



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

JOELMA FELIX BRANDÃO

CORPO EM EVIDÊNCIA: UMA POÉTICA DA SEDUÇÃO

Salvador

2013

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Brandão, Joelma Felix.

Corpo em evidência : uma poética da sedução / Joelma Felix Brandão. - 2013.

180 f. : il.

Inclui anexos.

Orientador : Prof. Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes, Salvador,
2013.

JOELMA FELIX BRANDÃO

CORPO EM EVIDÊNCIA: UMA POÉTICA DA SEDUÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa

Salvador

2013

TERMO DE APROVAÇÃO

JOELMA FELIX BRANDÃO

CORPO EM EVIDÊNCIA: UMA POÉTICA DA SEDUÇÃO

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia, pela seguinte banca examinadora:

Roaleno Ribeiro A. Costa (Orientador) _____

Doutor em Ciências da Comunicação (USP)

Universidade de São Paulo

Nanci Santos Novaes _____

Doutora em Artes Visuais (UPV)

Universidade Politécnica Valencia - Espanha

Arthur Hunold Lara _____

Doutor em Ciências da Comunicação (USP)

Universidade de São Paulo

Salvador, _____ de _____ de 2013

Dedico este trabalho a minha filha Letícia Felix Brandão, pela inocente motivação de uma existência consciente e plena e a minha mãe Maria Felix (in memoriam) por me inspirar com sua coragem constante.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa.

Aos integrantes da banca de qualificação, Prof. Dr. Arthur Hunold Lara e Profª Dra. Nanci Santos Novaes.

A Capes.

A Deus por me fazer acreditar na necessidade da arte para viver.

À minha família, principalmente minha irmã Roberta Felix Silva, minhas tias Vilma Cerqueira, Marilda Cerqueira Santos e Iêda Cerqueira Longo pelo incentivo constante.

A todos os professores do Mestrado em Artes Visuais, em especial aos seguintes: Profª Dra. Elyane Lins pela atenção e motivação quando ainda cursava o mestrado como aluna especial, a Profª Dra. Maria Herminia Hernandez pela sempre delicada gentileza, educação e amorosidade com todos, a Profª Dra. Maria Celeste de Almeida Wanner pela elegância, constante disponibilidade e abrangente conhecimento de inúmeras questões da arte contemporânea, a Profª Dra. Maria Virginia Gordilho Martins pela condução inspiradora e poética em sua disciplina, ao Prof. Dr. Eriel Santos Araújo, professor, artista e “bruxo” pelas inúmeras conversas místicas e desencadeadoras de tantas ideias.

A todos os colegas de turma que neste percurso tornaram-se amigos Anderson Marinho, Luciana Acioly, Jancileide Souza, Márcio Lima e em especial aos amigos de poética onde o nosso caminhar engloba mais que a razão e nos une pela sensibilidade e desejo de criar outras realidades: Adriana Araújo, Baldomiro Costa, Josemar Antonio, Juan Norenã, Tanile Maria, Renata Voss e Zé de Rocha.

A Maria Taciana Almeida, funcionária do MAV pelas orientações, presteza e cuidado.

Ao coordenador da galeria Cañizares Cristiano Piton.

Ao meu amigo e parceiro do Coletivo Triptico Vladimir Oliveira, pelo modelo de profissional e artista comprometido com a arte em todos seus segmentos.

Ao meu companheiro de vida e arte Péricles Mendes pelas discussões, desabafos, orientações, aprendizado e principalmente amor compartilhado.

“Meu corpo não é meu corpo,
é ilusão de outro ser.
Sabe a arte de esconder-me
e é de tal modo sagaz
que a mim de mim ele oculta.”

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

A presente dissertação desenvolvida no Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia visa expor uma investigação na linha de Pesquisa em Processos Criativos. Trata da criação de uma poética visual que partiu da análise e apropriação de signos e símbolos vistos no espaço urbano de Salvador. Representações do corpo humano de cunho erótico e pornográfico, impressas em mídias diversas e imagens corpóreas vistas em sinalizações de trânsito e comunicação visual (pictogramas). Estabelecendo uma poética em que o corpo é visto como tema e questão, discutindo as relações entre signos e símbolos percebidos na urbe que trazem consigo modelos corporais e normas de conduta para o corpo, relacionando a percepção destas reproduções a construção da imagem corporal. Utilizando as linguagens da fotografia, intervenção urbana e vídeo para constituir uma poética de aproximações, desvelamentos, simulações, aparência, subvertendo o significado destes signos, atribuindo-lhes o conceito de sedução em seu sentido paradoxal, instaurando uma produção de imagens artísticas de caráter erótico resignificadas, deslocadas e reversíveis. Tendo como fundamentação teórica os conceitos de sedução, erotismo e simulação, propondo uma análise e exploração dos fetichismos visuais expostos na cidade.

Palavras chaves: Corpo, Imagem, Espaço urbano, Erotismo, Simulacro.

ABSTRACT

This thesis developed in the Master of Visual Arts School of Fine Arts, Federal University of Bahia aims to bring out an investigation in line with Research in Creative Processes. This is creating a poetic visual analysis of left and appropriation of signs and symbols seen in the urban area of Salvador. Representations of the human body in erotic and pornographic, printed in various media assets and images seen in traffic signals and visual communication (pictograms). Establishing a poetics in which the body is seen as a theme and issue, discussing the relationship between signs and symbols perceived in the metropolis that bring body models and standards of conduct for the body, connecting the perception of these recordings the construction of body image. Using the language of photography, urban interventions and video to be a poetic approaches, unveilings, simulations, appearance, subverting the meaning of these signs, giving them the concept of seduction in his paradoxical sense, establishing a production of artistic images of erotic character resignified, displaced and reversible. With the theoretical concepts of seduction, eroticism and simulation, offering an analysis and exploration of visual fetishes exposed in the city.

Keywords: Body, Image, Urban space, Eroticism, Simulacrum.

LISTA DE FIGURAS

Fig.01- Diagrama de criação, nanquim sobre papel, Jô Felix, 2012	p.42
Fig. 02- <i>La Poupeé (A boneca)</i> , escultura, Hans Bellmer, 1936	p.57
Fig. 03- <i>Variações sobre a montagem de uma menor articulada</i> , Revista Minotaure, 1934-35, pg. 30-31	p.57
Fig. 04- <i>La Poupée (A boneca)</i> , escultura, Hans Bellmer, 1935/36	p.58
Fig.05 - <i>La Poupée (A boneca)</i> , escultura, Hans Bellmer, 1935/36	p.58
Fig.06- Bienal de São Paulo, <i>vb50 001 dr</i> , performance, V. Beecroft, 2002	p.61
Fig.07- Viena, <i>vb45.007.dr</i> , performance, Vanessa Beecroft , 2001.	p.61
Fig.08- <i>Foto de cena sem título</i> , fotografia, 69,5 x 87,2 cm, Cindy Sherman, 1977	p.63
Fig.09- <i>Untitled no.253</i> , fotografia, 127 x 190,5 cm, Cindy Sherman,1990	p.64
Fig.10- <i>Untitled no.250</i> , fotografia, 127 x 190,5 cm, C. Sherman,1990	p.64
Fig.11- <i>Série Feita no Paraíso, Chupeta gelada</i> , tinta a óleo serigrafada, 233 x 153,5 cm, Jeff Koons, 1991	p.66
Fig.12- <i>Série Feita no Paraíso, Homem lobo</i> , tinta à óleo serigrafada, 228,7 x 152,5 cm, Jeff Koons, 1991	p.66
Fig.13- <i>Base para unhas Fracas</i> , fotografia, 300 x170 cm, A.Vogler, 2008	p.67
Fig.14- <i>Base para unhas Fracas</i> , intervenção urbana, A.Vogler, 2008	p.68
Fig.15- <i>Campanha 4 graus</i> , intervenção urbana, Alexandre Vogler, 2004	p.68
Fig.16- <i>Série Lambe-lambe</i> , int. urbana, Alessandra Cestac, 2006	p.70
Fig.17- <i>Álbum nua na rua</i> , fotografia CIA da Foto, intervenção urbana, Alessandra Cestac, 2007	p.70
Fig.18- <i>Série Re-sinal-iz-ação</i> , intervenção urbana, C. Kachani, 2005	p.72
Fig.19- <i>Série Re-sinal-iz-ação</i> , intervenção urbana, C. Kachani, 2005.	p.72
Fig. 20- <i>Desenhando com terços</i> , instalação, Márcia X, 2000-2003	p.73
Fig. 21- <i>Sem título</i> , série <i>Fábrica Fallus</i> , Márcia X, 1992-2004	p.75
Fig. 22- <i>Kaminhas Sutrinhas</i> , instalação, 16 x 2 x 30 cm, Márcia X,1995	p.75
Fig. 23- Detalhe obra <i>Reino Animal</i> , instalação, Márcia X, 2000	p.76
Fig. 24- <i>Não</i> , fotografia, 97 x 76 centímetros, Charles Ray, 1992	p.77
Fig. 25- <i>Peça de madeira I-II</i> , fotografia, 100 x 69 cm, Charles Ray,1973	p.78
Fig. 26- <i>Manequim masculino</i> , escultura, fibra de vidro, 188 x 55 x 69 cm, Charles Ray, 1990	p.79
Fig. 27- Detalhe <i>Manequim masculino</i> , escultura, fibra de vidro, 188 x 55 x 69 cm, Charles Ray,1990	p.79
Fig. 28- <i>Girl 10</i> , escultura, papel, madeira, vidro, metal, tecido, 100 x 25 x 20 cm, Simon Yotsuya, 1984	p.80
Fig. 29- <i>Trouxas</i> , pintura, óleo sobre adesivo vinil, 200 x 250 cm, Fábio Magalhães, 2010	p.82
Fig. 30- <i>Próximo Segundo (Série O Grande Corpo)</i> , pintura, 110 x 140 cm, Fábio Magalhães, 2008	p.83
Fig. 31- <i>A origem do mundo</i> , pintura á óleo, 46x 55 cm, 1866, G. Courbet	p.85
Fig. 32- <i>Série Segredos</i> , acrílica s/plume, 29,7 x42 cm, Jô Felix, 2006	p.90
Fig. 33- <i>Série Labirinto</i> , técnica mista s/ tela, 30 x 30 cm, Jô Felix, 2007	p.91
Fig. 34- <i>Série Labirinto</i> , técnica mista s/ plume, 30 x 30 cm, Jô Felix, 2007	p.91
Fig. 35- Convite exposição <i>Corporeidades</i> , Jô Felix, 2008	p.91
Fig. 36- <i>Corporeidade 5</i> , acrílica sobre tela, 40 x40 cm, Jô Felix, 2008	p.92
Fig. 37- <i>Corporeidade 6</i> , acrílica sobre tela, 40 x40 cm, Jô Felix, 2008	p.92
Fig. 38- <i>M. irremediáveis</i> , instalação,80 x 65 x 12,5 cm, Jô Felix, 2009	p.93

Fig. 39- Detalhe <i>Memórias irremediáveis</i> , instalação, Jô Felix, 2009	p.93
Fig. 40- Detalhe <i>Memórias irremediáveis</i> , instalação, Jô Felix, 2009	p.94
Fig. 41- <i>Percepto</i> , instalação, 33 x 82 x 9 cm, Jô Felix, 2008	p.95
Fig. 42- Detalhe <i>Percepto</i> , instalação, Jô Felix, 2008	p.95
Fig. 43- <i>Arte contemporânea, apropriação indevida de ideias recorrentes?</i> instalação, 170 x 50 x 40 cm, Jô Felix, 2009	p.96
Fig. 44- Registro ação, Jô Felix, 2009	p.97
Fig. 45- Registro ação, Jô Felix, 2009	p.97
Fig. 46- <i>Rizoma</i> , fotografia, 50 x 70 cm, Coletivo Triptico, 2008	p.98
Fig. 47- <i>Rizoma</i> , fotografia, 50 x 70 cm, Coletivo Triptico, 2008	p.99
Fig. 48- <i>Rizoma</i> , fotografia, 50 x 70 cm, Coletivo Triptico, 2008	p.99
Fig. 49- <i>L.A.PA - Leitura em Ambientes de Passagens</i> , fotografia 100 x 90 cm, Coletivo Triptico, 2010	p.100
Fig. 50- Registro corpo-produto, fotografia, Jô Felix, 2011	p.103
Fig. 51- Registro corpo-produto, fotografia, Jô Felix, 2011	p.104
Fig. 52- Registro corpo-produto, fotografia, Jô Felix, 2011	p.104
Fig. 53- Registro corpo-produto, fotografia, Jô Felix, 2011	p.105
Fig. 54- Registro corpo-produto, fotografia, Jô Felix, 2011	p.105
Fig. 55- Fotografia, 20 x 30 cm, Jô Felix, 2011	p.107
Fig. 56- Pintura, 30 x 30 cm Jô Felix, 2011	p.108
Fig. 57- Experimentações vidro como suporte, Jô Felix, 2011	p.108
Fig. 58- Experimentações espelho como suporte, Jô Felix, 2011	p.109
Fig. 59- <i>Fake</i> , fotografia, 20 x 30 cm, Jô Felix, 2011	p.110
Fig. 60- Pictogramas, fotografia, Jô Felix, 2011	p.111
Fig. 61- <i>Pictokama</i> , adesivos em couchê, 8 x 8 cm (cada),Jô Felix, 2011	p.113
Fig. 62- Registro intervenção, fotografia, Jô Felix, 2011	p.114
Fig. 63- Registro intervenção, fotografia, Jô Felix, 2011	p.115
Fig. 64- Registro intervenção, fotografia, Jô Felix, 2011	p.115
Fig. 65- Registro intervenção, fotografia, Jô Felix, 2011	p.116
Fig. 66- Registro intervenção, fotografia, Jô Felix, 2011	p.116
Fig. 67- Registro intervenção, fotografia, Jô Felix, 2011	p.117
Fig. 68- Registro intervenção, fotografia, Jô Felix, 2011	p.118
Fig. 69- Registro intervenção, fotografia, Jô Felix, 2011	p.118
Fig. 70- Registro intervenção, fotografia, Jô Felix, 2011	p.119
Fig. 71- Registro intervenção, fotografia, Jô Felix, 2011	p.119
Fig. 72- Registro intervenção, fotografia, Jô Felix, 2011	p.120
Fig. 73- Registro intervenção, fotografia, Jô Felix, 2011	p.120
Fig. 74- Registro intervenção, fotografia, Jô Felix, 2011	p.121
Fig. 75- Registro intervenção, fotografia, Jô Felix, 2011	p.121
Fig. 76- Registro intervenção, fotografia, Jô Felix, 2011	p.122
Fig. 77- Registro intervenção, fotografia, Jô Felix, 2011	p.122
Fig. 78- <i>Pictokama</i> , instalação, 120 x 80 cm, Jô Felix, 2011	p.124
Fig. 79- <i>Pictokama</i> - instalação, 50 x 200 cm, Jô Felix, 2012	p.124
Fig. 80- Registro intervenção, fotografia, Jô Felix, 2012	p.125
Fig. 81- Registro intervenção, fotografia, Jô Felix, 2012	p.125
Fig. 82- Registro intervenção, fotografia, Jô Felix, 2012	p.127
Fig. 83- <i>Restrição Corporal</i> , renda plástica, Jô Felix, 2011	p.128
Fig.84- <i>Restrição Corporal</i> , renda de tecido, Jô Felix, 2011	p.128
Fig.85- <i>Restrição Corporal</i> , pelúcia, Jô Felix, 2011	p.129

Fig.86- <i>Restrição Corporal</i> , intervenção urbana, Jô Felix, 2012	p.130
Fig.87- <i>Restrição Corporal</i> , registro ação, Péricles Mendes, 2012	p.134
Fig.88- <i>Restrição Corporal</i> , intervenção urbana, Jô Felix, 2012	p.135
Fig.89- <i>Restrição Corporal</i> , intervenção urbana, Jô Felix, 2012	p.135
Fig.90- <i>Restrição Corporal</i> , intervenção urbana, Jô Felix, 2012	p.136
Fig.91- <i>Restrição Corporal</i> , intervenção urbana, Jô Felix, 2012	p.136
Fig.92- <i>Pictokama e Restrição Corporal</i> em exposição na XI Bienal do Recôncavo, Jô Felix, 2012	p.137
Fig.93- <i>Restrição Corporal</i> , intervenção urbana, Jô Felix, 2012	p.138
Fig.94- <i>Restrição Corporal</i> , intervenção urbana, Jô Felix, 2012	p.138
Fig.95- <i>Restrição Corporal</i> , intervenção urbana, Jô Felix, 2012	p.139
Fig.96- Registro intervenção urbana, Jô Felix, 2012	p.139
Fig.97- Registro intervenção urbana, Jô Felix, 2012	p.139
Fig.98- Registro intervenção urbana, Jô Felix, 2012	p.139
Fig.99- Registro intervenção urbana, Jô Felix, 2012	p.139
Fig.100- <i>Pictokama</i> , instalação fotográfica, 50 x 300 cm, Jô Felix, 2012	p.140
Fig.101- <i>Restrição Corporal II</i> , instalação, pelúcia sobre piso vinílico, 160 x 60 cm, Jô Felix 2011	p.141
Fig.102- <i>Restrição Corporal III</i> instalação, renda sobre piso vinílico, 160 x 60 cm, Jô Felix, 2011	p.141
Fig.103- <i>Sem Título</i> , instalação, adesivo refletivo sobre PVC, 40 x 40 cm e 20 x 20 cm, Jô Felix, 2011/2012	p.142
Fig.104- Frames do vídeo <i>Vulnerável</i> , registro Bruno D'Almeida	p.143
Fig.105- <i>Fake</i> , fotografia, impressão s/acetato, 100 x 66 cm, Jô Felix, 2012	p.144
Fig.106- <i>Amálgama</i> , fotografia, impressão s/acetato s/ espelho, 100 x 66 cm, Jô Felix, 2012	p.144
Fig.107- <i>Série Corpo-produto</i> , fotografia, 50 x 70 cm, Jô Felix, 2012	p.145
Fig.108- <i>Série Corpo-produto</i> , fotografia, 50 x 70 cm, Jô Felix, 2012	p.146
Fig.109- <i>Série Corpo-produto</i> , fotografia, 30 x 45 cm, Jô Felix, 2012	p.146
Fig.110- Sinalização exposição, Jô Felix, 2012	p.147
Fig.111- Primeira Barbie, 1959	p.155
Fig. 112- Boneca Barbie atual	p.156
Fig.113- Valeria Lukyanova, mulher Barbie	p.156
Fig. 114- Obras de Jocelyne Grivaldi	p.157
Fig. 115- <i>My luxuria 10</i> , fotografia, Alex Sandwell Kliszynski	p.158
Fig. 116- <i>Vanishing #7</i> , fotografia, 70 x 50 cm, André França, 2010	p.159
Fig. 117- <i>Corpo-produto</i> , fotografia, Jô Felix, 2012	p.163
Fig. 118- <i>Corpo-produto</i> , fotografia, Jô Felix, 2012	p.163
Fig. 119- <i>Corpo-produto</i> , fotografia, Jô Felix, 2012	p.164
Fig. 120- <i>Corpo-produto</i> , fotografia, Jô Felix, 2012	p.164
Fig. 121- <i>Corpo-produto</i> , fotografia, Jô Felix, 2012	p.165
Fig. 122- <i>Corpo-produto</i> , fotografia, Jô Felix, 2012	p.165
Fig. 123- <i>Corpo-produto</i> , fotografia, Jô Felix, 2012	p.165
Fig. 124- <i>Corpo-produto</i> , fotografia, Jô Felix, 2012	p.166
Fig. 125- <i>Corpo-produto</i> , fotografia, Jô Felix, 2012	p.166
Fig. 126- <i>Corpo-produto</i> , fotografia, Jô Felix, 2012	p.167
Fig. 127- <i>Corpo-produto</i> , fotografia, Jô Felix, 2012	p.168
Fig. 128- <i>Corpo-produto</i> , fotografia, Jô Felix, 2012	p.168

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. HISTÓRIA E ESTÉTICA DO CORPO CONTEMPORÂNEO	18
1.1. Vanguardas e contemporaneidades norteadas pelo corpo	18
1.2. Corpo onipresente	20
1.3. O corpo constrói a imagem, a imagem constrói o corpo	25
1.4. Encanta-me que te devoro	32
1.5 Eu corpo a corpo comigo mesma	40
2. EROTISMO NO MERCADO DE SIGNOS	43
2.1. Erotismo: o domínio do segredo	43
2.2. Erotismo e pornografia: desejo e norma	49
2.3. O erótico na arte: outros e eu	55
2.4. Representação e simulação: possíveis distinções	86
3. PROCESSO DE CRIAÇÃO: PERCURSO E ENTRECruzAMENTOS	90
3.1 Precedentes estéticos	90
3.2. Instauração de uma poética visual	101
3.3. Espaço urbano: relação corpo-arte-cidade	148
3.4. Desvios e regressos: fetichismos visuais no caminho	153
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	169
REFERÊNCIAS	174
ANEXOS	179

INTRODUÇÃO

A presente dissertação é o resultado da pesquisa teórico-prática desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes- UFBA (linha de processos de criação artística). Consiste numa investigação poético-criativa iniciada a partir da verificação de um fenômeno contemporâneo no espaço urbano da cidade de Salvador. Com o objetivo de registrar e analisar se as representações do corpo humano, principalmente as de caráter erótico e pornográfico, impressas e vistas em mídias diversas (cartazes publicitários, *banners*, *outdoors*, bancas de revistas, vitrines e *backlights*) sofrem uma redução/restrição a um modelo de corpo específico, definido como corpo-produto. Para estabelecer uma produção plástica que se apropria dos conteúdos simbólicos e aspectos formais das imagens analisadas e registradas, explorando-as em estados/processos de simulação por meio da fotografia. Durante o desdobramento desta pesquisa na etapa de investigação e registro de imagens ocorreu um desvio perceptivo, interrompendo a continuidade da busca das citadas representações, causando uma pausa temporária nas primeiras experimentações plásticas realizadas. Este intervalo permitiu que a cidade passasse a ser também campo de atuação, com a realização de intervenções urbanas feitas a partir da análise, apropriação e resignificação de signos da sinalização de trânsito e comunicação visual (pictogramas), que tem o corpo como objeto ou desenho figurativo esquemático e normalizado (bonecos de sinalização).

Deste modo, instituiu-se uma poética em que o corpo é tratado como tema e questão. Discutem-se, assim, as relações entre signos e símbolos encontrados na urbe que evidenciam o corpo humano e veiculam modelos e normas para a matéria corpórea determinados por instituições regulatórias e mercadológicas, relacionando a percepção destes signos à construção da imagem corporal. Estas relações promoveram uma produção plástica/visual onde utilizo as linguagens da fotografia, intervenção urbana e vídeo para constituir uma poética de aproximações, desvelamentos, simulações e aparência, subverte-se o significado destes signos, atribuindo-lhes o conceito de sedução em seu sentido paradoxal. Instaura-se assim, uma produção de imagens artísticas de caráter erótico resignificadas, transgressoras, deslocadas e reversíveis e propõe-se ainda uma análise e

exploração dos fetichismos visuais expostos na cidade. Para tanto, como fundamentação teórica, viabilizam-se os conceitos de sedução, erotismo e simulação, com base em autores como Jean Baudrillard, Georges Bataille e Massimo Canevacci.

Uma pesquisa em poéticas visuais pode iniciar-se pelo meio, proposição defendida por Lancri no artigo “*Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade*”, (2002). Em consonância a esta ideia, é possível iniciar este estudo partindo da apresentação da minha trajetória como sujeito e das minhas relações com a arte. O corpo como tema de pesquisa se justifica, pois, esta matéria tão bem estruturada e contraditoriamente frágil não foi capaz de escapar da minha experiência de vida. Desde a primeira infância, constituiu-se em elemento de representação central em minha produção plástica, fato exemplificado com as primeiras garatujas infantis realizadas, mesmo inconscientemente, com o propósito de estabelecer e afirmar a auto-identidade e a relação com o outro. No meu percurso como indivíduo, a expressão artística aproximou-se desde cedo com força e refúgio acolhedor.

Da infância à adolescência, residi em várias localidades; portanto, mudanças foram constantes em minhas relações com outros indivíduos. Deste modo, o tempo de solidificar vínculos era sempre curto e não permitia que amizades se solidificassem, pois, se efetivadas, eram rompidas pela distância, o que acabava por acirrar recolhimento, comportamento tímido e retraído; atitudes que, com o tempo, passaram a ser alimentadas para evitar a perda de novos laços afetivos. O modo de, simbolicamente, recompor as amizades deixadas, bem como de esconder-me de novas decepções, concretizava-se pela estratégia de criar representações e idealizar mundos paralelos onde pudesse encontrá-las novamente. Assim, a necessidade de materializar vitória sobre a perda encontrava na representação física do corpo, a forma mais concreta e consistente da realização pessoal. Desenhos mais elaborados, ou ainda de figuras que povoavam meu imaginário adquiriam forma a partir do convívio como as bonecas *Barbie*. Foi a partir da observação deste brinquedo que comecei a elaborar – na passagem da infância para adolescência – desenhos preocupados com anatomia e beleza do corpo humano.

A opção pela carreira artística surgiu, ao certo, por revivenciar “no fazer” o local de deleite e acolhimento experienciado no percurso da infância à adolescência. Com

uma formação de Licenciatura em Artes e uma parte de minha carreira profissional ser dedicada à Arte-educação, houve em algum momento da minha vida uma reflexão do “fazer” e “sobre o fazer artístico”. Concomitantemente a profissão de educadora estabeleci como meta dedicar-me a produção plástica mais consciente e profissional, com o intuito de me inserir na cena artística contemporânea como artista visual. Foi então, a partir do ano de 2006 que iniciei uma série de desenhos e pinturas que tratavam do corpo humano, atravessado por elementos do erotismo e da pornografia.

Apesar do desenvolvimento da prática artística, a necessidade de adquirir novos conhecimentos estimulou à participação em oficinas de arte, teóricas e práticas no Museu de Arte Moderna da Bahia. No período, iniciou-se uma produção sistematizada tendo o corpo como assunto o que propiciou, em 2008, a primeira exposição individual: *Corporeidades*. Simultaneamente, ocorreu exploração do espaço urbano como local de ação/atuação – principalmente por meio de maior desenvoltura das noções de arte urbana. Ademais o encontro significativo com alguns amigos-artistas me proporcionou realizar intervenções urbanas em Salvador e participar de algumas mostras coletivas de Arte¹.

Neste caminho os trabalhos foram exigindo maior consciência do processo criativo, o que motivou a buscar o ingresso nesta pós-graduação. Devido ao percurso anteriormente empreendido e ao desdobramento desta pesquisa, assim se estabelece a tessitura desta dissertação, propondo-se à reflexão a partir de relações envolvendo artes visuais, expressões do corpo vistas no espaço urbano atreladas as figuras conceituais; erotismo, sedução e simulação, por intermédio retórico da fotografia, da intervenção urbana e do vídeo como principais linguagens de veiculação.

O corpo, como tema de pesquisa, também se valida por ser eixo norteador na produção de obras de grande número de artistas nas vanguardas do século XX e no XXI, o que suscita e amplia as reflexões a ele relacionadas na arte contemporânea.

¹ Participo juntamente com Péricles Mendes e Vladimir Oliveira do Coletivo Triptico, que teve o trabalho *Rizoma* selecionado no XV Salão da Bahia, realizado pelo Museu de Arte Moderna da Bahia no ano de 2008, e a obra fotográfica *L.A.P.A- Leitura em Ambientes de Passagem* concebida em 2010, ação artística realizada no espaço urbano e selecionada no Salões de Artes Visuais da FUNCEB, edição Juazeiro em 2012. Além de trabalhos como *Recalque* e o *happening Percepto* que também se efetivaram no espaço da cidade e foram apresentados na IX Bienal do Recôncavo.

Esta proposição também permitiu estabelecer e buscar na minha produção artística e nas relações corpo/imagem, representação/simulação e erotismo/sedução dados que estendam as considerações sobre a questão do corpo na arte. Deste modo, a dissertação divide-se em três capítulos que se articulam a partir das questões relacionadas a imagem do corpo, que formam os pontos que alicerçam tanto a teoria quanto a prática, e que correspondem aos conceitos teóricos: sedução, erotismo e simulação.

No **primeiro capítulo** apresenta-se recorte histórico a partir das vanguardas estéticas do século XX até a contemporaneidade. Evidencia-se o corpo como tema e questão na produção artística de diversos artistas, discutindo-lhe a centralidade. É questionada a onipresença do corpo na publicidade, o excesso de exibição na mídia e as estratégias da propaganda para disseminação destas imagens. Discute-se o termo corpo-produto, e a respectiva utilização na metodologia tipológica como tipo/modelo na etapa inicial desta pesquisa, conceituando suas configurações e conteúdos simbólicos. Discorre-se, também, sobre os processos de percepção da imagem e a construção da imagem corporal apoiado nos apontamentos de Jacques Aumont (1993) e Paul Schilder (1994). Estende-se, ainda, a discussão sobre o conceito de sedução – visto através da defesa de Baudrillard (1991a) em suas concepções paradoxais; conceito articulado ao processo de criação e considerado como elemento inerente às obras produzidas.

No **segundo capítulo** é abordado o conceito de erotismo e sua utilização na expressão artística, com base na obra *O erotismo* (1987) de Georges Bataille. Analisa-se o conceito como temática das produções de artistas que são apresentados como referência no decorrer da pesquisa e, em dado momento, em comparação à minha produção analisando similaridades e distinções com as obras destes artistas. Neste capítulo as relações, semelhanças/confrontos e o debate entre erotismo e pornografia também são avaliados.

As distinções conceituais entre representação e simulação são analisadas, o conceito de simulação é respaldado nas afirmações de Jean Baudrillard (1991b), que igualmente é evidenciado para responder as primeiras hipóteses levantadas no início desta pesquisa, que versam sobre o estabelecimento de uma poética que pretendia apresentar plástica/visualmente um corpo simulacro, destituído de uma referência corpórea real, partindo de um corpo-produto, um signo elaborado por

estratégias de manipulação de imagem, visto em mídias distintas. Toma por base a ideia defendida por Baudrillard (1991b) que considera a representação a equivalência entre signo e representação, e a simulação como uma possível negação do signo e aniquilamento da referência.

No **terceiro** e último **capítulo** é apresentada a minha produção artística anterior ao desenvolvimento desta pesquisa. São explicados os parâmetros escolhidos para o processo criativo, que se apoiou no processo de criação como rede, teoria defendida por Cecília Salles (2008) que explica os processos e a construção da obra de arte, o objeto de estudo que se estabelece concomitantemente a sua análise. É explicitada a forma como se deram as configurações e os conteúdos das obras produzidas, os percursos (desvios e regressos) para justificar a atuação no espaço urbano com a realização das intervenções urbanas. Neste capítulo é visto ainda a relação corpo-arte-cidade explicando as possíveis leituras sobre as imagens que são impressas na urbe, seus significados e sua desapareição. Destacando os conceitos de espaço público, as analogias entre o corpo e a cidade, dentro da história da constituição destes espaços através das referências de Richard Sennet (2008) e ainda o contexto da arte urbana apresentando a definição e o histórico da categoria da *stickers art* dentro desta linguagem.

Ainda no final deste capítulo é explicado o retorno a determinadas experimentações plásticas que efetivou a produção da série fotográfica *Corpo-produto*. Fotografias que são analisadas com base nos parâmetros teóricos defendidos por Massimo Canevacci (2008), a partir dos conceitos de fetichismos visuais observados em uma metrópole comunicacional. Além do exame do processo criativo estabelecido num caminhar não linear que propiciou que esta série fizesse parte do conjunto de obras desenvolvidas durante a pesquisa e da exposição final.

1. HISTÓRIA E ESTÉTICA DO CORPO CONTEMPORÂNEO

1.1. VANGUARDAS E CONTEMPORANEIDADES NORTEADAS PELO CORPO.

Foco da atenção dos artistas ao longo da história da arte, o corpo como matéria por excelência, utilizado tanto na dança e no teatro como nas artes visuais, ocupa espaço privilegiado desde a Grécia, onde se buscava – por meio de medidas perfeitas – o corpo ideal. Contudo, é a partir das vanguardas estéticas do século XX² que se constata sua centralidade.

O corpo como tema vem sendo explorado/discutido por várias áreas do conhecimento. Este fenômeno pode ser explicado em parte pelas incertezas acirradas pelos processos de corporificação, descorporificação e recorporificação³ favorecidos pelas tecnologias do virtual e pelas simbioses entre o corpo e as máquinas, ocorridos principalmente no decorrer do século XX e início do atual. Esses processos ao darem a ilusão de transcendência do corpo carnal através das descorporificações da simulação, questionam as convicções da estabilidade dos limites corporais, indagando sobre os habituais esquemas que identificam e constituem a subjetividade (SANTAELLA⁴, 2004).

