADcias_Terrenas#/media/File:The_Garden_of_Earthly_Delights_by_Bosch_High_Resolution.jpg

O tríptico de Bosch representa três partes de um pensamento cristão, a primeira que é

[9] Disponível em: < http://www.aviewoncities.com/cologne/rathaus.htm.> Data de acesso: 18, mar, 2017.
[10] Disponível em: <http://suburbiadeutschland.blogspot.com.br/2014/04/the-rude-boys-at-cologne-alter-markt.html > Data de acesso: 18 mar, 2017.

o paraíso, a segunda o Jardim das delícias terrestre e a terceira o inferno. Na segunda parte, o artista explicita os prazeres mundanos, é a representação de uma vida terrestre feita de luxúria, um mundo feito dos desejos humanos. Parece que Bosch está mostrando que a vida pecaminosa não serve para nada, pois é curta e efêmera e não valeria a pena seguir estes caminhos e sofrer a eternidade no inferno. Assim como Adão e Eva cederam às tentações no paraíso, nós também estaríamos fadados a um destino pior do que nos foi dado. Aqui ele representa um dos maiores medos de uma sociedade medieval, o medo do inferno.

A terceira parte, “o inferno”, é colocada como uma forma cruel e horrível da segunda parte. Os animais, as plantas e os corpos se tornam obscuros e chegam ao seu extremo, aquilo que era prazeroso agora virou tortura. Isso fica evidente nestes dois detalhes abaixo.

Figura 39- Hieronymus Bosch. Detalhe 2 e 3, Jardim das delícias terrenas. 1504. Óleo sobre madeira

O primeiro detalhe está na parte central, no jardim das delícias terrestres, e o segundo na última parte, no inferno. O primeiro exibe um homem magricela que coloca uma flor no ânus de outro homem que está de joelhos com as nádegas para cima. O homem que segura uma das flores na mão parece apreciar o ânus alheio como quem observa e coloca as flores em um vaso. O ânus aparece nesta imagem como algo relacionado a um prazer pecaminoso que levará o cristão à eternidade no inferno. No inferno, a punição vem justamente pelo ânus, no Detalhe 2 um homem é castigado ao possuir uma flauta em seu orifício. Vemos aqui um ato punitivo, pois os mesmos homens que usaram seu órgão para se deliciar com os prazeres terrestres, deverão tocar flauta pelo ânus por toda eternidade no inferno.

As pinturas de Bosch não têm um sentido explícito e direto, sua intenção parece mais a representação dos medos de seu tempo. Ele pintou algumas cenas de um imaginário cristão,

da Idade Média, que estão cheios de medos. Ao mesmo tempo, assim como Bruegel exacerba a tolice humana, mas como uma tolice pecaminosa. Bosch focou nos problemas divinos enquanto outros estão mais preocupados com os problemas terrenos.

As outras obras destacavam coisas do universo terrestre, os artistas estavam focados em fazer seu povo rir. O ânus que aparece nas obras de Bruegel são estrategicamente colocados nos provérbios para dar um sentido cômico e irônico que problematizava a política de seu período, suas obras se situam entre a alusão política e a ironia da moral. Desta forma, ele coloca a figura do homem defecando (Figura comum nas tradições dos Países Baixos) para poder fazer uma crítica irônica e sutil àquilo que ele não estava de acordo. Com essas obras é possível entender que nos Países Baixos existia uma tradição onde a escatologia e o ânus eram parte de um jogo, de uma brincadeira. Essa tradição está presente na obra de Bruegel, de Avercamp, no Díptico anônimo, nas músicas e cartas de Mozart e nas esculturas arquitetônicas de Colônia.

Volta-se ao raciocínio inicial: o ânus é a continuação do intestino, é um órgão que serve para defecar. Sua função no universo das coisas que são consideradas sérias é o de evacuar dejetos. Esses artistas mostram o ânus com o mesmo sentido, ele serve para defecar, então nesse momento não existe a profanação do ânus. A imagem do ânus como um órgão que defeca era cultuada nesses países, era a forma dos camponeses rirem das tortuosas infelicidades do dia a dia. Eles não achavam graça apenas no ânus, mas na cenografia desse ânus, na forma como ele entra em cena, pois o ânus defeca no mundo de cabeça para baixo, na forca, aparece na cara do espectador enxerido que abre um díptico. Essas cenografias constroem a dimensão cômica das obras e elas estavam entrelaçadas aos problemas cotidianos dos camponeses, por isso eles riam de si mesmos.

Essas cenografias são diferentes da obra de Célio Braga, o ânus na obra do artista entra em cena como objeto único e precioso. Esse ânus tem um sentido que fica entre o profano e o sagrado. Os aldeões criam uma peça cômica do cotidiano, algo que não deveria ser levado a sério. Enquanto o ânus de Célio é algo que não está ali para ser cômico e irônico, ele possui uma extensão quase sagrada, uma dimensão religiosa. Essa dimensão religiosa só se constitui após esse órgão ter sido profanado.

2. 3 A CONTRASSEXUALIDADE E A PROFANAÇÃO DO ÂNUS

Figura 40- Pierre Molinier. The White Rose. 1967. Colagem fotográfica única. 5 1/4 x 3 3/4 polegadas.

Fonte: http://www.kamelmennour.com/fr/artistes/58/pierre-molinier.oeuvres-et-projets.html

A obra de Pierre Molinier, feita em 1967, é uma montagem fotográfica de seu próprio corpo. Sobre sua face foi montada uma cabeça de boneca, o resto do corpo estende-se com as pernas viradas para o ar expondo as meias arrastão e os sapatos de salto pretos. Sobre as partes íntimas sobressai um tecido preto que esconde os órgãos masculinos. As mãos seguram as pernas colocando em evidência o ânus e a flor sobre ele. Corresponde a um corpo que se desloca para outro, a flor que substitui o ânus, pois possui a mesma aparência de uma cavidade rugosa com dobras. Existe aqui a metamorfose de um corpo masculino para o feminino e também pode ser observada uma transição sensual de um corpo que aprecia a arte sadomasoquista. Nesta obra, o ânus é voltado para um sentido sexual, explora os limites do corpo em relação à sexualidade.

Molinier foi um pintor e fotógrafo que explorou em sua arte o erotismo e o sadomasoquismo, criando, a partir disso, muitas cenas ousadas. Pierre foi um dos primeiros a explorar cenas sadomasoquistas na arte e usá-las para questionar as sistemáticas impostas sobre o corpo e sexualidade. Sua ousadia foi um dos motivos de ter ficado à margem do

surrealismo, movimento que tentou se inserir no início de sua carreira.

Após trocar diversas cartas com André Breton, participou de algumas exposições com os surrealistas, como *Exposição Internacional do Surrealismo* (1959-1960). No entanto, segundo José Miguel G. Cortés, Breton e Molinier acabaram rompendo a parceria, pois "As complexas relações entre religião e sexo, bem como a introdução de um objeto erótico, um fetiche, com implicações religiosas, em uma exposição coletiva com os surrealistas completou o intervalo. Molinier permaneceu toda a sua vida como um ser marginal e solitário" (CORTÈS, 2012). Apesar disso, o artista hoje serve de inspiração para artistas como Ron Athey, Cindy Sherman, entre outros.

Molinier cria a cenografia do ânus como um órgão que precisa ser explorado através da sexualidade, das diferentes formas de sexualidade. Aqui, ao contrário dos artistas dos países baixos, não existe uma cenografia do ânus no sentido cômico ou irônico. Ele aparece muito mais como uma celebração a *contrasexualidade* (PRECIADO, 2014).

As *contrasexualidades,* para Beatriz Preciado, "devem ser compreendidas como tecnologias de resistência, dito de outra maneira, como formas de contradisciplina sexual" (PRECIADO, 2014, p.22). Ela pertence à ordem daqueles que não estão adequados às práticas sexuais e de gênero normativas, é tudo aquilo que corrompe os principais preceitos sociais em relação ao corpo, sexo e identidade. Preciado explica que:

> A contrassexualidade é também uma teoria do corpo que se situa fora das oposições homem/mulher, masculino/feminino, heterossexualidade/homossexualidade. Ela define a sexualidade como tecnologia, e considera que os diferentes elementos do sistema sexo/gênero denominados "homem", "mulher", "homossexual", "heterossexual", "transexual", bem como suas práticas e identidades sexuais, não passam de máquinas, produtos, instrumentos, aparelhos, truques, próteses, redes, aplicações, programas, conexões, fluxos de energia e de informações e interruptores, chaves, equipamentos, formatos, acidentes, detritos, mecanismos, usos, desvios...(PRECIADO, 2014, p.22)

No caso dessa imagem de Molinier, a contrassexualidade é demonstrada pela transição sexual (aquilo que não é feminino nem masculino) e também pela prática sexual sadomasoquista onde explora o ânus como um órgão sexual (é uma prática sexual que não é normativa). Desta forma, temos aqui uma cenografia do ânus que é diretamente voltada para um sentido político.

A partir dos anos 60 vemos uma emergência de um discurso voltado à liberação sexual e à sexualidade dos grupos LGBTs. Os movimentos tomam força principalmente nos Estados Unidos e, junto deles, surgem também um forte movimento conservador que tentava interditar qualquer demonstração afetiva pública desta comunidade. Um artista que teve suas obras

censuradas por senadores do partido republicano foi Robert Mapplethorp.

Figura 41- Robert Mapplethorp. Self Portrait with Whip. 1978. Vintage gelatin silver print mounted to museum board. 20 × 16 in 50.8 × 40.6 cm.

Fonte: https://ilrestodelcaffe.com/2014/03/26/fotografia-il-piacere-della-forma-robert-mapplethorpe-in-mostra-a-parigi/

Robert mostra seu ânus para a câmera e nele coloca um chicote usado nas práticas sadomasoquistas. Veste uma roupa preta de couro, as calças são abertas nas nádegas deixando apenas seu traseiro à mostra. O artista se move como um animal, como um diabo que brinca com sua calda. Sua fotografia é um estilo simples, com o contraste do preto e branco, luz e sombra. Essa dualidade está presente também no sentido da fotografia que vai da agonia ao êxtase. Molinier e Robert têm um gesto parecido, os dois procuram explorar os limites do corpo através da sexualidade, do desejo e do prazer. Ambos colocam no centro de sua produção a ideia de contrassexualidade e, por isso, suas obras foram alvo da censura.

Mapplethorp trabalhou com a temática homoerótica nos anos 60 e 70 e mesmo depois de sua morte, suas obras ainda eram alvo dos conservadores. No final dos anos 80 foi feita uma retrospectiva de suas obras e foi reprovada por muita gente, gerando diversos debates

entre os artistas americanos do período.

> O mundo artístico americano, durante o verão de 1989, estava ocupado com um debate referente à censura. A discussão referia-se à obra de dois fotógrafos, Robert Mapplethorpe (1946-89) e Andres Serrano (1950).Durante quinze anos os estudos, flores, retratos e fotoconstruções de Mapplethorpe haviam explorado a beleza masculina, o desejo homossexual e o sadomasoquismo. A retrospectiva de sua obra, "Robert Mapplethorpe: o momento perfeito", aconteceu logo após sua morte, provocando por uma doença relacionada à Aids; na mesma época foi publicado um livro de suas fotografias que foi denunciado, entre outros, pelo senador Jesse Helms (ARCHER, 2012, p. 214).

Essas denúncias se deram pelo fato dessas retrospectivas terem sido financiadas por dinheiro público. Essa ocasião repercutiu e acabou sendo um debate da câmara de deputados que decidiu reduzir o fundo nacional para artes. As censuras não impediram a produção de muitas outras obras com as mesmas temáticas.

Entre esses artistas dos anos 70 se destaca também Andy Warhol (1928-1987), com sua coleção de intimidades feitas com polaróides. Esta coleção foi colocada à venda para comemorar o orgulho LGBT.

Figura 42- Andy Warhol. Nu modelo masculino.1977. Duas únicas polaroides. 8.6 x 10.8 cm.

Fonte: https://onlineonly.christies.com/s/andy-warhol-christies-andys-eye-candy/nude-male-model-52/6771

Nestas fotografias vemos as nádegas de um homem e duas mãos segurando-as para mostrar o ânus, os pelos e o órgão genital. As nádegas estão vermelhas com as marcas dos dedos, marcas de tapas. Essas coleções de polaroides trazem vários momentos de práticas

contrassexuais como festas com drag queens, cenas de sexo e sadomasoquismo.

Outro artista que já fazia desenhos homoeróticos e contrassexuais é Tom of Finland, que nos anos 50 ilustrou diversas cenas sensuais entre policiais.

Figura 43- Tom of Finland. Permanent Collection . 2008.

Fonte:http://www.worldoftomoffinland.com/Galleries/ToFTourExhib/pages/image052.html

Os desenhos de Tom exibem homens musculosos e machões em atos sexuais inusitados. Nesta gravura os policiais praticam o sexo anal, enquanto os presidiários participam do ato. Geralmente, nas obras de tom, os homens vestem fardas de policial, bombeiro ou militar. As imagens de Tom estão ligadas ao seu imaginário erótico, pois na Segunda Guerra Mundial, quando Stálin invade a Finlândia, Tom precisou lutar na guerra e, nesse período, teve relações com vários soldados vestidos de farda.

A partir de suas experiências sexuais, procurou criar um universo imaginário desses heróis homossexuais da guerra. Muitos de seus trabalhos foram criados nos anos 50, mas o artista deixou-os escondidos por muito tempo. Só no final dos anos 60 e início de 70, Tom conseguiu se consagrar enquanto artista. Suas obras foram essenciais para romper com os estereótipos do gay nesse período. Os homens gays, até então, eram vistos apenas como

mulheres afeminadas, Tom mostrou homens viris e musculosos exercendo sua sexualidade.

O ânus é um dos principais elementos da contrassexualidade, justamente porque é um órgão castrado, considerado unicamente para defecar. Beatriz Preciado em seu ensaio *Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual* procura contar uma breve história do ânus, que é uma forma de explicar como se distinguem o *homo humanos* e *hetero humanos*.

Preciado explica como o ânus é um elemento importante na construção do homem moderno. Para ela, o homem moderno castrou o ânus, converteu-lhe unicamente a expulsar detritos, modificou-se a um pedaço do órgão digestório, tornou o ânus um órgão privado assim como os territórios. "Feche seu ânus e será proprietário, terá mulher, crianças, objetos e pátria. De agora em diante você vai ser o amo de sua identidade"[11]*(PRECIADO, 2009, p.136*). Assim nasceram os homens heterossexuais do final do século XIX, castrados pelo ânus, que, para ter o privilégio de sua masculinidade, deveriam privar alguns desejos do corpo. Pelo ânus se constituem determinadas relações de poder quando pensamos no quesito gênero e sexualidade.

> Os meninos-de-ânus-castrados erigiram uma comunidade que chamaram Cidade, Estado, País, cujos órgãos de poder e administrativos excluíram todos aqueles corpos cujos ânus permaneceu aberto: mulheres duplamente perfuradas por seus ânus e vaginas, todo o seu corpo transformado em cavidade uterina capaz de acomodar futuros cidadãos, mas também corpos maricas que o poder não conseguiu castrar, corpos que negam o que os outros consideram evidência anatômica e tornam da mutação uma estética de vida [12] (PRECIADO, 2009 p.137)

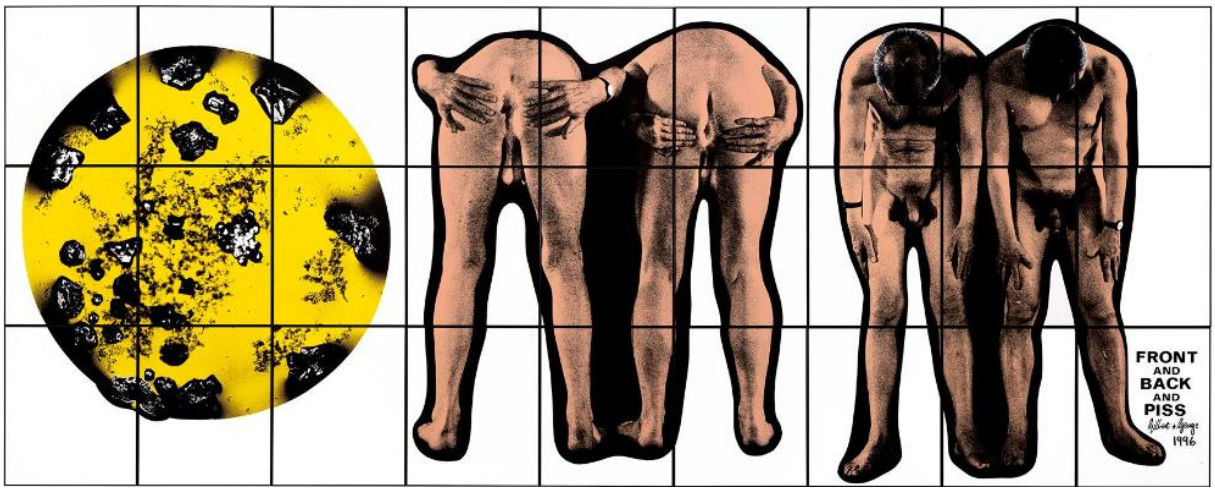
O sexo anal constitui-se como um sexo repugnante, não serve para a reprodução, mas uma vez os mecanismos confessionais da igreja católica se instalam no interior do corpo humano. Além disso, a repulsa a essas formas sexuais se intensificam com a emergência discursiva da ciência com a hiper higienização do corpo, disciplinando-os e exaltando a ideia de que o sexo anal é sujo. Dois artistas que procuram problematizar a relação entre corpo e fezes é Gilbert e George.

---

[11] "*Cierra el ano y serás propietario, tendrás mujer, hijos, objetos, tendrás patria. A partir de ahora serás el amo de tu identidad.* " (PRECIADO, 2009, tradução nossa)

[12] "*Los chicos-de-los-anos-castrados erigieron una comunidad a la que llamaron Ciudad, Estado, Patria, de cuyos órganos de poder y administrativos excluyeron a todos aquellos cuerpos cuyos anos permanecían abiertos: mujeres doblemente perfotadas por sus anos y sus vaginas, su cuerpo entero transformable cavidad uterina capaz de albergar futuros ciudadanos, pero también cuerpos maricas a los que el poder no pudo castrar, corpos que reniegan de lo que otros consideran evidencia anatômica y que hacen de la mutación una estética de vida"* (PRECIADO, 2009, tradução nossa)

Figura 44- Gilbert e George. Front and back and piss. 1996. 89 x 225 in. (226.1 x 571.5 cm.).



Fonte:http://www.gilbertandgeorge.co.uk/work/pictures/1996/fundamental-pictures/front-and-back-and-piss

Os artistas britânicos Gilbert e George criam suas imagens como uma montagem de quadrados, uma colagem que se constituem como vitrais. A montagem é constituída por três partes: a frente onde aparecem os artistas nus de frente (front) como corpos inanimados, de trás (back) onde mostram seus ânus, e por último o mijo (piss) - uma imagem de uma lâmina de urina vista no microscópio. O trabalho dos artistas associa o corpo ao mijo como algo orgânico que morre, vai para a terra e apodrece. Com isso estão pensando nas formas de como a sociedade encara o corpo e como constrói moralidades e interdições em relação ao ânus. O corpo como coisa orgânica também é abordado no curta-metragem de Tunga.

Figura 45- Frame do filme de Tunga, Cozinhando destricted.Br- 2010

Fonte: Still do vídeo Districted.br do acervo da galeria Fortes Vilaça.

Esta imagem de ânus é um frame de um curta pornográfico de Tunga. O curta mostra um homem e uma mulher transitando entre as multiplicidades de práticas sexuais, explorando as várias áreas erógenas. O falo do homem se transforma em cristal, um cristal doce que é chupado e introduzido pela mulher em seus orifícios. O ânus é um desses orifícios onde é introduzido o cristal. Além dos orifícios, Tunga vai totalmente ao encontro da contrassexualidade com esse curta. Enquanto os artistas dos anos 60 exploraram o sadomasoquismo, ele mostra a escatologia em cena.

Essas obras que exploram a contrassexualidade nada mais são que profanações dos dispositivos do corpo neste caso, principalmente do ânus. A profanação no sentido de Agamben é aquilo que opera e desativa os dispositivos de poder, ou seja, cria um contra-dispositivo do ânus. Essas obras profanam em dois sentidos: o primeiro, que sugere um sentido religioso onde o sexo serve apenas para a reprodução, e não sendo o ânus um órgão que faça parte do sistema de procriação humana, servindo apenas como parte do sistema digestório; já o segundo é aquele relacionado à religião capitalista[13] (ou o capitalismo como religião), pois como bem falou Preciado, a partir da idade moderna o ânus se torna um órgão

[13] Essa noção do capitalismo como religião é citado por Giorgio Agamben no livro *Profanações*. Esse termo parte de Benjamim. "*O capitalismo como religião é o título de um dos mais profundos fragmentos póstumos de Benjamin. Segundo Benjamin, o capitalismo não representa apenas, como em Weber, uma secularização da fé protestante, mas ele próprio é, essencialmente, um fenômeno religioso, que se desenvolve de modo parasitário a partir do cristianismo*." AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 70.

privado, assim como os territórios, o ânus se torna um órgão castrado. Além disso, o capitalismo criou vários panópticos disciplinadores dos corpos, profanar é justamente ir contra eles.

Por fim, as cenografias do ânus nas obras dos artistas dos países baixos foram apresentadas de forma cômica seguindo uma tradição popular. O ânus representado ali, não foi profanado, pois foi cultuado por sua população, aparecendo em seus provérbios, suas músicas, suas pinturas e suas festas como a função comum. Ao contrário deles, os artistas que abordam a contrassexualidade profanam o ânus, transformam o ânus em uma outra função, fazem o seu reuso. Esses artistas assumem o ânus como um órgão sexual, ele deixa de ser um órgão castrado. A mesma profanação aparece nas cenografias de Celio Braga que, ao colocar o ânus como um objeto isolado e único, chama a atenção para esse órgão como um elemento da sexualidade gay. Ao costurar minuciosamente suas contas, produz-se uma ablução aos corpos dos homossexuais, fazendo com que o objeto –torne-se sagrado. Deste modo, sua obra se situa entre esses binários: o sagrado e o profano.

3. A REPRESENTAÇÃO DA VAGINA NA OBRA DE ROSANA BORTOLIN: ENTRE O DISPOSITIVO E O CONTRADISPOSITIVO[14].

Figura 46- Rosana Bortolin. Oratório Vermelho, Sagrado Profano. 2011. Cerâmica.

Fonte: Acervo da artista.

Um simples oratório de madeira pintado com tinta dourada, abriga uma delicada almofada vermelha que acomoda uma peça de cerâmica. No lugar onde deveria estar disposta a escultura de uma santa, encontra-se a cerâmica de uma vagina que foi produzida a partir dos moldes da vagina da artista Rosana Bortolin. A genitália nesta obra não deixa de ser uma santa, é como se esta escultura fosse a fusão das duas coisas, é uma santa/vagina, pois se observa na mesma obra, o formato de uma vagina e feições do manto da Virgem Maria como retratado em suas clássicas imagens.

O oratório é um objeto do universo cristão. Esses nichos fazem parte da casa dos

[14] O termo contra- dispositivo equivale o que Giorgio Agamben chama de dessubjetivação, pois "todo dispositivo implica um processo de subjetivação (...)" (AGAMBEN, 2014, p.46). O processo de dessubjetivação é romper as subjetivações. Desta forma, o contra dispositivo rompe ou vai contra os dispositivos.

fiéis. Através deles é possível rezar diariamente para as figuras santas, ele é destinado à devoção particular dos católicos. No caso desta obra, a devoção é apontada ao corpo, a vagina/santa como uma adoração particular da mulher, a tudo aquilo que é simbolizado como feminino. Comparar uma vagina a uma santa ou tentar fundir duas coisas pode ser encarado como uma profanação. No entanto, nesse caso o objeto não deixou de ser sagrado, pois parece ser um elemento de um novo ritual particular de uma mulher.

Na visão dos cristãos, a virgindade e pureza estiveram por muito tempo associada à vagina, pois assim que o órgão fosse deflorado, a mulher não era mais digna da virtude. A vagina é órgão multifuncional do corpo da mulher, é por onde ela urina, copula, sente prazer e também de onde saem seus filhos. Embora sua funcionalidade seja considerada simples, ainda existem diversos mitos em torno desse órgão que foi, por muito tempo, desconhecido pelos homens. Os mitos e as "verdades" sobre a vagina alteraram a funcionalidade e o significado do órgão feminino, criaram certos dispositivos[15] ao corpo da mulher.