² As vanguardas estéticas do século XX são os movimentos artísticos que guiavam a cultura de seus tempos, estando de certa forma à frente deles. São, principalmente, os movimentos ocorridos no período pós-impressionismo e anterior à pós-modernidade. Tais manifestações artísticas surgiram em torno da 1^o e da 2^o Guerra Mundial, podendo ser classificadas em vanguardas europeias, positivas e negativas. Informações extraídas do Wikepedia, disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Vanguarda>

³ Os processos de corporificação, descorporificação e recorporificação podem ser entendidos respectivamente, como ato ou efeito de atribuir corpo àquilo que não o tem; perder o estado corpóreo, tornar-se imaterial e restituir corpo à matéria que foi perdida.

⁴ Maria Lucia Santaella Braga (Catanduva, São Paulo-1944) é pesquisadora 1A do CNPq, graduada em Letras Português e Inglês. Professora titular no programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUCSP, com doutoramento em Teoria Literária. Além de ser membro em várias instituições de educação e cultura, pesquisadora e professora convidada por diversas universidades internacionais. Suas áreas mais recentes de pesquisa são: Comunicação, Semiótica Cognitiva e Computacional, Estéticas Tecnológicas e Filosofia e Metodologia da Ciência. Parte do capítulo 1 desta dissertação também toma como parâmetro o livro desta autora *Corpo e comunicação: o sintoma da cultura*, escrito em 2004 e que apresenta um debate a respeito da compreensão do corpo nas suas relações com a cibernética, tecnologia, moda, mídias e cultura. As informações sobre esta autora foram encontrados na plataforma lattes, disponível em : <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>

Dualidades como masculino/feminino, natural/artificial, corpo/descorporificação, vivo/morto, eu/outro, autônomo/controlado, orgânico/inorgânico, aparência/essência, real/simulacro são questões examinadas pelo pensamento ocidental e por movimentos artísticos ocorridos na cena do século XX, com início em Duchamp e continuando com Arte Cinética, o *Happening*, Fluxus e Acionismo nos anos 50 e 60, atingindo maior intensidade na *Body Art*, nos anos 70. Continuando percurso, na década de oitenta, o corpo expressa-se na autoperformance fotográfica e no vídeo performance, intensificando a inclinação performativa do eu apenas como imagem, a personificação do artista, dos simulacros do eu. Na década de 90, o corpo continua obsessivamente estilhaçado ou encenado por meio de organizados deslocamentos para as instalações ruptoras, explorando seus novos modos de ser no espaço urbano crescentemente tecnologizado em que vivemos. Culmina com a explosão de redes telemáticas de comunicação gerando transformações na relação do artista, não apenas com o próprio corpo, mas com o corpo em geral.

O século XXI traz a imagem do corpo esquadrihada pela fotografia, vídeo, performance e, na era digital, torna-se superfície intermediária mediada pelo presencial e o virtual, além das simbioses entre corpo e tecnologia, que abre espaço para um corpo ciborgue, biocibernético, o que vai trazer à tona um corpo sem noção do ego, instável, descentrado, questionador da própria imagem.

Matesco (2011) apresenta três fatores para mudança da concepção substancial do corpo na arte, a partir da década de 60: 1. **o corpo como ampliação do campo da pintura**, tendo como precursor Jackson Pollock e exemplificado nas obras de Lucio Fontana, Yves Klein, Shozo Shimamoto e Grupo Gutai; 2. afirmação do **corpo através de suas funções corporais** visto no Acionismo Vienense, em Carolee Schneeman, Michel Journiac e Francois Pluchart; 3. a exarcebada **dicotomia entre corpo e mente** através da noção de corpo como suporte de um conceito, de instrumento de uma modalidade, presentes na *Body Art* e nas performances, observado claramente nas obras de Chris Burden, Gina Pane, Vito Acconci, Marina Abramovic, Bruce Nauman e Robert Moris. Conforme Matesco (2011), há uma mudança de um corpo especular e o desenvolvimento de um corpo nas vanguardas estéticas até a contemporaneidade, com a afirmação de um corpo primário, puro, principalmente com a performance. Amplia-se o debate sobre o problema do corpo como objeto da arte, já que o artista passa a usar seu corpo ou de modelos

trazendo-o para cena artística e este se coloca na impossibilidade de representação e passa a ser apresentado.

Segundo Michaud (2011), também podemos demarcar no decorrer do século XX três grandes registros para organizar o imaginário do corpo na arte: **Corpo mecanizado**, refletido inicialmente na imagem do corpo do atleta e do operário, a exemplo da obra de Raoul Hausmann (1919) *Cabeça mecânica*. Mais tarde visto no início deste século, nas simbioses entre corpo e tecnologia, nos corpos biocibernéticos, mutantes e modificados por cirurgias, vistos em trabalhos de artistas como Matthew Barney, Stelarc, Eduardo Kac e Orlan. **Corpo desfigurado**, reflexo dos horrores de duas guerras mundiais, com a representação da violência não documental, mas simbólica, metaforizada, estetizada, vista nas obras dos Dadaístas, dos artistas do Acionismo Vienense, dos Surrealistas, Dali, Bellmer, das obras fetichistas ou sadomasoquistas de Robert Mapplethorpe e no olhar direto sobre o horror, na obra de Francis Bacon. **Corpo da beleza**, habitado pela sedução e obsessão do belo, que ao lado de tantas transfigurações do corpo parece não ter sido tão notado; entretanto, seu registro pode ser sentido até mesmo na pornografia como arte, nas fotografias de Helmut Newton, nas obras de Jeff Koons e nas imagens dos ícones da *Art Pop* de Andy Warhol.

Posto isto, constata-se que o corpo passa a ser – com as vanguardas estéticas e, principalmente, na contemporaneidade – sujeito e objeto da arte, presente em grande parte das produções artísticas, representado/apresentado, esquadrinhado, desfigurado, modificado, problematizado em diversos sentidos.

1.2. CORPO ONIPRESENTE

O corpo se tornou mais importante que nossa alma – tornou-se mais importante que nossa vida. (MICHAUD, 2011, p.565)

Ademais do campo artístico, a imagem do corpo e sua própria matéria (substância) é explorada em inúmeros setores. Interessa-nos, em simultâneo, investigar a respectiva utilização na publicidade e propaganda, por meio de mídias diversas,

encontradas principalmente no espaço urbano, já que também se valem de tais ferramentas estéticas para disseminar suas ideias. Além de iniciar-se nesta área a investigação em campo para apropriação das reproduções do corpo utilizadas no desenvolvimento do processo criativo desta pesquisa.

É importante ressaltar que não se dissocia campanha publicitária da ideia de persuasão/manipulação. Na realidade, a panfletagem publicitária utiliza recursos argumentativos da linguagem cotidiana (esta mesma com interesse de informar e manipular). Falar é argumentar e pode ser aplicado a distintos discursos de outras áreas – acadêmico, jornalístico, político, médico – com intuito de ser informativa e controladora a fim de atender aos objetivos do emissor. Contudo, a diferença se estabelece vez que, no discurso publicitário, exerce-se a utilização de recursos específicos de persuasão, de modo a gerar necessidades de consumo em relação a produto específico⁵.

O exemplo disto pode ser visto no recurso do modelo AIDA de comportamento do consumidor: **A**=atenção, **I**= interesse, **D**=desejo e **A**=ação, criado por *ST. Elmo Lewis*, em 1898. Atualmente, uma quinta etapa – **S**=satisfação – fecha o processo. Uma vez atendidas tais etapas, o consumidor efetiva o consumo⁶. Dessa maneira, a publicidade dispõe de instrumentos de coesão e controle social para realizar o objetivo de vender determinado produto, simula novas realidades, retira da sua estrutura indicadores de autoridade e poder, substituindo-os por recursos linguísticos e semióticos de sedução com o propósito de instigar o consumo

É possível constatar que, ao longo do século XX, foram elaborados aparatos tecnológicos múltiplos por meio da publicidade e propaganda para entender e operar sobre as relações entre indivíduos e produtos, mediados pelas imagens do eu, tanto do mundo interior quanto do exterior (o próprio corpo).

É através da mídia que se estabelece o corpo-imagem⁷. É neste ambiente que essas representações têm efeito intenso sobre as experiências do corpo, instigando e

⁵Este conteúdo é abordado no artigo *Publicidade e consumo: a perspectiva discursiva*, de Fred Tavares disponível em <http://pt.scribd.com/doc/8297535/Publicidade-e-Consumo>.

⁶Informações extraídas do artigo *O modelo AIDA* de Daniel Portillo Serrano, disponível em: <http://www.portaldomarketing.com.br/Artigos/O%20Modelo%20AIDA.htm>

⁷ O termo corpo-imagem diz respeito ao corpo no seu todo (excetuando a fala). Neste sentido, é considerado um código não-verbal. O corpo é um signo, e como tal cumpre a função de signo, que é representar alguma outra coisa para alguém.

sugerindo ao sujeito fantasiar, imaginar, compor, sonhar e desejar certas existências corporais que, na verdade, não poderão ser alcançadas. Isso ocorre, pois, na publicidade, o corpo referencia determinadas qualidades que lhe garantem tal utopia: jovialidade, movimento, beleza, força, proporções ideais, brancura, sensualidade etc. Veicula-se, portanto, a síntese de um corpo ideal que contempla o que há de melhor em cada fase da vida, como constata Zenicola, “a alegria da infância, a força física da juventude, a segurança da maturidade, a experiência e sabedoria da velhice. Tudo que não cabe neste padrão é banido” (ZENICOLA, 2012, p.1).

Para alcançar este padrão, a mídia elabora técnicas de composição e ornamentação da carne, desde estilos de andar, agir, olhar, vestir, se expressar, configurando adornos para um arranjo perfeito, contribuindo não apenas para um reforço do poder pessoal e da auto-estima numa imagem externa, mas agregando uma imagem interna do eu, conforme (ROSE apud SANTAELLA, 2001, p. 185-194) “a inculcação, a emulação, a mimese, a performance, a habituação e outros rituais de autoformação escavam e moldam o espaço interno da forma psi”. A dominância do exterior sobre o interior permite entender a glorificação e exibição do corpo humano, na contemporaneidade, com tamanha força; poder dado à imagem externa que permite pensar que o estímulo a exaltação pode trazer como recompensa a restauração de “eus” danificados (SANTAELLA, 2004).

A mídia é uma dos principais meios de difusão e capitalização do culto ao corpo perfeito; acompanhada pela indústria da beleza e farmacêutica. O espaço urbano se apresenta como local fundamental de atuação (cartazes, *outdoors*, painéis, *backlights*), pois obrigam ao consumidor a ver as imagens que lhe são oferecidas simultaneamente. Em outros meios – televisão, internet, revista, jornal etc – o consumidor tem maior facilidade em optar por receber ou não dada informação.

Deste modo, é no espaço urbano que se estabelece o corpo-produto⁸, termo/expressão conceituado por Ana Clara Torres Ribeiro, no artigo “*Corpo e*

⁸ O termo/expressão corpo-produto pode ser entendido como um corpo instrumentalizado que passa a ser visto como um produto, objeto de trabalho de especialistas que atuam como mediadores nas relações entre corpo, imagem e lugar. (TORRES, 2008). RIBEIRO, Ana Clara Torres. *Corpo e Imagem: alguns enredamentos urbanos*. Disponível em:

Imagem: alguns enredamentos urbanos” (2008). Conceito utilizado durante a pesquisa em campo como modelo/tipo, através de metodologia tipológica⁹, para denotar de modo formal e simbólico as imagens do corpo humano que são investigadas no espaço urbano. No artigo, Torres (2008) destaca os sentidos do urbano associados às representações do corpo. Segundo a autora, as alterações nos sistemas de coerção que mantêm a hegemonia política e econômica modificaram a percepção do corpo, utilizando da tecnicidade da informação e da comunicação para ocultar, através de encantamento pelo espetáculo da vida urbana e do próprio corpo, uma adesão social ao cumprimento das exigências de uma nova produção, desencadeada com a crise da acumulação nos anos 70.

Conforme Torres¹⁰, a inculcação do individualismo e do consumismo procurou criar um automonitoramento para o desempenho do corpo, instrumentalizando-o nos seus elos com a vida urbana, combinando-o de híbridos compostos por imagem, organismos e técnica. Assim, o corpo assume dois modelos: um passivo e outro ativo. O primeiro submetido à ideologia do ócio e o segundo aos ideais de um indivíduo autocontrolado e eficiente. Nos dois casos, o corpo torna-se um objeto, cercado de outros objetos e serviços a seu dispor e, segundo a autora, “na elaboração deste corpo-produto penetra-se a matéria e manipula-se a subjetividade, veiculando junto com a sua imagem os cenários de sua manifestação” (TORRES, 2008, p. 4).

Estes cenários mesclam lazer e consumo e preferencialmente estão inscritos no espaço urbano. Locus onde se expande o poder simbólico aliado ao capital financeiro, o corpo apresentado nas imagens dominantes neste espaço reúne a natureza do poder simbólico através da forma. Torres declara:

O corpo-produto pode ser compreendido como uma forma sedutora que se oferece como imagem, ou melhor, que se oferece para ser imagem. Ele passa a ser o ‘habitante’ privilegiado do imaginário urbano difundido pelo pensamento dominante. (TORRES, 2008, p.5).

⁹ Neste método, elaborado por Max Weber, o pesquisador confronta fenômenos sociais complexos e cria modelos ideais, com base na análise dos aspectos essenciais do fenômeno.

¹⁰(Op. Cit.)

O corpo-produto é flexível e desterritorializado, habita lugares do 'não-lugar'¹¹ e, ao ressaltar as características orgânicas do corpo e do lugar, oculta a dominação e a violência que a sustenta¹². As relações corpo-imagem-lugar resultam de investimentos de instituições sociais que atuam na vida cotidiana, antes representada pela Igreja, Estado e Ciência, hoje por instituições econômicas responsáveis pela mercantilização da cultura e estetização generalizada. Estas relações são efetivadas também através da manipulação do corpo, que oferecem sedutores convites ao consumidor, assim destacam-se duas formas de manipulação: a da pseudomodelo que esconde a doença e a morte, com a aparição da anorexia e proporciona o desaparecimento do trabalho e do corpo que sustenta o figurino, preservando a imagem evanescente da moda e da transitoriedade, estimulando uma juventude rígida e automonitorada. E a do pseudo-atleta como elogio ao corpo exuberante, com acréscimo de próteses e matéria. Contrária à primeira forma, que apresenta um esmaecimento, na segunda há redundância, transbordamento, um corpo-produto que incorpora símbolos e signos: potência e sexualidade. As duas formas de manipulação do corpo são apresentadas em forma de imagem, corpo-imagem, e se reproduzem no cotidiano urbano, padronizando a juventude. Descontextualizadas e cenarizadas correspondem à massificação do consumo e a parâmetros de comportamentos oferecidos pelas formas dominantes de manipulação do corpo (TORRES, 2008).

As representações deste corpo exorbitante proliferam-se por toda parte, principalmente na multiplicação das imagens fotográficas, favorecidas nos últimos tempos, com o desenvolvimento de novas tecnologias de manipulação da imagem através da computação gráfica. Com auxílio de tais tecnologias, a maioria das imagens atinge o auge da perfeição: corpos parecem plastificados, vitrificados, sem poros, sem suor, sem excreção, funcionando como objetos de extrema beleza e juventude, transformados e corrigidos por meios digitais, apresentando-se perenes

¹¹O não-lugar é um conceito proposto por Marc Augé, antropólogo francês, para designar um espaço de passagem incapaz de dar forma a qualquer tipo de identidade, em oposição ao conceito de lugar determinado pela antropologia, distinto de um lugar de convivência e produção de cultura, relacional e histórico, seria o local de passagem, de trânsito, a exemplo de aeroportos, autoestradas, supermercados, metrô, quartos de hotéis, que apresentam características similares em qualquer parte do mundo. Em Augé, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da modernidade*, Lisboa: Bertrand Editora, 1994.

¹²(Op Cit.)

na sua simulação (SANTAELLA, 2004). Parece improvável não se render aos apelos destas reproduções, o que favorece o culto a um ideal narcísico, processo onde o indivíduo é obrigado a buscar estas formas, de acordo com as regras impostas pela sociedade. Segundo Baudrillard:

Trata-se de um narcisismo dirigido, uma exaltação funcional da beleza a título de avaliação e troca de signos. Essa auto-sedução só tem de gratuita a aparência; na verdade, todos os detalhes dela recebem a forma final de uma norma de gestão ótima do corpo no mercado dos signos. (BAUDRILLARD, 1996, p.150)

São nas telas das imagens encenadas, vistas nos *outdoors*, cartazes publicitários, bancas de revistas, *banners*, vitrines, internet, que a percepção fica dominada, visto que a construção da imagem corporal perpassa pela percepção do corpo em geral e do próprio corpo que acabam sendo visualizadas em todos estes meios.

1.3 O CORPO CONSTRÓI A IMAGEM, A IMAGEM CONSTRÓI O CORPO.

Somos o que vemos no espelho, ou somos o que nos olha? Ilusoriamente quando nos olhamos vemos um ente com limites definidos que chamamos de corpo, experimentamos fenomenologicamente seus estados diariamente, contudo não costumamos nos questionar sobre esses dados, sobre a imagem.

Considerar que o corpo é uma imagem e que se alimenta de elementos simbólicos que estão relacionados com o imaginário social, histórico e social, possibilita compreender que o corpo está submetido a um campo de forças que impõe um quadro de valores dominantes que determinam um tipo/modelo a ser seguido, ressaltando o que deve ser valorizado e o que muitas vezes é marginalizado. O corpo apresenta fusão entre a imagem que se projeta e a que se experimenta e, de certo modo, produz/adquire um determinado tipo de corpo através do desdobramento de qualidades específicas que são impostas de acordo com o modelo social apreendido para cada idade, gênero e até mesmo classe social.

Tais argumentos permitem levantar alguns questionamentos sobre o papel da arte no dado contexto. Como problematizar na arte o que o corpo pode ser, experimentar, sentir e tornar-se através de sua relação com seu próprio corpo, do outro e com a imagem do corpo, mediada pela arte, mídia, cultura e instituições regulatórias? Como representar, apresentar, explorar através/pela arte o que o corpo consome/capta e o que projeta/oferece com as imagens vistas e experimentadas principalmente no espaço urbano?

A partir destes questionamentos propõe-se examinar brevemente algumas teorias sobre os processos de percepção da imagem baseado em conceitos de Jacques Aumont, em *A imagem* (1993) e da construção da imagem corporal embasado nas teorias de Paul Schilder, em *A Imagem do Corpo: as energias construtivas da psique*, de 1994. Teorias que servem como apontamentos para construção da poética em desdobramento, atribuindo/relacionando conceitos às obras criadas, onde estas considerações são também exploradas, permitindo instaurar conceitos operatórios¹³ que serão descritos no capítulo três.

A percepção do próprio ser e do outro passa pela visão do nosso corpo e do outro. Todavia, o reconhecimento de si e do outro ultrapassa estas relações e é atravessada por tudo que experimentamos e percebemos, nos construindo socialmente. Segundo Aumont, a referida constituição passa pela relação do sujeito/espectador com a imagem:

Além da capacidade perceptiva entra em jogo o saber, os afetos, as crenças, que por sua vez, são muito modelados pela vinculação a uma região da história (a uma classe social, a uma época, a uma cultura). (AUMONT, 1993, p. 77).

Não se pode desconsiderar o modelo psicológico para compreender a relação. Porém, conforme afirma Santaella, “o senso comum teima em nos assegurar que pretender que o psicológico não é uma questão individual, mas ao invés disso, um

¹³Segundo Sandra Rey (2002) a obra em processo vai determinar a produção de sentidos a partir das operações realizadas durante sua instauração, procedimentos técnicos e concretização de ideias. Cada procedimento instaurador implica a operacionalização de um conceito, que são nomeados de conceitos operatórios e permitem realizar a obra tanto no nível prático quanto no teórico.

evento social” (SANTAELLA, 2004, p.09). Contudo, a autora afirma que isto contraria uma evidência inquestionável, que o pensar é algo particular, o que permanece em nós é esta experiência privada, o que nos permite a capacidade de nos representarmos a nós mesmos como entidades próprias, de sermos conscientes do próprio eu. Para Aumont a relação do espectador com a imagem não é somente compreensível pelas vias da psicologia, porém é possível esclarecer algumas questões sobre esta relação a partir deste sentido. Do mesmo modo que para Santaella, é igualmente pela via do psicológico e individual, por meio da relação da imagem com o sujeito, que se constrói a identidade, ainda que também seja estruturada socialmente. Entretanto, teóricos da cultura afirmam que a segurança das imagens sobre o eu e o nosso mundo próprio que vem de longa tradição cultural, passam agora por uma crise profunda. Crise esta estendida ao sujeito, à subjetividade, ao eu, questionando nossa corporalidade e corporeidade.

Segundo (IHDE, 2002, apud SANTAELLA, 2004, p.10), existem três sentidos do corpo: o fenomenológico, que compreende o nosso ser no mundo emotivo, perceptivo e móvel; o social e cultural, experiência de situações e valores relativos ao corpo que são culturalmente construídos e, o terceiro sentido que atravessa os dois anteriores, que são as relações tecnológicas das simbioses entre corpo e tecnologias. As verdades que precederam estes e outros sentidos estão atualmente sendo problematizadas, o que evidencia o questionamento de nossa auto-identidade e tudo que está relacionada a ela.

O corpo é atravessado por imagens, e não se pode negar que a produção delas sempre teve um fim (de propaganda, religioso, de informação, ideológicos em geral). É possível examinar as razões da produção de imagens pelo domínio do simbólico, sendo que este, segundo Aumont (1993), está em situação de mediação entre o espectador e a realidade, o que torna esta uma das principais funções da imagem.

Na relação entre imagem e realidade, pressupõe-se que a produção de imagens nunca é gratuita, e sua função principal é semelhante a todas as produções humanas: buscar estabelecer uma relação com o mundo. Assim, segundo Aumont (1993), é possível classificar esta relação de três modos: no simbólico, que inicialmente tem nos símbolos religiosos a manifestação do sagrado e mais adiante ampliada para todos os símbolos não religiosos, nas sociedades ocidentais laicas e associados a novos valores. No modo epistêmico, temos a imagem como forma de

conhecimento sobre o mundo. E no modo estético, a imagem com a finalidade de oferecer sensações específicas, ainda que não tenhamos certeza se este sentimento estético em épocas distantes da nossa tenha sido sentido do mesmo modo (a exemplo dos bisões de Lascaux, considerados bonitos ou mágicos?). Hoje esta função da imagem é quase indissociável da noção de arte se confundindo até mesmo com a publicidade que visa igualmente obter efeitos estéticos por meio dela.

Na maioria dos modos de relação com o real e suas funções, a imagem opera no conjunto da esfera do simbólico (AUMONT, 1993), mas é necessário abordarmos porque e como se olha uma imagem no campo psicológico. Conforme Gombrich (1965, apud AUMONT, 1993, p. 81) “a imagem tem por função primeira garantir, reforçar, reafirmar e explicar nossa relação com o mundo visual: ela desempenha o papel de descoberta do visual”. Por estudar as imagens artísticas, Gombrich determina duas formas de investimento psicológico na imagem: o reconhecimento, ligada à apreensão do visível, à sensação; e outra à rememoração, ligada à memória, ao intelecto, às funções do raciocínio.

Quando intitulamos, nesta parte do estudo, o enunciado “o corpo constrói a imagem, a imagem constrói o corpo” baseamo-nos na premissa defendida por Aumont (1993) que aborda o espectador em relação com a imagem como um parceiro ativo, emocional, cognitivo e psíquico, sobre o qual a imagem – por sua vez – também age. O processo de reconhecimento de uma imagem se dá “quando se identifica, pelo menos em parte, o que nela é visto com alguma coisa que se vê ou se pode ver no real” (AUMONT, 1993, p. 82). Nesta experiência, o reconhecimento se dá pelo trabalho e pelo prazer, no trabalho haverá sempre uma constância perceptiva que permitirá perceber na imagem as mesmas coisas da realidade (cores, bordas, texturas), não apenas constatando estas semelhanças, mas encontrando também ‘invariantes da visão’(como se fossem índices de reconhecimento). Ainda no processo de reconhecimento temos o prazer, que é atribuído à sensação de bem estar, de satisfação psicológica que uma imagem proporciona, a exemplo da contemplação da representação da natureza. A observação de uma imagem da natureza, além de oferecer prazer, muda a forma como se verá a natureza depois. Deste modo, de acordo com Aumont:

o reconhecimento proporcionado pela imagem artística faz parte do conhecimento, mas encontra também as expectativas do espectador, podendo transformá-las ou suscitar outras: o reconhecimento está ligado a rememoração. (AUMONT, 1993, p. 83).

A outra forma de investimento psicológico na imagem é a rememoração, e está ligada à relação mimética da imagem com o real, aliada a uma forma codificada. Este instrumento de rememoração é o esquema (estrutura simples memorizável), algo que não é absoluto, e evolui à medida que os usos variam e que novos conhecimentos são construídos. Na arte, podemos dizer que os esquemas equivalem aos estilos artísticos.

Na relação entre espectador e imagem, o papel daquele é de extrema importância na configuração da imagem. Segundo Gombrich (apud AUMONT, 1993) a parte do espectador, sua função designada pelo conjunto dos atos perceptivos e psíquicos, faz com que, ao perceber e compreender a imagem, ela exista. Gombrich afirma que a percepção visual é um processo quase experimental, que depende das expectativas e hipóteses do espectador, ou seja, a parte do espectador na percepção é projetiva, ele supre o não-representado, as lacunas, pois uma imagem nunca pode representar tudo. Deste modo, “a imagem é, pois, tanto do ponto de vista do seu autor, quanto do seu espectador” (AUMONT, 1993, p.90).

Quanto à construção da imagem corporal, toma-se como parâmetro a abordagem que a compreende como multidimensional, lábil e ligada à identidade do indivíduo. A representação e a construção da imagem corporal relacionam-se ao corpo constituído psicologicamente segundo as teorias desenvolvidas pelo neurologista Paul Schilder, que associa também aspectos neurofisiológicos, sociais e afetivos; aliados a conceitos de filosofia. Schilder conceitua imagem corporal afirmando que “entende-se por imagem do corpo humano a figuração de nossos corpos formada em nossa mente, ou seja, o modo pelo qual o corpo se apresenta para nós” (SCHILDER, 1994, p. 11). E ainda:

O esquema corporal é a imagem tridimensional que todos têm de si mesmos. Podemos chamá-la de imagem corporal. Esse termo indica que não estamos tratando de uma mera sensação ou imaginação. Existe uma percepção do corpo. Indica também que, embora nos tenha chegado através dos sentidos, não se trata de uma mera

percepção. Existem figurações e representações mentais envolvidas, mas não é uma mera representação. (SCHILDER, 1994, p.11)

Schilder considera a imagem corporal construída pelo indivíduo como uma personalidade que experimenta a percepção, imagem corporal não apenas como modelo fisiológico, mas uma estrutura libidinal dinâmica. A estabilidade do corpo vai depender da construção e reconstrução contínua da imagem corporal que perpassa pelas experiências perceptivas, motoras, afetivas e sexuais. Deste modo, os processos de construção da imagem corporal se estabelecem nas áreas da percepção, do emocional e libidinal. Observa-se que Schilder determina diferenças de características nestes campos, através da necessidade do corpo existencial.

Na percepção, o corpo estaria relacionado aos estímulos externos (ambiente e outros corpos – superfície e pele). No libidinal, assinalado pelo mundo captado pelo aspecto da animação, do movimento, amor e vida, relacionado às impressões mais íntimas e interiores: o corpo como receptáculo onde vibram as energias psíquicas e libidinais. O que confirma a labilidade da imagem corporal que ultrapassa os limites da anatomia, por estar em estado constante de transformação, se reconstruindo e reestruturando a todo o momento. Logo, conforme Schilder, a imagem corporal se constrói através das relações intra e interpessoais, com as emoções e sentimentos íntimos, com os outros e com seu contexto, com uso de vestuário e adereços e com o contato com o próprio corpo na superfície (pele) e interior.

Estes apontamentos configuram elementos que são analisados tanto nas imagens vistas, registradas e apropriados do espaço urbano (ações da primeira etapa desta pesquisa) quanto nas obras produzidas durante o desenvolvimento da poética¹⁴. Confirmam que as representações do corpo vistas no espaço urbano em mídias distintas e nas sinalizações de trânsito e comunicação visual tem uma função específica; de normatização de posturas ou de imposição de modelos para o corpo, e podem com isto contribuir para a construção da imagem corporal do indivíduo que as percebe. Alguns apontamentos de Aumont contribuem para demarcar procedimentos na produção artística, como apropriação e resignificação. É possível conectar, por exemplo, a rememoração, que está ligada a relação mimética da

¹⁴ Esta etapa da pesquisa e as obras produzidas derivadas das imagens apropriadas são apresentadas e explicadas com maiores detalhes no capítulo 3.

imagem com o real aliada a uma forma esquematizada, com a percepção dos pictogramas (bonecos de sinalização). A partir desta proposição foi possível pensar na apropriação destes signos e na sua resignificação por meio de intervenções urbanas. Na produção plástica que se estabeleceu, que será explicitada com mais detalhes no capítulo 3 com a apresentação das imagens das ações artísticas, me aproprio destes símbolos (bonecos de sinalização) e os reconstruo em poses sexuais baseadas em posturas do Kama Sutra, com isto a ideia de rememoração e de reconhecimento são validadas. Quando o observador percebe o esquema (o boneco de sinalização), visto num símbolo no espaço urbano, que indica determinada postura ou comportamento na vida real, ele o relaciona a seu corpo. Ao ver outro esquema que apresenta este mesmo boneco de sinalização nos mesmos locais, mas agora apresentando o ato sexual, ele remete ao real e de algum modo à ideia de transgressão de uma norma, pois o boneco indica uma postura diferente das comumente vistas nestes espaços. Este procedimento de apropriação e resignificação vai dar sonoridade a um discurso sobre o sexo no espaço público, promovendo a visibilidade do tema e a insubordinação a regras e padrões. E conforme afirma Foucault:

Deve-se falar do sexo, e falar publicamente, de uma maneira que não seja ordenada em função de demarcação entre lícito e o ilícito, mesmo se o interlocutor preservar para si a distinção (é para mostrá-lo que servem estas declarações solenes e liminares); cumpre falar do sexo como de uma coisa que não se deve simplesmente condenar ou tolerar, mas gerir, inserir em sistemas de utilidade, regular para o bem de todos, fazer funcionar segundo um padrão ótimo (FOUCAULT, 2007.p. 30)

É importante ressaltar que as imagens apreendidas, analisadas e apropriadas no início desta pesquisa, e que são percebidas no contexto urbano não podem ser descartadas ou desvalorizadas, pois se configuram em material simbólico, 'consumidas' pelo corpo e que se constituem em matéria para formação da imagem corporal, não apenas pela percepção, mas também pelas sensações que produz no observador. Conseqüentemente, permite afirmar que a elaboração e disseminação destas imagens pela publicidade ou por instituições regulatórias (no caso do sistema de sinais de trânsito e informação visual) evidencia função específica – a de causar sensações no espectador – que remete à funções similares ao evento da imagem

artística com o diferenciador de que as primeiras buscam provocar sensações para incitar o consumo e determinar posicionamentos e comportamentos para manter a ordem.

1.4 ENCANTA- ME QUE TE DEVORO

Mas ser seduzido é ainda a melhor maneira de seduzir.
(BAUDRILLARD, 1991a, p.92)

De acordo com o dicionário Aurélio, a palavra sedução é o ato ou efeito de seduzir, sendo esta oriunda do verbo em latim *seducere*, trazendo no seu significado tanto acepções negativas como: *inclinartificiosamente para o mal ou para o erro, desencaminhar, enganar arditosamente, desonrar, levar à rebelião, revoltar, sublevar, subornar para fins sediciosos*; quanto acepções positivas tais como: *atrair, encantar, fascinar, deslumbrar*. O fato leva a afirmar o paradoxo de um conceito proposto para ser analisado tanto no recorte teórico desta dissertação quanto no campo prático dentro da poética desenvolvida. Traz-se, deste modo, a discussão do conceito de sedução a partir de três diferentes dimensões, apresentadas por Renato Mezan¹⁵: um referencial ético, um estético e outro político, porém concentrando-se no referencial estético.

Ademais da discussão do conceito, por este viés, pretende-se verificar e analisar o conceito de sedução a partir de teorias defendidas principalmente através do pensamento de Jean Baudrillard¹⁶ em *Da sedução*, de 1991a, que se contrapõe e, ao mesmo tempo, se respalda na psicanálise. Com o intuito de propor outra forma

¹⁵MEZAN, R. (1987a). A sombra de Don Juan: a sedução como mentira e como iniciação. In: MEZAN, R. (1993). *A sombra de Don Juan e outros ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 13-49.