Os mitos sobre a vagina estiveram vivos no imaginário de muitos povos, ela foi reconhecida como algo divino que origina a vida e também como um órgão impuro. Segundo Ana Martos Rubio, nas antigas religiões andinas a vagina era vista como um animal dentado e perigoso (RUBIO, 2008); na Bíblia Sagrada, a vagina estava associava à figura de Eva e foi descrita como um buraco que soltava fluidos, o sangue menstrual, sendo que este sangue tornava as mulheres impuras. Desde Aristóteles, os discursos médicos pautavam a existência de um pênis invertido na vagina e vão até as ideias freudianas em que a mulher possui inveja do falo. Todas essas "verdades" em relação ao órgão genital feminino acabaram fazendo parte da constituição do sujeito mulher, de todo seu processo de subjetivação.

A vagina da mulher na História da Arte ocidental é marcada por uma estética mentirosa que foi se modificando aos poucos. Para Gilles Néret "a civilização grega, o moralismo cristão e o pensamento renascentista partilham a responsabilidade de ter criado esta plástica mentirosa, a do nosso fundo cultural, para quem a mulher não é peluda nem fedida" (NERET, 1994, p. 56). Essa plástica mentirosa de que fala Néret surge a partir de um desconhecimento das formas vaginais, principalmente pelo fato de que essas vulvas eram ocultadas dos nus femininos.

As vaginas foram ocultadas nas obras canônicas do renascimento, por tecidos,

[15] Retorno aqui a noção de *dispositivo* que foi abordado no primeiro capítulo, lembrando que: "Os dispositivos de que fala Foucault estão de algum modo conectados com esta herança teológica, podem ser de alguma maneira reconduzidos à fratura que divide e, ao mesmo tempo, articula em Deus ser e práxis, a natureza ou essência e a operação por meio da qual ele administra e governa o mundo das criaturas" (AGAMBEN, 2014a, p.36).

mantos, ramos, ou alguma outra parte do corpo como: grossas coxas, a mão, uma perna dobrada ou a barriga. Essas características aparecem em obras como *O Nascimento da Vênus (1484–1486)* de Botticelli, *Leda* (1510) de Leonardo da Vinci, *As três Graças* (1504) de Rafael entre tantas outras pinturas e esculturas. Os seios e as nádegas das mulheres se destacaram em seus corpos voluptuosos, mas as genitálias ficavam veladas, diferente das esculturas e pinturas masculinas que, além de mostrarem a virilidade, desnudaram o pênis. Esse é o caso de algumas obras de Michelangelo como *Davi* (1501-1504), *A Criação de Adão* (*1508-1512)* e *O Escravo Agonizante* (1513). Teve também a obra *Mercúrio* (1580) de Giambologna e algumas ilustrações de Albrecht Dürer.

O único desses artistas que se atreveu a explorar o órgão feminino foi Leonardo Da Vinci, com uma ilustração chamada *Vulva* (1504). No entanto, essa ilustração não era considerada uma obra de arte, ela era uma das pesquisas sobre o corpo, e se encontrava com os outros estudos do artista.de Leonardo. Nesse estudo, o pintor criou uma plástica estranha da vagina, pois se parece com um pênis invertido, a região também não possuía pelos e nem pequenos e grandes lábios.

Essa estética mentirosa da vagina se modificou lentamente com artistas como Goya, que pintou *A Maja Nua* (1800), onde ornamentou a região com singelos pelos que passam quase despercebidos, ou então Courbet, que realmente desnudou o órgão feminino e colocou a vagina como tema central da pintura. Em *A origem do Mundo* (1866) Courbet não mostra apenas a fenda que constitui a vagina, mas também pintou pelos como adereços da carne. Além disso, criou ligações entre o órgão e a natureza, mostrando que ali é a porta de saída para o mundo, é a origem da vida. Depois deles vieram muitos outros como Rodin, em sua escultura *Iris Mensageira dos Deuses* (1890), Modigliani com o *Nu deitado* (1917), Egon Schiele e as *Raparigas a descansar* (1910) e Picasso com algumas ilustrações da vagina.

Apesar de estes artistas desnudarem a vagina e mostrarem aspectos verdadeiros da vulva, ainda assim representaram o órgão do sexo oposto. São representações feitas por homens que pintaram a genital visualizando a vagina de suas modelos ou de suas amantes. As pinturas do órgão feminino foram feitas a partir de um ponto de vista masculino, mas, mulheres artistas, como representaram o órgão feminino? De que forma representaram o genital de seu próprio corpo?

As representações das vaginas, a partir do ponto de vista feminino, não foram reconhecidas tal qual as que foram concebidas pelos “grandes artistas” homens. Talvez a vagina mais conhecida entre as obras de arte é *A origem do mundo*, e não é uma obra feita por

uma mulher. Isso não significa que essas artistas não pintaram esculpiram ou colocaram a vagina no centro da poética de suas obras, elas apenas não tiveram os mesmos holofotes que as representações masculinas. É importante relembrar que as mulheres artistas só passaram a ter uma maior visibilidade nos espaços da arte a partir do impacto do feminismo, nos anos 60.

Neste período foram criados o Conselho de Artistas Mulheres de Los Angeles, em New York o Women Artists in Revolution e o primeiro programa de arte feminista na Califórnia Institute for the Arts. Esses grupos denunciavam a falta de mulheres nos espaços da arte, sendo que, em 1971, " "(...) o Conselho de Artistas Mulheres de Los Angeles lançou uma declaração ressaltando que nos últimos dez anos, dos 713 artistas que haviam exposto em mostras coletivas no Museu do Condado de Los Angeles, apenas 29 eram mulheres" (ARCHER, 2012, p.124).

Ainda em 1971, a historiadora da arte Linda Nochlin lança a questão 'Por que não houve grandes mulheres artistas?' Ela aponta para as péssimas tentativas de responder essa pergunta, por exemplo, a ideia de que as mulheres não foram grandes artistas porque eram portadoras de um útero e estariam destinadas ao lar, por isso não poderiam fazer nada de grandioso nas artes. Ela também questiona aquilo que chamamos de "o grande gênio" ou o "grande mestre" das artes, "o que nós escolhemos chamar de 'gênio' é uma atividade dinâmica, e não uma essência estática, uma atividade de um sujeito em determinada situação" (NOCHLIN, 2016, p.28). Para ela, o problema estava em toda a disciplina da história da arte que constituiu grandes artistas homens e deixou as mulheres em segundo plano. A historiadora então propõe que é preciso ampliar o campo da história da arte focando em uma abordagem voltada para o âmbito social, como os estudos de gênero, raça e classe.

O feminismo e as discussões de gênero passaram a fazer parte, direta ou indiretamente, das produções de artistas mulheres, pois toda uma concepção sobre identidade sexual, do corpo e o papel da mulher estava em processo de alteração. A representação da vagina aparece em algumas obras de artistas que considero importantes, elas mostram essa parte do corpo como um elemento de poder. Pensam na mulher enquanto mulher, nos estereótipos do corpo feminino, bem como na desconstrução da estética mentirosa da vagina. O desconhecimento e os mitos que surgem em torno do órgão feminino são representados por artistas mulheres que passaram a transformar em obra de arte as questões que cercam o corpo feminino.

Partindo dessa premissa, o presente capítulo traz uma análise sobre a representação da vagina de um ponto de vista feminino. As reflexões são feitas a partir das obras da artista

Rosana Bortolin, pois ela aborda questões importantes sobre o corpo da mulher e que cruzam com outras obras de mulheres na história da arte. Suas obras vão de encontro com várias das obras de vaginas e com os mitos que giram em torno do órgão feminino. A artista possui diversos trabalhos onde a vagina é representada e sempre de diferentes formas, elas fazem parte do DNA de suas obras, pois não se trata apenas de uma série isolada.

Rosana Bortolin está preocupada com seu corpo e nele como bagagem, como parte de suas vivências de mulher, esses elementos são pontos culminantes para a criação de suas obras. Ela teoriza sua obra e sua experiência através do pensamento de Merleau-Ponty, parte do sentido de um corpo empregado em sua arte, onde ele é "corpo operante e atual", "aquele que não é um pedaço do espaço, um feixe de funções, mas um entrelaçado de visão e de movimento" *(*MERLEAU-PONTY apud BORTOLIN, 2005, p.15).

A artista tem uma produção voltada para a cerâmica e a fotografia, suas obras estão sempre conectadas ao olhar da natureza e do corpo, ela absorve esses elementos e os transforma em arte. Rosana costuma captar imagens da natureza com a câmera ou apenas com o olhar, e a partir daí faz seus estudos observando os espaços, os animais que habitam esses lugares e como constroem sua morada. Essas imagens se tornam obras, aquelas que são capturadas pela câmera e aquelas que ela absorve e grava em sua memória.

Rosana Bortolin possui uma carreira acadêmica, é licenciada e bacharel em desenho e plástica (1982-1985), fez especialização em cerâmica (1997) pela Universidade de Passo Fundo (RS). Saindo do Rio Grande do Sul fez seu Mestrado em poéticas visuais na Escola de Comunicação e Artes ECA-USP (2002-2006). Nesta primeira fase de sua trajetória artística, Rosana tem sua obra voltada para a cerâmica, que aos poucos foi aperfeiçoando e se aprofundando nos estudos. Em seu mestrado, ela se debruçou nos estudos sobre o *ninho, a casa e corpo* que aborda suas vivências e experiências enquanto artista e como eles estão entrelaçadas em suas obras. Assim seu olhar para natureza é transpassado para suas obras o que ela chama de poética do ninho. Nesse mesmo período ela participou de simpósios internacionais de cerâmicas, viajou para a Espanha, Cuba e Portugal, onde aperfeiçoou a sua poética do ninho.

A artista cursa seu Doutorado em Escultura na "Investigación y Creación en Arte" na Universidade do País Basco, Espanha. No doutorado, fez várias exposições entre o Brasil e alguns Países da Europa, e suas investigações estiveram voltadas para o "Sagrado e Profano". Nessas pesquisas recentes, a artista trabalha com imagens de seu corpo e com moldes de sua vagina. Com essas imagens do corpo, a artista faz intervenções em lugares públicos e

privados. Sua trajetória como artista pode ser dividida em duas fases: a primeira que está relacionada às cerâmicas e estudos sobre os ninhos; e a segunda fase sobre o sagrado e profano onde a vagina é o principal objeto. Adiante explora-se com mais detalhes suas obras e busca-se demonstrar como elas se cruzam com as obras de outras artistas consideradas importantes para história da arte.

3.1 O COSMOS E A NATUREZA: VENERAÇÃO DO CORPO FEMININO.

Figura 47- Rosana Bortolin. Confraria, Sagrado e Profano.2012. Cerâmica.

Fonte: http://www.cultura.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=1984&evento=249

Essas pequenas vaginas apresentam-se dispostas lado a lado formando três círculos. As vulvas estão expostas para o lado de fora do círculo, pois é a superfície rugosa que se pretende mostrar. Essas cerâmicas são moldes da vagina da artista, ela utiliza seu próprio corpo na construção de seus objetos. Após serem feitos os moldes, a artista transforma as cerâmicas em peças que possuem formatos ambivalentes: o de vagina e o de santa, bem como aquela cerâmica da obra *"oratório vermelho"* (Figura 46).

Os trabalhos de Rosana são feitos a partir de sua vida enquanto mulher e de seu corpo como parte da natureza. "Respiro a própria natureza, acolho suas imagens e as trago para o meu universo, para minha arte, digerindo-as e modelando-as, sentindo-as com meu próprio corpo" (BORTOLIN, 2005, p.15). Sua ligação com a natureza se estende aos materiais utilizados em sua obra. A cerâmica é um material oriundo da natureza, o barro é a terra e a partir dele a artista cria as formas que quer por um viés de um corpo. O corpo da

artista é mais que um simples instrumento de modelagem, o material e o corpo se fundem e a argila serve como uma extensão de seu próprio corpo. Com os moldes de sua vagina, ela cria uma extensão de si, uma forma de transformar a natureza em seu corpo.