¹⁶Jean Baudrillard (Reims, 27/07/1929-Paris, 06/03/2007), filósofo, sociólogo, poeta, semiólogo e fotógrafo francês foi um dos maiores pensadores e críticos da chamada Contemporaneidade ou Pós-modernidade (conceito este que Baudrillard renega). Intelectual de orientação ceticista e filósofo heterodoxo, sendo um dos mais brilhantes pensadores da geração de 1968. Desenvolveu uma série de teorias que remetem ao estudo dos impactos da comunicação e das mídias na sociedade e na cultura contemporâneas. Partindo do princípio de uma realidade construída (hiper-realidade), discute a estrutura do processo em que a cultura de massa produz esta realidade virtual. Texto disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Jean_Baudrillard.

de explicar como se dá a relação do espectador com a imagem, por meio de conceito filosófico, que abrange não somente a relação no campo perceptivo e libidinal, mas engloba as considerações do corpo e sexualidade nos meios de comunicação, além da argumentação que apresenta a sedução como elemento inerente a construção da poética desenvolvida.

Ressalta-se, ainda que brevemente, alguns aspectos das estratégias utilizadas pela publicidade, que tem a sedução como uma forma discursiva, antes de se ater ao conceito de sedução defendido por Baudrillard, pois deste modo se fará possível mais adiante tecer as relações que se pretende constituir entre este conceito e as ferramentas usadas na poética desenvolvida.

A publicidade no seu desenvolvimento histórico apresenta dois tipos de estratégias que se modificaram no decorrer da modernidade para a pós-modernidade¹⁷. No período da modernidade a estratégia publicitária estava definida como uma forma discursiva **persuasiva**, baseada num planejamento e criação de mensagens para transmitir as características e vantagens na aquisição de um produto, de modo que levasse o receptor à motivação através da racionalidade e da verificação da veracidade contido no discurso publicitário.

No período pós-moderno, com as exigências de uma sociedade de produção e consumo e para manutenção da hegemonia do capitalismo, se buscou nos avanços da ciência e das novas tecnologias modos de convencimento e coação apoiada numa nova estética. Assim, em vez da utilização de uma linguagem argumentativa racional, se enfatiza a experiência que se pode ter, principalmente através da sensação emocional que determinado produto pode “parecer” oferecer, tendo, no discurso construído, o emprego da **sedução**, pois é a partir dela que se pode construir universos em que seus participantes sintam-se envolvidos pela fantasia proposta¹⁸.

¹⁷ Pós-modernidade é nome aplicado às mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e nas sociedades avançadas desde 1950, quando por convenção, se encerra o modernismo (1900-1950) (SANTOS, 2008, p.8)

¹⁸Estes conteúdos são abordados no artigo *A Estratégia Publicitária de Persuasão e de Sedução na Publicidade* de autoria de Marcelo Moreira Borges, disponível em: <http://www.intercom.org.br/sis/2010/resumos/R5-3306-1.pdf>

A mensagem publicitária é constituída além da linguagem verbal de sistemas semióticos (imagem) e apresenta três funções básicas: mostração, interação e sedução. No artigo *Publicidade e consumo: a perspectiva discursiva*, de Fred Tavares¹⁹, ele explica que estas estratégias têm como objetivos respectivamente: construir um referente ou universo de discurso do qual seu texto fala; estabelecer vínculos socioculturais para dirigir-se ao interlocutor; e distribuir afetos positivos e negativos cuja hegemonia reconhece e/ou quer ver reconhecida. Destas três estratégias a que nos interessa avaliar é a sedução, que segundo Tavares está correlacionada ao apelo às emoções, ao explorar esta função através da imagem, a publicidade utiliza recursos para espetacularizar a mensagem, com uma desvinculação do real para uma filiação simbólica da fantasia. Neste sentido a decodificação por parte do receptor, para assimilar o conceito da ideia, é fundamental. O receptor interpreta os valores expressivos da imagem cujas conotações são sugeridas por meio de técnicas de manipulação dos retratados e do cenário, por recursos fotográficos e pós-fotográficos, de edição e diagramação criando representações que aludem muitas vezes ao hiper-real.

É neste contexto que o conceito de sedução de Baudrillard interessa, além do campo estético. Respalda e considerar o conceito de sedução através do pensamento de Baudrillard não é tarefa simples, pois é um filósofo polêmico influenciado por inúmeros autores e apresenta discurso rebuscado. Sua narrativa é irônica e carnavalesca, um pensamento enigmático, num estilo marcado pela dispersão, no sentido que se faz codificado, principalmente por pertencer a um corrente de autores pós-estruturalista e dentro da pós-modernidade, apesar de negar este último termo, assim necessita tradução para ser compreendido em todas as controvérsias e nuances do seu discurso, no entanto ao mesmo tempo é encantador na sua poética descritiva e contextual. E conforme ele mesmo afirma: autor que não determina ou confirma verdades, mas as questiona ou mobiliza a produção de novos significados. Baudrillard declara:

Sou um dissidente da verdade. Não creio na ideia de discurso de verdade, de uma realidade única e inquestionável. Desenvolvo uma teoria irônica que tem por fim formular hipóteses. Estas podem ajudar

¹⁹ Artigo disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/8297535/Publicidade-e-Consumo>. Acesso em 30/05/2012

a revelar aspectos impensáveis. Procuo refletir por caminhos oblíquos. Lanço mão de fragmentos, não de textos unificados por uma lógica rigorosa. Nesse raciocínio, o paradoxo é mais importante que o discurso linear. Para simplificar, examino a vida que acontece no momento, como um fotógrafo. Aliás, sou um fotógrafo.²⁰

Segundo Barcellos²¹, o conceito de sedução de Baudrillard tem paralelos com as ideias de Georges Bataille na obra *O Erotismo* (1987), influenciado mais diretamente por este autor através da obra *A Parte Maldita* (1975), onde Bataille sustenta que não são o produzir, conservar e construir que balizam as motivações primeiras da sociedade humana, e sim o consumir, desperdiçar e destruir, de modo que inspira Baudrillard em sua hipótese pessimista de uma abundância produzida pelo homem, cuja acumulação predispõe a morte.

O conceito de sedução tem como influência as ideias defendidas por Bataille em *O Erotismo*, no sentido que encontra no erotismo o segredo que desvenda os aspectos fundamentais da natureza humana, o limite entre o humano e o inumano, através de uma experiência mística não religiosa de se superar a descontinuidade do ser (BARCELLOS, 2012, p.11). O fato motiva Baudrillard a conceder dimensão sagrada à sedução, conferindo-lhe valor como peça chave do simbólico, como motor do ser humano. A correspondência do conceito de sedução de Baudrillard com o de erotismo de Bataille contribui para demarcar o referencial teórico desta pesquisa, já que o conceito de erotismo será examinado na dissertação, do mesmo modo que estes conceitos servirão para explicar os nós da rede de criação²² que compõem o diagrama de criação dentro da poética desenvolvida.

Faz-se necessário um breve esclarecimento sobre o livro *A Sedução* (BAUDRILLARD, 1991a). Na obra, o que mais se relaciona com a argumentação

²⁰ Citação retirada da entrevista de Jean Baudrillard concedida à revista *Época*, na ocasião de sua visita ao Brasil em 2003. BAUDRILLARD, Jean. *A Verdade oblíqua*. Entrevista a GIRON, Luís Antônio. In: Revista *Época*, n. 264. Rio: Ed. Globo, 9 jun. 2003. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT550009-1666,00.html>. Acesso em 30/05/2012

²¹ Este conteúdo é abordado no texto *Introdução ao pensamento de Jean Baudrillard*, de Jorge Barcellos. Disponível em: www.overmundo.com.br/download_banco/ baudrillard. Acesso em 31/05/2012

²² O conceito de rede de criação é defendido por Cecília Salles no livro *Redes da criação construção da obra de arte* (2006) e define que o processo de criação se estabelece pela simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade, entrelaçamento de nexos, proliferação de conexões ligadas ao desenvolvimento do pensamento criativo e o modo como os artistas se relacionam com seu meio.

proposta neste texto é o primeiro capítulo, onde Baudrillard faz análise do conceito de feminino e defende a sedução como fator de exclusividade feminina e, assim, explica a estrutura simbólica de que se constitui a sedução: “Não compreendem que a sedução representa o domínio do simbólico, ao passo que o poder representa apenas o domínio do universo real” (BAUDRILLARD, 1991a, p. 13).

Em raciocínio paradoxal, Baudrillard apresenta o conceito de sedução por dois caminhos: um que crê que a sedução é a mola mestra da humanidade e que opera no campo do simbólico; o outro, permeado pela produção e consumo no universo real e que tem a sedução como ferramenta para acirrar o consumo, além da sua aparição em outros setores. Para a sedução assumir o conceito de produção, Baudrillard realiza um trabalho de estética linguística. Para isso se afasta da linearidade e se vale de recursos estilísticos, trafegando entre o saber científico e o poético.

Baudrillard ressalta a raiz etimológica do verbo seduzir: “*se-ducere*, afastar, desviar de seu caminho” (1991a, p.28). Deste modo, considera que a sedução é uma estratégia do mal para seduzir e desvirtuar, indestrutível. Contudo, escondida e aniquilada pela moral e pela filosofia, apesar da liberação do desejo pela psicanálise e retorno à promoção dos valores do sexo e da perversão, a sedução ainda mantém-se na sombra. A argumentação deste autor transcende o feminino nos capítulos seguintes, mas para iniciar a discussão, Baudrillard oferece análise da proliferação e do desperdício da produção de signos do sexo que estão em paralelo com a razão econômica sustentada na penúria; pois é o desejo que sustenta a demanda, agregado a estes dois segmentos que se nutrem na falta, sendo ele o propulsor para produção e proliferação dos signos do sexo que são vistos em toda parte, exceto na sexualidade, numa simulação generalizada²³.

O conceito de feminino é evidenciado neste capítulo e defendido não como disposição oposta ao masculino, numa inversão estrutural, mas substituindo-se a si mesmo como fim de um papel destinado ao feminino, e isto só é possível na ironia e na sedução. Segundo Baudrillard (1991a), para Freud só existe uma única sexualidade, a masculina centrada no falo. Assim, não é possível sonhar com uma sexualidade não fálica. Na estrutura da sexualidade, todo feminino é absorvido pelo

²³ (Op. Cit)

masculino, e se isto não ocorre, a estrutura é reduzida, se esboroa, deixa de existir. A armadilha da revolução sexual em encerrar o feminino condena-o à discriminação negativa. Contudo, o feminino está em outro lugar, este é o segredo do seu poder “é preciso dizer que o feminino seduz porque nunca está onde pensa estar” (BAUDRILLARD, 1991a, p. 11). A história de sofrimento e opressão imputada ao feminino não lhe cabe lugar, pois, com astúcia, dissimula-se por meio do próprio masculino.

A psicanálise não conhece uma alternativa ao sexo e ao poder, porque sua sentença é sexual. É uma estrutura que não pode ser subvertida sem deixar de existir. O declínio da psicanálise e da sexualidade como estrutura forte se dá quando aparece outro universo (paralelo, no sentido de que nunca se encontram) que é interpretado não em termos de relações psíquicas e psicológicas, mas em termos de jogo, de desafio, de estratégias de aparência, de sedução, onde o feminino já não se opõe ao masculino, mas o seduz. (BAUDRILLARD, 1991a, p.11-12).

A soberania da sedução é privilégio do feminino, da mulher, do mesmo modo que a sexualidade é do masculino. Contudo, o feminismo não reconhece a sedução como uma força do feminino e ao contestar a estrutura falocrática reivindicando uma autonomia para o corpo da mulher, descarta a sedução como se ela lhe imputasse uma postura de inferioridade. Deste modo, Baudrillard determina que a sedução não pode se comparar em mesma medida com o poder político ou sexual, pois o seu poder está no jogo da estratégia das aparências, da força reversível, do lugar de troca e retorno.²⁴

Baudrillard aspira que o feminino seja liberado e colocado a serviço de um novo Eros coletivo, onde a sedução é seu atrativo principal. Porém, atenta que o feminino participa de uma ambiguidade: ao mesmo tempo em que promove o sujeito (a mulher), há um agravamento dela como objeto quando ele passa a ser usado de forma consciente numa pornografia generalizada, todas as suas qualidades passam a ser evidenciadas, exigindo-se da mulher oferecimento do próprio sexo como objeto. Na relação de ambiguidade depara-se com o enfraquecimento do masculino, a exemplo da pornografia em que tudo gira em torno da genitália feminina, e a ereção masculina é exigida sem interrupção, enquanto o sexo feminino apresenta-se

²⁴ (Op. Cit)

disponível todo o tempo, sem ter que provar nada da própria sexualidade, o que lhe assegura superioridade frente ao masculino.

Estabelece-se, deste modo, paralelo entre a liberação sexual e a produção, ambas potencialmente sem limites, o que amputa ao feminino o papel de objeto, pois na sociedade tudo passa a ser feminizado, os objetos, bens, serviços, o que permite que a publicidade confira a inúmeros produtos que almeja comercializar as qualidades do feminino.

O processo de absorção do feminino na sua ambiguidade, pelo pornô e pela publicidade, esta presente em parte na acepção negativa do conceito de sedução – *desencaminhar, enganar arditosamente e desonrar, recorrendo a promessas ou encantos* – o que configura o referencial ético da sedução. Segundo Mezan (1987), *o sedutor é visto como alguém perfeitamente odioso, embusteiro, fingidor, trapaceiro e egoísta*. Para Mezan, o sedutor é um “fraco que tem consciência de sua fraqueza, e a converte em força aproveitando-se deslealmente das regras do jogo” (MEZAN, 1987, p. 19). Preposição coincidente com o pensamento de Baudrillard quando afirma que a sedução está muito próxima da ideia de fragilidade:

Seduzir é fragilizar. Seduzir é desfalecer. É através da nossa fragilidade que seduzimos, jamais por poderes ou signos fortes. É essa fragilidade que pomos em jogo na sedução, e é isso que lhe confere seu poder. Seduzimos por nossa morte, por nossa vulnerabilidade, pelo vazio que nos persegue (BAUDRILLARD, 1991a, p.94).

Nesta dimensão, a sedução agrega como qualidades o segredo e o desafio. O segredo é o que não pode ser dito porque não tem sentido, mas circula, está em constante movimento. O desafio é o argumento da sedução para trazer o outro para o terreno da nossa fragilidade e fragilizá-lo. Portanto, segredo e desafio são predicados da sedução, numa relação de troca de signos, onde encantamento da sedução põe fim a economia do desejo e ao contrato do sexo, sendo ela pactual, dual, ritualística e artificial (Baudrillard, 1991a, p.91-94)

A configuração do referencial político da sedução aparece na acepção negativa da sua definição: *levar à rebelião e subornar para fins sediciosos* aplica-se ao universo

das regras sociais, implicando numa contestação ao poder vigente (MEZAN, 1987). Assim sendo, é vista nas relações sexuais como afronta à própria religião (que determina que o sexo seja somente para procriação), no momento que o ser humano se permite sentir e buscar prazer e não mais necessariamente gerar outra vida e esta busca vai bem além do próprio gozo, que passa a ser apenas pretexto de outro jogo mais apaixonante e passional, onde então a sedução surge. Neste aspecto, a sedução se dá numa relação entre seres humanos e implica diretamente no emocional, ativo, ou seja, na relação direta entre os sexos, ritual não baseado na verdade, pois tem sua elaboração atrelada diretamente ao jogo das aparências, campo em que o corpo também é aparência, e esta é sempre reversível.

No sexo autônomo, a sedução não encontra espaço, pois ela não tem um espaço configurado, está em todo lugar e sua estratégia é a do engano. Ela não se detém na verdade dos signos, e sim na troca, usa o engano e o segredo. Neste sentido, pode comparar-se à perversão, pois a sedução como a perversão negam o princípio do prazer, substituído por uma regra de jogo arbitrária. Tanto a imoralidade da perversão quanto da sedução advém do abandono do sexo, inclusive dos seus prazeres como referência e como moral.

No seu referencial estético, a sedução é designada pelos vocábulos *atrair*, *encantar*, *fascinar*, *deslumbrar* e remete ao prazer, como se fosse possível adicionar algo ao seduzido, despertando nele sentimentos e sensações corporais, ao mesmo tempo em que pode despertar sensação de dor e sofrimento, como angústia ou medo frente ao desconhecido (MEZAN, 1987). Desse modo, a sedução apresenta algo a ser resolvido, desvendado, ela oculta mostrando, instigando o seduzido a participar do jogo (BAUDRILLARD, 1991a). As semelhanças entre erotismo e sedução perpassam pelo segredo, pelo desafio e pela transgressão elementos que constituem os dois conceitos.

Neste sentido o conceito de sedução foi se infiltrando na poética, absorvido tanto no seu referencial político quanto estético. No político, quando no início desta pesquisa no percurso de observação e registro de imagens do corpo, houve um desvio perceptivo que permitiu que a partir da apropriação dos novos signos visualizados e apreendidos eu pudesse transgredir normas de sinalização urbana através de intervenções. No estético quando incluo a sedução como elemento das fotografias

da série *Corpo-produto*²⁵, com a intenção de atrair, deslumbrar e remeter o espectador ao prazer. Ainda que o conceito de sedução não tivesse sido designado como referencial teórico, ele foi tomando corpo e se agrupando tanto a prática quanto a teoria, este processo se deu por ter apoiado o processo de criação no conceito de criação como rede, (SALLES, 2006), em que o estabelecimento de critérios surge a partir de novas conexões, que são responsáveis pela proliferação de novos caminhos e ações, que acabam se conectando com outras tantas ações num vai e vem constante, num movimento de regressão e progressão infinitas.

1.5 EU: CORPO A CORPO COMIGO MESMA

No início desta pesquisa determinei realizar uma investigação em campo no espaço urbano da cidade de Salvador. Para verificar se as imagens representativas do corpo humano (masculino e feminino) vistas em mídias diversas (cartazes publicitários, bancas de revistas, *outdoors*, *backlights*, painéis e vitrines) traziam na sua configuração uma restrição do corpo, a um modelo definido como corpo-produto. Com o intuito de utilizar estas imagens²⁶, principalmente o aspecto formal e conteúdos simbólicos em apropriações, deslocando-as do seu contexto original, através de processos de simulação em fotografia.

A cidade como campo de pesquisa apresenta uma infinidade de imagens em constante movimento, efêmeras, variadas. Estar no espaço urbano em estado contemplativo permite ser sugado e absorvido pela visão das múltiplas imagens, como se a percepção do jogo de forças vinculado a tantas representações a que o corpo está submetido pudesse incitar o corpo a aprender a ser certo modelo de indivíduo (homem ou mulher) em determinado espaço-tempo. Ao mesmo tempo em que este jogo de forças incita a construção de determinadas identidades, também provoca sensações diversas na unidade orgânica que ocupa lugar no espaço e, de algum modo, até na imagem já construída do próprio corpo. Então, estar em

²⁵ Este trabalho é explicado detalhadamente no capítulo 3.

²⁶ As fotografias que registraram estas imagens são apresentadas no capítulo 3, onde são analisadas.

situação de contemplação atento ou desatento ao que a visualização das imagens nos traz é estar em estado de vulnerabilidade.

Na etapa inicial desta pesquisa, onde registro representações do corpo em mídias diversas, eu me permiti estar neste estado de contemplação vulnerável, porém atenta as imagens que visualizava, neste processo de observação ocorreu um desvio perceptivo que promoveu que meu olhar fosse direcionado para outras imagens que não eram foco da pesquisa, não contemplavam as mídias, mas traziam também a imagem do corpo humano. Este deslocamento do olhar para outras representações do corpo vistas nos símbolos das sinalizações de trânsito e de comunicação (pictogramas) foi provocado por elas gerarem sensações em meu/minha matéria orgânica, impressão de aprisionamento e de obrigação de posturas e movimentos.

A qualidade de reversibilidade dos signos, vistos e experimentados no espaço da cidade foi fundamental para pensar a potência do corpo e perceber que sua figura estava sendo utilizada como ferramenta de manejo de ações e posturas obrigatórias, instituída por códigos impostos por estruturas reguladoras. A forma encontrada de dar continuidade a esta reversibilidade foi descoberta na ironia e na sedução. A mesma sedução que em significado negativo de *“desencaminhar, enganar artilosamente, desonrar, levar à rebelião, revoltar”* atravessou meu caminho, me desviou do meu propósito inicial e possibilitou que a partir desta nova percepção ações artísticas e intervenções urbanas fossem realizadas, o que ampliou a cidade de campo de investigação para campo de atuação²⁷, numa atitude não somente artística, mas política, potencializando-se uma iniciativa transgressora.

Neste contexto há um ponto de convergência dentro do processo criativo, pois o objetivo inicial da pesquisa era apropriação das representações registradas para criação de imagens de corpos simulados, como uma forma política de subversão das imagens disseminadas pela publicidade e igualmente a fim de responder as hipóteses formuladas no início desta pesquisa²⁸. Este ponto de convergência se deu na intenção de promover certo argumento para criação artística, no começo uma

²⁷As intervenções urbanas realizadas na cidade que a tornaram campo de atuação são detalhadamente explicadas no capítulo 3.

²⁸As hipóteses foram formuladas a partir do conceito de simulacro defendido por Baudrillard (1991b), para promover a relação entre representação, real e simulação, questionando se a simulação não poderia ser uma falsa representação, destituindo o real como referência.

não aceitação a um modelo particular para o corpo, definido principalmente pela publicidade, e depois uma rejeição a posturas e movimentos específicos impostos ao corpo, deliberados por códigos e símbolos. Esta linha de conexão, estabelecida pela negação a estes signos e símbolos que trazem o corpo em sua constituição possibilitou que as obras construídas, que são apresentadas no capítulo 3, se relacionem e que se discuta esta vinculação através de um comparatismo diferencial, tarefa de aproximar o que parece distinto e diferenciar o que parece semelhante (REY, 2002).

Deste modo, sem que houvesse uma clara intenção de gerar estes pontos de convergência, eles foram sendo alinhavados, costurados, compondo os nós da rede no diagrama de criação (fig.1), que foi criado durante o processo de instauração das obras. Neste diagrama se sustenta o conceito de criação como rede defendido por Salles (2008), que aborda a obra sob a perspectiva de que ela não é fruto de uma grande ideia no início do processo, mas se instaura espalhada pelo percurso do artista. Este processo/percurso é comparado a um sistema de rede em construção, onde se leva em consideração alguns elementos, como a condição de inacabamento da obra, a multiplicidade de interações e a tensão entre acasos e tendências. O diagrama de criação ilustra este processo, apresentando as interações através da conexão de diversos pontos, desde as figuras sedução, erotismo e simulação; que abarcam tanto o campo teórico como o prático, as linguagens artísticas; intervenção urbana, fotografia e vídeo; e os principais conceitos operatórios utilizados, apropriar, resignificar e deslocar. Este diagrama contribuiu para demarcar o modo como se estabeleceu o processo de criação, e a instauração das obras ao mesmo tempo em que sua análise se construía.

Fig.1

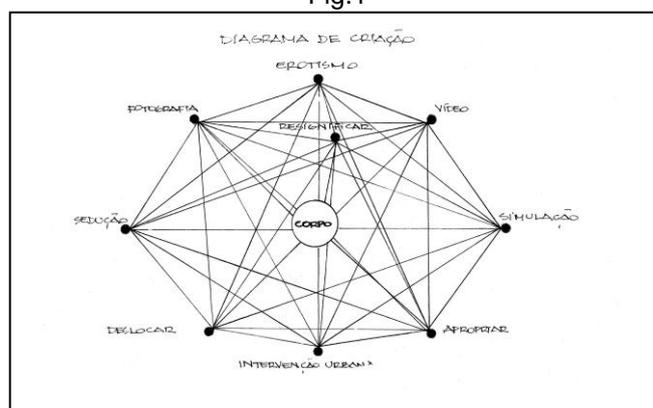


Diagrama de criação, nanquim sobre papel, Jô Felix, 2012

2. EROTISMO NO MERCADO DE SIGNOS

2.1 EROTISMO: O DOMÍNIO DO SEGREDO

Neste capítulo será abordado o conceito de erotismo desenvolvido por Georges Bataille em *O Erotismo*, levando em conta a relação entre erotismo e morte, e as ideias de continuidade, descontinuidade para explicar os três tipos de erotismo especificados por ele: erotismo dos corpos, do coração e sagrado. Além das oposições entre interdição e transgressão, conectadas com o trabalho e a experiência erótica interior, em sentido religioso. Os conceitos serão analisados numa perspectiva comparativa com o conceito de Sedução e como um dos elementos primordiais dentro do estabelecimento da poética, delimitando pontos conectivos tanto com as qualidades e conteúdos implícitos nas obras apresentadas quanto nas ações realizadas através das intervenções urbanas. Serão abordados também ajustes e contraposições ao conceito de pornografia defendido por Hunt em *A invenção da pornografia: obscenidades e as origens da modernidade* (1999) e por Eliane Moraes e Sandra Lapeiz, no livro *O que é pornografia* (1984).

Os precedentes teóricos e artísticos no processo de construção poética desta pesquisa foram estabelecidos por conexões e linhas de convergências que foram pouco a pouco montando um organismo vivo. No desdobramento da pesquisa a oportunidade de estabelecer contato com determinados artistas e teóricos permitiu que este organismo fosse sendo criado, moldado, sofrendo influências diversas, perdendo funções, adquirindo qualidades; constituído e desconstruído a cada momento. Assim, um dos pilares da estrutura deste organismo são as definições, fórmulas de Georges Bataille²⁹ apresentadas em *O Erotismo* (1987). Contudo, não é possível negar outras inspirações, pois na época que era apresentada a este autor através de outro livro de sua autoria, *A História do Olho*, conhecia também a literatura do Marquês de Sade que apresenta aproximações com os pressupostos de

²⁹ Georges Bataille, (Puy-de-Dôme, 10 de Setembro de 1897 - 8 de Julho de 1962) foi um escritor francês, cuja obra se enquadra tanto no domínio da Literatura, como no campo da Antropologia, Filosofia, Sociologia e História da Arte. Considerado como um dos escritores mais polêmicos e originais do século XX transitava entre os boêmios na cena intelectual parisiense, sua obra foi marcada por duas experiências centrais - a experiência estética no âmbito do surrealismo e a experiência política ligada ao radicalismo da esquerda. Informações disponíveis em:http://pt.wikipedia.org/wiki/Georges_Bataille Acesso em 29/07/2012

Bataille, sendo Sade citado por este autor em seu livro *O Erotismo*. Um tempo antes me surpreendia com a obra plástica de Hans Bellmer e, durante a pesquisa, pude constatar as relações entre estes artistas Hans Bellmer, Marques de Sade e Georges Bataille. Compreendi as ligações entre os conceitos abordados que são visíveis nas teorias de Bataille e os conteúdos que estão submersos e aparecem na sua literatura, na de Sade e na plasticidade da obra de Bellmer. Subjetivamente, todas estas influências foram se fortalecendo e indicando fluxos tanto para produção teórica quanto plástica. Assim, conforme as afirmações de Bataille (1987), a compreensão do erotismo passa por uma experiência interior, não basta apenas premissas filosóficas e/ou científicas para explicar seu significado. Portanto, considero metaforicamente a minha própria caminhada como ação erótica, a minha consciência corporal, meu percurso e o meu estado de vulnerabilidade³⁰ no espaço urbano como elementos que conjugados fundaram a minha obra. Assim é possível, explicar estes caminhos com base nas considerações de Bataille sobre o erotismo e esclarecer os instrumentais teóricos que foram convocados no andamento das reflexões e na dinamicidade da criação artística.

Bataille é autor que dialoga com o leitor de forma clara o que favorece a compreensão do texto e aproxima o espectador da obra, pois a própria temática incita interesse e desejo de conhecimento. Estabelecer semelhanças, contrastes, tendo como embasamento sua opinião para lançá-la ao conjunto de procedimentos artísticos, aos conceitos operatórios sem que isto se torne uma ilustração de suas teorias é uma tarefa necessária e prazerosa na construção desta dissertação.

Para explicar os diferentes aspectos da vida humana, Bataille (1987) parte da relação entre morte e erotismo. Esta relação contraditória é esclarecida por duas ideias opostas: a continuidade e descontinuidade do ser. Afirma que entre um ser e outro há um abismo de descontinuidade (individualidade), todos somos diferentes, distintos e únicos porque nascemos e morremos sozinhos. A lacuna nunca poderá ser preenchida apesar de todos os esforços humanos, vez que, conforme Bataille (1987), dispomos apenas da “nostalgia da continuidade perdida”. É no erotismo que encontramos esta nostalgia. Assim, a ideia de continuidade pode ser explicada através da reprodução, embora o erotismo oponha-se à reprodução, ela é seu

³⁰ Este estado de vulnerabilidade corporal no espaço urbano foi explicado no capítulo 1 no item 1.5 Eu corpo a corpo comigo mesma e no capítulo 3, item 3.2 Instauração de uma poética visual.

fundamento, pois ocorre na relação entre dois seres descontínuos, que por se originarem de dois outros, óvulo e espermatozóide, juntos oferecem a continuidade. É nesta nostalgia da continuidade perdida que está a base para as três formas de erotismo que são defendidas por Bataille: o erotismo dos corpos, do coração e sagrado, sendo que as três têm como busca fundamental a continuidade, a troca do isolamento pela união.

Há distinção entre atividade sexual e erotismo. A primeira tem como fim apenas a reprodução e é comum a animais e ao homem, já no erotismo há uma procura psicológica independente da reprodução que apenas o homem deseja, o erotismo humano difere da reprodução animal e, como afirma Bataille, o “erotismo é o desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão” (BATAILLE, 1987, p.21)

As colocações sobre os três tipos de erotismo foram – de algum modo, mesmo que inconscientemente, num primeiro instante da pesquisa – absorvidas na minha produção plástica. Quando considero uma relação sexual uma ação erótica e a exponho num espaço público para questionar a utilização do corpo e explorar sua potencialidade, trago junto com a imagem do ato sexual este conteúdo implícito, que evidencia violação, transgressão; que provoca o olhar, a percepção do espectador/transeunte levando-o ou não a pensar sobre sua própria sexualidade, sobre as imagens do corpo que estão relacionadas ao sexo, as normas, ao erotismo e a pornografia, numa tentativa de inquietá-lo e capturá-lo.

Como se a arte pudesse se circunscrever no domínio de Eros, realizando-se como expressão nostálgica de continuidade, num desejo de conexão com o universo, porque menos manipulável e também ameaçadora a ordem social a expressão artística se realiza num impulso de criação numa tentativa de união com o universo. É na relação entre obra e espectador que observamos a confirmação do prazer. São pelos perceptos e afetos que atrai o observador, como afirma Branco (1984), a arte é uma modalidade perversa do erotismo, entendendo perverso como manifestação do erotismo que não se justifica através de objetivos elogiáveis, como a procriação. A arte como a perversão toma o prazer pelo prazer, do gozo estético ou do gozo erótico como fins. Deste modo, esta é uma das razões para o artista e a arte estarem sempre à margem da ordem, por seu poder de criar a ilusão de completude, de ser poderosa e subversiva.

Para explicar os três tipos de erotismo Bataille afirma que para todos eles o que domina é violência, violação, infração das normas, transgressão. O que anima o movimento do erotismo é uma violência, pois na separação do ser descontínuo, na passagem da descontinuidade para a continuidade, o mais violento é a morte, pois esta arranca o ser da insistência de ver a vida permanecer, da descontinuidade perdurar sem fim e perceber que pode sucumbir, pois todo ser é mortal. Deste modo, a violência é encontrada no erotismo dos corpos quando se determina a violação do parceiro, porque para concretização do erotismo seu fim é atingir o íntimo do ser. Na relação de dissolução do ser, o parceiro masculino é ativo e o feminino passivo, é a mulher que é dissolvida enquanto ser constituído. No entanto, o homem entende que a dissolução da parceira só tem uma finalidade que é chegarem juntos ao mesmo ponto de dissolução.

Ainda no erotismo dos corpos, no processo de descontinuidade para continuidade, alguns elementos são essenciais neste jogo. A violação é quase uma regra e sua intenção é a dissolução do ser, a destruição da estrutura do ser fechado. Na passagem do estado normal ao desejo erótico a ação decisiva é o desnudamento, a nudez se revela como chave que abre caminhos para continuidade, ela comunica ao outro a busca pela continuidade, expressa sentimento de obscenidade, que nada mais é do que a desordem que perturba um estado do corpo fechado que tem a individualidade afirmada. A turbulência que vai colocar a descontinuidade em risco. Deste modo, o desnudar-se antes da ação erótica pode ser considerado também um simulacro; é equivalente ao próprio ritual do sacrifício, pois antecede a violência da morte. Neste jogo o elemento da nudez se iguala a sedução, tanto em acepção positiva quanto negativa, desencaminhando, enganando, quanto atraindo e encantando.

Em realidade, o triunfo com a perda da descontinuidade não se estabelece, apenas a lembrança da continuidade perdida ocorre, pois nem todos os seres normais dão cabo à vida, exceto Sade em seus romances, que vê na morte o ápice da excitação erótica. O que acontece é que na passagem da normalidade ao desejo há um deslumbramento fundamental da morte (BATAILLE, 1987), o que está em jogo é dissolver as formas constituídas, a dissolução dos seres sociais, regulares, que fundamentam nossas personalidades, que nos definem e nos tornam conscientes de nossa limitação, impostos principalmente no âmbito da cultura. Portanto, o que se

constata é que no erotismo menos que na reprodução, a vida descontínua não desaparece, apenas é colocada em questão. Existe sim uma busca pela continuidade que só a morte estabeleceria. Contudo, o indivíduo não deseja que a morte triunfe, pois o medo impede que isto ocorra. Em suma, o erotismo dos corpos é pavoroso, guarda em si a descontinuidade particular num egoísmo cínico.

O **erotismo do coração** procede do erotismo dos corpos; no entanto, apresenta o aspecto da afeição recíproca dos amantes e traz a violência como regra, pois a paixão pelo ser amado causa também o sofrimento, apesar das promessas de felicidade que produz ela contêm a confusão e a desordem. Neste erotismo há uma relação afetiva e carnal entre dois seres descontínuos que anseiam por uma continuidade impossível, e quando não pode ser celebrada, desperta desejos de morte. O sofrimento predomina e revela a significação do ser amado. O amante acredita que apenas o ser amado pode realizar a fusão idealizada, fazendo o mundo desaparecer e revelar a simplicidade do ser, a essência, a continuidade na síntese com o outro, ao se notar que isso é inalcançável deseja a morte do parceiro a perdê-lo, desejando muitas vezes também a própria morte. Estes sentimentos ligados a morte, tornam a relação egoísta e, portanto, a individualidade contida na descontinuidade impera.

Podemos exemplificar o erotismo do coração e dos corpos através do filme *O Império dos Sentidos* (de Nagisa Oshima, 1976), inspirado numa história real ocorrida, em 1936, em Tóquio. A ex-prostituta Abe Sada (Eiko Matsuba) se envolve com Kichizo (Tatsuya Fuji) proprietário da casa onde trabalhava como criada, em caso de amor obsessivo³¹. A relação carnal dos dois é levada ao limite. Os amantes intensificam as relações utilizando-se de diferentes práticas de voyeurismo, pomporismo e sadomasoquismo tudo em busca do êxtase. A película apresenta as inúmeras relações sexuais entre os parceiros com cenas de violência e sexo explícito durante toda a narrativa, como se o desejo dos dois nunca cessasse e eles tivessem que manter a excitação sexual a cada instante da vida, uma busca da continuidade no outro interminável, quando esta não atende mais às necessidades, apelam para a morte. A mulher envolve o parceiro que aceita o jogo do risco e o mata enforcado decepando também seu órgão genital. Há neste discurso uma

³¹ As informações foram retiradas da sinopse do filme *Império dos Sentidos* encontrada na contracapa do DVD.

discordância com a ideia do erotismo dos corpos, quando Bataille defende que a mulher ocupa o papel de passiva na relação. O que ocorre no filme é que a personagem Sada passa de objeto sexual a posição de domínio do jogo. Então, como afirma Baudrillard (1991a), há inversão de valor/sexo para lógica da sedução que é operada pelo feminino, personificada no personagem de Sada. O que se percebe é que a ação erótica é semelhante ao ritual sagrado onde o grande desafio é a morte, o erotismo defendido por Bataille como aprovação da vida até na morte. Esta não passividade do gênero feminino neste filme me conduziu talvez de modo inconsciente a um tipo de posicionamento em minha obra, nas imagens dos *stickers*, onde os bonecos de sinalização masculinos e femininos são apresentados em relações sexuais. Não há distinção clara dos gêneros e por isto mesmo não se atribui o papel de ativo ou passivo ao homem ou a mulher, criando um corpo neutro, e fora de uma padronização de inferioridade ao corpo feminino.

No **erotismo sagrado** o fim é a transcendência do ser. Neste sentido o sacrifício religioso é comparado à ação erótica. A continuidade do ser não nos é oferecida, mas sua experiência é possível através de uma vivência mística. Durante o ritual de sacrifício há a dissolução dos seres que o empreendem, no sacrifício existe lesão e violência contra a vítima seja ela um ser vivo ou objeto, ocorrendo, em consequência, morte. Enquanto a vítima é desfigurada, os assistentes que estão no ritual participam de um elemento que revela seu fim, este elemento é o sagrado. Portanto, conforme Bataille (1987), o sacrifício primitivo é comparado ao divino das religiões atuais, se imaginarmos que a experiência dos assistentes pode ser igualada as experiências religiosas pessoais de qualquer um de nós durante a vida. Bataille confere ao erotismo e à violência uma dimensão religiosa sem religião. Considera que o homem que o ignora é tão estranho quanto um homem sem experiência interior. Por seu turno, Baudrillard confere este valor sagrado à sedução, considerando-a como peça chave do simbólico. Em suma, o erotismo é uma recusa de nos fecharmos em nossa individualidade, ele nos conscientiza ou nos abre para a morte e esta nos mostra nossa finitude individual, só com a experiência de uma violência interior assumimos uma negação do nosso limite.

2.2. EROTISMO E PORNOGRAFIA: DESEJO E NORMA

No desenvolvimento humano, na passagem do animal ao homem, o que o distinguiu foi a criação do trabalho. Para sobreviver teve que criar instrumentos para prover a própria subsistência. Paralelamente à invenção do trabalho, o homem se impôs interditos, o primeiro foi em relação à atitude com a morte e depois a atividade sexual. Numa atitude de respeito e/ou medo aos restos humanos, o homem os diferenciava dos objetos comuns os tornando sagrados e isto concebia o interdito. Ao mesmo tempo ele passa de uma sexualidade livre para uma sexualidade envergonhada.

O nascimento do erotismo se dá ainda no Paleolítico Médio quando o homem sobrevive através do trabalho, compreende a morte e regula a sexualidade. Bataille (1987) assegura que determinar o erotismo apenas como atividade genética própria do homem e de forma objetiva, desvia o caminho dele do seu interesse real que é apresentá-lo como um aspecto da vida interior, até mesmo da vida religiosa. Exigindo para se conhecer o erotismo uma experiência interior e pessoal, e para esta experiência ocorrer, são necessárias as condições da vivência contraditória entre interdito e transgressão. Comumente, os indivíduos são conduzidos para a interdição ou para o estado oposto. Neste sentido, é alegado que este oposto é um retorno à natureza. Contudo, a volta à natureza é contrária a transgressão porque em vez de suprimir a interdição, apenas a suspende. Neste aspecto se encontra o suporte do erotismo, a energia que lhe anima, pois é no processo dialético no confronto entre interdito e transgressão que o ser se renova.

No momento da transgressão o interdito não deixa de existir, a transgressão goza através dele e o erotismo convoca daquele que o experimenta a sensibilidade maior à angústia que estabeleceu o interdito, que é tão forte quanto o desejo que impele o ser a enfrentá-lo. De tal forma, a transgressão é um jogo móvel entre o possível e o impossível, assim o interdito não está fora, mas age interiormente. E como assegura Bataille “É a sensibilidade religiosa que liga estreitamente o desejo e o medo, o prazer intenso e a angústia” (BATAILLE, 1987, p. 26). Deste modo, o homem para experimentar o erotismo está submetido a dois movimentos: o terror e a fascinação, a interdição repele, mas o deslumbramento introduz a transgressão.

Os limites entre erótico e pornográfico são difíceis de serem traçados, tomando por base apenas o discurso do senso comum. Apesar da tarefa de conceituar estes limites não ser fácil e considerado por muitos teóricos até impossível, podemos tentar determinar relações e aproximações entre eles, a partir da compreensão do significado da pornografia e do seu surgimento e promover a correspondência com o conceito de erotismo defendido por Bataille.

A palavra pornografia provém do grego “*pornographos*”, *porné* (prostituta) e *grāphein* (descrever), que significa escrita sobre prostitutas referindo-se a descrição da vida cotidiana, ambiente e atividade sexual destas com seus clientes. Termo que apareceu pela primeira vez num dicionário em 1857 sendo publicada no *Oxford English Dictionary*, assim como suas variações – *pornógrafo* e *pornográfico*, considerando que os verbetes relacionados à pornografia (*pornographe*) surgiram na França um pouco antes em 1769, no tratado de *Restif de La Bretonne*, intitulado *Le pornographe*. Já a palavra erotismo (MORAES, 1984) surge no século XIX a partir do adjetivo erótico derivado do grego *Eros*³² (deus do desejo sexual e do amor). Nota-se que a característica principal tanto do erotismo como da pornografia é a sexualidade, que serve para incitar desejos e paixões humanas.

Neste aspecto, erotismo e pornografia povoam o terreno do obsceno, palavra que apresenta sentido ambíguo, tanto pode ser tomada, segundo Havelock Ellis (MORAES, 1984), como “fora de cena”, àquilo que normalmente não se mostra na cena da vida diária, o que fica escondido, como, de acordo com o dicionário Aurélio 1- *o que fere o pudor; impuro; desonesto*; 2- *diz-se de quem profere obscenidades*, e segundo Moraes (1984) aquilo que se apresenta “em frente à cena”. Então, exclamar, apresentar, publicar obscenidades é colocar em cena algo que deveria estar escondido. Logo, podemos considerar pornografia como algo que se mostra,

³²O mito do nascimento de Eros tem várias versões. Na obra *Teogonia*, Hesíodo explica que do Caos nasceram Gaia (terra), Tártaro (morte) e Eros (amor). Outras versões o dão como filho de Hermes e Ártemis, Hermes e Afrodite, Afrodite e Zeus ou ainda de Afrodite e Ares, além da diversidade de filiações que lhe são conferidas, no célebre mito de Eros e Psiquê, o deus do amor aparece como filho de Afrodite. Platão em *O Banquete* retrata o Mito de Eros, como sendo filho de Poros (Recurso) e de Penia (Pobreza). Assim, Eros herda dos pais a mistura que o torna inquieto e apaixonado, pobre e rico. Ao mesmo tempo, instável, inventivo, caprichoso, nem um deus nem um mortal. Vivendo na penúria, aspira ao saber e a beleza, assim Eros teria a natureza da falta justamente por ser filho de Recurso e Pobreza. Como amor Eros é o desejo (a falta), é justamente por haver uma falta que o ser vai ao encontro do outro, para responder ao seu desejo de ser integral. Neste sentido, o Eros é, sobretudo o intermediário entre o sensível e o inteligível, entre o humano e o divino.

mas que deveria estar escondido, proibido, o inadequado para determinados lugares, enfatizando as relações entre público e privado.

A pornografia pode ser entendida como um fenômeno valorado pela sociedade e apresentada no espaço público, sendo sempre defendida fora dela, pelo outro. Neste aspecto, pode ser conceituada a partir de vários critérios desde históricos, sociais, culturais a individuais e subjetivos. Segundo Moraes (1984), podemos afirmar que a pornografia não é, mas ela está em muitos espaços, épocas, contextos, obras de arte, literatura e principalmente na cabeça das pessoas. Ela é móvel, fluida, variável, sua única constante é o lugar da sua fala que é ausente; oposta a esta ausência está a presença da censura, que lhe é imposta. Seu objeto é a diversão passageira, que busca o prazer imediato, se esgota rápido e exige sempre mais.

Dentro da história da humanidade podemos percebê-la desde a Vênus de Willendorf, que pode ser considerada a primeira obra pornográfica, tanto como em trechos bíblicos, na Grécia clássica, na Índia com o culto ao Kama Sutra, nos clássicos romanos, na censura da Idade Média ou na pintura mais realista do renascimento (MORAES, 1984). Porém, seu surgimento pode ser determinado entre os séculos XV e XVIII na Europa Ocidental. Um dos primeiros textos censurados pela Inquisição a figurar no *Index* em 1559, apesar de sua publicação ocorrer em 1371, em Veneza, foi a obra *Decameron* de Giovanni Boccaccio. Representando a vida como ela é, relata jogos de sedução e traições de homens e mulheres que descrevem suas aventuras, enquanto se isolam em uma casa por dez dias para escapar da peste que assola Florença; nestes relatos Boccaccio apresenta severas e impiedosas críticas a igreja.

Segundo Hunt (1999), na Itália temos o mais eloquente escritor pornográfico, Pietro Aretino (Arezzo, Itália, 1492 - Veneza, Itália, 1556) a primeira fonte moderna citada pelos estudiosos de pornografia e por muitos de seus sucessores, escreveu duas obras pornográficas, uma em prosa e outra em verso, escreveu dezesseis sonetos pornográficos que acompanhavam os desenhos de Giulio Romano sobre posições sexuais. Sua obra mais conhecida *Ragionamenti* (1534-1536) tornou-se modelo da prosa pornográfica do século XVII, que inclui *La puttana errante*, onde apresenta o diálogo entre duas prostitutas que ensinam a uma terceira os segredos da vida

sexual e do amor carnal. Aretino é considerado o precursor da pornografia moderna, “*Posições Aretino*” tornou-se o nome de todas as imitações e variações de posições sexuais elaboradas a partir das gravuras originais do século XVI.

O controle e regulação da pornografia neste período contribuíram para a sua definição deste modo, segundo Hunt (1999) a pornografia surge como categoria de pensamento, representação e regulamentação entre os séculos XV e XVIII na Europa Ocidental, apesar dos antecedentes da Grécia e Roma antigas. Apresenta significados políticos e culturais, produzida por autores e gravadores hereges e libertinos de classes inferiores e sempre em conflito com o governo vigente e com a igreja.

A figura mais privilegiada no início da literatura pornográfica moderna é a prostituta, que muitas vezes é retratada como mulher independente, determinada, bem-sucedida financeiramente e desdenhosa dos ideais femininos de virtude e vida familiar. Contudo, apesar desta posição superior da prostituta a pornografia era escrita por homens para um público presumivelmente masculino e enfocava exclusivamente a sexualidade feminina.

Moraes (1984) considera a pornografia como uma forma de consciência sem rotular as produções em que ela está inserida de boas ou ruins, mas analisando-a como uma forma de imaginação. A fim de esclarecer este propósito, ela considera a pornografia como produto que mantém relação com o consumidor, nesta relação ela aciona um mecanismo particular, a fantasia. Contrário a isto, Baudrillard (1991) afirma que a pornografia atual ou obscenidade nova, o pornô-estéreo com todas as suas nuances, pelo efeito do *zoom* anatômico, pela apresentação detalhada e exacerbada da genitália humana, acrescenta uma dimensão ao espaço do sexo, que torna o real mais real; hiper-real e reduz o poder da fantasia, excluindo a sedução, entretanto a obscenidade tradicional tem um conteúdo sexual de transgressão, de provocação, mas ela desaparece no desenvolvimento histórico da pornografia com o surgimento da liberação sexual. Então, na pós-modernidade a pornografia apela não para uma ordem do imaginário, mas para a ordem da mais-referência, da mais-verdade, do real absoluto, excluindo totalmente a fantasia. O que se percebe é que Moraes (1984) fala desta característica da pornografia atrelando-a ao consumidor. A fantasia que Moraes se refere não está propriamente na produção pornográfica

como defende Baudrillard (1991a), mas no ato de adquirir um produto pornográfico, pois esta relação consumidor/ produto, imaginação individual/pornografia se inscreve no universo do proibido e como cada um lida com estes impedimentos. Moraes procura associar a fantasia ao campo do proibido para esclarecer as relações entre transgressão e interdito, defendidas por Bataille. Esta autora assegura que toda proibição existe para ser violada. Neste sentido, o proibido pressupõe sua transgressão, que é alimentada e impulsionada pelo desejo, desta possível associação ela volta à categoria que caracteriza a sexualidade humana: o erotismo.

A transgressão atravessa temporariamente o interdito, não o anula. A ação erótica consiste neste desvendar da revelação do proibido, que coloca em risco os limites entre a cultura e a natureza, porque o interdito é uma tentativa cultural de controle do natural, o indivíduo em busca do humano em oposição ao animal. Sabemos que o controle só é possível de forma parcial, pois o natural vai sempre subsistir no ser humano. A forma de tolerar a convivência está exatamente nos movimentos contraditórios e simultâneos do interdito e da transgressão. Para Moraes (1984) a pornografia é forma de transgressão organizada, anuncia o erotismo, é caricatura dele; talvez exista para ordenar o caos que o erotismo provoca, para reparar a ordem cultural. A pornografia revela somente aquilo que se tem vergonha, a contradição entre o desejo (prazer) e a culpa por ter atravessado o proibido, a normatização da transgressão. Já o erotismo não é revelado, ele se esconde, se concretiza pelo segredo, pela simulação; e a tentativa de desvendá-lo é sempre a transgressão. Conseqüentemente, a pornografia anuncia algo que lhe escapa, o próprio erotismo.

Nesta perspectiva é possível fazer analogias destes conceitos com a minha produção artística, tanto pelos produtos concebidos quanto pelo processo, pelas próprias ações artísticas. Na realização das intervenções urbanas com a fixação dos *stickers*, trabalho denominado *Pictokama* em espaços públicos³³ estabeleço o movimento contínuo de transgressão e interdito. Os adesivos por trazerem imagens de relações sexuais efetivadas por bonecos de sinalização (pictogramas) e serem colados ao lado ou próximos de outras sinalizações em que a imagem do corpo é

³³ As explicações sobre este trabalho e suas imagens são detalhadas e apresentadas no capítulo 3 no item 3.2 Instauração de uma poética visual.

central, indica uma negação da lei, da norma e das imposições infligidas ao corpo. Os meus adesivos não anulam a lei, mas a confirmam. A relação paradoxal entre interdito e transgressão é necessária e talvez, metaforicamente, remeta a experiência do erotismo no meu próprio corpo que experimenta tanto o medo quanto o desejo durante o processo da ação artística.

A representação de uma relação sexual numa imagem que traz elementos semelhantes a um símbolo normativo não a torna uma regra, mas faz pensar sobre ela, suscita um pensamento, sensação sobre a norma levando ou não o observador a questionar a lei. De algum modo, a transgressão percebida na imagem dos adesivos existe e vai remeter a um segredo, o questionamento de sua colocação neste ou naquele espaço público destinado a um símbolo que determina limites para a expressão do corpo.

Já no trabalho com as fotografias das bonecas Barbie, série denominada de *Corpo-produto*³⁴ o que se instaura é a busca do erotismo. Ao mesmo tempo em que os corpos plastificados das bonecas simulam corpos ideais com imagens semelhantes aos corpos glorificados pelas mídias nos espaços públicos, eles trazem um segredo e recorrem à sedução, apelam para a fantasia, representam ações eróticas explorando nuances, fetichismos, desejos e oposições entre objeto/sujeito, natural/artificial. Apontam para um segredo a desvendar e circulam no terreno movediço e contraditório entre interdito e transgressão usando como engodo a sedução. Estabelecem comunicação com o fruidor de forma igualmente erótica quando evoca uma relação de prazer entre ele e a obra, assim como o erotismo que buscar o prazer pelo prazer, a obra sustenta o prazer pelo prazer do gozo estético. Carregado a possibilidade de completude, de “androginia”³⁵, e segundo Moraes (1984), portanto poderosa e subversiva.

³⁴ As configurações e imagens deste trabalho são explicadas no capítulo 3- Instauração de uma poética visual.

³⁵ O sentido de androginia está relacionado ao mito do surgimento de Eros, quando no texto de Platão *O banquete*, Aristófanes relata o nascimento de Eros. Declara que antes da existência dele a humanidade se dividia em três sexos: o masculino, o feminino e o andrógino, que eram seres compostos por uma cabeça, duas faces, quatro braços, quatro pernas e dois sexos, eram redondos e por sua natureza de poder desafiaram os deuses. Estes como castigo os repartiram em dois, após a mutilação os seres passaram a se procurar e quando se encontram surge Eros como o impulso sexual e desejo para recompor a antiga natureza e restaurar a completude perdida (MORAES, 1984).

2.3. EROTISMO NA ARTE: OUTROS E EU

Abordaremos neste item as principais referências de artistas e suas obras que contribuíram de algum modo para a produção artística desenvolvida, levando em conta as obras de distintos artistas que atuaram/atua nas vanguardas artísticas do final do século XX e na contemporaneidade, com exceção a obra “*A origem do mundo*”, de Gustav Courbet, pintor realista francês do século XIX e a Hans Bellmer que tem uma presença na cena artística ainda no Surrealismo é que será apontado como grande influenciador e inspirador de uma produção anterior a esta pesquisa.

Serão contemplados artistas que apontam em suas obras semelhanças formais e de conteúdo com as propostas concebidas, avaliando objetivamente as distinções que separam as obras destes artistas com as minhas construções. De modo a elencar elementos em seus trabalhos que podem ser atrelados/relacionados ao processo e aos produtos criados. Com destaque para os temas: corpo, sedução, simulação, ações e intervenções em vias públicas, diálogo com a cidade (arte urbana), e as questões de apropriação, resignificação, noções sobre as representações do corpo ideal atreladas ao consumo, bonecas-fetiches, dentre outros elementos. Ressalta-se que será dada ênfase as questões relativas à potencialidade do erotismo em suas obras.

Diante da quantidade inumerável de artistas que trabalham com as variadas discussões sobre o corpo e sobre as questões da cidade, serão indicados os que têm maior proximidade com o foco da pesquisa e que compartilham os elementos descritos, farão parte desta análise os seguintes artistas: Hans Bellmer, Vanessa Beecroft, Cindy Sherman, Jeff Koons, Alexandre Vogler, Alessandra Cestac, Camille Kachani, Márcia X, Charles Ray, Simon Yotsuya, Fábio Magalhães e Gustave Courbet.

Apesar de Hans Bellmer não ser um artista contemporâneo, seu trabalho é de grande relevância para minha produção artística, deste modo se faz necessário uma breve descrição de sua vida e obra para apontar algumas relações possíveis. Hans Bellmer, (Kattowitz, Alemanha, 1902 – Paris, França, 1975) foi fotógrafo, escultor, gravador, pintor e escritor, nascido em Katowitz, viveu parte da vida na França. Foi obrigado pelo pai a estudar engenharia, mas iniciou a carreira artística ilustrando

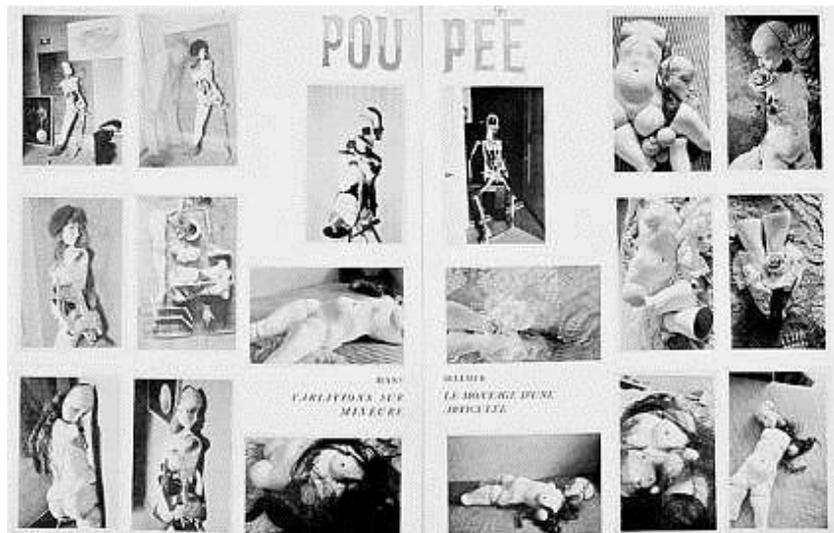
anúncios e livros. Lendo as obras de Marx e Lenin estabeleceu proximidade com artistas Dadaístas como George Grosz. Entre 1924-25 trabalhou num estúdio em Paris, colaborando com o grupo Surrealista. Em 1930, construiu a sua primeira escultura-boneca (fig.02), a imagem de uma adolescente feita de *papier-maché* e gesso, moldados em armadura de madeira e metal. Criou esta escultura em parte em protesto ao regime Nazista e ao culto ao corpo, mas igualmente como expressão do erotismo, logo após receber da mãe uma caixa onde se encontravam brinquedos e objetos de sua infância, trabalho inspirado também em uma prima adolescente por quem dedicava um fascínio erótico. A boneca possuía articulações que lhe permitiam mudá-la de posição interminavelmente; tinha partes articuladas e podiam ser desmembradas e reagrupadas em qualquer postura erótica ou masoquista. Bellmer dedicou-se a construção das esculturas-bonecas por largo tempo. O artista depois fotografava esses objetos fetichistas, cujo sadismo atraiu os Surrealistas. No final de 1935 ou início de 1936, Bellmer enviou uma série de fotografias para Breton e Paul Éluard, em Paris, e pouco depois foram publicadas na revista *Minotaure* (fig.03). As esculturas (figuras 02 e 03) e outras (figuras 04 e 05) influenciaram minha produção desde o primeiro momento que as vi em 2006: a impressão de que aquelas imagens traziam algo semelhante ao que buscava empreender nas pinturas da série *Corporeidade*, o erotismo exacerbado, a exploração da erogeneidade e o desmantelamento do corpo. Era impossível ficar passiva como observadora ou apenas ser consumidora de um ideal de beleza, pois desafiava o olhar com tantas contradições estéticas, rejeitando parâmetros de beleza, gênero e sexualidade.

Fig. 02



La Poupée (A boneca), escultura, Hans Bellmer, 1936

Fig. 03



Variações sobre a montagem de uma menor articulada, Revista Minotaure, 1934-35, pg. 30-31

Fig. 04



La Poupée (A boneca), escultura, Hans Bellmer, 1935/36

Fig. 05



La Poupée (A boneca), escultura, Hans Bellmer, 1935/36

O propósito da fragmentação na obra de Bellmer visa a libertar o imaginário em uma ambivalência entre sedução e terror, permitindo o cruzamento de duas abordagens:

o idealismo romântico – a continuidade e o erotismo de Georges Bataille (Billom, 1897 - Paris, 1962), ligado ao sacrifício, e a descontinuidade. Néret (1994) descreve, através do pensamento de André Pieyre Mandiargues, a cumplicidade e similaridades que existiam entre os amigos Bellmer e Bataille:

A arte de Hans Bellmer é de caráter erótico, sado-masoquista, fetichista e perverso, fazem no fundo (Bellmer e Bataille) uma verdadeira filosofia baseada no ciclo da vida de Eros e Tánatos, tanto um como o outro partem em guerra contra a sociedade que, ao considerar a morte e a sexualidade como fatores de desordem, as interditou, apelando assim à transgressão nas religiões (pelo sacrifício e pela orgia) ou a revolta dos indivíduos (a noção de prazer de Sade ou de Gilles de Rais). (NÉRET, 1994, p. 85-86).

As bonecas de Bellmer conjugam impulsos sádicos e amorosos e lidam não apenas com a imagem do corpo, mas com o corpo da imagem. O fetichismo, o apelo da mulher-objeto, a manipulação possível nas bonecas desmontáveis, manuseáveis deste artista assemelham-se a alguns elementos da minha produção com as fotografias das bonecas Barbie, que apresentam um corpo-objeto, corpo-produto, erotismo ligado a transgressão e a possibilidade de monitorar o modelo a meu próprio prazer e vontade. É lógico que a intenção quando da criação destas imagens tinha propósito distinto do meu, inserido principalmente no contexto do seu tempo contra o Nazismo e seus ideais de perfeição corporal, apesar da negação de corpo perfeito ser um dos elementos questionados na minha pesquisa e na produção da série *Corpo-produto*. Bellmer ainda dialogava com os Dadaístas e mais tarde com os Surrealistas, não apenas Bellmer, mas artistas como Magritte, Dalí, Man Ray, Max Ernst, lidavam com a imagem da mulher considerando-a, simultaneamente, ídolo e inimiga (NÉRET, 1994). As relações entre a obra de Bellmer e os textos de Bataille são também parâmetros de referência ao meu trabalho, pois Bellmer aborda plasticamente em sua produção as proposições que Bataille defende.

O corpo feminino é também foco da obra da artista italiana Vanessa Beecroft (1969). Formada em arquitetura e com graduação em pintura, Beecroft delineou a marca do seu trabalho após perceber por meio da observação de modelos femininas em sala de aula, que tais mulheres (estáticas) se assemelhavam a imagens sacrossantas; e,

frustrada por não ser capaz de retratá-las fielmente, decidiu trazê-las para suas performances coletivas efêmeras, que são registradas em vídeos e fotografias e nomeadas sequencialmente. A artista cria padrões de mulheres nuas em série, provocando olhar do outro em relação à própria objetificação do corpo feminino. As performances de Vanessa Beecroft, que simulam manequins através de corpos (figuras 06 e 07) e que dão a impressão de se multiplicarem, apresentam mulheres mortas-vivas que não podem aparecer sem a mídia, porém também não podem existir sem ela.

Vanessa adota o efêmero, trazendo o corpo humano vivo para suas instalações; em vez da argila, do cobre ou do mármore, ignora paradigmas e cria uma obra multidisciplinar. Geralmente apresenta seus projetos em diversos países e traz nas performances referências culturais, econômicas e sociais de onde é realizado. No entanto, apesar de quaisquer referências locais, o objetivo principal é o confronto com o espectador³⁶ ao mobilizar para o duelo com a fragilidade do corpo objeto em que é transformado o corpo das modelos. As semelhanças formais possíveis entre minha obra e desta artista se localizam na intenção de apresentar o corpo feminino e a imagem do corpo como bem de consumo. Em simulação contrária a minha, Beecroft traz o corpo real imitando um corpo plastificado e perfeito. Além do erotismo evocado nas imagens de corpos jovens e esguios nus, demonstrando uma beleza artificial dessas mulheres, e a representação visual que elas fornecem em confronto com o observador.

³⁶ Parte das informações sobre a obra de Vanessa Beecroft foi retirada da entrevista concedida a Andréia Tavares em 28/11/2012 durante a 6ª edição do Pense Moda, disponível em: <http://ffw.com.br/noticias/tag/vanessa-beecroft/>. Acesso em 14/12/2012 e também do site da artista, disponível em: <http://www.vanessabeecroft.com/frameset.html>. Acesso em 14/12/2012.

Fig.06



Bienal de São Paulo, *vb50001dr*, performance, Vanessa Beecroft, 2002

Fig.07



Viena, *vb45007dr*, performance, Vanessa Beecroft, 2001

Outra artista que evoca o simulacro é a americana Cindy Sherman (Glen Ridge,

Estados Unidos, 1954), a fotografia é dominante na sua obra, ela explora nela diferentes métodos de manipulação tanto de assunto quanto de técnicas para empreender e comentar formas como as mulheres são representadas e percebidas na sociedade contemporânea. Como protagonista de suas imagens, Sherman se autoretrata em circunstâncias que satirizam as identidades femininas estereotipadas pela mídia (FARTHING, 2009). Contudo, as fotografias desta artista opõem-se ao conceito tradicional que sabemos sobre autorretrato. Há inúmeras outras séries de Sherman que poderiam ser descritas, no entanto, o que mais interessa relatar são as que apresentam paridades de conteúdo com minha produção plástica. A série produzida na década de 1970 apresenta fotografias em preto e branco, onde a artista se inspira tanto nos cenários quanto nos personagens de produtos da cultura pop, como revistas, programas de tevê antigos e personagens do cinema *noir*, criando a série de imagens tituladas *Untitled Film Stills*. Neste trabalho (fig.08) a artista consagra-se como manipuladora, simuladora, apontando os estereótipos determinados às mulheres. Constrói personagens fotografando a si própria, utilizando todo tipo de disfarce, vestidos, perucas, chapéus, maquiagem, pequenas camuflagens que na verdade a tornam irreconhecível como o indivíduo Sherman, mas com o intuito de tornar conhecido do público um personagem que leva uma verdade e levanta questões de uma sociedade pós-moderna, muitas vezes sendo lida dentro das perspectivas do movimento feminista.

Em outra fase, Sherman, a partir de 1992, utiliza bonecos, ficando ausente das fotos, manequins de plástico feitos com partes desiguais, ora estilhaçados, quebrados, ora fragmentados, compõem a série intitulada *Sex Pictures*. Os bonecos montados aparecem constantemente se relacionando com falos de plástico, linguiças, salsichas, numa composição de cenas em que sexo rima com agressividade, causando espanto e repulsa como demonstra as imagens abaixo (figuras 09 e 10):

Fig.08



Foto de cena s/ título, fotografia, 69,5x 87,2 cm, Cindy Sherman, 1977

O que é possível notar é que o simulacro é um elemento pertinente na obra de Sherman e na minha produção, com um enfoque semelhante na primeira série de fotografias em P/B, onde a artista aborda as questões da exploração estereotipada, banalizada do corpo feminino através das mídias em tempos e contextos distintos, o que pode ser constatado num dos elementos das fotografias das bonecas *Barbie* em que os padrões determinados ao corpo feminino no século XXI são questionados. Na segunda série os bonecos que apresentam algumas características similares às bonecas de Bellmer, da década de 1990, a artista evoca aversão, sexualidade violenta e explícita, de forma grotesca e irônica. É um simulacro propositalmente malfeito, uma sexualidade repulsiva, mas o limite da abjeção está na sua característica de não real, de simulação. Distinções são percebidas claramente entre esta série de Sherman e a minha produção com as imagens das fotografias *Corpo-produto* na forma como a simulação é investida. Em minha produção, busco uma obscenidade tradicional, envolta numa sedução que transforma as bonecas artificiais em quase mulheres sem explorar repugnância ao olhar do espectador, mas intentar seduzi-lo a partir da simulação.