Além de criar uma extensão de si com as vaginas, a artista trabalha com uma poética da repetição. Cria várias vaginas que, nesse caso, podem estar relacionadas à sororidade que existe entre as mulheres, sugerindo uma confraria de fêmeas, por isso, várias genitálias unidas. Ela representa, com seu corpo, o corpo de outras mulheres. Sua fonte de pesquisa é a natureza, abordando também a sua própria "natureza", sua existência enquanto mulher. Rosana pensa em suas vivências e seu corpo como motores de sua obra, por isso ela se coloca enquanto mulher que habita um lugar específico na sociedade:

> vivendo numa época um pouco mais privilegiada, usufruo das conquistas proporcionadas pelos movimentos feministas, porém ainda com certa cautela, tento abordar neste foro a minha produção artística atual como uma maneira de catarse da inquietação do eu, como uma forma de relatar através da arte os questionamentos que trago no decorrer da minha história de vida...O lugar de onde estou tecendo estas palavras é o lugar da artista, mulher, estudante de pós graduação em um país europeu de intensa tradição católica, professora universitária que vive hoje numa capital. Mãe de dois filhos consequentes de relacionamentos diferentes, e também dona de casa que estudou em colégio das irmãs da Congregação de Notre Dame durante 12 anos, numa típica cidade de interior de colonização italiana, movida pela agricultura, com mentalidade provinciana, situada ao sul do Brasil. Assim, por conseguinte, porta em si as arraigadas sequelas decorrentes de ter sido criada em uma família italiana, branca, numerosa, rural, gaúcha, machista, patriarcal e de tradição católica apostólica romana (BORTOLIN, 2010, p.2-3).

Rosana entende seu lugar privilegiado diante de muitas outras mulheres que não ocupam a mesma posição que ela e também não viveram em um tempo onde as mulheres têm mais direitos. No entanto, sua vida traz muitas questões que ainda não foram superadas, que ainda devem ser discutidas e fazem parte da vida de outras mulheres como ela. Essa obra é a marca daquilo que seu corpo carregou por ser criada em um meio católico conservador. O catolicismo, mesmo em seu tempo de decadência, ainda marca a existência das mulheres, os rótulos e mitos sobre o corpo da mulher sobrevivem ao tempo com muita força ainda hoje.

A religião católica sempre procurou impor uma hierarquia do homem sobre a mulher, essa hierarquia que é vista como ordem divina e que é concretizada no casamento. A mulher na igreja católica é comparada a Eva: a portadora do pecado.

> O catolicismo é, em princípio, clerical e macho, à imagem da sociedade de seu tempo. Somente os homens podem ter acesso ao sacerdócio e ao latim. Eles detêm o poder, o saber e o sagrado. Entretanto, deixam escapatórias para as mulheres pecadoras: a prece, o convento das virgens consagradas, a santidade. E o prestígio crescente da Virgem Maria, antídoto de Eva (PERROT, 2007, p.84).

Essa dicotomia entre Eva e Maria foi definida pelos teólogos medievais como uma tentativa de decifrar e categorizar o segundo sexo. O sexo feminino assustava os pensadores da Idade Média, pois é aquele que não é a imagem e semelhança de Deus e também é aquele que desviou o homem do paraíso terrestre. Esse desconhecimento criou uma literatura misógina sobre a mulher, porque aquilo que é misterioso ao homem e lhe causa medo foi controlado e disciplinado.

> Mal magnifico, prazer funesto, venerosa e enganadora, a mulher foi acusada pelo outro sexo de ter introduzido na terra o pecado, a desgraça e a morte. Pandora grega ou Eva Judaica, ela cometeu a falta original ao abrir a urna que continha todos os males ou ao comer o fruto proibido. O homem procurou um responsável para o sofrimento, para o malogro, para o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher. Como não temer um ser que nunca é tão perigoso como quando sorri? A caverna sexual tornou-se a fossa viscosa do inferno (DELUMEAU, 1989, p 314).

Esse trecho descreve a aversão que os homens tinham das mulheres e o desejo de enquadrá-las enquanto procriadoras e pecadoras. Para Santo Agostinho "É Eva, a tentadora, que devemos ver em toda mulher. Não consigo ver que utilidade a mulher tem para o homem, tirando a função de ter filhos" (AGOSTINHO, 2002, p. 18). Todas essas teorias partiam da Gênesis, para esses estudiosos medievais o fato de Deus ter criado Eva era para trazer dor ao homem e tentar sua carne. "No século IX, no mundo monástico, a coisa é assim entendida: o pecado é a mulher, e o sexo, o fruto proibido" (DUBY, 2001, p. 55).

Para que os homens pudessem resistir à tentação das mulheres, alguns padres aconselhavam ao casamento. Assim, cada homem teria sua mulher e poderia procriar apenas com ela, como era o correto, pois os prazeres carnais eram apenas para isso. O casamento foi instituído para criar uma divisão na sociedade medieval entre mulheres e homens, a fim de disciplinar os corpos e também para fundar famílias e relações políticas de parentescos. O casamento também servia para purificar as mulheres, "as virgens a permanecer puras, as viúvas a permanecer castas e as damas a cumprir sua função de esposa" (DUBY, 2001, p. 67).

Uma mulher pura era aquela que se aproximava com a Virgem Maria, o grande antídoto de Eva. No século XII o culto a Virgem Maria ganha maior força "A idade média exaltou cada vez mais Maria e consagrou-lhe imortais obras de arte; (...) A exaltação da Virgem Maria teve como contrapartida a desvalorização da sexualidade" (DELUMEAU, 1989, p.318). Maria era uma defesa à virgindade, pois ela teve um filho sem pecar, era a procriadora que não exerceu práticas carnais.

Eva e Maria são símbolos impregnados à imagem da mulher, são sinônimos daquilo que as “mulheres são por natureza” e daquilo que “devem ser”, tudo em benefício do homem. Esses modelos estão presentes no imaginário da população ainda hoje, a Virgem Maria é o ideal de mulher para os conservadores católicos. Aqui estão as “arraigadas sequelas” que Rosana Bortolin menciona acima, aquilo que ela viveu por ser mulher em um espaço conservador e católico. As sequelas foram causadas pelos dispositivos “que tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre numa relação de poder” (AGAMBEN, 2014a, p. 25).

Deste modo, Rosana retira a essência das figuras submetidas à mulher e cria esse objeto vagina/santa. Com isso ela questiona as perseguições e os limites que as mulheres católicas sofrem na história, todos os medos recorrentes do pecado, toda vígilia e disciplina do seu corpo, advindas das instituições religiosas.

Ao mesmo tempo que o objeto vagina/santa alude esses questionamentos, ela também transforma essas duas coisas em um símbolo do poder feminino, pois tanto a santa quanto a vagina podem representar esse poder. Virgem Maria é uma espécie de rainha da cristandade, uma mulher de poder que é venerada e respeitada por muitos fiéis, ela é a mãe de cristo, uma as únicas figuras de poder feminino da cristandade.

Por outro lado, isso também é uma afronta, uma tentativa de destruir a imagem da santa colocando uma vagina em seu lugar. Isto é uma profanação ao objeto, substituir o símbolo da virgindade pelo órgão do pecado, o pedaço de Eva. Neste sentido, possui muito mais um sistema de desconstrução da imagem de mulher pura, imagem ligada à Virgem Maria, sugerindo a imagem de Eva como subversiva.

3.1.1 Judy Chicago e as grandes deusas

Em 1970, a revista *Artforum* publicou uma fotografia de Judy Chicago vestida de boxeador e em seguida uma matéria sobre a artista. Nela estava escrito que a artista Judy Gerowitz havia renegado seu sobrenome, pois acreditava que ele era um elemento oriundo do patriarcado. Sendo assim, ela passou assumir o segundo nome como Chicago, nome de sua cidade natal. Sua reivindicação tentava atingir a soberania dos homens nos espaços da arte, “como a endêmica dominação masculina do mundo da arte militava contra a aceitação não apenas de seu trabalho, mas de todas as outras artistas mulheres” (ARCHER, 2012, p.126). Judy Chicago foi uma importante artista que esteve ligada aos movimentos feministas e

trouxe as suas problemáticas para o campo da arte. Junto de Miriam Schapiro, ela criou o primeiro programa de arte feminista no California Institute for Arts.

Como uma tentativa de trazer à tona o nome de artistas esquecidas na história da arte, Judy Chicago fez uma grande instalação chamada *O jantar (1974-79).*

Figura 48- Judy Chicago. O jantar. 1974-79. 48x 48. Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art at the Brooklyn Museum

Fonte: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/virginia_woolf

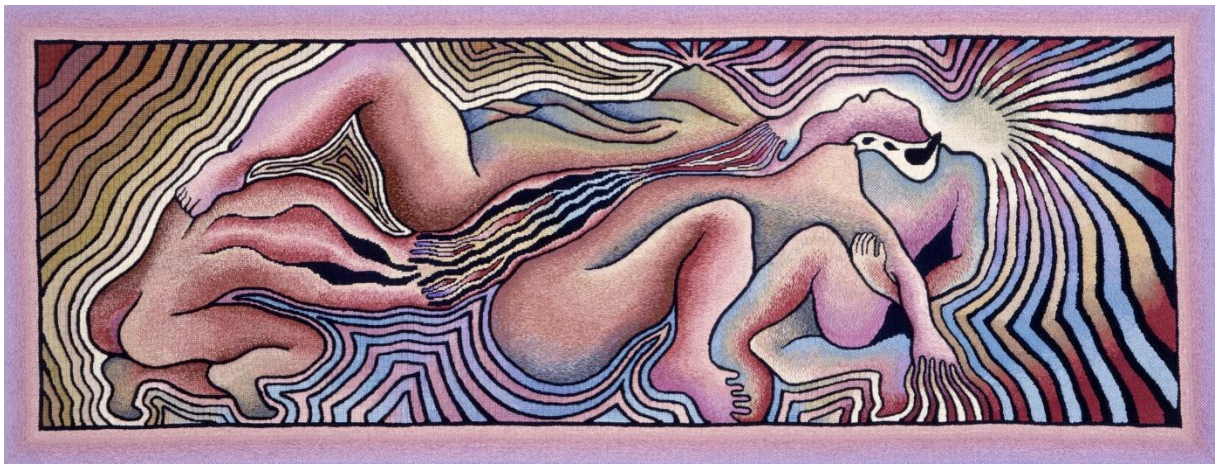
Nesta instalação, a artista criou uma mesa de jantar em formato de triângulo para que não houvesse nenhuma forma de hierarquia entre os lugares dispostos. A mesa possui 39 lugares, cada um celebra a vida e história de uma mulher importante como: Georgia O'Keeffe, Virginia Woolf, Artemisia Gentileschi, entre outras. Cada jogo de mesa traz uma toalha bordada, um prato que foi pintado de acordo com os feitos de cada uma dessas mulheres. Todos os pratos apresentam o desenho de uma vagina e, ao mesmo tempo, o formato de uma flor. Essas flores se parecem com as vaginas/flores de Georgia O'Keeffe, possivelmente inspiradas em suas obras.

A mesa é sustentada por um piso de porcelana e nele estão escritos 999 nomes de mulheres que ajudaram na concepção da obra. A edificação da obra foi feita de maneira coletiva, com uma irmandade de mulheres artistas que fizeram uma homenagem a grandes mulheres da história. A obra é uma veneração às artistas e essa reverência é simbolizada pelas vaginas que foram cuidadosamente pintadas em cada prato.

Outro trabalho em que a vagina é venerada é o *Nascimento da trindade,* obra que faz parte de uma série de imagens dedicadas ao nascimento. O motivo de Judy Chicago ter

embarcado neste trabalho foi por achar que existiam poucas representações sobre o nascimento na história da arte ocidental. Desta forma, ela criou o *Projeto Nascimento* que contempla 130 imagens e, entre elas, algumas tapeçarias.

Figura 49- Judy Chicago. Nascimento da trindade. 1983. Bordado, tela e malha. 15x130m.



Fonte: http://www.judychicago.com/gallery/birth-project/bp-artwork/#1

Na obra o *Nascimento da trindade,* Judy Chicago cria três figuras humanas que se unem em uma completude. Essas figuras representam o corpo de uma mulher e, ao mesmo tempo, toda a natureza, as montanhas, o sol e os rios. No corpo que está ao meio, pode-se ver uma vagina que se estende pelo corpo todo através de linhas que ressoam por toda a imagem. Essas linhas irradiam para as bordas criando certa dramaticidade, uma presença energética do nascimento.

O termo "trindade" é frequentemente associado ao termo religioso do cristianismo, "a Trindade", que significa a união sagrada entre Deus representada como três divindades individuais: o Pai, o Filho e o Espírito Santo. Para Santo Agostinho “a Trindade é um só e verdadeiro Deus, e quão retamente se diz, se crê e se entende que o Pai, Filho e o Espirito Santo possuem uma só e mesma substância ou essência ” (AGOSTINHO, 1994, p.27). Desta forma, existe uma união, uma “confraria” entre as figuras masculinas, pois todos devem seguir o tratado entre Pai, Filho e Espirito Santo, e todos eles seguem um só Deus. Presume-se, então, que Mãe e Filha não fazem parte dessa união, dessa trindade, pois a mulher não é imagem e semelhança de Deus por isso está distante desta graça.

Na obra o *nascimento da Trindade,* Judy Chicago inverte a situação. Ela coloca a mulher no papel de uma grande Deusa, que é geradora da vida com uma constante relação com a natureza. Ela quer demonstrar algo sagrado que existe no nascimento e a celebração

desse momento, que é mítico e espiritual e que vem de uma mãe, de um corpo feminino, de uma vagina. Com isso, tudo ao seu entorno ressoa na natureza, como se a mulher tivesse uma grande ligação com a terra. Esse corpo parece fazer parte de um cosmos onde a mulher possui uma ligação maior com a natureza pelo fato de gerar a vida.

A trindade representa uma união feminina com um lado poderoso da mulher, assim como a obra de Rosana, vemos uma confraria de mulheres. As personagens femininas em *O nascimento da trindade* se tornam uma só, um único elemento, elas todas se unem a mãe terra, aquela que é fértil como a mulher.

3.1.2 Síbila de Rin Hildegarda von Bingen e a vagina cosmos.

As artistas feministas dos anos 70 questionaram muito a visão misógina dos teólogos da Idade Média, mas não foram só elas que desafiaram as "verdades" em relação ao corpo feminino. Síbila de Rin Hildegarda von Bingen foi uma abadessa que viveu na Idade Média e fez diversos estudos que relacionavam o corpo humano, a natureza e o divino. "Esta autora do século XII, que era freira, médica, sábia, compositora, teóloga e profetiza, deixou-nos textos impagáveis que falam da doçura do pecado como uma resposta à ideia de pênis autônomo Agostinho de Hipona"(RUBIO, 2008, p.103).[16] Esta freira compôs muitos cantos místicos, escreveu nove textos de Ética, Teologia, Botânica e um tratado de ciência de curar do ponto de vista holístico. Esses estudos geraram algumas iluminuras, uma das mais interessantes é a imagem do homem enquadrado em um todo que é o Universo (Figura 50).

[16] Traduzido por mim de:"Esta autora del siglo XII, que fue monja, médica, sabia, compositora, teóloga y profetisa, nos dejó textos impagables que hablan de la dulzura del pecado como respuesta a la idea del pene autônomo de Agustin de Hipona" RUBIO, Ana Martos. *História medieval del sexo y der erotismo: La* desconocida historia de la querela del esperma feminino y outros pleitos. Madri: Nowtilus. 2008, p 103.

Figura 50- Hildegarda von Bingen. O homem e o universo. 1165. Iluminura. Biblioteca Statale, Lucca, Itália.

Fonte: https://br.pinterest.com/pin/465559680215820368/

Segundo Ana Martos Rubio "Antes de Leonardo da Vinci, Síbila de Rin situou o homem no Universo, como alguém que interage e participa, que forma um todo" (RUBIO, 2008, p.109)[17]. A iluminura traz o humano ao centro e alguns círculos em seu entorno, o primeiro é um arco de fogo brilhante acompanhado de um círculo azul como a água e o branco como o ar. Nos cantos do fogo vermelho avistam-se algumas cabeças de animais que sopram o vento. Na parte superior encontra-se a cabeça de Deus e abaixo dele a cabeça de outro ser que se parece com um espírito de fogo, já no centro da imagem vemos o corpo de um humano. O humano que está no centro desta iluminura não possui um sexo biologicamente definido, ao contrário, por exemplo, do Homem Vitruviano que tem o pênis em destaque. Nesta figura o humano está relacionado com a natureza e seus elementos.

A concepção de Hildegarda é de uma anatomia esotérica do ser humano. Para ela,

[17] Traduzido por mim de: "Antes que Leonardo da Vinci, la Sibila de Rin situo al hombre en el Universo, con el que interactúa, del que participa y con el que forma un todo." RUBIO, Ana Martos. *História medieval del sexo y der erotismo: La desconocida historia de la querela del esperma feminino y outros pleitos*. Madri: Nowtilus. 2008, p 104.

o humano era rei e senhor da natureza, um ser totalmente ligado ao cosmos. Deus era para ela o humano e, se Deus criou a terra, o ser humano também fez parte disso. Ela acreditava que toda a interferência humana na terra era capaz de causar um desequilíbrio na natureza, por isso sabia que existia uma proximidade muito forte entre esses dois.

Sibila era uma freira que alegava ter muitas visões, talvez este fosse o argumento utilizado por ela para que pudesse fazer seus estudos e escrever seus livros. Ela dizia que tinha contato com Deus através de suas visões. Essa provavelmente foi a forma que encontrou para poder estudar, pois as mulheres na idade média não eram detentoras do saber. Muitos de seus trabalhos foram frutos de suas visões, essas iluminuras estão presentes em dois de seus livros, "*Scivias*" e "*O livro de obras divinas*". Hildegarda foi muito além em suas escrituras e iluminuras, ela também criou um cosmos/vagina (Figura 51).

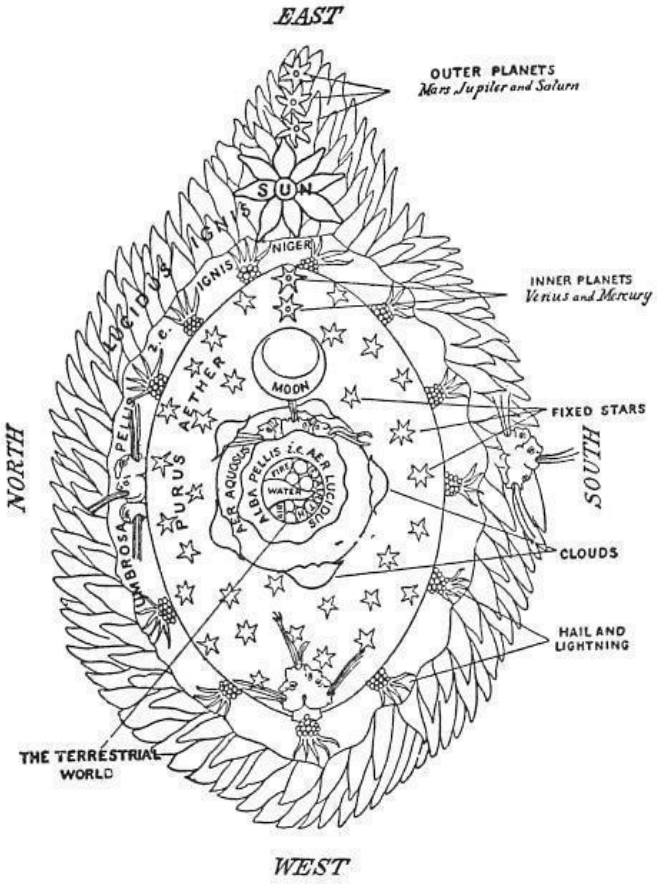
Figura 51- Hildegarda von Bingen. Cosmos. 1151. Iluminura. Livro de Scivias.

Fonte: https://oldrope.wordpress.com/2016/03/10/hildegard-of-bingen-unruly-mystic/

Esse cosmos explica uma de suas visões sobre a composição do universo, ela mostra

onde fica o sol a lua a terra, as estrelas. O cosmo, no entanto, possui o formato de uma vagina, ele pode ser interpretado como o clitóris, os grandes lábios e se estende até o colo do útero. Junto da iluminura do cosmos encontra-se outra ilustração que explica seus elementos.

Figura 52- Hildegarda von Bingen. Explicação da Iluminura. 1151. De Scivias.



Fonte: http://www.yorokobu.es/hildegard-von-bingen-orgasmo-femenino

Sobre as explicações do cosmos é possível perceber como ela organizou uma de suas ideias sobre os elementos da natureza demonstrando onde possivelmente fica o céu, a terra, os outros planetas. No entanto, esse cosmos possui a forma de uma vagina. Pode-se pensar nessa imagem como uma metáfora para explicar e estudar o órgão feminino. No livro *Causas e Remédios*, Hildegarda fala sobre o prazer feminino e cita elementos do mapa para descrever isso. Para a autora:

> Prazer em mulheres é comparável ao sol com seu calor absorve a terra com doçura, suavidade e consistência, de modo que as frutas nascem, porque se o sol queimava a

> terra constantemente então machuca a fruta ao invés de beneficiá-la. Assim, o prazer nas mulheres tem um calor agradável e suave, mas constante, e assim concebe e da à luz a sua prole. Se você sempre colocar o foco no prazer, não estaria apta para conceber e dar à luz. Quando o prazer surge nas mulheres, é mais leve do que nos homens, porque o fogo não queima tão forte como nos homens.[18](BINGEN, 2007, p.150)

Ela compara o sol com o prazer feminino e, em seu cosmos/vagina, o sol fica situado no lugar onde está o clitóris, espaço responsável pelo prazer feminino. Deste modo, pode-se compreender o estudo do cosmos também como um estudo da vagina. Como o corpo da mulher era algo velado, talvez as metáforas fossem utilizadas para poder publicar um estudo da vagina sem ser censurado. Assim, provavelmente, Hildegarda tenha criado códigos, deixando implícitos seus conhecimentos, pois, para pensar no corpo da mulher, ela deveria esconder seu saber.

O trabalho de Hildegarda vai contra os dispositivos (gera um *contra-dispositivo*) que estão atrelados à vagina. A vagina possui um dispositivo que está relacionado a uma única função, a de parir filhos. A abadessa, em sua iluminura, demostra outro sentido para a vagina, pois, para ela, esse órgão também está ligado à sexualidade da mulher e principalmente ao prazer que ela sente nas relações sexuais. Deste modo, existem dois pontos em que a obra de Hildegarda se relaciona com de Rosana Bortolin. O primeiro ponto é o fato de as duas trabalharem com o corpo como parte da natureza, Hildegarda como corpo/cosmos e Rosana como corpo/terra, argila e sentidos. Ambas pensam no corpo da mulher em harmonia com o mundo. De outro modo, as duas também vão contra os dispositivos impostos ao corpo da mulher, indo contra à função destinadas às fêmeas.

3.2 VAGINA: A PORTA DA MORADA

[18] Traduzido por mim de: El placer en la mujer es comparable al sol que con su calor empapa la tierra con dulzura, suavidad y constancia, de suerte que nacen frutos, porque si el sol quemara la Tierra constantemente perjudicaría a los frutos más que beneficiarlos. Así también el placer en la mujer tiene un calor agradable y suave, pero continuo, y así concibe y da a luz a su prole. Si permaneciera siempre en un hervidero de placer, no sería apta para concebir y parir. Cuando surge el placer en la mujer, es más ligero que en el hombre porque el fuego no arde en ella tan fuerte como en el varón. HILDEGARDA DE BINGEN. *Libro de Causas y Remedios*. Liber compositue medicinae. Tradução de Rafael Renedo, p 150. 2007. Disponível em: http://www.hildegardiana.es/35causae/index.html > Data de acesso: 22, mai 2017.

Figura 53- Rosana Bortolin. Sem título, organismos. 2011.

Fonte:http://www.oficinasdoconvento.com/wpcontent/uploads/2011/12/CAT%C3%81LOGOWEB.pdf

Esses objetos feitos de cerâmicas criam uma espécie de casulo de algum animal, apresentando a consistência oca que forma uma pequena morada. Na extremidade desse casulo está acoplado um molde de vagina que se encaixa como uma tampa arcada. É possível imaginar que no interior do casulo viva um ser que espera para nascer, esse ninho é a casa, o lugar de formação de um ser. Essa é a forma como funciona a natureza, seres que crescem em determinados recipientes. A morada aqui é um casulo feito de barro, mas também é a metáfora da barriga da mãe, pois o ser deve sair pela vagina assim como bebês nascem dos corpos de suas mães.

Rosana constrói casulos e ninhos de diferentes formas. Ela possui alguns trabalhos como: *Ninhos de Andorinhas (2000)*, *Ninhos de João de Barro (2001)*, *Ninho extra (2002)* e *Ninho da escuridão (2002)*. Ela observa a produção de casulos e ninhos de diferentes animais, transforma-os em ninhos de outras dimensões e depois de prontos coloca-os em lugares estratégicos. “No processo do fazer cerâmico, faço uma reflexão sobre o espaço que as esculturas tomam, incluindo o meu corpo como escultura, e a minha relação corporal com o mundo que me cerca, o espaço que meu corpo habita” (BORTOLIN, 2005, p. 12).