Fig.09



Untitled no. 253, fotografia, 127 x 190, 5 cm, Cindy Sherman, 1990

Fig.10



Untitled no. 250, fotografia, 127 x 190,5 cm, Cindy Sherman, 1990

Um artista que apresenta em seus trabalhos os limites entre erotismo e pornografia é o americano Jeff Koons (Nova York, Estados Unidos, 1955). Extremamente irônico, mistura vida e arte: apesar da personalidade reservada expõe o próprio corpo em imagens de relações sexuais com a esposa, a atriz do cinema pornô Ilona Staller, mais conhecida como Cicciolina. Apresenta esculturas em tamanho real, serigrafias e fotografias (fig. 11 e 12) e abusa do zoom, da obscenidade nova, numa pornografia explícita e exagerada, principalmente na série intitulada *Made in Heaven* (1990-1991).

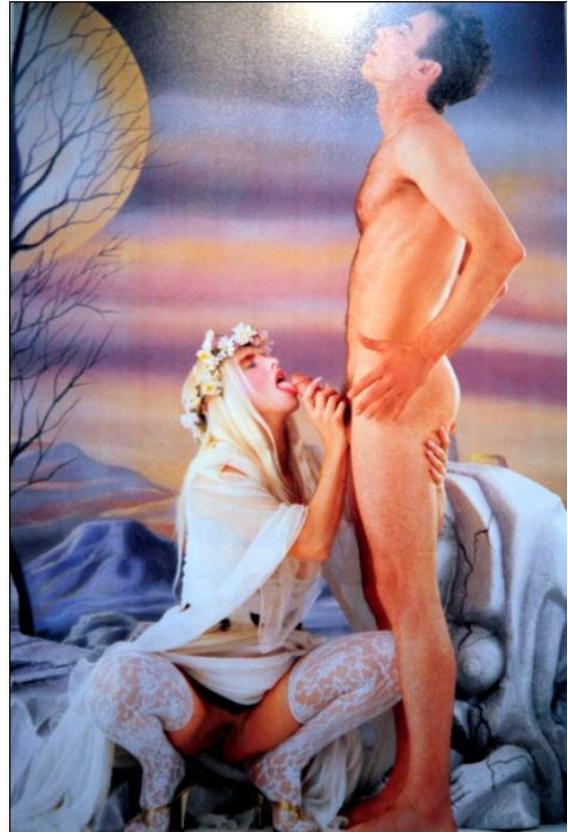
Há outras séries de Koons que exploraram a cultura pop e o consumismo ao se apropriar obsessivamente de objetos *kitsch*, mas elas não são o foco da nossa explanação. Cabe aqui determinar que possíveis relações existam entre a obra de Koons na série *Made in Heaven* (Feita no Paraíso) e a minha produção a partir principalmente das distinções. Koons explora uma pornografia exacerbada onde ele e a esposa são protagonistas, articulando arte e vida sem que se possa distinguir onde termina uma coisa e começa outra. Talvez as semelhança e distinções estejam num mesmo ponto, pois tanto Koons como eu propomos uma confrontação do observador com a relação sexual, contudo na minha produção ela é vista nas imagens dos *stickers* que são fixados em espaços urbanos, causando estranhamento, apesar de não apresentarem cenas de sexo explícito, pois os corpos dos bonecos (pictogramas) não mostram os órgãos sexuais, apenas de modo estilizado remetem a figuras humanas em posições sexuais, enquanto a obra de Koons transita pela pornografia buscando este mesmo confronto com o espectador, quando apresenta um ícone do cinema pornô Cicciolina, e a expõe como obra de arte, causando além do estranhamento as mesmas sensações provocadas por um filme pornográfico. Os limites entre pornografia e erotismo na obra de Koons são bem tênues e por isto mesmo ele já sofreu inúmeras críticas, mas o que é possível contatar na sua produção e relacioná-la com a minha, é a provocação que propomos ao observador ao se deparar com a imagem de uma relação sexual.

Fig. 11

Fig.12



Série Feita no Paraíso, Chupeta gelada,
tinta à óleo serigrafada, Jeff Koons, 1991



Série Feita no Paraíso, Homem lobo,
tinta à óleo serigrafada, Jeff Koons, 1991

Um artista brasileiro das referências citadas é carioca Alexandre Vogler de Moraes (Rio de Janeiro, 1973), que produz um trabalho onde a ironia impera. Produzindo principalmente vídeos e fotografias a partir de intervenções urbanas, transita por diversos temas. Contudo, o que nos interessa são as intervenções urbanas que descortinam a imagem do corpo feminino disseminada por mídias diversas. No trabalho *Campanha 4 Graus* (fig.15), de 2004, o artista colou 2400 cartazes no espaço urbano fixados em muros do Rio de Janeiro, exibindo quatro estágios avançados de celulite com fotografias de quatro nádegas femininas, laudo médico e indicações de como enfrentar o problema. Em outro trabalho também apresentado no Seminário *Corpocidade*, em Salvador, *Campanha Base para Unhas Fracas* (figuras 13 e 14), Vogler cola cartazes do tipo lambe-lambe, os mesmos usados por campanhas publicitárias de dimensões 300 x 170 cm, em muros e tapumes da

cidade, apresentando uma imagem perturbadora. O trabalho é descrito pelo próprio artista quando da submissão do mesmo ao seminário:

Dessa forma, recorro a uma imagem ordinária que, veiculada junto a um vidro de esmalte de unha, reproduz uma campanha publicitária de um cosmético. A escolha deste segmento deve-se a fetichização da imagem da mulher em campanhas dessa (e outras) natureza como apelo de consumo. Assim, imprimo as mãos de uma mulher casada, com unhas pintadas de vermelho, sobre imagem manipulada que faz alusão ao órgão sexual feminino.³⁷

Fig.13



Base para unhas Fracas, fotografia, 300 x 170 cm, Alexandre Vogler, 2008

³⁷ Texto retirado do projeto de Alexandre Vogler encaminhado ao Seminário *Corpocidade* em Salvador, Bahia em 2008. Disponível em: <http://www.corpocidade.dan.ufba.br/arquivos/resultado/intervencoes/CampanhaBaseUnhas.pdf> Acesso em 10/12/2011.

Fig.14



Base para unhas Fracas, intervenção urbana, Alexandre Vogler, 2008

Fig.15



Campanha 4 graus, intervenção urbana, Alexandre Vogler, 2004

Vogler questiona a fetichização da imagem da mulher em campanhas publicitárias e a recorrência ao consumo produzido por estas imagens estereotipadas, construindo um discurso que também versa sobre a construção das subjetividades dentro do

espaço urbano. Provoca o espectador/cidadino a pensar sobre as artimanhas usadas na propaganda, mas oculta pelos aspectos estéticos. É possível fazer analogias entre a obra de Vogler e minha produção a partir de dois pontos, o espaço urbano e a imagem do corpo, pois no trabalho com os adesivos (pictogramas) discuto que a imagem do corpo visto num símbolo não apenas determina posturas, mas deflagra processo de subjetivação dentro do espaço urbano, assim como me aproprio de imagens do corpo, na série *Corpo-produto*, vistas em mídias distintas para refletir sobre a idealização de um corpo perfeito que é consumido principalmente pelo observador que transita na urbe.

Outra referência de artista brasileira atuante na cena contemporânea é Alessandra Cestac (São Paulo, 1981) artista plástica que transita entre a performance, intervenção urbana, fotografia, instalação e vídeo. Trabalha com as questões urbanas e seu objetivo é a intimidade corporal. Dentre seus trabalhos o que nos interessa analisar destaca-se a série *Lambe-lambe* (fig.16), intervenção urbana, em que espalha diversos cartazes do tipo lambe-lambe pelos muros, viadutos, postes da metrópole paulista apresentando a imagem do seu corpo nu. Cestac dialoga com a cidade através do próprio corpo, questionando a intimidade corporea e/ou mental das pessoas, confrontando os corpos expostos nas ruas de uma grande cidade ou escondidos em seu isolado mundo. Esta intervenção urbana tem como principio a performance, o que levou a artista a atuar com sua nudez pelas ruas de São Paulo e Paris, em outro trabalho intitulado *Nua na rua* (fig.17). Assim, Cestac realiza performances nua em pontos estratégicos destas cidades. A própria artista explica seu trabalho:

O que eu busco é trazer uma sensação para as pessoas que estão vendo a cidade, o fato de estar nua em lugar insólito é uma forma de sair do contexto, do lugar de origem, do natural.³⁸

³⁸Trecho retirado da entrevista de Alessandra Cestac concedida a Folha de São Paulo, á Tereza Novaes em 03/02/2006. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0302200627.htm>

Fig. 16



Série Lambe-lambe, intervenção urbana, Alessandra Cestac, 2006

Fig. 17



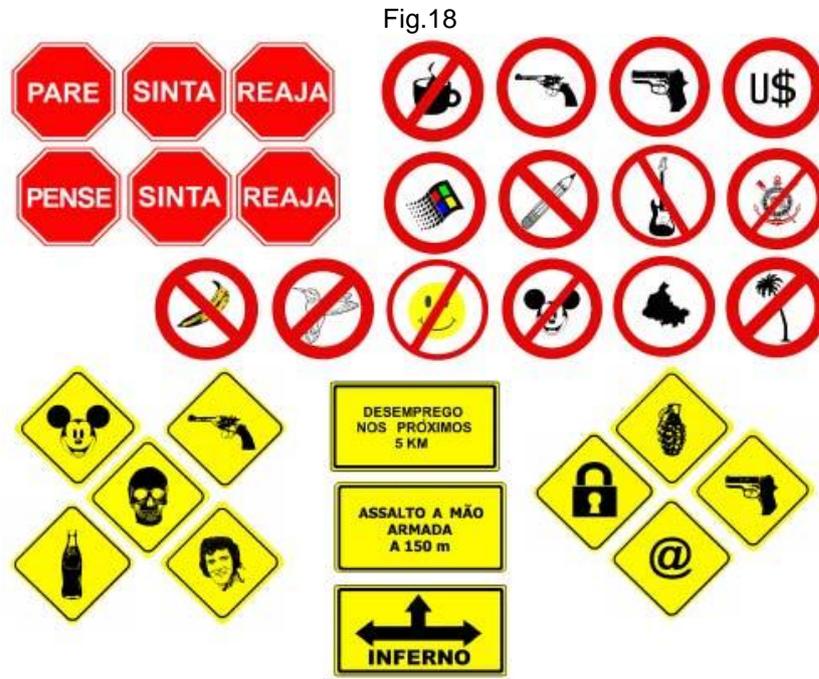
Álbum nua na rua, fotografia CIA da Foto, intervenção urbana, Alessandra Cestac, 2007

O trabalho de Cestac pode dialogar com minha produção a partir da análise da apresentação do nu feminino no espaço urbano, indagando que tipo de provocação esta artista busca ao recorrer a este recurso de exposição, onde o erotismo é percebido ao mesmo tempo em que incita o olhar do espectador para desvendar do que se trata aquela imagem de uma mulher nua, muitas vezes relacionando-a a pornografia ou mesmo a publicidade, questionando a instituição de uma ausência de um olhar crítico diante da banalização do corpo feminino exposto nas suas múltiplas e diversas representações no espaço da cidade, sendo possível assim indicar um ponto de convergência entre esta produção e as minhas ações artísticas com os *stickers*, que tentam incitar a uma nova leitura dos signos do cotidiano vistos no espaço urbano, que tem o corpo como elemento central e também a sua carência de questionamentos sobre a multiplicidade destas imagens.

Um artista bastante pertinente à pesquisa é Camille Kachani (1963, Beirute- Líbano), estrangeiro que vive e formou-se no Brasil. Trabalha com o bi e o tridimensional, explorando a fotografia, colagem e escultura, passeando pela arte conceitual e pelo movimento Pop. Destaca-se nos trabalhos carga política e social³⁹. Entre as muitas séries já desenvolvidas, a denominada de *Re-sinal-iz-ação*, de 2005, (figuras 18 e 19) é a que apresenta pontos de conexão com a produção dos *Pictokamas*. Neste trabalho, Kachani se apropria e interfere nas sinalizações espalhadas pela cidade. Em intervenções urbanas, o artista desloca os signos conhecidos, principalmente os da sinalização de trânsito, que orientam, informam, advertem, regulam e controlam a adequada circulação de pedestres e veículos pelas vias terrestres. Os símbolos são resignificados, excluindo-se os ditames impostos, principalmente, pelas placas de regulamentação e advertência. Vale-se de plotagem sobre poliestireno e insere ícones da cultura pop e urbana, questionando a normatização de condutas frente à personalidade, trazendo como temas motes contemporâneos como os medos nas grandes metrópoles, o desemprego e a violência. Observa-se tanto na minha produção quanto nesta série de Kachani a apropriação e a resignificação dos signos como pontos convergentes que aproximam bastante o nosso olhar sobre o espaço urbano, considerando-se evidentemente as diferenças, pois o meu trabalho está

³⁹ Informações sobre o artista encontradas no seguinte link: <http://camillekachani.com.br/re-si-na-li-za-cao/> e também no site do Itaú Cultural disponível em : http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=6235&cd_item=3&cd_idioma=28555

focado principalmente nos signos que apresentam a imagem do corpo humano e sua utilização neste tipo de sistema de símbolos.



Série Re-sinal-iz-ação, intervenção urbana, Camille Kachani, 2005

Fig.19



Série Re-sinal-iz-ação, intervenção urbana, plotagem, Camille Kachani, 2005

Uma artista brasileira que também tem o erotismo como questão de sua produção e está inserida nas referências é Márcia Pinheiro de Oliveira (Rio de Janeiro RJ, 1959 - idem 2005). Mais conhecida como Márcia X, sua obra transita pela performance, intervenção e instalação e aborda temas como sexualidade, erotismo, consumo, valores sociais e religiosos, levantando questionamentos não apenas estéticos, mas também éticos e políticos⁴⁰.

Com atuação profissional a partir da década de 1980, realiza inicialmente intervenções e performances, e ganha grande visibilidade em 2006 após seu falecimento e com a retirada de sua obra *Desenhando com Pênis* (2000-2003), (fig.20) da exposição "Erótica- os sentidos na Arte". Uma instalação que se origina da performance onde a artista criava figuras de pênis com terços, a obra participante da mostra promovida pelo CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil), após passar por São Paulo sem problemas chegou ao Rio de Janeiro e causou polêmica e protesto. O grupo católico chamado Opus Christ solicitou que a obra fosse retirada da mostra, resolução acatada pelo Centro Cultural, no entanto outros artistas que participavam da coletiva retiraram seus trabalhos em protesto e cancelaram a continuidade do evento que aconteceria em Brasília.

Fig. 20

⁴⁰ Informações sobre a artista encontrada no seu site, disponível em: <http://www.marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=5&sText=3>



Desenhando com terços, instalação, Márcia X, 2000-2003

Humor e estranhamento são elementos pertinentes à produção desta artista, o que permite um exame de sua produção relacionando-a com minha obra e observando em ambas estes elementos. Na década de 1990, Márcia se apropria de objetos industrializados para construir suas obras e converter seus significados. Na série *Fábrica Fallus* (fig.21), utiliza objetos encontrados em *sex-shops*, como pênis de borracha, associados ironicamente a objetos e materiais que remetem ao feminino, à infância e à religião. Na obra *Reino Animal* de 2002 (fig.22), bonecas *Barbie* em poses sensuais são acopladas a bichinhos de pelúcia que em determinada posição convertem suas caldas em órgãos genitais; os brinquedos são acionados eletricamente e movimentam as bonecas numa instalação que apresenta características de performance. Outra instalação que resignifica determinados objetos é *Os Kaminhas Sutrinhas* (fig.23), instalação formada por 28 camas minúsculas de bonecas dispostas enfileiradas no chão da galeria, sobre cada uma delas duplas e trios de pequenos bonecos sem cabeça, propositalmente para não distinguir seu gênero, se movimentam se encaixando um no outro numa performance sexual. Por meio de um pedal o espectador ativa o movimento da ação erótica. Esta instalação partiu de uma performance nomeada *Lovely Babies*, em que os mesmos bonecos se movimentam sobre o corpo da artista simulando pênis e seios. A intenção da artista é resignificar estes objetos, trocando seus conceitos de lugares, transformar objetos pornográficos em objetos infantis e vice versa, fazer uma fusão de elementos que são localizados por convenções sociais e códigos

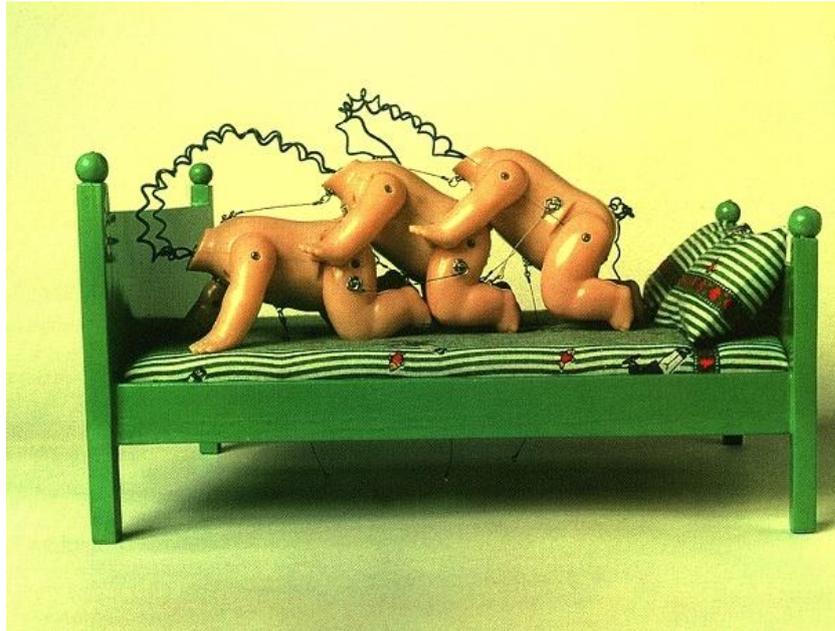
morais em posições contrárias, e para isto utiliza como estratégia o humor e o estranhamento. O que esta artista provoca é um deslocamento, uma resignificação de objetos usuais trazendo a tona valores, normas que cotidianamente não nos damos conta, para interrogá-los. As afinidades com minha obra ficam no campo da exploração do erotismo, da apropriação, da resignificação, e do questionamento de valores e normas ditados por convenções sociais, o humor e o estranhamento são recursos também vistos na minha produção, principalmente com os pictogramas, a não diferenciação dos gêneros e a utilização do Kama Sutra para sua resignificação.

Fig.21



Sem título, série Fábrica Fallus, instalação, Márcia X, 1992-2004

Fig. 22



Kaminhas Sutrinhas, instalação, plástico, madeira pintada e tecido, 16 x 21 x 30 cm (cada um), Márcia X, 1995

Fig.23



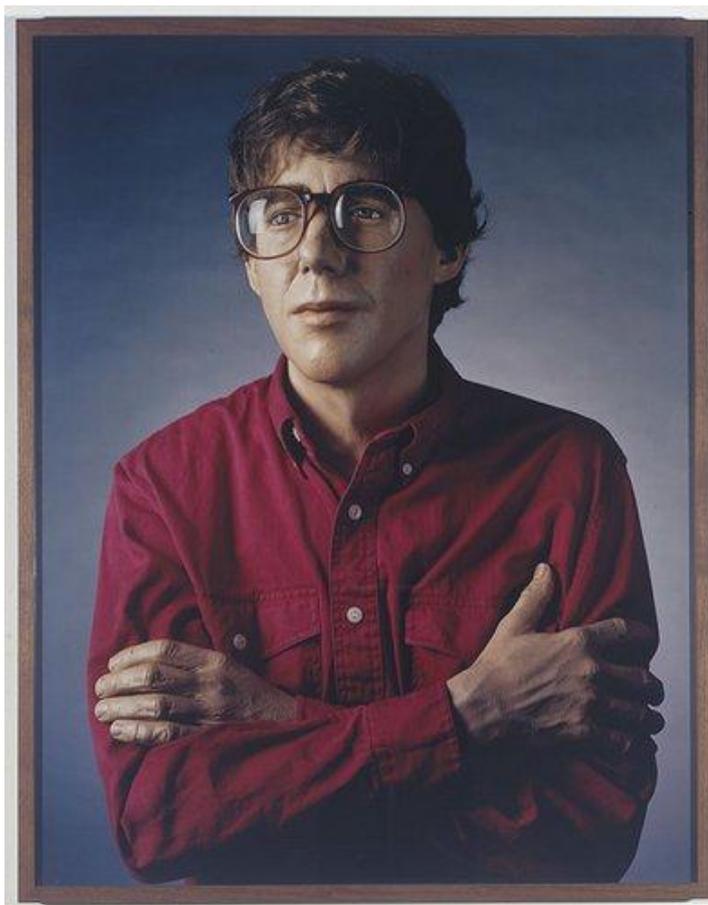
Detalhe obra *Reino Animal*, instalação, Márcia X, 2000

Charles Ray (1953, Chicago- EUA) é um escultor conhecido especialmente por criar esculturas hiper-realistas. Considerado um dos melhores escultores da produção contemporânea, Ray trabalha com objetos do cotidiano e tem o corpo humano como

grande assunto de sua obra⁴¹. A escolha deste artista como referência para pesquisa se dá pela possibilidade de analisar a configuração do seu trabalho a partir das questões relevantes relacionadas ao corpo e à imagem do corpo. Charles Ray abusa da representação e da simulação em suas fotografias que são construídas também a partir de esculturas, muitas vezes do seu próprio corpo. Temos assim a obra *Não*, (fig.24), uma fotografia apresentando um autorretrato que somente um olhar mais atento perceberia que se trata da fotografia de uma escultura do próprio Ray, a escultura como dublê ou simulacro do artista. Estas obras revelam pouco sobre sua personalidade, mas sugerem reflexões sobre o comportamento, a relação com o outro e com o espaço onde atuamos e nos percebemos. Este é um dos motes da minha pesquisa, quando recorro à imagem do corpo principalmente dentro do espaço urbano para convocar o espectador a uma leitura diferenciada dos signos vistos nestes locais, para ativar novas percepções sobre as estratégias do cotidiano impostas através de símbolos e representações do corpo para instituição de determinados comportamentos e posturas.

Fig. 24

⁴¹ Informações sobre o artista retiradas da exposição da Pré-bienal de São Paulo, disponível em: <http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/29bienal/participantes/Paginas/parti.aspx?p=341>



Não, fotografia, 97 x 76 cm, Charles Ray, 1992

Em outra fotografia, Ray elabora uma atmosfera que não parece real, mas apresenta dados de uma realidade. Em *Plank Piece I-II* (Peça de madeira I-II) duas fotografias (fig.25) apresentam seu corpo (escultura) em posições impossíveis, conferindo equilíbrio inviável entre peso e gravidade, registrado de modo realista pela fotografia. Neste sentido, sugere jogo ambíguo entre representação e simulação, e choque entre linguagens, pois enquanto a fotografia permitiu a identificação de uma figura e a apresenta fora dos limites suportados pelo corpo humano nos fazendo crer e indagar sobre esta imagem, a situação em que o corpo se encontra só é provável no campo da escultura.

Fig. 25



Peça de madeira I-II, fotografia, 100 x 69 cm, Charles Ray, 1973

Na obra *Male Mannequin (Manequim masculino)*, de 1990 (figuras 26 e 27), Ray explora a imitação e o simulacro. Ao contrariar a lógica escultórica, atravessa a realidade com tentativas de iludir o olhar, tendo como escultura um manequim masculino que trás sua genitália exposta de forma verossímil ao órgão genital de um homem. Por contestar a coerência da representação que se esperaria de um manequim, ilude o olhar e provoca ambiguidade visual. Deste modo, sabemos que aquele órgão não é real, mas ele deixa de ser apenas uma representação escultórica e passa a ser um simulacro, questionando talvez a própria imagem do manequim que conhecemos e nos deparamos no cotidiano que intenta nos fazer acreditar que possa ser real. Nesta obra podemos notar similaridade com minha produção, Ray constrói uma escultura recorrendo a uma imagem do corpo que por si só é uma representação, um manequim, elemento compatível com minha produção quando trago um boneco para discutir os limites entre real e simulação. E apresento uma boneca *Barbie*, produto de consumo e fetiche e modelo de corpo para uma geração do século XXI.

Fig. 26

Fig.27



Manequim masculino e detalhe, escultura, fibra de vidro, 188x 55x 69 cm, Charles Ray, 1990

Outro artista referência desta pesquisa é Simon Yotsuya, (1944, Gotanda, Japão). O verdadeiro nome é Kanemitsu Kobayashi. Artista visual e ator, desde muito jovem tem interesse por bonecas e artistas que trabalham com este tema. A partir de artigo de Tatsuhiko Shibusawa, toma conhecimento da obra de Hans Bellmer, do qual sofre bastante influência. A sua produção visual é estabelecida principalmente com a criação de esculturas de bonecas, que exprimem carga sexual muitas vezes perturbadora, pois mesclam imagem infantil com um caráter fetichista. A obra *Girl 10*, de 1984 (fig.28), é um destes exemplos, uma boneca que apresenta corpo e rosto infantis, totalmente articulada, feita de papel, madeira, vidro, metal, cabelos, tecido e couro. Pode-se notar na obra de Yotsuya a relação entre espaço e corpo, e, de acordo com Canevacci (2008), as bonecas deste artista, especificamente a *Girl 10* estabelece no seu próprio corpo um entrelaçamento entre *bodyscape* e *location*⁴²; isto é, um corpo panorâmico que escapa e é metamorfoseado constantemente, que incorpora códigos de acordo como o espaço que ocupa que não pode ser definido por dicotomias, pois é transfigurado a todo instante, tem uma identidade fluída que é construída na *location*, este lugar, zona, interstício, onde os valores são resignificados e os códigos são significativos no interior.

⁴² Os termos *bodyscape* e *location* serão detalhados no último capítulo da dissertação.

A boneca *Girl 10* expressa a experiência de Simon Yotsuya no espaço em que vive, a cidade de Tóquio, que é uma metrópole comunicacional repleta de *location*. No corpo do artista se constrói e desconstrói identidades, então é nesta relação corpo-espaço que se elabora a obra, que ela é criada. A boneca enrijecida pode ser entendida como um corpo morto, um *bodycorpse*, mas que está vivo durante o processo de criação do artista; contudo, quando se torna criatura, sua expressividade é caracterizada por uma faticidade estupefata, que apresenta os códigos de um *bodyscape* emaranhando com a *location*, uma boneca que tenta camuflar seu poder de sedução. O corpete, os mamilos quase invisíveis, o sexo infantil são atratores e arrastam o olhar do espectador para um corpo que parece ser a solidificação de uma imagem e a consolidação de um desejo tanto do artista quanto do observador de não satisfação de um desejo impelido no fetiche explorado e visto na boneca.

Fig. 28



Girl 10, escultura, papel, madeira, vidro, metal, tecido, 100 x 25 x 20 cm Simon Yotsuya, 1984

Um jovem artista brasileiro e baiano, que está incluindo nas minhas referências, é Fábio Magalhães (Tanque Novo - BA, 1982). Produz uma pintura auto-referencial e hiperrealista. Ao dispor da fotografia, elabora performances efêmeras, onde

fotografa o próprio corpo e se resolve em uma pintura além do real e ilusória, que confunde a vista do observador, que perplexo indaga sobre suas imagens perguntando se vê uma fotografia ou uma pintura (figuras 29 e 30). O corpo é o tema potente de sua obra, e como ele mesmo afirma:

Associo metaforicamente imagens do meu corpo, sentimentos e situações banais, buscando ressaltar condições inconcebíveis de serem retratadas senão por meio de artifícios e distorções da realidade⁴³.

Ao citar a produção de Fábio Magalhães nesta dissertação considero pertinente sua obra por ela apresentar condições favoráveis para relacioná-la as definições e argumentos de Bataille sobre o erotismo, propiciando uma análise que valida a inclusão deste filósofo na base teórica e prática desta pesquisa. Ao trazer a obra de Magalhães como referência e tentar encontrar semelhanças de conteúdo com meu trabalho busco mais interpretar os conceitos de Bataille do que propor relações formais com a minha obra, portanto, os conteúdos possíveis encontrados estão prioritariamente na discussão sobre o corpo e o erotismo.

Na pintura de Magalhães há um sacrifício ao corpo como forma de salvá-lo, de ligá-lo ao sagrado. O sacrifício na concepção de Bataille é uma forma de transgressão do homem, como interrupção do interdito (do trabalho). As únicas formas possíveis de transgressão são o sacrifício e a sexualidade, a transgressão não extingue o interdito, apenas o atravessa temporariamente. O interdito opera no campo do profano, enquanto a transgressão no campo do sagrado. É só na morte que o homem, ser descontínuo, se torna contínuo. É no sexo que o homem tem a ilusão da continuidade, na procriação, na união entre espermatozóide e óvulo quando eles passam por um momento de morte, esgotamento de dois seres descontínuos para formar um novo ser.

Na obra deste artista há uma forte aparição tanto do sacrifício quanto da sexualidade que se mostra quase incógnita. A pintura de Magalhães oferece o corpo em estado de morte, revelando o sagrado, pois a própria morte manifesta o sagrado para quem

⁴³Texto extraído do site do artista, disponível em:
<http://www.fabiomagalhaes.com.br/portfolio.php?id=6>

a vê. No sacrifício a vítima morre e durante o ritual os assistentes que participam dele observam sua morte, e no apogeu da morte que se revela um componente: o sagrado. Quando olhamos para obra de Magalhães o que se revela é o sagrado, esta intenção de alcançar a continuidade. Certamente as sensações que sentimos quando vemos um ritual de sacrifício é de “náusea”, a mesma sensação que sentimos quando vemos a pintura de Magalhães, a reação ao espetáculo da pintura é a “náusea”, o repúdio, a sensação de dor compartilhada com aquele corpo que se apresenta em estado de claustro, com seu interior exposto, vísceras, cortes, violência, o verter do sangue. Como se fosse possível ser aquele corpo e buscar aquela continuidade na ilusão de morte e na revelação do sagrado.

Fig.29



Touças, pintura, óleo sobre adesivo vinil, 200 x 250 cm, Fábio Magalhães, 2010

Fig.30



Próximo Segundo (Série O Grande Corpo), pintura á óleo, 110 x 140 cm, Fábio Magalhães, 2008

Uma obra que foge ao recorte de tempo determinado para explicar a referências artísticas que contribuíram para esta pesquisa é a pintura “*A origem do Mundo*”, de 1866, de Gustave Courbet; no entanto sua contribuição para análise do erotismo e da pornografia é relevante. Trata-se de uma pintura a óleo, 46 cm por 55 cm, encomendada a Courbet por um colecionador turco de imagens eróticas. Apresenta um plano fechado e inusitado onde aparece apenas o sexo e ventre de uma mulher deitada numa cama com as pernas afastadas (fig. 31), elaborada com características tão reais que remete a uma fotografia, num período em que a nudez era retratada apenas por pinturas mitológicas e históricas. Courbet encabeça um manifesto contra as instituições acadêmicas e apresenta um nu como ele vê, capaz ainda, de chocar um público atual, como ocorreu recentemente com a palestra que estava sendo proferida pela internet pelo historiador Jorge Coli, que teve sua apresentação interrompida⁴⁴. A obra de Courbet, segundo inúmeras versões, ficou

⁴⁴ A fala de Jorge Coli foi interrompida durante a palestra intitulada “O sexo não é mais como era” que fazia parte do ciclo “Mutações - O futuro não é mais o que era”, onde se discutia o sexo e a pornografia no contexto atual de avanço do moralismo e do conservadorismo. A palestra aconteceu na Academia Brasileira de Letras e era transmitida ao vivo pelo site da instituição, quando ocorreu o ato de censura. Houve uma interrupção da transmissão quando Coli ao apresentar o quadro “*A origem do mundo*”, de Gustave Courbet, e usar a palavra “buceta”, não pode mais ser visto pelos internautas. O fato ocorreu em setembro de 2012 e provocou protestos e notícias, apesar da palestra

recolhida e oculta quando comprada por diversas pessoas até chegar às mãos do psiquinista Jacques Lacan e após sua morte ser doada ao Museu d'Orsay na França, onde atualmente é exposta. Courbet inaugura a arte moderna com a representação deste nu, o primeiro a tomar o sexo feminino como tema único de uma pintura e apresentar sem precedentes uma vagina que causa horror e desejo, que testa os limites da moralidade da sociedade em diferentes épocas, mas que sobretudo, comporta as tênues fronteiras entre erotismo e pornografia. Na obra o que nos toca é um corpo neutro, sem história, sem rosto, uma vagina essencialmente realista com pêlos, dobras, fenda, o órgão sexual da mulher que remete ao medo do masculino ao feminino, quando os gregos atribuíam a ela a nomenclatura de Báratro, uma caverna sombria que alcança o mundo subterrâneo dos infernos. No meio do corpo a mulher carrega um Báratro, penetrar nele é regressar tanto ao útero quanto a morte, a origem do mundo, a cópula entre Eros e Tânatos, (NÉRET, 1994). Ela provoca aversão e anseio, ao mesmo tempo em que carrega esta característica do erotismo, vem impregnada do *zoom* anatômico e provoca desejo e certa satisfação ao observá-la. Remete ao sentido da pornografia, traz o obsceno para a cena, outro elemento que constitui a pornografia. Em outro sentido, a obra é uma representação artística, deste modo, segundo Jorge Coli, um quadro ou uma foto, ainda que tenha um cunho erótico, perde o teor sexual quando transformado em arte. Coli ainda afirma: “Se você expõe uma imagem como objeto analítico reflexivo, ela deixa de ser pornográfica”⁴⁵.