Nos trabalhos *Meu corpo é seu ninho I, Meu corpo é seu ninho II e Meu corpo é seu*

alimento, executados em 2004, a artista se banhou com argila líquida quando estava em seu último mês de gestação. A artista percebia seu corpo como casa, sentia-se um ninho, sentia a capacidade de proteger um ser através desse ninho. Ela se tornou a própria escultura viva e também se tornava o barro. tornando-se o ser que estava dentro de si e percebendo seu corpo em plena fusão com a natureza. O corpo como ninho é uma marca grande na obra de Rosana, ela chama isso de "a poética do ninho".

> A Poética do ninho, é abordada com um olhar que para mim vai além dos olhos, é um, olhar tateante percebido pelo meu corpo consciente que desvela ninhos e casulos da natureza. Esse olhar que relaciona as construções dos animais com as construções dos seres humanos - com a casa, com a morada e com o ventre materno. (BORTOLIN, 2005, p.12)

O corpo da mulher é um ninho, um casulo da natureza que protege seu feto enquanto ele cresce, é a morada da cria até o momento de seu nascimento. A vagina é a porta dessa morada, é o lugar onde sai o filho Todas as mulheres que possuem biologicamente esse órgão e todo o sistema reprodutor carregam essa "dádiva" em seu corpo. O corpo, como morada, nem sempre é visto como algo bom do ponto de vista das mulheres, pois criar um ser dentro de seu organismo pode ser encarado como algo invasivo. As dores do parto e a responsabilidade de carregar um bebê dentro de si ao invés de ser uma dádiva, para muitas mulheres pode representar uma lástima.

3.2.1 Niki de Saint Phalle e a catedral.

A artista Niki de Saint Phalle nasceu e viveu até os três anos com os avós paternos em Nièvre, na França rural, depois foi morar com seus pais em New York onde estudou no convento do sagrado coração. Quando jovem, passou por um período de depressão e "após uma crise nervosa, a então jovem Niki de Saint Phalle (França 1930- 2002), é internada no hospital psiquiátrico de Nice e é submetida à terapia da pintura" (PEDRO, 2008, p.19). Seu trabalho no hospital era totalmente descompromissado, seus traços eram muito próximos à arte naif. A partir dessa experiência no hospital, dedicou-se integralmente à pintura.

Sua trajetória com a pintura é marcada por um processo criativo e íntimo que se concretizou em uma consistente carreira como artista. Seus primeiros trabalhos foram pinturas com óleos e guaches, depois passou a trabalhar com assemblages com cacos e louças, depois passou a trabalhar com outras superfícies e dimensões. A partir das assemblages ele passa

criar esculturas com armações de ferro e recobertas de gesso. Essas esculturas elevaram seus trabalhos monumentais que se assemelham às construções arquitetônicas.

Esses grandiosos trabalhos foram projetados para espaços públicos, eles foram feitos em parques, como playgrounds, casas, instalações lúdicas dentro dos museus, entre outros. “Seguindo a mesma linha de suas pinturas naïfs, as esculturas de Niki são carregadas de feminilidade e parecem sair de um universo próprio, são repletas de símbolos, monstros e seres fantásticos” (PEDRO, 2008, p.33). Entre esses trabalhos monumentais, aqueles que mais se destacam são as Nanas gigantes. Essas figuras são extremamente femininas, elas se parecem com as esculturas primitivas de mulheres. Suas primeiras Nanas foram criadas com arames, tecidos e papier mâché, estas teriam sido inspiradas na gravidez de uma de suas amigas. Uma das grandes obras de Nanas é *Hon - uma catedral* (Figura 54) de 1966.

Figura 54- Niki de Saint Phalle. Hon - uma catedral. 1966.

Fonte: http://stalker.smagazine.com/blog/2013/06/08/niki-de-saint-phalle-strikes-again-2/

Hon -Uma catedral é a maior figura de Nana de Niki de Saint Phalle, é um trabalho

escultórico de grandes dimensões, que ocupa o espaço de um grande salão. A escultura se trata de um enorme corpo colorido com formas arredondadas. Trata-se de um corpo uterino que possui uma vagina que representa a porta de um ambiente. Os telespectadores poderiam entrar por essa abertura, sendo que o interior desse espaço acomodava 150 pessoas.

> Medindo 26,70 metros de comprimento e 6,10 de altura, a mulher gigante abriga em seu interior dois andares e vários cômodos com atrações lúdicas. Foi construída com tela metálica revestida com pano e fixado com cola. No segundo andar foi instalado um bar para que as pessoas pudessem se servir. Nos seios da boneca foi construído um planetário de modo a aproveitar a forma abaulada dessa parte da escultura. Ainda na parte superior havia um orifício que servia de mirante. O primeiro andar abrigava um cinema de doze lugares, uma escultura radiofônica, instalações cinéticas de Jean Tinguely, música ambiente, projeções na parede e um tobogã. (PEDRO, 2008, p.33)

O nome da obra é *Hon-Uma catedral*, a palavra *Hon* significa '*Ela'* em Sueco e leva esse enunciado porque a artista associa o corpo da mulher com uma catedral. Sua entrada foi baseada nas entradas de catedrais do estilo gótico, onde as entradas possuem o formato de vulva. Esta característica apresenta o corpo da mulher como um lugar de criação, um espaço que pode se entrar e explorar, é uma visita ao interior da primeira morada humana. Elas remetem à figura materna, é como um ser da natureza que abriga e acolhe.

A obra também remete ao culto da feminilidade, é uma celebração fabulosa e colorida do poder do corpo feminino, mas, ao mesmo tempo em que essas obras mostram que as mulheres possuem um poder de gerar, ela também questiona essa função do corpo, como se fosse a única função da mulher, a função de gerar e de parir, como se tivesse vindo ao mundo apenas para isso. Pode-se pensar que o nascimento ou no crescimento do feto é também uma invasão do corpo da mulher. Se pensarmos nesse sentido, não seriam apenas os fetos a habitar esse corpo, mas é como se todos pudessem habitar o corpo da mulher, como se ele fosse invadido sem sua permissão, como se esse corpo fosse público feito um Playground.

3.2.2 Allyson Mitchell e a vagina dentada.

Não são todas as culturas que as vaginas chamam a atenção como um órgão que possa ser explorado, penetrado, ou, ao menos, desejado. A artista Canadense Allyson Mitchell traz com uma vagina/morada, que relaciona mitos assustadores sobre o órgão feminino.

Figura 55– Allyson Mitchel. Hungry Purse: The Vagina Dentata in Late Capitalism. 2004. Ongoing.

Fonte: http://www.allysonmitchell.com/html/hurgry_purse.html

Esta instalação ocupa uma pequena sala, suas paredes e tetos são revestidos por complexas camadas de tecidos costurados um sobre o outro. Sua entrada é a representação de um orifício vaginal, com bordas de tecido rosa como se fosse uma pele de animal. As rugas e dobras são feitas de tecidos maleáveis que se assemelham a uma pele solta. No interior dessa morada, encontramos um lugar aconchegante e macio. Podemos pensar nesse interior como uma pequena cabana psicodélica, cheia de cores que podem causar desconforto. Além disso, assemelha-se ao interior de um animal, um grande animal, a grande bolsa faminta.

Hungry Purse: The Vagina Dentata in Late Capitalism (Bolsa Faminta: A Vagina Dentada no Capitalismo Tardio) é um espaço onde o visitante pode refletir sobre alguns medos. Essa bolsa faminta é tudo aquilo que come dinheiro, as dívidas, o consumo incontrolado, os empréstimos e todas as coisas que esse animal engole. O apetite voraz dessa bolsa é comparado à vagina dentada, que em muitas culturas foi vista como um animal feroz que comia muitas coisas.

Em muitas culturas antigas, a vagina foi representada como uma entidade terrível que possui dentes afiados. Esse mito revela uma mulher poderosa onde sua vagina tem uma fome sexual desmedida e possui o poder de castrar seus amantes. Em seus estudos, Ana Martos Rubio descreve:

> Na verdade, o que representa o mito da vagina dentada é o medo do homem perante a mulher forte, especialmente diante de seu sexo, um lugar desconhecido, interno, oculto, obscuro, que há de introduzir seu penhor mais valioso, seu pênis, um lugar povoado de perigos escondidos e que também libera sangue (RUBIO, 2008, p.8).

Diante do desconhecimento em torno da vagina da mulher criou-se esta fantasia cultural. Isso rendeu poder à mulher, transformando sua vagina em algo perigoso que deve ser temido. Allyson Mitchell comparou a mitologia do medo da vagina ao medo que temos de que os cartões de crédito comam todo nosso dinheiro. Sua morada possui uma porta/vagina que parece assustadora, mas seu interior não é tão sombrio e perigoso quanto parece.

No entanto, a vagina dentada não é um mito do nosso tempo, não existe o medo da vagina como uma grande castradora, mas existe o nojo da vagina. Rosana Bortolin pensa nessa ideia de desconhecimento da intimidade feminina e na repulsa em relação ao órgão feminino. Em sua série "Passagens, vaginas nômades e anônimas" (2009; 2011) ela inverte a relação entre aquele corpo que deve ser habitado para colocar um corpo que habita.

Figura 56- Rosana Bortolin. Passagens, Vaginas Nômades e Anônimas.2009-2011.

Fonte: Acervo da artista.

Essas esculturas foram feitas de diferentes materiais e cada uma delas foi confeccionada de acordo com o espaço onde estavam acopladas. As reproduções foram feitas de argila, alginato e gesso. Foram criadas em datas alternativas, a partir de moldes da área erógena da artista. Essas vulvas foram colocadas em pequenas fendas nos espaços onde a artista transitou. Ela observou as fendas e decidiu fazer diferentes intervenções nesses lugares colocando a escultura nas fendas porque ela entende a vagina como uma fenda de seu próprio corpo. Rosana relada: "Meu corpo presente e operante sente a necessidade de plasmar as formas percebidas através da arte. Percebe as possibilidades de criação encontradas na

confecção de um molde de uma fenda do próprio corpo, e de sua reprodução seriada.” (BORTOLIN, 2010.p 5)

Essas intervenções foram feitas através dos deslocamentos da artista, dos espaços de passagem. Os primeiros eram colocados nos trajetos e paradas que a artista fez em viagem da Espanha para a França. Com seu olho de viajante, ela captou algumas sutilezas presentes nestes espaços urbanos e de passagem. Seu olhar se volta para as fendas presentes nos muros, calçadas, nos bancos de trens, nos espaços turísticos, nas estações, nos museus, praias, praças e parques. Para Rosana:

> A fenda é abordada como poética, com um olhar que, para mim, vai além dos olhos, é um olhar tateante, percebido pelo meu corpo consciente que desvela brechas na natureza e nos objetos ao meu entorno. Esse olhar que relaciona as formas encontradas nas construções feitas por seres humanos, como aquelas encontradas na natureza – como a vagina – fenda que possibilita a entrada e a saída da vida (BORTOLIN, 2010, p.4).

Como uma intervenção, a artista coloca as vaginas com o objetivo de inserir um corpo estranho nessas fendas, como se abandonasse um pedaço de si nesses espaços. Ela quer deslocar sua intimidade, colocando-a em espaços públicos e coletivos.

Rosana criou os casulos de argilas onde a abertura é uma vagina, é um ninho que se torna corpo e um corpo que se torna ninho. Esse ninho que é habitado pelo feto, cuja porta de saída para o mundo é a vagina. A ideia de corpo morada também foi abordada por Niki de Saint Phalle, que transformou o corpo da Nana em uma grande edificação sagrada, como uma catedral. Um corpo que, apesar de ter um sentido sagrado do corpo da mulher, também nos faz pensar no corpo como um ninho que é invadido por um corpo estranho. O sentido sagrado da vagina nem sempre foi como o espaço de uma bela morada abençoada onde saem belas crianças. Allyson Mitchell trouxe à tona o mito da vagina dentada criando um habitat que pode ser temido. O temor da vagina é algo que não está presente na nossa cultura, mas ainda existem mitos sobre o órgão feminino e muitas pessoas costumam tratar o órgão como algo que causa repulsa. É esse ser , muitas vezes repulsivo, que Rosana Bertolini faz questão de espalhar nas fendas nos espaços vazios da cidade. Pois além de a autora pensar em um corpo-ninho que é habitado, ela faz com que o corpo habite esses espaços.

3.3 A REPULSÃO AO ORGÃO FEMININO

Figura 57- Rosana Bortolin. Intervenção Urbana. 2007. Exposição de dentro para fora. Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis.

Fonte: http://www.dobbra.com/terreno.baldio/dedentroprafora/rosana_intervencaourb.htm

Não é apenas com a série *Passagens –Vaginas Nômades e Anônimas* que Rosana Bortolin fez as vaginas transitarem em diversos espaços. Ela fotografou sua vagina após o parto, ampliou a fotografia e transformou em um grande adesivo que foi colado no teto de seu carro. Com esse carro ela circulou pelas ruas da cidade de Florianópolis, fazendo com que uma vagina sangrando transitasse em diversos espaços da cidade. Essas fotografias também foram colocadas em outra exposição, foram dispostas em forma de cruz, a fim de questionar algumas imposições da igreja diante do corpo da mulher.

O sangue liberado pela vagina é algo considerado impuro para a igreja católica, existem várias passagens na bíblia que alertam para essa impureza. Essas passagens se encontram por todo o Levítico XV:

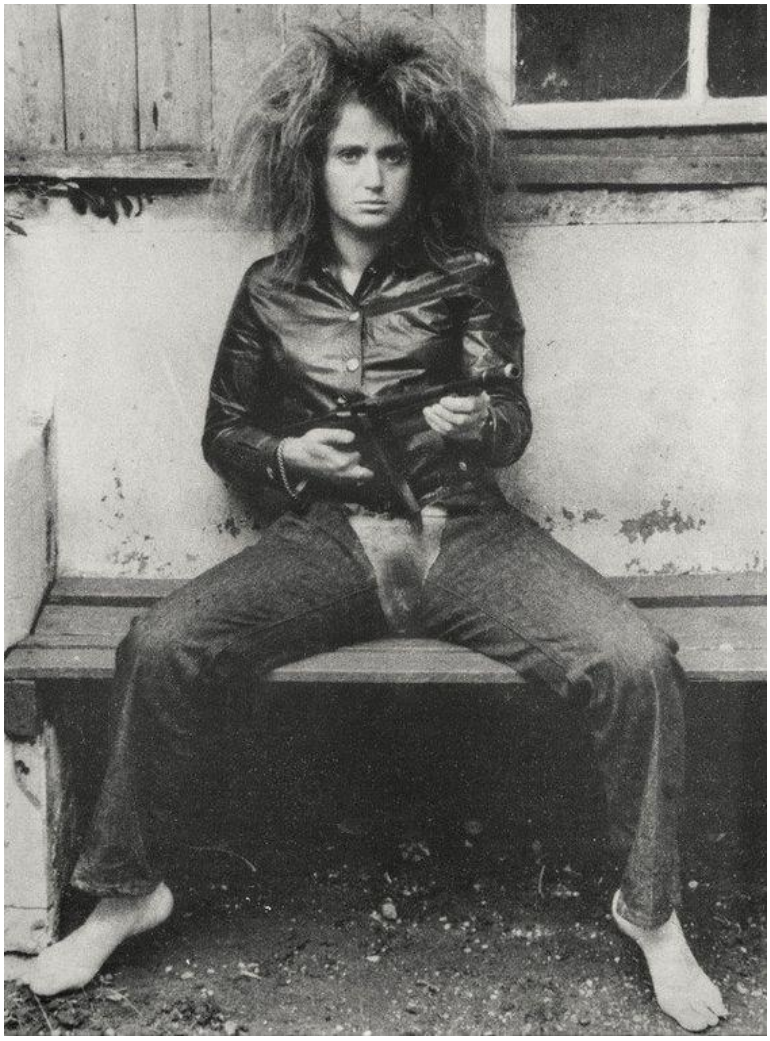
> 19-Mas a mulher, quando tiver fluxo, e seu fluxo de sangue estiver em sua carne; estará sete dias em sua separação, e qualquer que a tocar, será imundo até a tarde.
> 20- E tudo aquilo, sobre que ela se deitar, será imundo, e tudo sobre o que se assentar será imundo (Levítico XV) (BIBLIA, 1819, p. 119)

Esses versículos demonstram que a mulher é impura e não deve ser tocada nos dias que está menstruada. O sangue que sai do órgão da mulher era considerado impuro enquanto todo o outro sangue que saía de qualquer parte do corpo era puro. Este sangue imundo deve ser entendido como o pagamento por Eva ter pecado, por isso a mulher é amaldiçoada, tem fluidos impuros. Desta forma, a mulher e, principalmente sua vagina, eram abomináveis em seu período de menstruação. Rosana é uma artista que questiona muito essas interdições da igreja em relação ao corpo da mulher, pois ela se sentia diminuída diante dessas humilhações.

A profanação que está presente na obra da artista aparece nos elementos religiosos como a santa e a cruz, mas também tentam profanar os estereótipos da vagina. Existem clichês sobre este órgão, que ele é sujo, possui pelos, seu odor é repulsivo, que tem fluidos. Além de existir uma repulsa à vagina quando elas são aceitas, elas estão dentro de um padrão.

3.3.1 Valie Export e Hannah Wilke: a vagina ideal.

Figura 58- Valie Export. Genital Panik .1969. Aktionshose.



Fonte: https://br.pinterest.com/pin/168251736056780711/

Em 1968, a artista austríaca Valie Export fez uma performance onde usava uma calça cortada na região da genitália, uma camisa preta e um cabelo bagunçado. Com uma metralhadora na mão, a artista entrou em uma sala de cinema de pornografia em Munique. Valie transitou entre as filas onde as pessoas estavam sentadas e apontava a metralhadora para elas. Ao mesmo tempo em que apontava a arma para o público, ela pedia para que a plateia, na maioria homens, tocasse a sua genitália.

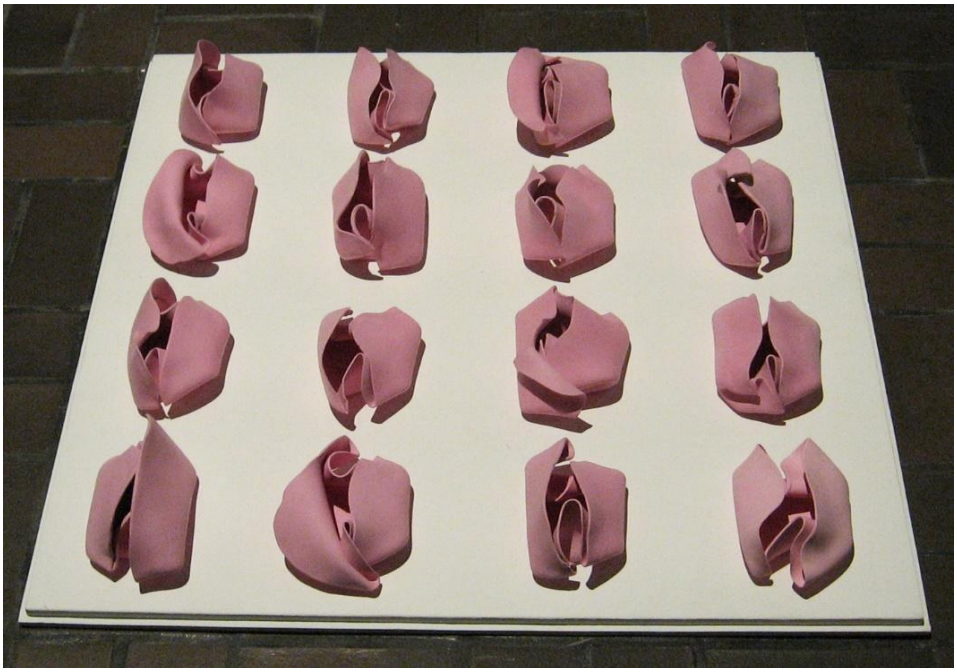
Essa performance é uma crítica à indústria pornográfica que na visão de muitas feministas mostram o corpo e a vagina da mulher como objetos de consumo, criando uma estética falsa do corpo e afirmando mentiras sobre a sexualidade da mulher. “Nos anos 1970 e 1980 feministas como Andrea Dworkin, Catherine A. MacKinnon e Nikki Craft,

reivindicavam leis antipornografia, argumentando que a pornografia era a causa da violência contra mulheres" (RAMOS; LAGO, 2013, p.2).

Em um sentido de criticar a pornografia, Valie Export desmistifica a fantasia erotizada que existe nos filmes pornográficos e mostra a realidade. Com esta performance, questiona a lacuna entre a mulher como deve ser e a mulher como ela é. Valie procura, com sua obra, transformar esse objeto de consumo em um verdadeiro horror, um terror sexual.

O ideal de vagina que é apresentado na maioria dos filmes pornográficos é o de uma vagina que não possui pelos, nem rugas grotescas, elas são rosadas e delicadas, como se fossem de uma menina. Hannah Wilke questiona esse estereótipo da vagina perfeita em sua obra Sweet Sixteen.

Figura 59- Hannah Wilke. Sweet Sixteen. 1978.



Fonte: http://www.hannahwilke.com/id2.html

Em um suporte branco que se assemelha a uma bandeja estão dispostas dezesseis vaginas rosadas. Elas parecem ser feitas de um material maleável como um papel emborrachado, porém são feitas de cerâmica. A obra de Hannah Wilke, chamada Sweet *Sixteen (doce dezesseis)* provoca questionamento em relação aos estereótipos da mulher. Nos Estados Unidos existe uma grande comemoração de aniversário aos dezesseis anos, é o momento em que o pai apresenta sua filha à sociedade. Os dezesseis anos, nos Estados

Unidos, são o equivalente aos quinze anos no Brasil.

Esta obra indaga essa oferenda do corpo feminino aos homens, e como a mulher deve ser desfrutada desde cedo. A mulher sempre foi rotulada e enquadrada em diversos clichês que geralmente estão ligados ao seu corpo. No caso dessa obra, Wilke examina a objetificação do corpo das meninas, sugerindo as meninas aos dezesseis anos possuem o corpo e vagina "perfeitos", no padrão ideal. Os órgãos são comparados a doces, um corpo que não é velho e deve ser desfrutado. Wilke colocou esses pequenos doces em uma bandeja no sentido de serem servidas, denunciando assim todo o assédio ao corpo de jovens garotas.

Wilke é considerada uma das primeiras artistas feministas a usar imagens vaginais em seu trabalho. Ela explorou austeramente os estereótipos do corpo feminino, chamando a atenção para a objetivação das mulheres. Ela trabalha com o imaginário feminino, em sua obra existe a fusão de seus pensamentos, seu corpo e os objetos. Hannah Wilke fez muitas esculturas vaginais como uma espécie de assinatura. Com goma de mascar, ela criou vaginas e colocou em seu corpo para uma série fotográfica. Wilke também colocou esculturas de goma em cartões postais, arquitetônicos e paisagísticos e também em pequenas caixas e em folhas de papel.

As obras das duas artistas vão de encontro ao trabalho de Rosana no sentido de questionar o ideal de vagina, a estética mentirosa sobre ela. As vaginas possuem sangue, fluidos menstruais, pelos odores e não são padronizadas, elas fazem parte de seus próprios corpos, por isso fazem parte de sua arte. Todas essas artistas trabalhadas neste capítulo problematizaram e pensaram naquilo que sua vagina representa para si e para outras mulheres. Apesar de seus trabalhos serem diferentes, eles convergem em um mesmo sentido e vão de encontro com o que Rosana problematiza em sua obra.

As representações da vagina expostas aqui podem ser divididas em duas categorias, assim como na obra de Rosana Bortolin. A primeira afirma a capacidade de parir filhos, pensando nisso não como algo pejorativo, mas como um poder ancestral dado ao sexo feminino. Elas percebem seu corpo como ninho, como morada, como uma catedral, como um espaço que acolhe e dá proteção ao filho, sendo a vagina parte dessa estância. Esse sentido continua reforçando a ideia do dispositivo da vagina, onde a função da mulher é parir. Por outro lado, as mulheres podem encarar esse dispositivo como algo bom, como uma dádiva.

O segundo sentido vai contra esse dispositivo, que subverte tudo que vem de uma cultura onde o homem é soberano. Vai contra todas as suas crenças e rótulos sobre a mulher, a vagina aqui age como um antídoto do falo. Enquanto mulher artista, elas tentam desconstruir toda a visão misógina da fêmea e de seu corpo, toda a crença de incapacidade biológica. O

contra dispositivo se estende para a própria história da arte que ignorou as mulheres por muito tempo julgando-as como inferiores e incapazes de produzir arte. Essas vaginas agem nos espaços da arte como uma forma de demarcar o território, como um símbolo de poder feminino.