As relações desta obra com a minha produção se dão no momento que tomo conhecimento de sua existência há alguns anos atrás. Porém, vão se efetivar de modo inconsciente no meu processo de criação durante o desdobramento desta pesquisa, ao provocar sensações e afetos que demarcaram um tipo de procedimento em minhas ações artísticas, desde a ideia de explorar o corpo como

continuar ocorrendo no anfiteatro da instituição, a interrupção via internet não permitiu que a conferência continuasse sendo vista, a direção da ABL justificou a interrupção afirmando que o conteúdo verbal e pictórico (além da obra de Courbet, havia fotografias de Jeff Koons em posições sexuais) era inapropriado ao público do site, que não tem restrição de idade. Fonte: <http://oglobo.globo.com/cultura/por-que-retratar-exibir-falar-sobre-vagina-ainda-tabu-6170030>

⁴⁵Trecho retirado da entrevista de Jorge Coli dada a revista *O Globo* em 23/09/2012. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/por-que-retratar-exibir-falar-sobre-vagina-ainda-tabu-6170030>

potência através do erotismo, até o agir em intervenções artísticas num campo entre a transgressão e o interdito, trazendo a cena o corpo em relações sexuais.

Fig. 31



A origem do mundo, pintura á óleo, 46 x 55 cm, 1866, Gustave Courbet

2.4. REPRESENTAÇÃO E SIMULAÇÃO: POSSÍVEIS DISTINÇÕES

A utilização do conceito de simulacro, estabelecido principalmente por Baudrillard (1991b), foi adotado por acreditar que este autor contextualiza a estética a partir do primado que é dada a imagem para construção da realidade, justifica-se assim esta escolha por ser uma tentativa também de esclarecer as primeiras hipóteses surgidas no início desta pesquisa, quando se estabelecia o espaço urbano apenas como campo de investigação.

As hipóteses levantadas no começo da pesquisa partiram da análise e apropriação de representações do corpo encontradas no espaço da urbe que eram caracterizadas pelo padrão e conceito de corpo-produto, assim a hipótese estabelecida propunha elaborar um modo de apresentação de um corpo simulacro, destituído de uma referência real, a partir de um corpo-produto e tomando por base a ideia de que simulação é oposta a representação, enquanto esta é a equivalência entre o signo e o real, a simulação pode ser a negação do signo e o aniquilamento da referência.

Contudo, durante o desdobramento da pesquisa o espaço urbano passou a ser também território de atuação e esta hipótese foi deixada de lado para dar espaço a outras que surgiram. Entretanto, nesta caminhada houve retornos que propulsionaram novas reflexões sobre as suscitadas inicialmente. Estes retornos se deram com a criação de obras a partir das primeiras experiências artísticas que não proporcionaram resultados satisfatórios, conseqüentemente, detonaram a criação da série fotográfica *Corpo-produto*⁴⁶ que trouxe a tona certo discurso sobre a primeira hipótese, porém ela não foi o foco central da pesquisa, deste modo será relatado e contextualizado as distinções básicas entre representação e simulação.

Segundo Aumont (1993), a noção de representação e a própria palavra esta repleta de significados, o que não lhe cabe atribuir um único sentido universal, contudo em todos estes sentidos de representação (no cinema, pintura, teatro, fotografia) pode-se determinar um ponto em comum para a definição de representação, conforme Aumont declara: “a representação é um processo pelo qual se institui um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa”

⁴⁶ Este trabalho é detalhado no capítulo 3.

(Aumont, 1993, p. 103). O termo representação apresenta ambiguidade tanto podendo falar de uma ausência, quanto de presença, pois se está no lugar da realidade representada evoca a ausência, por outro lado torna visível a realidade representada, então sugere a presença.

A questão da representação perpassa por duas posições, a da representação arbitrária e a motivada, apreendida naturalmente. A arbitrária se baseia e depende da existência de convenções socializadas, e segundo Nelson Goodman (apud AUMONT, 1993) qualquer imagem pode representar qualquer referente, se assim se decidir, sem que haja semelhanças entre eles. Mas a discussão destas questões provém de dois níveis de problemas: o **psicoperceptivo**, onde as noções de semelhança e de dupla realidade das imagens são conhecidas de qualquer ser humano normal (não doente) e **a sócio-histórico**, onde algumas sociedades valorizam as imagens semelhantes e definem critérios rigorosos de semelhança, enquanto outras não lhe exigem estes valores.

As distinções entre duplo, ilusão e simulacro, segundo Aumont (1993), passam por questões perceptivas, psicológicas e sócio-culturais. A ilusão é um erro de percepção, confusão entre a imagem e outra coisa que não seja esta imagem, é um caso excepcional da percepção da imagem, podendo ser consciente ou não. Há condições específicas para seu acontecimento, de acordo com uma base psicofisiológica, na condição perceptiva – o sistema visual é incapaz de distinguir entre dois ou mais perceptos, a exemplo do cinema quando o observador não distingue o movimento aparente produzido por um “efeito-phi” de um movimento real. Na condição psicológica, só se produz a ilusão com efeito verossímil e plausível, depende das expectativas do espectador; a ilusão se realiza melhor quando se prepara uma situação em que ela é esperada, a exemplo do caso da pintura de Zéuxis e Parrácio na Grécia. Em relação a uma base sociocultural “a ilusão será tanto mais eficaz quanto mais for buscada nas formas de imagens socialmente admitidas” (AUMONT, 1993, p. 98)

A ilusão descrita é considerada total, pois engana o espectador. Há na maioria das imagens elementos tomados isoladamente que se incluem no domínio da ilusão. Aumont declara que a ilusão parcial esta baseada em todas as artes representativas como a pintura e a fotografia, e conforme Arnheim (apud AUMONT, 1993), o cinema apresenta uma ilusão com mais força que estas duas outras categorias.

Uma imagem pode criar uma ilusão pelo menos parcial sem constituir num duplo. O duplo perfeito não existe no mundo psíquico, a exemplo da fotografia de um quadro que não pode ser confundida com um quadro, nem uma pintura com a realidade, o duplo apenas duplica a aparência do primeiro objeto. A distinção entre imagem ilusionista e simulacro parte do princípio de que o simulacro não provoca uma ilusão total, mas parcial, Conforme Aumont, “o simulacro é um objeto artificial que visa ser tomado por outro objeto para determinado uso – sem que por isso, lhe seja semelhante” (AUMONT, 1993, p. 102).

Conforme Baudrillard (1991b), a simulação de hoje da pós-modernidade não é o duplo, é gerada por um modelo sem referência do real, é hiper-real. A simulação vem antes do real, mas tenta em termos de igualdade de planos coincidir com ele. Neste sentido, a diferença entre simulação e real desaparece, e é esta diferença que constituía o encanto da abstração, perde-se a poesia e a graça do real, perde-se o imaginário da representação, que desaparece exatamente na simulação. O real passa a ser construído de células miniaturizadas de matrizes da memória, de signos de comando e então podem ser reproduzidos inúmeras vezes, já não é mais o real e sim o hiper-real. Nesta transição, a era da simulação começa por desprezar todos os referenciais, ou pior, ressuscitá-los artificialmente por meio de signos, trata-se da substituição do real pelos signos do real.

Segundo o Aurélio, simular é: 1- *fingir (o que não é); 2- representar com semelhança; aparentar; 3- reproduzir ou imitar, da forma mais aproximada possível do real, certos aspectos de (uma situação ou processo)*. Segundo Baudrillard, simular é fingir ter o que não se tem, enquanto dissimular é fingir não ter o que se tem. O primeiro refere-se a uma ausência, enquanto o segundo evoca uma presença. Dissimular então deixa o princípio da realidade intacto, enquanto simular não distingue o real do falso. A representação parte da equivalência entre signo e real, a simulação nega este princípio, apesar da representação evocar uma ausência como o simulacro, este apresenta uma semelhança que ultrapassa o real, usa de técnicas e artimanhas que dificultam o observador distinguir o real da simulação, dado a verossimilhança entre eles.

As fases da imagem são assim descritas por Baudrillard:

- 1- Ela é o reflexo de uma realidade, neste caso é uma boa aparência;

- 2- -Ela mascara e deforma uma realidade, é uma má imagem;
- 3- Ela mascara a ausência da realidade, então finge ser uma aparência;
- 4- Ela não tem relação com qualquer realidade, é seu próprio simulacro, neste caso já não é mais do domínio da aparência, mas da simulação.
(BAUDRILLARD, 1991B, p. 13)

O que observamos na estética baudrillardiana é que esta concepção de mundo coloca a imagem em lugar superior a realidade, que transforma a imagem fato da realidade e vetor de amplificação do real, tornando-a hiper-real. Logo, simulacro, na concepção de Baudrillard, nada mais é do que a imagem tomando o lugar do real, apagando da consciência humana a realidade, pois ele pode viver apenas com as imagens simuladas no território do simbólico. Sendo esta uma das características da pós-modernidade que é regulada pela reprodução, pela simulação, diferente da imitação em que a diferença entre representação e realidade se mantém, enquanto no simulacro não distingue mais realidade e ilusão.

Diante destas formulações, a hipótese proposta enquanto produção plástica buscava criar uma apresentação do corpo com base não no corpo real, mas tomava como referência as representações deste corpo vistas em mídias distintas pelo território urbano, signos que simulavam o corpo real, atribuindo a eles características hiper-reais. As fotografias da série *Corpo-produto* trazem corpos plastificados de bonecas numa tentativa de explorar esta simulação, oferecendo a ausência do corpo real, num jogo em que o erotismo é evidenciado e a sedução desvia o espectador instigando seu desejo e enganando o olhar para a indistinção entre o real e a representação. A série fotográfica com as bonecas *Barbie* faz alusão a representação de um corpo visto em mídias diversas, que deixou de buscar no corpo real sua referência, e criou uma imagem a partir de modificações conseguidas em meios digitais que a transformaram numa reprodução hiper-real, numa simulação generalizada. Assim o corpo-produto das bonecas *Barbie* é a duplicação de um corpo já simulado, onde o corpo real desaparece.

3. PROCESSODE CRIAÇÃO: PERCURSO E ENTRECruzAMENTOS

3.1 PRECEDENTES ESTÉTICOS

Neste capítulo abordaremos as experiências estéticas anteriores ao ingresso ao mestrado, o processo de instauração de obras no desdobramento desta poética, que teve ações ampliadas para cidade, e discutir sobre as intervenções urbanas e a relação corpo-arte-cidade, assim como as etapas constitutivas da construção plástica (desvios e regressos) que não foram delineadas dentro de uma hierarquia ou linearidade, mas se relacionam em diversos pontos, se entrecruzando.

Anteriormente a entrada ao mestrado em Artes Visuais, a produção plástica desenvolvida é iniciada de forma mais consciente e profissional a partir do ano de 2006, quando da criação de uma série de desenhos e pinturas que tratavam do corpo humano (figuras 32, 33 e 34), atravessado pelo erotismo e pornografia.

Fig.32

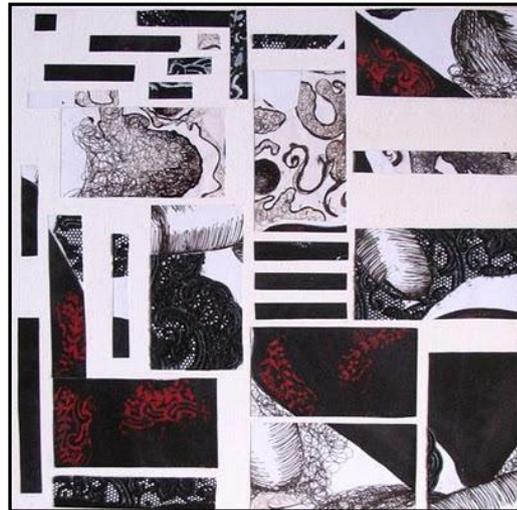


Série Segredos, acrílica s/plume, 29,7 x 42 cm, Jô Felix, 2006

Fig.33



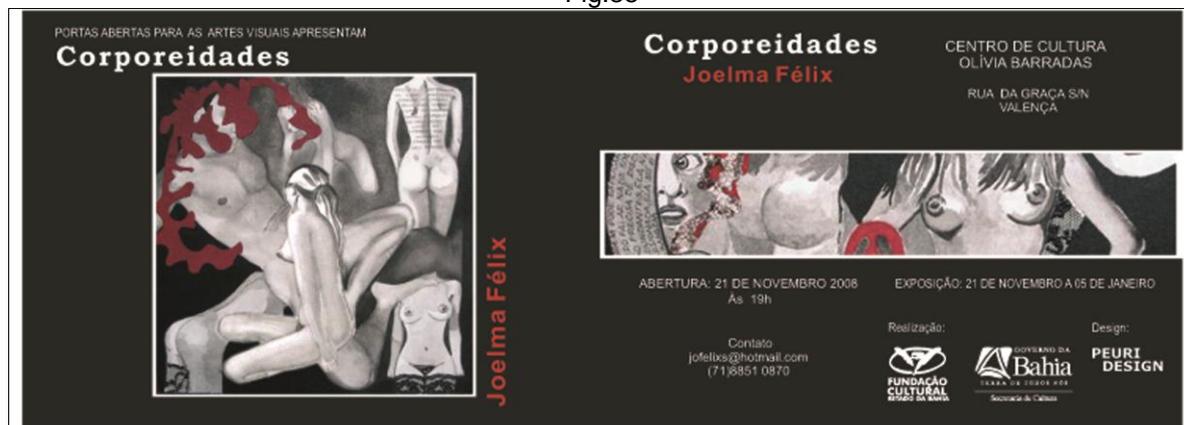
Fig.34



Série Labirinto, Técnica mista s/ plume e s/ tela, 30 x 30 cm, Jô Felix, 2007

Em 2008 estabeleceu-se uma produção sistematizada, com participação mais ativa na cena artística baiana, tendo o corpo como foco, o que proporcionou a primeira exposição individual intitulada *Corporeidades*, selecionada no edital Portas Abertas para Artes Visuais, da Fundação Cultural do Estado da Bahia, (figuras 35,36,37 e 38). *Corporeidades* é uma mostra que apresentou o universo masculino e feminino, através dos seus elementos essenciais e da comunhão entre eles. O trajeto aparente é a sexualidade, buscando explorar o corpo enquanto índice de gênero, erotismo, espiritualidade para desmaterializar sua fisicalidade tornando-o um corpo de aparência, demarcando em sua corporeidade rastros de memórias individuais.

Fig.35



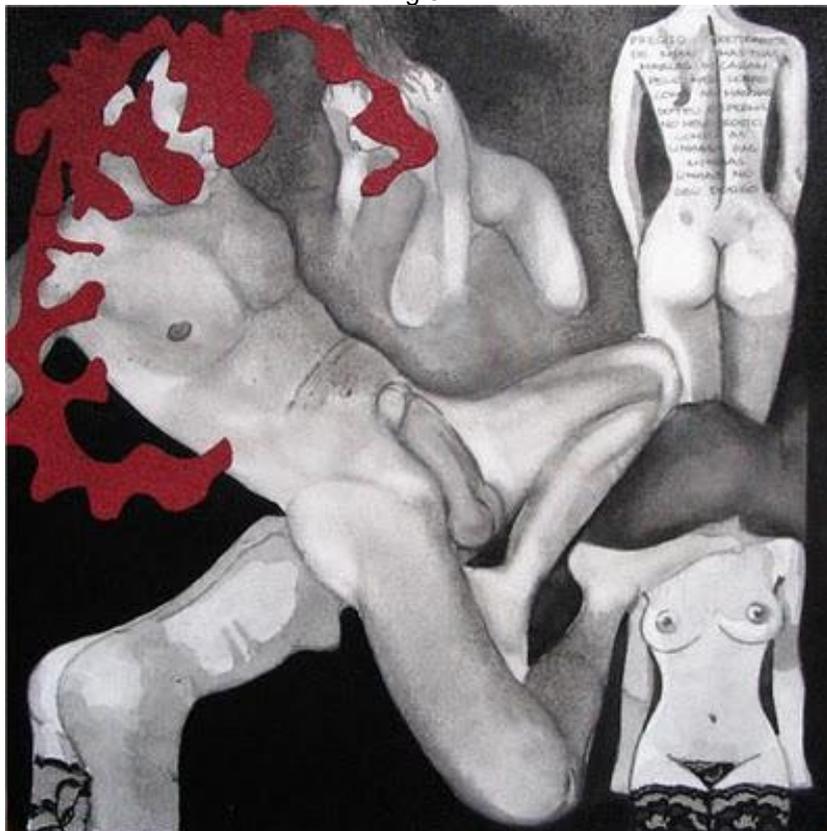
Convite exposição *Corporeidades*, Jô Felix, 2008

Fig.36



Corporeidade 5, acrílica sobre tela, 40 x 40 cm, Jô Felix, 2008

Fig.37



Corporeidade 6, acrílica sobre tela, 40 x 40 cm, Jô Felix, 2008

Ainda em 2008 e 2009 outras produções foram concebidas como a instalação *Memórias Irremediáveis*, que foi selecionada no Salão Regional de Artes Visuais de Juazeiro em 2009 e na X Bienal do Recôncavo em 2010, (figuras 38,39 e 40). A instalação representa/apresenta um jogo de memória onde os espectadores interagem com a obra escolhendo gavetas onde estão guardadas imagens em positivo e negativo criadas a partir de memórias pessoais e íntimas sobre o corpo. Memórias afetivas, físicas e psicológicas que revelam um esforço em torná-las irremediáveis e recuperáveis.

Fig. 38



Memórias irremediáveis, instalação, 80 x 65 x 12,5 cm, Jô Felix, 2009.

Fig.39



Detalhe - *Memórias irremediáveis*, instalação, Jô Felix, 2009.

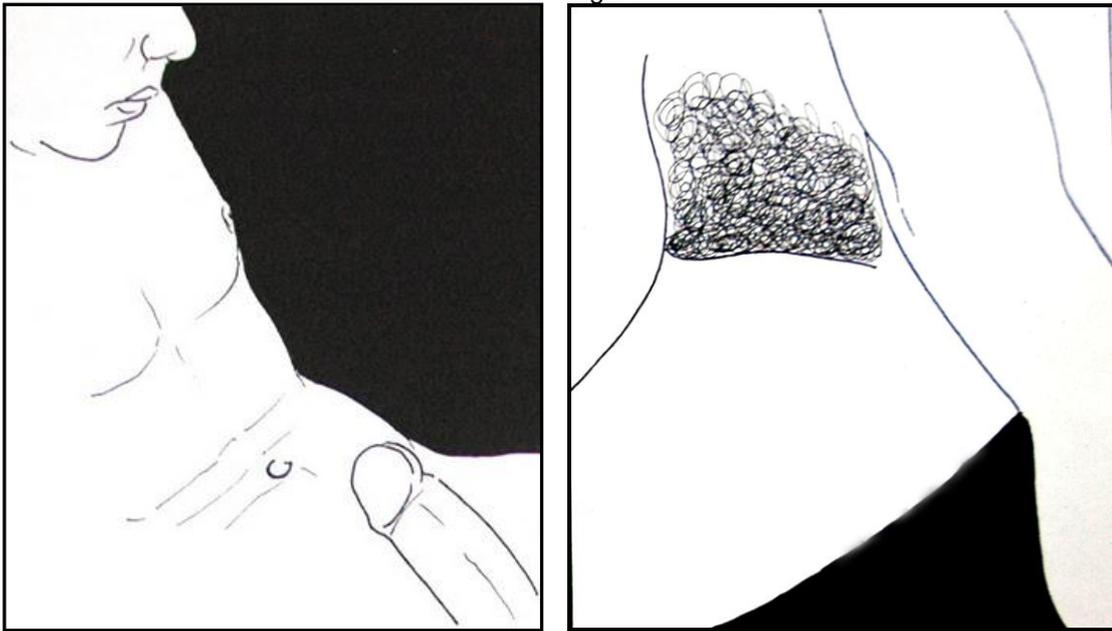


Fig.40

Detalhe - *Memórias irremediáveis*, instalação, Jô Felix, 2009

Entre 2008 e 2009, com caráter mais político, foram elaborados os trabalhos *Percepto* (figuras 41 e 42) e *Arte contemporânea, apropriação indevida de ideias recorrentes?* (figuras 43,44 e 45). O primeiro, uma instalação que foi selecionada no Salão Regional de Artes Visuais de Alagoinhas e na VI Bienal da UNE, trabalho que tem como objetivo estabelecer uma relação entre obra de arte e espectador, através do uso de *Percepto*, produto que metaforicamente desbloqueia os sentidos, percepções e afetos do espectador para apreensão do bloco de sensações existentes na própria obra e em outras. Esta obra se desdobrou num *happening* que foi apresentado sem autorização e sem ter sido selecionado na IX Bienal do Recôncavo em 2008.

Fig.41



Percepto, instalação, 33, x 82 x 9 cm, Jô Felix,2008

Fig.42



Detalhe *Percepto*, instalação, Jô Felix, 2008

A segunda instalação, a obra *Arte contemporânea, apropriação indevida de ideias recorrentes?* foi criada para promover um diálogo com o espectador sem determinar dicotomias sobre a arte contemporânea, mas para investigar e compreender os encaminhamentos da arte em Salvador e de como o público percebe, compreende e se relaciona com ela, utiliza a metalinguagem para reflexão sobre a própria arte, buscando entender as regras do jogo do processo artístico atual, da legitimação destas obras, do diálogo com o público e do próprio mercado de arte. A obra é composta da frase “Arte contemporânea, apropriação indevida de ideias recorrentes?” carimbada em papel canson inscrita numa moldura complementada

ainda por uma base de vidro, um livro de assinaturas de exposição que apresenta a mesma frase carimbada, logo abaixo de um texto sobre o blog⁴⁷ “Apropriação indevida”, uma caneta para assinar o livro e o próprio carimbo. Durante o período em que a obra esteve exposta ocorreram ações pela cidade de Salvador, em galerias e museus, que tiveram seus livros de assinatura carimbados onde aconteciam exposições de arte contemporânea, o registro das ações e das exposições feitas com fotografias foi postado num *blog* que é indicado logo abaixo, num pequeno texto no livro de assinaturas. Neste espaço virtual foram postados comentários feitos por espectadores sobre a obra e sobre as fotos das ações e das exposições. Esta obra foi selecionada no Salão Regional de Artes Visuais de Porto Seguro e no 8º Salão de Arte Contemporânea de Jataí, Goiás.

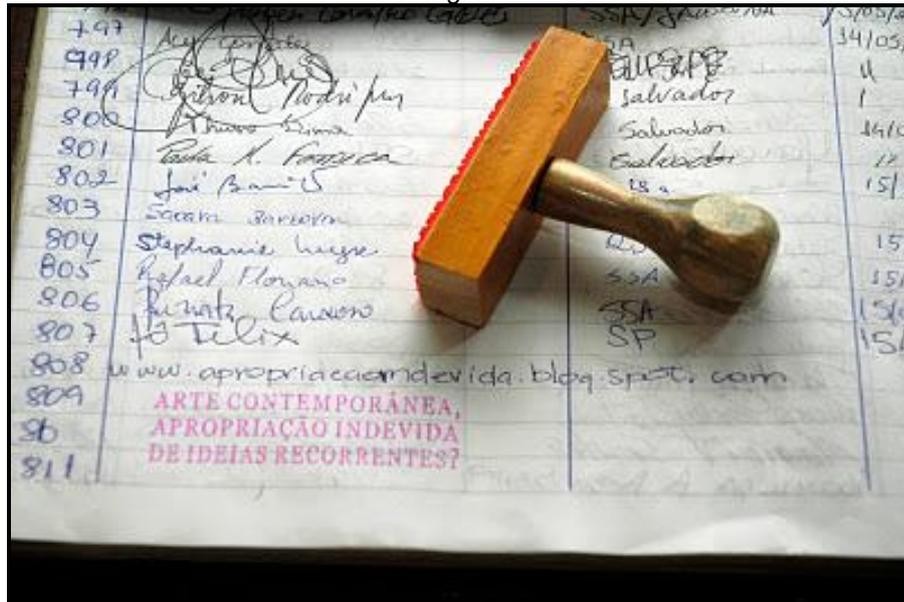
Fig.43



Arte contemporânea, apropriação indevida de ideias recorrentes? Instalação, 170 x 50 x 40 cm, Jô Felix, 2009

⁴⁷O endereço eletrônico do *blog* é: <http://www.apropriacaoindevida.blogspot.com>

Fig.44



Registro ação, Jô Felix, 2009

Fig.45



Registro ação, Jô Felix, 2009

A descoberta da cidade como local de ação/atuação, principalmente através do conhecimento das noções de arte urbana, propostas pela arte contemporânea, permitiu que outras obras fossem realizadas. Ademais a formação do Coletivo Triptico já citada, me proporcionou realizar intervenções urbanas na cidade de Salvador e participar de algumas mostras de arte. Entre elas a importante participação no XV Salão da Bahia realizado pelo Museu de Arte Moderna da Bahia, no período de novembro de 2008 a março de 2009, com a intervenção urbana

Rizoma (figuras 46, 47 e 48). A obra *Rizoma* consiste numa apropriação da intervenção urbana do artista mineiro Dácio Bicudo. A obra foi exposta durante o 14º Salão da Bahia, composta por uma linha vermelha com 10 cm de largura e 3 km de extensão, onde foram escritos nomes de artistas brasileiros conhecidos no cenário artístico contemporâneo. A idéia do trabalho *Rizoma* surge a partir da aproximação com o conceito de rizoma desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guatarri. Incorporando a noção de multiplicidade desenvolvida neste pensamento, incluímos na linha vermelha rizomas, ramificações que se multiplicam pela cidade não apenas rasteiramente pelas ruas, mas atingindo outros espaços. Inserimos nomes de artistas plásticos sem “visibilidade” no cenário artístico baiano e brasileiro, criando um jogo entre reconhecimento e anonimato, implicando também numa abordagem política e social da arte.

Fig.46



Rizoma, fotografia, 50 x 70 cm, Coletivo Triptico, 2008

Fig.47



Rizoma, fotografia, 50 x 70 cm, Coletivo Triptico, 2008

Fig.48

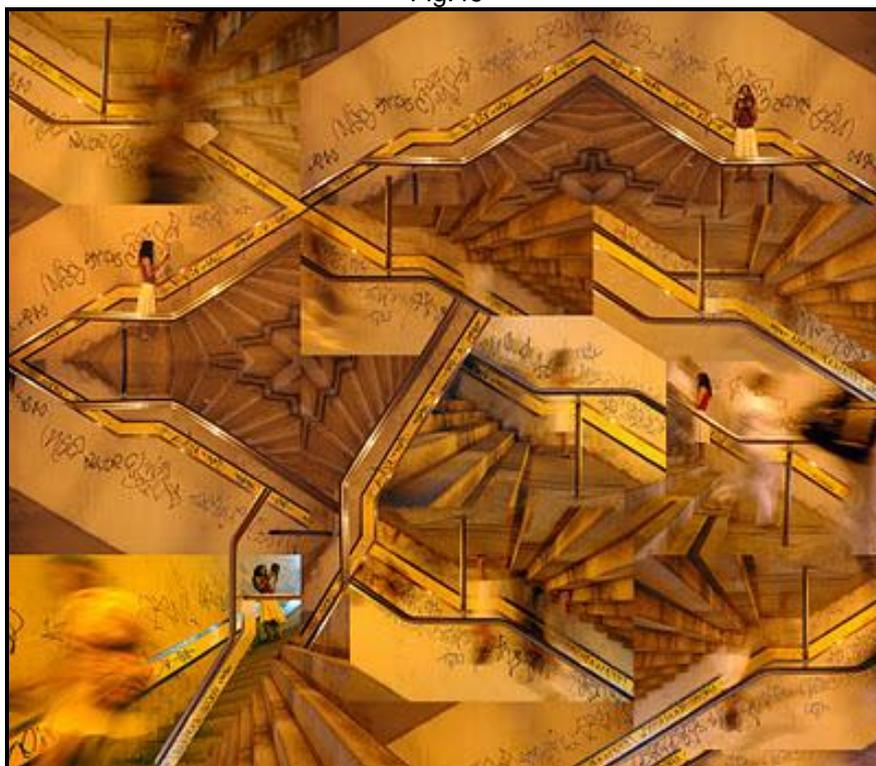


Rizoma, fotografia, 50 x 70 cm, Coletivo Triptico, 2008

Em outro trabalho realizado em parceria com os amigos-artistas Péricles Mendes e Vladimir Oliveira, que compõem comigo o Coletivo Triptico, atuamos no espaço público na principal estação de Transbordo de Salvador, a Estação da Lapa, movimentado terminal de ônibus localizado no centro da cidade. *L.A.PA - Leitura em Ambientes de Passagens*, (fig.49) consistiu no registro de uma performance realizada

nesta estação. Trata-se de experimentar múltiplos modos de ocupação do espaço público, a partir de presenças temporárias do corpo em certos espaços da cidade. Tendo em vista os atributos físico-espaciais que estruturam a estação (escadas de acesso e corredores), alguém entre tantos cidadãos acelerados, contrário aos que vem e vão numa coreografia cotidiana automatizada, almeja concentrar-se numa leitura silenciosa, a fim de instaurar um intervalo, um “*entre – espaço*” no espaço de um “*não-lugar*” comprometido com o transitório, a velo (cidade) e a solidão. A fotografia (registro da ação) reflete sobre esse espaço que se mostra fragmentado, evidenciando as escadas como signo de um ‘*tempo de passagem*’. Quanto à estética, as imagens foram capturadas sequencialmente em baixa-obturação e manipuladas digitalmente (corte) com intenção de aludir a uma “espacialidade impossível” na qual, os efeitos de perspectivas e rebatimentos assemelhassem as estruturas arquitetônicas irreais de M. C. Escher.

Fig.49



L.A. PA - *Leitura em Ambientes de Passagens*, fotografia, 100 x 90 cm, Coletivo Triptico, 2010

Esta trajetória, principalmente a partir do ano de 2008, garantiu experiências com a elaboração de trabalhos que tratam do corpo e do erotismo como tema, como da atuação no espaço público, em abordagens políticas. Observando que há elementos

que caracterizam os trabalhos produzidos anteriormente que estão presentes nos concebidos após o ingresso no mestrado, o que indica que não há uma invalidação da produção plástica anterior e sim uma continuidade que é atravessada por novos conceitos, questões, materiais e linguagens.

3.2. INSTAURAÇÃO DE UMA POÉTICA VISUAL

A contemporaneidade é permeada por multiplicidade de conceitos, selecionar os que mais se aproximam do objeto de pesquisa (obra) de um artista/pesquisador é tarefa complexa, pois a obra não pode ter a função de ilustrar os mesmos. A Arte difere da Ciência porque esta comprova uma verdade a partir da verificação de sua existência em um objeto pronto, enquanto a arte instaura uma verdade, observando que a pesquisa em artes visuais é realizada segundo padrões científicos, embora seja necessário lançar mão de uma metodologia diferenciada (REY, 2002). Não há um método estabelecido a priori, pois o objeto de estudo (obra) vai sendo desenvolvido ao mesmo tempo em que a pesquisa. Com respaldo teórico e filosófico na *poiética*⁴⁸ o desenvolvimento desta pesquisa articula experimentações plásticas, investigação em campo e conceituação teórica, já que na arte o artista ao criar a obra, “inventa o seu próprio modo de fazê-la” (PAREYSON, 1991, p.59). O que desencadeia a cada nova ação uma reflexão, num exercício dialético entre razão e sensibilidade.

Questões sobre a instauração da obra de arte contemporânea não podem ser levantadas sem que a discussão não perpassasse o campo das intersecções entre os processos de criação e os de formação. Há um passamento ininterrupto entre a prática e a teoria na pesquisa em artes visuais, que não tenta juntar, mas estabelecer relações em modulações de mão-dupla. A arte contemporânea produz mais questões do que respostas e incitar provocações sobre o processo de criação é promover, de algum modo, o estabelecimento e/ou o reconhecimento de critérios, mesmos que sejam individuais e digam respeito a um artista e sua obra, ainda assim eles podem ter importância na miríade de critérios que estão em atividade há

⁴⁸ Poiética é conjunto de estudos que abordam a obra do ponto de vista de sua instauração, no modo de existência da obra se fazendo (REY, 2002).

somente duas décadas quando se fala em avaliar a arte contemporânea. (CAUQUELIN, 2005)

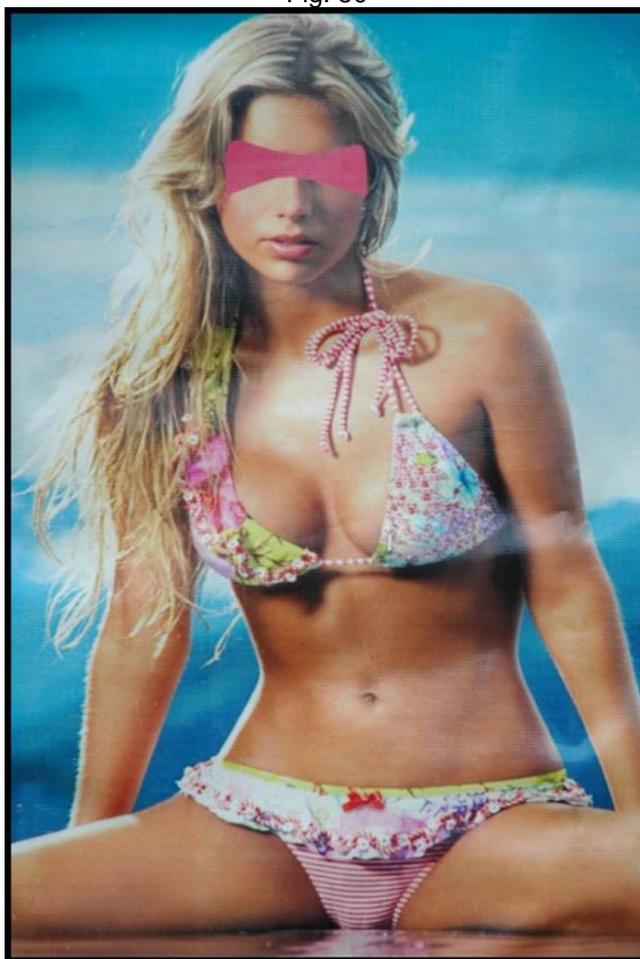
A partir da instauração de obras concluídas é possível apresentar o desenvolvimento da pesquisa, analisando principalmente o processo criativo. Esta pesquisa foi intitulada inicialmente de *Corpo em evidência: uma poética contemporânea de desvelamento do corpo-produto e simulacro*, porém durante o desdobramento sofreu alteração, passando a ser intitulada *Corpo em evidência: uma poética da sedução*. No início, tinha como objetivo desenvolver uma poética visual partindo da investigação de um fenômeno contemporâneo, para verificar se ocorre redução no modo de representar o corpo humano masculino e feminino, no âmbito erótico e pornográfico, através de mídias diversas na cidade de Salvador (*outdoor*, cartazes publicitários, *backlights*, capas de revistas, vitrines etc.) Com objetivo de analisar a restrição/redução desta imagem/representação a um padrão de corpo definido como corpo-produto, para então, elaborar um modo de apresentação de um corpo simulacro, com o intuito de questionar se a elaboração deste pode ser uma falsa representação. Consequentemente foi realizada pesquisa em campo no espaço urbano da cidade de Salvador, investigação esta destinada ao levantamento imagético do corpo-produto e, em seguida catalogação, apropriação e experimentações plásticas com estas imagens. Nesta etapa da pesquisa emprego a metodologia de procedimento tipológica, passo a utilizar o termo/expressão corpo-produto⁴⁹, que está baseado no artigo de Ana Clara Torres Ribeiro “*Corpo e Imagem: alguns enredamentos urbanos*” (2008), conforme citado no capítulo 1, para determinar o tipo de representação que deveria ser pesquisada neste ambiente.

Neste artigo, Torres (2008) ressalta os aspectos do espaço urbano e suas conexões com as representações do corpo. A partir das afirmações da autora foi possível traçar um esboço para delinear as configurações deste corpo, assim como tentar compreender os conteúdos simbólicos que estão inseridos nas imagens que foram foco da investigação. Tomo por base os dois modelos propostos por Torres, o do pseudomodelo e pseudo-atleta, assim foi possível iniciar a pesquisa de observação e registro em campo para eleger as imagens que foram capturadas através de

⁴⁹O uso do termo/expressão corpo-produto surgiu após o interesse/leitura sobre este artigo quando da participação no seminário *CorpoCidade* em Salvador em 2008, promovido pela UFBA apresentando neste evento um artigo acadêmico sobre a intervenção urbana “*Rizoma na Linha Vermelha*”, elaborada em conjunto com os integrantes do Coletivo Triptico, Vladimir Oliveira e Péricles Mendes, do qual faço parte.

registro fotográfico, dentre tantas imagens algumas foram selecionadas (Fig. 50, 51, 52,53 e 54), analisadas e exploradas em experimentações plásticas.

Fig. 50



Registro corpo-produto, fotografia, Jô Felix, 2011

Fig. 51



Registro corpo-produto, fotografia, Jô Felix, 2011

Fig.52



Registro corpo-produto, fotografia, Jô Felix, 2011

Fig.53



Registro corpo-produto, fotografia, Jô Felix, 2011

Fig.54



Registro corpo-produto, fotografia, Jô Felix, 2011

A cidade de Salvador pode ser considerada uma metrópole e, como tal, apresenta em sua estrutura uma ostensiva oferta de imagens. Este excesso e a multiplicidade desta exposição, conseqüentemente, causam um congestionamento na comunicabilidade destas visualizações, desencadeando no espectador uma fadiga perceptiva, onde ele passa a fazer escolhas do que lhe é oferecido. Nota-se que a figura feminina, objeto da publicidade, é recorrente na imensa variedade de imagens

apresentadas, durante a pesquisa não foi possível não atentar para a sua presença constante nas centenas de imagens vistas. A figura da mulher tem predicados já explicitados no capítulo 1, (o conceito de feminino) que a tornam, talvez, a imagem mais reproduzida e aceita. Como uma imagem corporal ela apresenta atratores, que segundo Canevacci são:

Fragmentos simbólicos que atravessam os modos perceptíveis de um olhar que de modo nenhum é ingênuo ou manipulável, embora condicionado á decodificação. Desejoso de selecionar e distinguir. De ser selecionado e de ser distinguido. (CANEVACCI, 2008, p 15)

São estes atratores que garantem a imagem do corpo feminino a qualidade de fetichismo visual, essa erotização que permite que o olhar não escape a ele, apesar da fadiga perceptiva. Nestes corpos, as qualidades impressas os igualam a objetos, mercadorias, serviços, e como todo objeto fetichizado ele deve despertar desejo, atraindo o observador/consumidor através das sinuosas habilidades da sedução. Portanto, as imagens selecionadas demonstram que as qualidades do corpo–produto são bastante visíveis e repetitivas. Nota-se nas figuras 51 a 54 uma relação do corpo humano a um corpo artificial, uma boneca e um manequim, agregando a este corpo humano uma qualidade que não lhe é possível, uma materialidade eterna expressa na plastificação, na durabilidade de um corpo esguio, em pele, sem poros e sem pêlos. Estas qualidades utópicas nada mais são que mecanismos para causar determinadas sensações no observador, estratégias para impulsionar cada vez mais novas sensações e, principalmente, a de alcançar um corpo ideal, como se fosse esta uma regra para inclusão, pois o critério de inclusão é a identificação com as imagens de consumo e o próprio consumo. Neste sentido, há uma necessidade de consumir estas imagens, de devorá-las, num processo ambíguo onde corpos devoram imagens e imagens devoram corpos.

Esta primeira análise das imagens captadas foi feita após as experimentações plásticas que seguem descritas logo abaixo e não se findam, pois serão revistas e relacionadas às outras criações que se desdobraram após o intervalo que se deu devido ao resultado das produções plásticas, intervalo este que suscitou em novas ações artísticas ocorridas em espaços públicos e privados da cidade, explicitadas mais adiante. As primeiras experimentações plásticas foram realizadas com

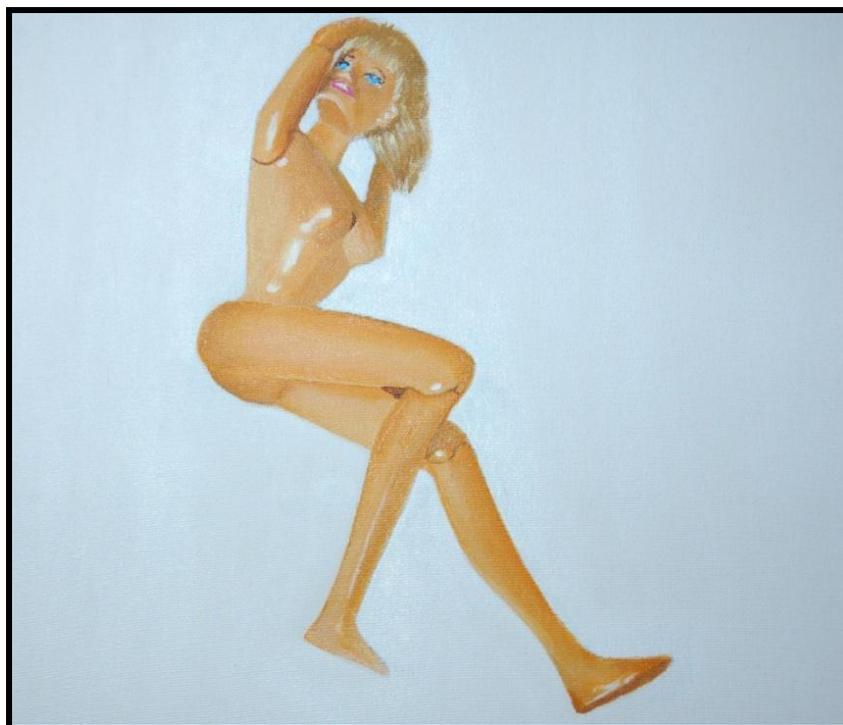
fotografias e pinturas (figuras 55 a 60), com base na fotografia (figura 55) uma pintura foi concebida e depois fotografada (fig.56), impressa e transferida com utilização de extrato de banana em suportes como vidro e espelho, buscando mesmo um efeito de cópia, contudo os resultados obtidos não foram satisfatórios, pois produziram imagens esmaecidas e sem definição (figuras 57 e 58). Nestas primeiras experiências o interesse era provar suportes ainda não utilizados, não havia uma preocupação em conceber imagens com um potencial expressivo, então devido aos resultados almejados não atingidos, conseqüentemente, ocorreu uma parada nas experimentações e um novo caminhar norteado por um deslocamento ocorrido durante a pesquisa em campo. Com a utilização de um percurso com respaldo teórico e filosófico na *poiética* foi possível apoiar as ações em três parâmetros: liberdade (expressão da singularidade), errabilidade (direito de se enganar) e eficácia (se errou, tem que reconhecer o erro e corrigi-lo).

Fig.55



Fotografia, 20 x 30 cm, Jô Felix, 2011

Fig.56



Pintura, 30 x 30 cm Jô Felix, 2011

Fig.57



Experimentações com o vidro como suporte, Jô Felix, 2011

Fig.58



Experimentações com o espelho como suporte, Jô Felix, 2011

Estes testes foram colocados em pausa para serem reavaliados em outra ocasião procedimento que sinaliza pontos no processo de criação como: dinamicidade, flexibilidade, mobilidade e plasticidade, a obra se modificando durante o processo, e ainda o inacabamento intrínseco a todos os procedimentos, ressalta-se assim, a relação entre o que se tem e o que se quer. Neste sentido, a criação em rede possibilita que se perceba e considere as inúmeras interações que ocorrem e que são responsáveis pela proliferação de novos caminhos ou pausas no fluxo de continuidade, o que proporcionou um olhar retroativo e reflexivo, e uma avaliação do que se construiu e o que pode ser elaborado. Apesar da definição de algumas imagens não terem sido ideais, houve um resultado razoável com outro tipo de experiência, concebida através do registro fotográfico de transparências sobrepostas em projeção apresentado na figura 59. O fato permitiu e instigou o desejo de novos retornos a estas práticas em outro momento e com a reformulação desta imagem.

Fig.59



Fake, fotografia, 20 x 30 cm, Jô Felix, 2011

Com a pausa das experimentações plástica, causada pelos resultados negativos obtidos houve um retorno a captura de novas imagens no espaço urbano, porém durante o processo de registro destas imagens ocorreu um deslocamento do olhar para tantos outros signos que se encontravam no espaço urbano, e que não contemplavam originalmente as características definidas do corpo-produto. A partir da mudança perceptiva, foi elaborado o trabalho, que recebeu vários títulos provisórios como, *Sexo no espaço urbano*, *Corpo simbolizado*, *Sem título*, e finalmente *Pictokama*, baseado na eleição e apropriação de imagens captadas na urbe de signos que não retratavam um padrão de corpo-produto, mas um símbolo (fig.60) usado nas sinalizações de trânsito e comunicação visual em espaços públicos e privados, os pictogramas, com atenção especial aos bonecos de sinalização. Seleção esta, feita com a intenção de captar as extensões sígnicas desta representação do corpo no espaço urbano.

Fig.60



Pictogramas, fotografia, Jô Felix, 2011

Afetada com a percepção das imagens destes corpos, foram elaboradas figuras semelhantes aos bonecos de sinalização, porém com ações e posicionamentos distintos, buscando uma quebra das restrições determinadas pelas imagens encontradas tanto em espaços públicos como em privados, que orientam um posicionamento específico para o corpo nestes lugares.

A sinalização urbana tem uma função específica, “cujo objetivo não é apenas de comunicar, mas, sobretudo de produzir uma reação imediata no observador” (FRUTIGER, 1999, p.315). Assim, ressalta-se que o boneco de sinalização conhecido é um símbolo para determinar, nos espaços, as posições e movimentos do corpo, como e onde o individuo pode ser/estar em determinados ambientes, regras de comportamento que ditam posturas e movimentos para o corpo. Indicam, sugerem, induzem não somente um posicionamento e trajetória, mas deflagram um processo de subjetivação, como um “agenciamento de enunciação”, onde o corpo é constituído pelo discurso, o que o torna um produto construído socialmente flexível e instável (FOUCAULT, 1986).

A elaboração das figuras do trabalho *Pictokama* foi baseada em fotografias de posições do Kama Sutra⁵⁰ e na apropriação dos bonecos de sinalização. Foram pintados, inicialmente, dez pares de bonecos (masculino e feminino) praticando sexo, elaboradas imagens semelhantes aos signos encontrados na cidade, mesmo padrão de corpo e as mesmas cores. O desenho criado no princípio com nanquim foi manipulado digitalmente por *software* de edição de imagens e impresso em papel adesivo *couché* (fig. 61). As composições foram impressas num suporte adesivo *stickers*⁵¹ que, através de intervenções, foram afixados próximos a sinalizações de comunicação visual e de trânsito, criando um movimento de reversibilidade, deslocamento, apropriação e resignificação, para intentar promover uma mudança na leitura habitual dos símbolos incorporados ao cotidiano. Como resposta irônico-cômica diante do contexto do espaço urbano, onde as imagens do corpo são vistas em distintas produções, exploradas principalmente pela encenação do corpo e da sua erogeneidade banalizada. A elaboração dos adesivos traz imagens de um corpo-símbolo que reivindica sua potencialidade através do erotismo, distinto de um corpo esquematizado (os bonecos de sinalização), no sentido que este está preso a normas e posicionamentos. Sem a intenção de sugerir/incitar a adoção deste ou daquele espaço para experimentação sexual, mas de provocar reflexão sobre a ação/influência da imagem na determinação de posicionamentos e na construção da imagem corporal. Dessa maneira, as imagens do trabalho *Pictokama* trazem um enigma em sua composição, numa tentativa de sedução, de interação, sem a preocupação de esclarecer, desvendar, revelar, mas apenas indicar, apontar ou desviar do percurso já conhecido e experimentado.

⁵⁰ Na Índia o Kama Sutra são textos de autores antigos, que segundo a tradição recebiam os temas dos deuses, um manual sobre a arte de amar. O Kama Sutra é um minucioso estudo de "Kama" (amor e prazer sexual), um dos três grandes objetivos da vida, tendo o mesmo valor dos outros dois Dharma (religião e moral) e Artha (riqueza e prosperidade), sendo a felicidade plena encontrada com o equilíbrio entre eles. O kama Sutra condena a proibição do prazer sexual e afirma que o sexo é a contrapartida da procriação. Existem 64 complementos para o ato sexual, incluindo mordidas, arranhões e outras formas de jogos amorosos, onde as mulheres são incitadas tanto ao controle de partes do corpo do marido, quanto a buscar amantes e ao homem é ensinado o jogo da conquista. (MORAES, 1984)

⁵¹ *Stickers* são adesivos - tira de papel, pano, plástico ou qualquer outro material flexível, com um dos lados recoberto por máscara transparente que o aplicador retira ao fixá-los no local de destino, geralmente em superfície lisa. É uma modalidade da arte urbana e também chamada de *Sticker art*, manifestação artística pós-moderna, popularizada na década de 1990 por grupos urbanos ligados a arte pública e a cultura alternativa. Texto elaborado a partir das informações disponíveis em http://pt.wikipedia.org/wiki/Sticker_art.

Numa avaliação reflexiva o que se constata, é que mesmo assumindo este desvio como um caminho novo dentro da pesquisa, há recorrência a imagem corpórea, quando resolvo registrar e me apropriar dos bonecos de sinalização, esta ação permiti traçar relações entre as imagens do corpo-produto e as dos pictogramas (bonecos de sinalização), no que tange aos seus conteúdos simbólicos, já que é possível perceber algum tipo de imposição nas duas imagens, enquanto que nos pictogramas há imposição de movimentos e posturas, nas primeiras há obrigação de um modelo/padrão de corpo a ser seguido.

Fig.61



Pictokama, adesivos em couchê, 8 x 8 cm (cada), Jô Felix, 2011

A intervenção no espaço público foi pensada para este local por se acreditar mesmo que utopicamente, conforme Gomes (2002, p. 162), “o espaço público é antes de tudo, o lugar, praça, rua, shopping, praia qualquer tipo de espaço, onde não haja obstáculo a possibilidade de acesso a participação de qualquer tipo de pessoa”, proposição esta que contraria as afirmações de alguns autores que consideram que a arte no espaço urbano serve para restaurar a urbanidade e civilidade pelo embelezamento e humanidade, como instância de coesão e valores coletivos, porém Ranciere (RANCIERE, apud SOUZA, 2005, p.356-357) entende que a cidade é estruturada por conflitos e exclusões, conforme declara:

as exclusões e conflitos seriam os elementos constitutivos da cidade como espaço “político”, sendo a verdadeira racionalidade da política a do “dissenso”- a possibilidade de opor um mundo comum a outro.

Portanto, foram realizadas intervenções urbanas com fixação dos *stickers*, utilizando o espaço público de acordo com a conceituação de Gomes (2002), como lugar onde se desenvolve a “cena pública”, local onde as formas de ser estão associadas às imagens lidas e criadas a partir da sinalética, que são as interações entre a topologia do espaço, o percurso dos usuários e os signos inseridos nesse espaço. Com o intuito de explorar esta “política do dissenso”, ao opor as ideias transmitidas por meio dos adesivos aos signos impostos pela dinâmica da cidade.

Os primeiros adesivos tinham dimensões de 8 cm x 8 cm e foram colados em espaços públicos e privados da cidade de Salvador, entre eles: placas de sinalização, ônibus coletivo, escadas rolantes e entrada de estacionamento de *shopping center*, manual de instruções de aviões, banheiros de cinema, teatro, praças, parques e elevador, conforme registro das intervenções nas fotografias abaixo (figuras 62 a 77):

Fig.62



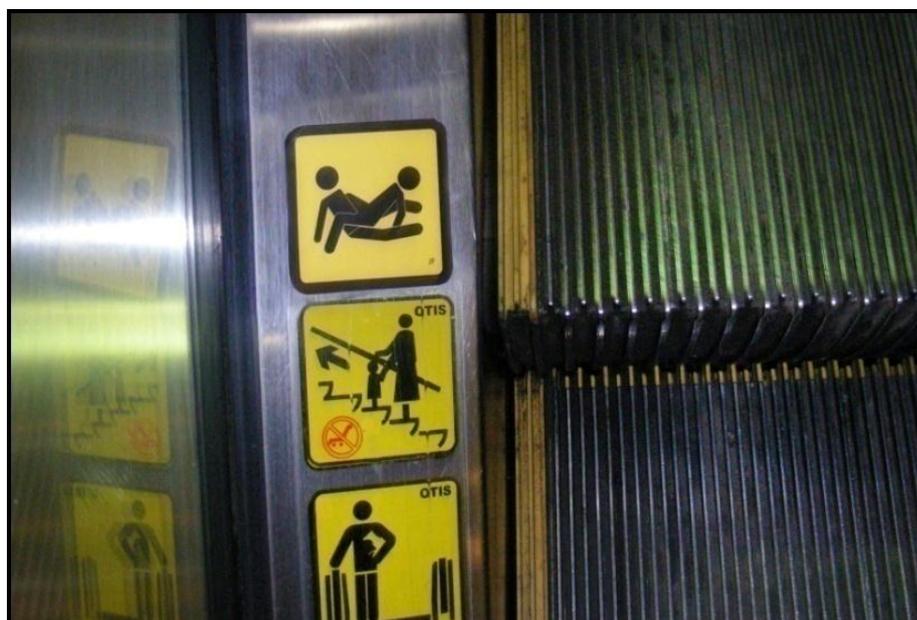
Registro intervenção, fotografia, Jô Felix, 2011

Fig.63



Registro intervenção, fotografia, Jô Felix, 2011

Fig.64



Registro intervenção, fotografia, Jô Felix, 2011

As primeiras ações de fixação dos adesivos foram realizadas em espaços públicos fechados, com caráter coletivo, mas que apresentam áreas com restrições de acesso.

Fig.65



Registro intervenção, fotografia, Jô Felix, 2011

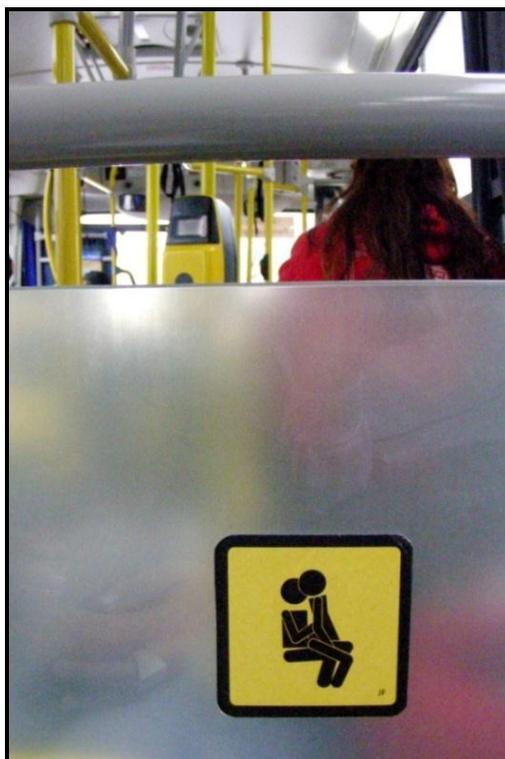
Na maioria das intervenções os *stickers* foram colados próximos a outras sinalizações, com a intenção de ocasionar variações nas leituras dos símbolos vistos no cotidiano urbano. Estes espaços por apresentarem restrições de acesso normalmente são monitorados por seguranças, o que implica em algumas ressalvas no momento das ações e do registro destas. Deste modo, as primeiras fotografias foram realizadas com câmera fotográfica amadora produzindo apenas registros das intervenções.

Fig. 66



Registro intervenção, fotografia, Jô Felix, 2011

Fig.67



Registro intervenção, fotografia, Jô Felix, 2011

As intervenções em espaços fechados, a exemplo de um *shopping center*, remetem as ações feitas no espaço urbano, pois é possível perceber as similaridades deste espaço com o da cidade. Notam-se vias e conglomerados (empreendimentos comerciais) semelhantes ao da urbe. O espaço de um *shopping* é constituído de sinalizações que indicam como nas vias públicas, direções, endereços, caminhos e modos de conduta, tornando-o um grande espaço urbano simulado e mais seguro.

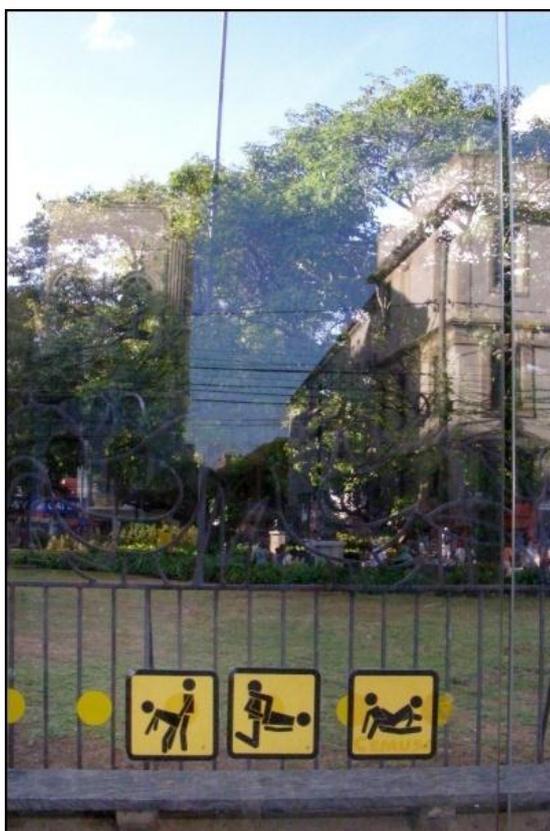
Apoiada na poiética, depois de elaboradas as imagens e afixados os *stickers*, houve uma análise sobre o trabalho, no sentido que a forma do boneco não apresenta um corpo realístico, não há elementos que configurem estas figuras como corpos sensuais, na sua anatomia não há dados que distingam seus órgãos sexuais, sua genitália. É um corpo nu que, no entanto, não se observa sua nudez. Baudrillard registra em *A Sedução* (1991a), que a pornografia acrescenta uma dimensão ao espaço do sexo, ela o torna mais real, ao apresentar com excesso de realidade o ato sexual. *Pictokama* traz uma obscenidade tradicional distinta do pornô, conserva ausência, sedução. Permite pensar a potencialidade do corpo e a imposição de restrições, a relação corpo-cidade, através da intervenção de resignificar um signo/símbolo.

Fig.68



Registro intervenção, fotografia, Jô Felix, 2011

Fig. 69



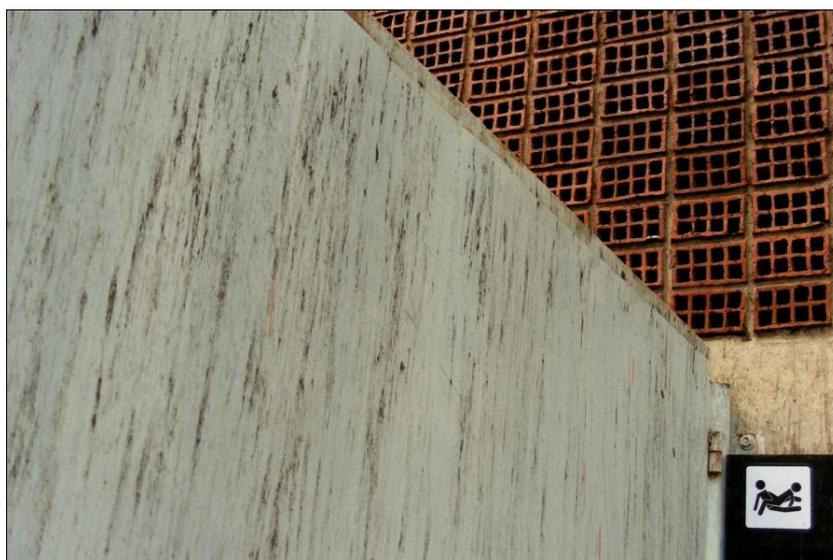
Registro intervenção, fotografia, Jô Felix, 2011

Fig.70



Registro intervenção, fotografia, Jô Felix, 2011

Fig. 71



Registro intervenção, fotografia, Jô Felix, 2011

Fig.72



Registro intervenção, fotografia, Jô Felix, 2011

Fig.73



Registro intervenção, fotografia, Jô Felix, 2011

Fig.74



Registro intervenção, fotografia, Jô Felix, 2011

Fig.75



Registro intervenção, fotografia, Jô Felix, 2011

Fig.76



Registro intervenção, fotografia, Jô Felix, 2011

Fig.77



Registro intervenção, fotografia, Jô Felix, 2011

Conforme Costa (2008), geralmente o espaço urbano abriga uma infinidade de manifestações artísticas. Contudo, as de caráter erótico e/ou pornográfico constitui

diálogos conflituosos, que discutem os limites entre comportamento íntimo e coletivo, público e privado e as relações de poder. Costa ainda afirma:

As expressões artísticas com conteúdos sexuais colocadas na cidade, configuradas em imagem, re-significam os espaços públicos e terminam por mediar experiências reprimidas promovendo a visibilidade do tema e a insubordinação à negação ao desejo cotidiano. (COSTA, 2008, p. 214)

Estes apontamentos sobre os conteúdos implícitos nas obras e nas intervenções urbanas indicam o andamento da pesquisa e trazem a tona reflexões sobre a instauração da obra em processo, o que permite de algum modo compreender a constituição de significados que lhe são inerentes e o próprio processo de criação.

Com esta reflexão delimitam-se os aspectos que são intrínsecos aos elementos que formam a obra, tais como: a comunicabilidade, o entendimento do conceito de espaço público/privado, de íntimo e coletivo, as analogias entre corpo-cidade, as qualidades atribuídas à obra como pornografia, erotismo, sedução e ainda os procedimentos que vinculam a obra ao espaço urbano como: circulação, perda/desaparição, resignificação, deslocamento, apropriação, além da abordagem dos processos de percepção e construção da imagem corporal que são elementos inerentes as configurações e conteúdos simbólicos que a obra apresenta.

Na interlocução entre teoria e prática, após estas reflexões houve a necessidade de encontrar uma forma de apresentação para as fotografias concebidas. Deste modo, foi elaborada uma instalação fotográfica (fig. 78) composta por fotografias e adesivos todos sobre papel plume, de modo que se relacionam criando vias e espaçamentos entre eles, lembrando a sinalética urbana. O trabalho foi exposto na 3ª edição da Mostra Visio, no ICBA-Instituto Cultural Brasil-Alemanha em 2011, e também foi selecionado para a XI Bienal do Recôncavo em 2012, na cidade de São Félix, onde ficou exposto de novembro de 2012 a março de 2013. As cidades de São Félix e Cachoeira, Bahia foram palco para outras intervenções com o mesmo caráter.

Fig.78



Pictokama, instalação, 120 x 80 cm, Jô Felix, 2011.

As intervenções urbanas resultaram do mesmo modo em outra instalação, a figura 79, composta por 16 fotografias de registro das intervenções realizadas com a fixação dos *stickers* em distintos locais. Esta nova instalação foi selecionada para o Salão de Artes Visuais de Irecê, em 2012, promovido pela Fundação Cultural do Estado da Bahia, ocorrido no período de julho a setembro, e durante a exposição aconteceram novas intervenções na cidade registradas com fotografias, dentre algumas foram selecionadas as figuras 80 a 82 para apresentação.

Fig.79



Pictokama, instalação, 50 x 200 cm, Jô Felix, 2012

Fig.80



Registro intervenção, Jô Felix, 2012

Fig. 81



Registro intervenção, Jô Felix, 2012

Estas fotografías (figuras 80,81 e 82), por se concretizarem no espaço urbano de uma cidade do interior da Bahia, possibilitaram um conforto maior em relação a segurança e cuidado na composição das imagens, além de serem realizadas com uma câmera fotográfica profissional. As fotografías desta ação tiveram uma composição planejada para conectar a imagem do adesivo ao contexto do espaço urbano, a exemplo da figura 80, onde o posicionamento do casal atrás do orelhão numa atitude afetuosa permitiu explorar a ação erótica dos bonecos de sinalização e indicar que é possível mediar a arte às experiências corporais vistas e sentidas na cidade. Esta imagem como registro de intervenção urbana promove de algum modo, uma maior visibilidade da aceitação do desejo, resignifica o espaço público e indica uma insubordinação aos regimes e mecanismos autoritários de repressão sexual.