As obras de Rosana Bortolin também se situam entre esses dois binários, entre essas duas categorias. Elas foram feitas através do seu conhecimento, da bagagem da artista, e elas partem daquilo que ela sentiu em seu corpo, das marcas que as vivências deixaram. Essa experiência passa, desde o processo de ser mãe, de ser o próprio ninho, ser a proteção, até a percepção de que o seu corpo se encontra em total diálogo com a natureza. Assim como aquelas sequelas que permearam em sua vida por ter convivido em uma comunidade cristã e conservadora. Deste modo, os trabalhos dessas mulheres se encontram com as de Rosana quando se situam entre o *dispositivo* e o *contradispositivo*, elas também possuem esse sentido, também ficam entre essa dicotomia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação foi concebida a partir de uma *coleção de obras*, cada uma delas levando alguma memória que carrega aspectos de consentimentos e interditos. Minha função foi criar uma montagem a partir dessa premissa e explicitar, através dos *detalhes* das obras, de que forma agem o consentimento e a interdição. As obras foram as principais condutoras deste trabalho, por isso, toda a análise partiu do estudo detalhado da superfície pictórica e depois para outras minúcias como: o fazer do artista e alguns discursos sobre as obras. Esses últimos foram abordados porque fazem parte indissociável da memória que a obra carrega: o fazer do artista e seu gesto contribuem para entender de que forma agem a interdição e o consentimento, bem como, os discursos dos críticos. Foram diversas obras estudadas nesse trabalho, mas a narrativa respeitou um recorte desse todo, colocando algumas obras e artistas como protagonistas de cada capítulo. Esta organização foi essencial para a abordagem das principais questões sobre o consentimento e interdição como: a inocência e erotização do corpo, o sagrado e profano e os dispositivos e contradispositivos.

Com o primeiro capítulo, foi possível concluir que Eliseu Visconti pintou os nus de meninas de maneira encarnada porque reconhecia uma forma de se aperfeiçoar em seus estudos de pintura. O artista não tinha como intuito erotizar o corpo da criança, ele pintou esses corpos como quaisquer outros que serviriam de objeto ao pintor, pois estes pintores estudavam exaustivamente suas técnicas de pintura. No período que Eliseu pintou essas obras, final do século XIX e XX, foi ganhador de prêmios, sendo minimamente reconhecido entre seus pares. No entanto, já havia indícios de interdição aos corpos presentes em sua obra. Ao longo do século XX os corpos nus das crianças que antes possuíam um vestígio de inocência, tornaram-se muito mais erotizados. Com isso, as pinturas dos corpos de meninas de Eliseu, obras que sobrevivem ao tempo, sempre estiveram em diálogo com a interdição e o consentimento. Sendo assim, sua obra hoje se categoriza entre a inocência e a erotização, pois ambos os sentidos fazem parte de sua memória. A união desses dois opostos gera uma fratura, um vazio na tradução da obra, que é o sentido do indiscernível.

No segundo capítulo foi abordada a cenografia do ânus na obra *Os Brancos* de Célio Braga. A obra entrou em diálogo com as obras dos artistas dos países baixos que datam do final da Idade Média e Idade Moderna, além dos artistas contemporâneos. As cenografias do ânus nas obras dos artistas dos países baixos demonstram um sentido político que é cômico e irônico. Esses artistas não corromperam a funcionalidade do ânus, por mais que a atitude possa ter sido política, eles continuaram a usar o órgão como parte do sistema digestório. Os

artistas contemporâneos, por outro lado, *profanaram* o ânus porque utilizaram o órgão que defeca para suas práticas sexuais, assumindo um sentido de mecanismos *contrassexuais*. A mesma *profanação* aparece nas cenografias de Célio Braga, que ao colocar o ânus como um objeto isolado e único, chama a atenção para esse órgão como um elemento da sexualidade. Ao costurar minuciosamente suas obras, o artista produz uma ablução aos corpos, o objeto se torna sagrado. Por fim, a fratura que emerge nesse objeto vem do entremeio do sagrado e profano.

O terceiro capítulo teve como protagonista as vaginas da obra de Rosana Bortolin, elas entraram em diálogo com as obras de outras mulheres artistas que representaram a vagina na história da arte. No final desse estudo, concluo que as representações da vagina, assumem suas funções e estereótipos ou tentam romper com os mesmos. Muitas representações mostram a vagina como porta da morada, e o corpo da mulher como algo que faz parte da natureza. É como se a mulher assumisse a ideia de um poder ancestral de dar o fruto, e também de ser a mãe protetora de seu filho. Nesse sentido, as obras continuam reforçando a ideia de dispositivo vagina, um órgão que serve para parir filhos. O segundo sentido vai contra esse dispositivo, pois subverte tudo que vem de uma cultura onde o homem é soberano. Vai contra todas as suas crenças e rótulos sobre a biologia da mulher, a vagina aqui age como um antídoto do falo. Deste modo, os trabalhos dessas mulheres se encontram com o de Rosana quando se situam entre o *dispositivo* e o *contradispositivo*.

Todas essas obras estão carregadas de tempo e, por isso, de memórias (DIDI-HUMBERMAN, 2015). Elas se conservam enquanto material, “a arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. Conserva e se conserva em si, embora, de fato, não dure mais que seu suporte e seus materiais, pedra, tela, cor, química etc” (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p.193). Conservam-se como matéria e em sua matéria se conservam as memórias. Desta forma, sua sobrevivência vem carregada de diversos sentidos. Diante disso, concluo que nenhuma destas obras - caso estudadas de um ponto de vista anacrônico - podem chegar a um sentido só quando falamos de consentimento e interdição. Sempre existirá algo indiscernível nessas obras, elas nunca estarão apenas classificadas como obras consentidas ou apenas como obras interditadas, elas transitam entre esses dois sentidos à medida que transitam no tempo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações.** São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **O que é o contemporâneo?** Chapecó: Argos, 2009.

_____. **O que é um dispositivo?** Chapecó: Argos, 2014a.

_____. **Nudez**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014b.

AGOSTINHO, Santo. **A doutrina Cristã: Manual de exegese e formação cristã**. São Paulo: Paulus, 2002**.**

_____. **A Trindade**. São Paulo: Paulus. 1994.

AQUINO, Flávio. **Catálogo da Exposição Retrospectiva de Visconti na II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo**. 1954. Disponível em:< http://www.eliseuvisconti.com.br/Site/TextosCriticos/FlavioAquino.aspx >. Data de acesso: 10, fev 2017.

ARCHER, Michel. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: WMF Martins fontes, 2012.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

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

BEDAUX, Jan Baptist. **Um freio à luxúria: representações da moralidade sexual em retratos de crianças holandesas do século XVII.** In: BREMMER, Jam. De Safo a Sade: Momentos da história da sexualidade. Campinas: Papirus, 1995.

BÌBLIA, A. T. In BÍBLIA. Português. **Sagrada Bíblia Católica: Antigo e Novo Testamentos**. Tradução de João Ferreira de D'Almeida. Londres: Oficina de R.E.A Taylor. 1819 p. 119.

BORTOLIN, Rosana. **Ninho, casa e corpo**. 2005.133f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. **Intimidade e deslocamentos.** In: Seminário Internacional Fazendo Gênero, 9, Florianópolis, 2010. Anais Fazendo Gênero 9.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na idade moderna (1500-1800)**. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

CARDOSO, Rafael. **Dois Ramos do Mesmo Tronco, Arte e Disign na Obra de Eliseu Visconti**. In: Catalogo da Exposição *Eliseu Visconti, Arte e Design. Curadoria Rafael Cardoso; textos; Rafael Cardoso e Tobias Stourdzé Visconti; Ciro Mariano e José Moraes Franceschi. Rio de Janeiro, Hólos Consiltores Associados, 2008. 96 p. 109 il. Color 26,5 cm.*

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **Coleção Cadernos de Desenhos**. Organizadora: Lygia

Eluf. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

CHEREM, Rosângela Miranda; KOHL, Kethlen. **A tela e a carne em Eliseu Visconti**. Anais do XI ciclo de investigações PPGAV/UDESC. Florianópolis, 2016.

CHEREM, Rosângela Miranda (Org); MAKOWIECKY, Sandra (Org). **Artistas contemporâneos na teoria e história da arte. 1. Ed. Florianópolis**: A AESC – Editora da Associação de Artes – Educadores de Santa Catariana, 2016. V. 1. 367p.

CORTÈS, José Miguel G. **Jesuis Suis Lesbian (Pierre Molinier o el cuestionamento de la virilidade)**. Revista Accíon Paralela [online] Edição 3, 2012. Disponível em: <http://www.accpar.org/numero3/molinier.htm>. Acessado em 17 de out. 2016.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2013.

DELUMEAU, Jean. **História do Medo no Ocidente: 1300-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DERRIDA, Jacques. **Demorar: Maurice Blanchot**. Florianópolis: Editora UFSC, 2015.

_____. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. **Salvo o nome**. Campinas: Papirus, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Pintura Encarnada**. São Paulo: Escuta, 2012.

_____. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2015a.

_____. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015b.

DUBY. Georges. **Eva e os padres.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DUQUE, Gonzaga. **Eliseu Visconti.** Rio de Janeiro: O Paiz, 2 jul. 1901, p. 1. Disponível em:< http://www.eliseuvisconti.com.br/Site/TextosCriticos/GonzagaDuque.aspx>. Data de acesso:10 fev 2017.

_____. **A Arte Brasileira.** Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995.

_____. **Impressões de um Amador: Textos esparsos de crítica (1882-1909)**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

_____. **Graves e Frívolos, por assuntos de arte**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

ECO, Umberto. **História da feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentada de uma histeria ("o caso de Dora") e outros textos (1901-1905).** 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: vontade de saber**. São Paulo: Paz e terra, 2014.

_____. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Trad. Raquel Ramalhete. 36ª. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

GUILLEBAUD, Jean Claude. **A tirania do Prazer**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

HILDEGARDA DE BINGEN. ***Libro de Causas y Remedios*. Liber compositue medicinae**. Tradução de Rafael Renedo. 2007. Disponível em: http://www.hildegardiana.es/35causae/index.html > Data de acesso: 22, mai 2017.

HURD, Pippa. **Inconos del arte erótica**. Barcelona: Electa, 2006.

HAGEN, Rainer; HAGEN, Rose Marie**. Pieter Bruegel o velho: camponeses, loucos e demónios.** Taschen, 1995.

KOZINN, Allan. **Three Naughty Mozart Texts Are Found**. The New York times. 2 de mar, 1991. Disponível em:< http://www.nytimes.com/1991/03/02/arts/three-naughty-mozart-texts-are-found.html.> Data de acesso: 18 mar, 2017.

MAKOWIECKY, Sandra; MOECKE, D.R.C. **A ceramista Rosana Bortulin e a poética dos ninhos**. Revistas InComunidade, v. 1, p. 56-72, 2016.

MARTINS, Hércules Goulart. **Cataloga da exposição Abluções**. Fundação Badesc abertura no dia de março de 2016.

MARTIN, Jean-Humbert. **Dossier Pédagogique: Carambolages**. Paris: RmnGP, 2016.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Edições Aurora, 2016.

PEDRO, Carmen Cecilia Cabanas. **A Arquitetura espontânea de Nikie de Saint Phalle o jardim de taro**. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Instituto de Artes - Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

PEDROSA, Mário. **Visconti diante das modernas gerações.** Correio da Manhã (Suplemento de Literatura e Artes), Rio de Janeiro, 1º jan. 1950, p. 6. Disponível em:< http://www.eliseuvisconti.com.br/Site/TextosCriticos/MarioPedrosa.aspx>.Data de acesso: 10 fev 2017.

PERROT, Michele. **Minha história das mulheres.** São Paulo: Contexto, 2007.

PRECIADO, Beatriz. **Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual.** Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2009.

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

RAMOS, Maria Eduarda; LAGO, Mara Coelho de Souza. **Pornografia feminista**. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero, 10 , Florianópolis, 2013. Anais Fazendo Genero 10.

RIBEIRO, Maria Izabel Branco. **Coleção Folha grandes pintores brasileiros: Eliseu Visconti**. 1.ed. São Paulo: Folha de São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013.

RUBIO, Ana Martos. **História medieval del sexo y der erotismo: La desconocida historia de la querela del esperma feminino y outros pleitos**. Madri: Nowtilus. 2008.

SCHAMA, Simon. **O poder da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SERAPHIM, Mirian. **Eros adolescente: No verão de Eliseu Visconti.** Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2008.