A imagem da figura 81, igualmente, mostra esta mesma possibilidade de relação dos adesivos com a comunicação visual da cidade, conjugando imagem e texto da sinalização de trânsito, somada a logomarca de uma empresa á representação de uma relação sexual vista no adesivo. O jogo sígnico criado na composição fotográfica remete ao corte na palavra “Insinuante”, nome da citada empresa, que é interligado a placa de sinalização de trânsito focalizando a letra “E”, que indica local apropriado para estacionar. Adicionado ao elemento visual da cadeira de rodas que sinaliza que o espaço é reservado a portadores de necessidades especiais, forma uma frase visual onde compõe um terceiro significado. Instiga um pensar/sentir sobre o ato sexual, enfatizado pelo posicionamento do casal de bonecos que apresentam uma ação erótica numa pose sentada. O erotismo expresso nesta imagem não aparece de modo explícito, mas se constitui quando cria maneiras de se apresentar camuflado, através de conexões com os signos da cidade. Neste sentido, é possível fazer analogias com a ideia do mito de Eros, onde sua flexibilidade e onipresença de Deus permitem que ele se instale, se camufle, se mascare e possa ser visto e sentido em diversos ambientes através de signos múltiplos. O que estabelece a noção de arte como multiplicadora de sentidos.

Fig. 82

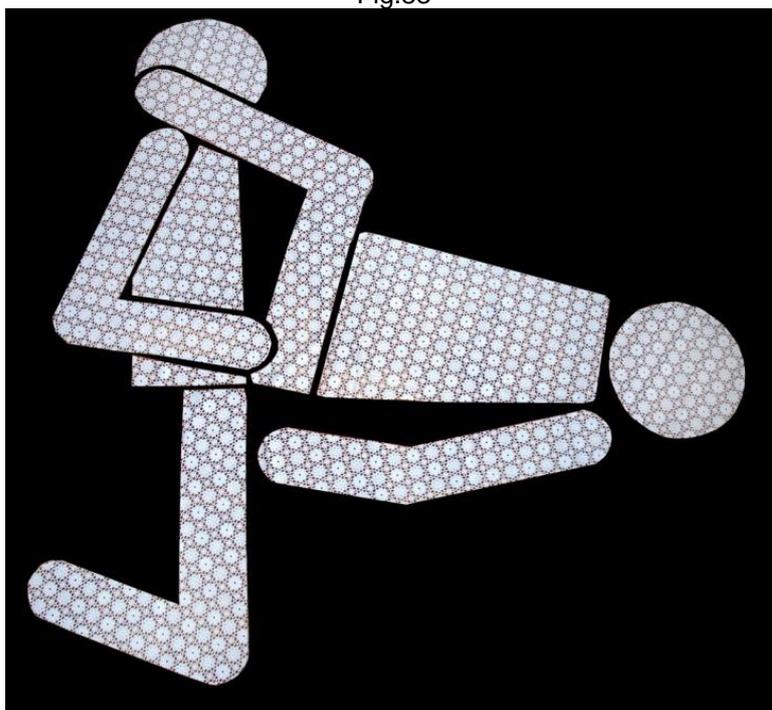


Registro intervenção, Jô Felix, 2012

É possível ainda uma análise das ações artísticas observando o processo de desenvolvimento das obras, em relação à produção de sentidos, encontrado nas operações realizadas durante sua instauração, não apenas pelos procedimentos técnicos, mas também na viabilização de ideias, concretização de pensamentos, o que determina que cada procedimento instaurador da obra implica em um conceito operatório, isto é operar, realizar a obra tanto no nível prático como teórico (REY,2002). Dessa maneira, é possível indicar alguns conceitos operatórios instituídos durante a instauração das obras como: resignificar, deslocar, apropriar, circular, comunicar, transgredir. Na relação dialógica entre prática e teoria, após estas reflexões, novas obras surgiram provenientes destes estudos e da necessidade de continuar uma produção que se expandiu para o espaço urbano. Por consequência foram criadas novas imagens do corpo com base no padrão dos bonecos de sinalização; no entanto, em outras dimensões e com outros materiais. Foram produzidos seis trabalhos em escala humana, feitos com renda plástica branca e preta, pelúcia preta e renda de tecido vermelho (figuras 83, 84 e 85), numa tentativa de explorar com estes materiais elementos que remetessem a um erotismo tradicional e instigasse uma visão háptica⁵²

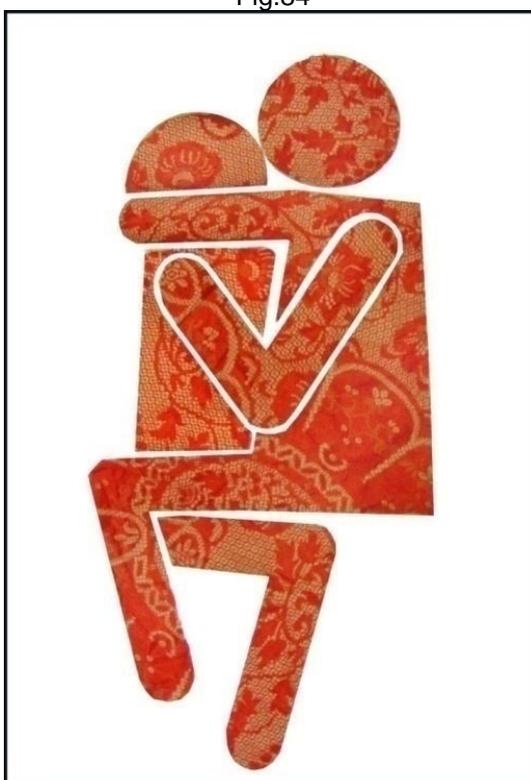
⁵² A visão háptica corresponde a um dos modos de visão que sustentam a metáfora da distância psíquica. O pólo óptico seria a visão de longe que privilegia a perspectiva e a aparência. No pólo

Fig.83



Restrição Corporal, renda plástica, Jô Felix, 2011

Fig.84



Restrição Corporal, renda de tecido, Jô Felix, 2011

háptico (tátil) é a visão de perto, insiste na presença dos objetos e nas qualidades da superfície. Seria uma visão que aproxima o espectador da imagem, permitindo circular em torno do objeto, se aproximar e tocá-lo com os olhos, como se o olhar fosse o prolongamento dos dedos (AUMONT, 1993, p.109-110).

Fig.85



Restrição Corporal, pelúcia, Jô Felix, 2011.

Em 2011, apenas um dos trabalhos foi afixado no espaço urbano, prerrogativa surgida por conta da participação na exposição coletiva *Quereres*, mostra do grupo de alunos da turma do mestrado 2011/1 que ocorreu na Galeria do Conselho em Salvador, no mês de setembro de 2011. O trabalho intitulado “*Restrição Corporal*” (Fig. 85) não foi exposto na galeria como os demais trabalhos nem indicava na exposição que estava exposto na rua, sendo afixado em tapume lateral que protege a reforma do Hotel da Bahia, na Avenida Sete de Setembro, próximo a Galeria do Conselho. O trabalho feito com renda branca ficou exposto durante uma noite no espaço urbano, provavelmente sendo retirado por vigilantes da obra do hotel que observaram a ação ocorrendo. A perda e desaparecimento do trabalho suscitaram novas reflexões a respeito da comunicabilidade do mesmo, do entendimento do conceito de espaço público e das novas significações atribuídas à obra e a ação artística. A perda desta produção pode ter se dado, por ela ser distinta dos primeiros

trabalhos, pois apresenta uma dimensão maior que os *stickers* afixados em pontos estratégicos e próximos a sinalizações, além de ser confeccionado com outros materiais, e ter maior visibilidade num espaço aberto e próximo a uma das principais praças da cidade, a do Campo Grande.

Fig. 86



Restrição Corporal, intervenção urbana, Jô Felix, 2011

A perda deste trabalho não foi algo negativo para a primeira intervenção feita com este material, porém suscitou considerações sobre os modos de operar na construção das obras e demarcou assim alguns pontos encontrados para entender a sua instauração, tais como:

1- O trabalho não surgiu inicialmente de um conceito, mas de um caminhar que vem sendo realizado desde 2006 quando tomei o corpo como tema em minhas produções artísticas e da proximidade com o espaço urbano, isto sinaliza a construção de um objeto de pesquisa pelo meio, proposição defendida por Lancri (2002), que indica que uma pesquisa em artes plásticas deve se iniciar pelo meio, ou seja, devemos partir do meio de uma prática, de uma vida, de um saber.

2- As imagens criadas para composição do *Pictokama* se instalaram em minha mente a partir do desvio de um olhar focado em uma imagem pré-determinada, atividade dentro de uma pesquisa de campo, que de algum modo foi provocado pelo contato visual com uma infinidade de imagens encontradas no espaço público, isto

determina a retenção de um signo que produz outro num processo de semiose, e também a provocação do olhado para o olhante;

3- As sensações suscitadas por estas imagens (os pictogramas-bonecos de sinalização) foram de aprisionamento, imposição de uma postura, de limitação de movimentos do corpo no espaço, determinada por uma normatização apresentada através destes símbolos encontrados na cidade, indicando que sensações foram estabelecidas no estado de contemplação;

4- A escolha por representar composições formadas por casais que se entrelaçam numa posição sexual partiu do entendimento desta postura simbolizar além da potencialidade do corpo, o sentido de transgressão, de conexão e totalidade, assinala que sensações e sentimentos foram vivenciados no processo de criação.

Estes pontos permitem delimitar algumas das motivações para criação artística, onde em contínuo processo de construção poética outras obras foram tomando forma de acordo com distintos estímulos, o que viabiliza que o conceito de criação como rede seja tomado como parâmetro para elaboração, instauração de obras e conhecimento do desdobramento do processo criativo de modo a compreender a estética do processo e o movimento construtivo. Defendido por Cecília Almeida Salles, em *Redes da Criação - construção da obra de arte* (2006), este conceito pensa a criação artística como rede de conexões, que está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantém, caracterizada por elementos como: simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não-linearidade e estabelecimento de nexos.

Neste sentido, a importância das macrorrelações do artista com a cultura, com seu tempo e espaço, com as questões referentes à percepção, memória e os recursos de criação promoveram um maior entendimento de como se estabelece a conexão da rede no processo de criação. As leituras dos textos de Salles, simultaneamente ao processo criativo e construção das obras *Pictokama* e *Restrição Corporal*, determinou a sua constituição como elemento da poética e gerou o seguinte questionamento:

Como iniciar uma reflexão sobre os conteúdos, ideias e conceitos que formam uma obra ainda em construção? Considerar esta reflexão como um desafio, que sendo enfrentado, de algum modo, promove a tessitura deste texto, estabelece que os conceitos que são intrínsecos a obra, mas que estão invisíveis, submersos podem

ser revelados, utilizando instrumentais teóricos que devem ser convocados de acordo com as necessidades do andamento das reflexões. Então, compreender e analisar uma produção artística em processo significa lhe dar sustentação teórica para conhecê-la no todo, além do conhecimento da parte visível que a compõe, como forma e material. Uma obra em processo de construção, em sua instauração perpassa por três dimensões, segundo Sandra Rey (2002): a abstrata (ideias, esboços, anotações, projetos); a dimensão prática (procedimentos, materiais, interfaces com processos tecnológicos) e a terceira; a conexão com tudo, elos entre conhecimentos distintos, além de ser necessário prever uma margem para o acaso, que pode dar novos rumos ao processo de instauração da obra. É neste sentido que acolher estas dimensões promoveu a continuidade do processo de criação e garantiu que os referenciais teóricos apresentados nos capítulos 1 e 2 tenham relação direta com a constituição das obras já vistas e das que serão apresentadas ainda neste capítulo.

A própria dissertação resulta numa exibição linear com a mostra de capítulos sequenciais, implicitamente na sua configuração segue o mesmo padrão do diagrama de criação que se configurou durante o desdobramento do processo criativo e do conhecimento do conceito de criação em rede. Os elementos de interação deste diagrama são os nós da rede, são conectados, não de forma linear e hierarquizada, se dão por contágio mútuo, aliança e crescem por todas as direções, como ramificações. Os nós da rede podem ser pontuados como as estruturas teóricas sedução, erotismo e simulação, os conceitos operatórios mais importantes resignificar, deslocar, apropriar, e as linguagens artísticas usadas fotografia, intervenção urbana e o vídeo. Elementos que em conexão proporcionam operar tanto no campo do conceitual quanto no do sensível, entre teoria e prática, entre razão e sonho. Problematizando o projeto tanto através dos conceitos que surgem quanto do trajeto prático/plástico, definindo a pesquisa em artes plásticas num estado de claudicação.

Como resultado da utilização do conceito de rede, a continuidade do processo criativo se deu a partir de indagações surgidas após a intervenção realizada no Campo Grande, com a fixação da obra *Restrição Corporal* (fig. 85); pois, devido à ocorrência da perda/desaparição da obra no espaço público em um tempo menor do que o previsto em seu planejamento, algumas questões vieram à tona, tais como:

A relevância de registrar a reação das pessoas. A problematização do que era significativo na ação; o proibido, o político, o erótico, o local escolhido, o conteúdo implícito da imagem. A discussão se o trabalho é agressivo e causou uma reação de repúdio nos transeuntes, e ainda se o caráter ilícito da ação no espaço urbano provocou conflitos e deflagração de posturas submissas à ordem imposta. As questões técnicas também foram problematizadas, como o tempo de secagem da cola, a análise da adequação do material ao local, e a suposição que surgiu ao observar durante a ação de que transeuntes e vigias observaram a intervenção ocorrendo e retiraram o trabalho logo após a fixação. Além do questionamento de como manter o trabalho por mais tempo na cidade e registrar melhor a ação e a fotografia deixar de ser apenas registro para se tornar objeto de arte.

Estes questionamentos foram respondidos em parte e promoveram a realização de outra intervenção urbana, ocorrida na avenida Av. Mário Leal Ferreira, conhecida como Avenida Bonocô, via importante de Salvador que conecta o centro da cidade a avenida Antonio Carlos Magalhães, e que recentemente abrigou obras do metrô que ainda não foram finalizadas. Nesta via foi realizada a primeira etapa concluída da linha do metrô Lapa-Pirajá, que foi implantada num trecho elevado de aproximadamente 2 km sobre a Avenida Bonocô, e por isto agrega pilares de sustentação da rede metroviária. Este trecho cria no meio da avenida Bonocô um espaço de circulação para transeuntes, que foi transformado em área de lazer. Contudo, a frequência de pessoas neste espaço não é plenamente constante, por ele estar no meio da avenida e seu acesso seguro ser ofertado somente por passarelas. Os pilares que sustentam a rede metroviária receberam iluminação destacada neste local, o que conferiu aos pedestres e aos motoristas boa visibilidade do ambiente. Consequentemente, todas características deste espaço foram consideradas na escolha dele como local para a nova intervenção. Portanto, ele foi eleito devido a sua localização, porque garantia uma proteção contra a chuva para evitar que o trabalho feito de tecido fosse rapidamente estragado, facilidade para realizar a intervenção, dificuldade maior de ser retirado pelo número pequeno de transeuntes que circulam pelo local devido à dificuldade de acesso, colagem num suporte melhor, pois os materiais foram fixados nos pilares de concreto o que dificultava sua retirada, porque não há argamassa neles como geralmente há em

muros e paredes e ainda uma iluminação que garante a obra um caráter especial dentro do espaço urbano.

Todos estes pontos contribuíram para que a ação artística fosse realizada com tranquilidade. Abaixo fotografias da intervenção (figuras 87 a 91) que foram feitas fixando nos pilares as imagens dos bonecos de sinalização em poses sexuais, em dimensão de escala humana, com materiais como renda branca, renda de tecido vermelha e pelúcia.

Fig. 87



Restrição Corporal, registro ação, Péricles Mendes, 2012

Fig.88



Restrição Corporal, intervenção urbana, Jô Felix, 2012

Fig.89



Restrição Corporal, intervenção urbana, Jô Felix, 2012

Fig.90



Restrição Corporal, intervenção urbana, Jô Felix, 2012

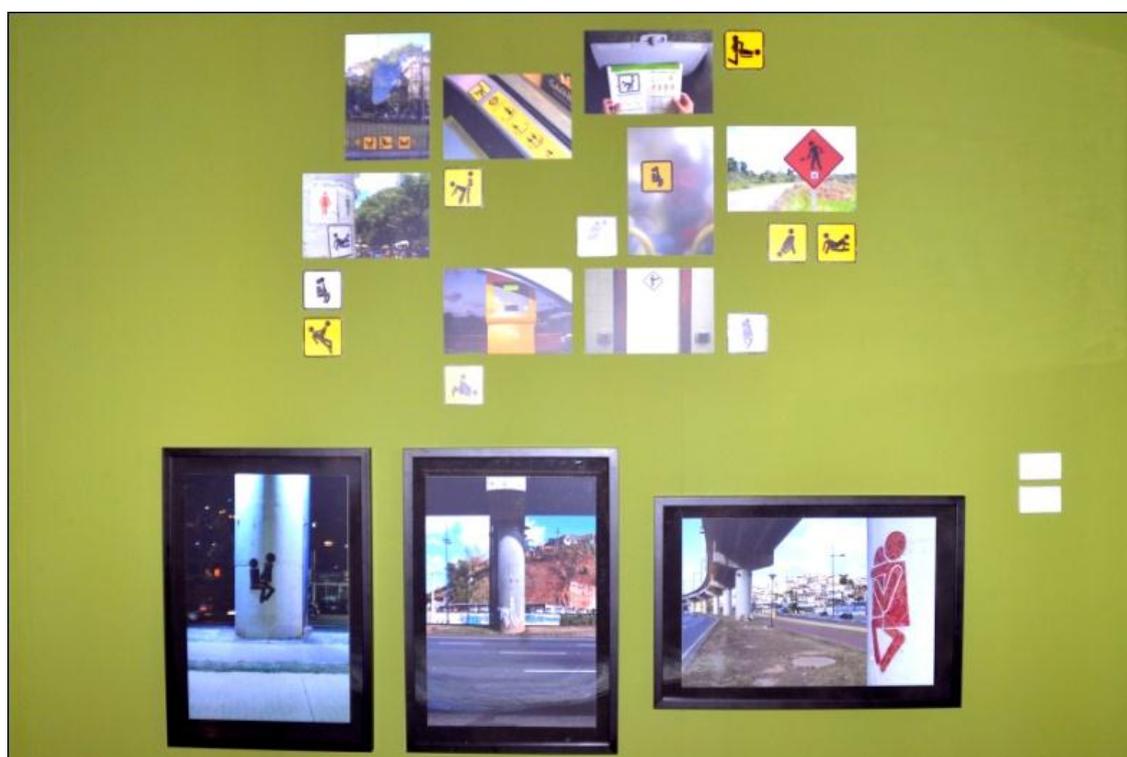
Fig.91



Restrição Corporal, intervenção urbana, Jô Felix, 2012

Os trabalhos permaneceram no espaço urbano por um tempo razoável. O primeiro a ser retirado, ou melhor, coberto com tinta, foi a figura 91, pois trazia na sua estrutura uma posição sexual mais explícita, o segundo foi o confeccionado com pelúcia (fig.89), que foi perdendo partes do corpo, talvez a tentativa de incitar uma aproximação do espectador a obra para sentir a textura do material, possibilitou que as pessoas se aproximassem dele e o removesse, decepando seus membros. O boneco de renda vermelha (figuras 88 e 90) ainda permaneceu intacto de 15 de abril até as eleições municipais no mês de outubro quando foi coberto por propaganda política. A ação obteve algum êxito no sentido que problematizou a sua permanência no espaço público, atentando que é quase norma que as imagens na cidade sejam elas artísticas, publicitárias, de caráter erótico ou não, grafites, pichações sejam excluídas ou cobertas por camadas de outras reproduções, num processo de desaparecimento. Esta intervenção também foi selecionada para XI Bienal do Recôncavo em São Félix (fig. 92), Bahia, onde ocorreram outras intervenções demonstradas nas figuras 93 a 95.

Fig. 92



Pictokama e Restrição Corporal em exposição na XI Bienal do Recôncavo, Jô Felix, 2012

Fig. 93

*Restrição Corporal*, intervenção urbana, Jô Felix, 2012

Fig. 94

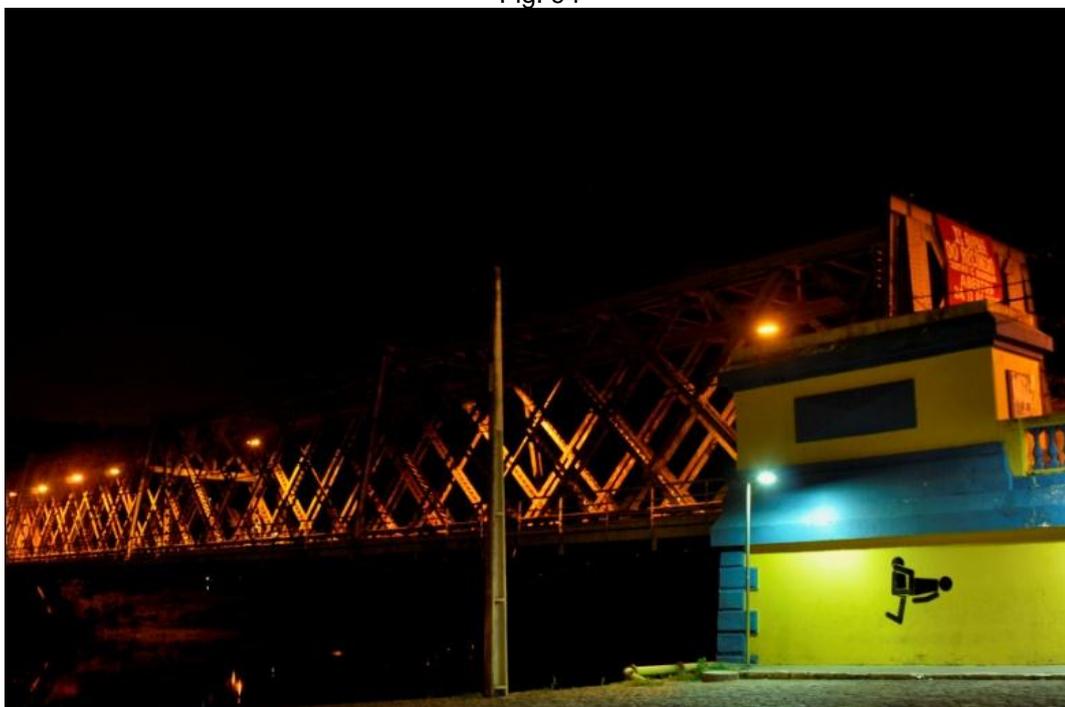
*Restrição Corporal*, intervenção urbana, Jô Felix, 2012

Fig. 95

*Restrição Corporal, intervenção urbana, Jô Felix, 2012*

Entre o período de agosto a outubro de 2012 foram realizadas algumas outras intervenções em Salvador que podem ser vistas nas fotografias (figuras 96 a 99). Uma delas foi a colocação de uma placa de PVC num poste com aparição dos bonecos em ação erótica (fig.98), usando um tipo de adesivo refletivo, que mostra a imagem após receber um foco de luz, semelhante às sinalizações vistas em algumas vias públicas e nas estradas interestaduais e intermunicipais.

Fig.96



Fig.97



Fig.98



Fig.99



Registro intervenção urbana, Jô Felix, 2012

As intervenções realizadas na cidade de Cachoeira e São Felix foram efetivadas com maior segurança durante a madrugada, no mesmo dia da abertura da Bienal do Recôncavo, com isto foi possível que um grande número de pessoas que visitavam as cidades notassem as intervenções em decorrência da abertura da mostra. Durante o dia, fazendo um novo percurso para registrar as colagens, percebi que os transeuntes se aproximavam dos bonecos de pelúcia para tocá-los, ação que foi incitada quando decidi trabalhar com este material exatamente para estimular uma visão háptica.

Durante o mês de outubro de 2012 foi realizada a exposição *Corpo em Evidência*, na Galeria Cañizares, na Escola de Belas Artes da UFBA. A exposição foi dividida em espaços que contemplavam o registro das intervenções através de fotografias, instalação e vídeo e outro que absorveu as experiências plásticas com as bonecas *Barbie* em fotografia. No espaço destinado as intervenções foi apresentada a instalação fotográfica (fig. 100) intitulada *Pictokama*, a mesma configuração da primeira obra que recebeu este título, porém com adição de outras imagens após novas ações.

Fig. 100

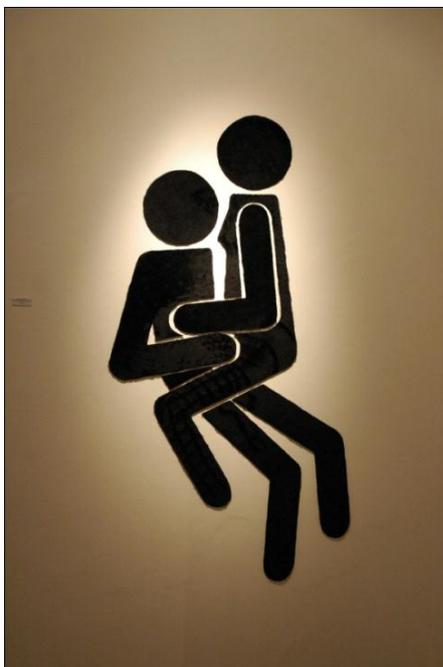


Pictokama, instalação fotográfica, 50 x 300 cm, Jô Felix, 2012

As instalações foram apresentadas com a fixação dos bonecos de sinalização, em escala humana em materiais como tecido e pelúcia e incorporadas a exposição de forma semelhante como estavam expostas nas ruas, (figuras 101 e 102). Do mesmo

modo, que ocorreu no espaço urbano, a instalação com a pelúcia provocou a ação dos espectadores que não resistiam e tocavam o material.

Fig. 101



Restrição Corporal II, instalação, pelúcia sobre piso vinílico, 160 x 60 cm, Jô Felix 2011

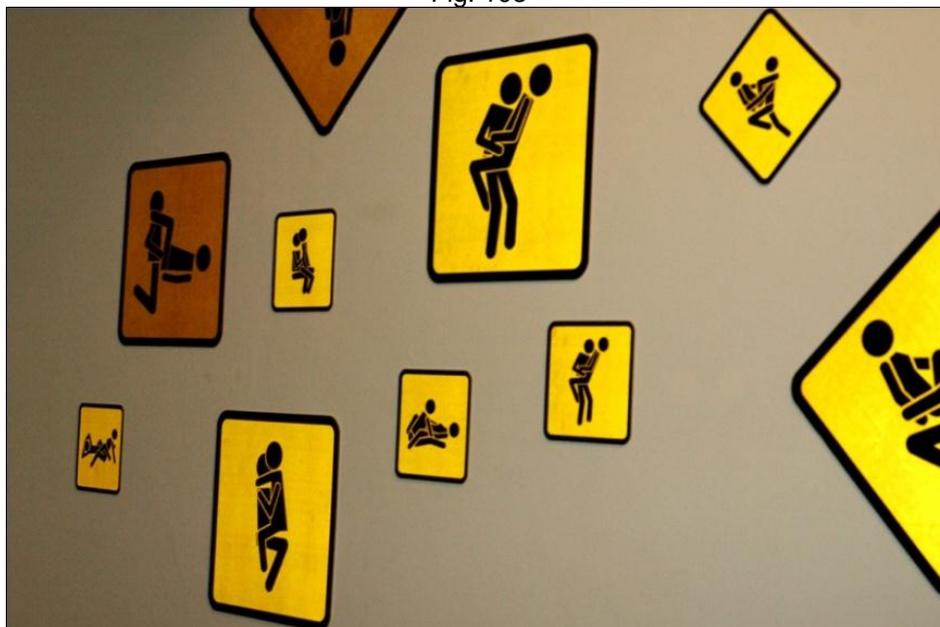
Fig. 102



Restrição Corporal III, instalação, renda sobre piso vinílico, 160 x 60 cm, Jô Felix, 2011

Outra instalação que compôs a mostra foi feita com placas em poliestireno com plotagem de adesivos refletivos (figura103), estas placas foram colocadas no mesmo ambiente que o vídeo *Vulnerável*⁵³, que foi projetado na parede num espaço mais escuro.

Fig. 103



Sem Título, instalação, adesivo refletivo sobre PVC, 40 x 40 cm e 20 x 20 cm, Jô Felix, 2011/2012

O vídeo *Vulnerável* foi realizado pensando num modo mais abrangente de registrar as intervenções. Durante a pesquisa na efetivação de algumas ações houve além do registro fotográfico o audiovisual; contudo, as gravações não foram utilizadas para compor um vídeo. *Vulnerável* surgiu como ato final da pesquisa para mostrar todo o trajeto do processo criativo e das próprias interferências, assim ele é constituído no primeiro instante de uma fala minha dentro do meu ateliê explicando o processo de criação e num segundo momento da prática artística no espaço urbano em Salvador, com a fixação dos *stickers* e dos bonecos maiores de renda e pelúcia, tanto nas vias públicas quanto dentro de um *shopping center*.

⁵³ O vídeo vulnerável pode ser visto também no *youtube* disponível no link: <http://www.youtube.com/watch?v=2-2caNvgFnk>

Fig. 104

Frames do vídeo *Vulnerável*, registro Bruno D'Almeida

As fotografias da série *Corpo-produto* fizeram parte da exposição juntamente com outros trabalhos que tinham como suporte alternativo o espelho e o acetato e exploravam a simulação em experiências fotográficas. Capturei projeções de imagens do corpo feminino, através de retroprojetor, apropriadas do espaço urbano e mesclei a representação da boneca *Barbie* num processo de amálgama, (figuras 105 e 106), imprimindo as fotografias em acetato. A figura 105 foi fixada próxima a parede e a figura 106 recebeu ainda como suporte um espelho, possibilitando que através da imagem translúcida do acetato pudesse refletir a imagem do observador. A intenção de aproximar as duas imagens surgiu da captura fotográfica de uma representação publicitária vista em um *backlight*, no momento em que observei minha imagem refletida no vidro se mesclando a imagem do corpo feminino naquela mídia, um corpo que se assemelhava ao da boneca *Barbie*. A ideia foi conceber um corpo que é consumido e que se projeta, uma imagem devorando um corpo e um corpo devorando uma imagem.

Fig. 105

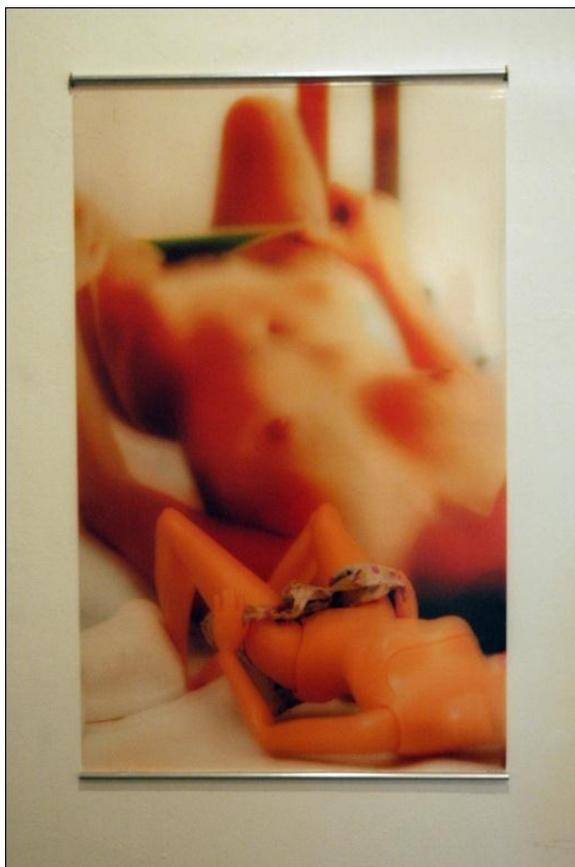


Fig. 106



Fake, fotografia, impressão s/ acetato, 100 x 66 cm *Amálgama*, fotografia, impressão s/acetato s/ espelho, 100 x 66 cm, Jô Felix, 2012

A série *Corpo-produto* foi dividida em conjuntos constituídos de três fotografias (figuras 107 a 109) que se assemelham por apresentar as mesmas características como tipo de composição e temperatura de cor. No primeiro, (fig.107) exploro o corpo feminino e sua presença frequente nas mídias. Trago o corpo como um totem, que seduz e incorpora uma neutralidade, pois não agrega um completo histórico por estar numa composição sem elementos que designem sua origem, sua espacialidade, suas referências mercadológicas. Componho uma luz como se ela fosse à tinta na pintura, usando recursos de iluminação como filtros simplórios em papel celofane para conseguir uma determinada temperatura de cor. Além do uso de tipos de fonte de luz artificiais variadas. No caso desta composição, luminária fluorescente para agregar uma luz fria com temperatura de cor alta, à imagem. Emprego também tapadeiras pretas de papel plume, um material opaco para provocar sombra e evitar a luz indesejada, usando assim uma iluminação de $\frac{3}{4}$

dando tridimensionalidade ao corpo da boneca proporcionando uma luz melhor para evidenciar a sua forma.

Fig.107



Série Corpo-produto, fotografia, 50 x 70 cm (cada), Jô Felix, 2012

No segundo conjunto (fig. 108), as três fotografias formaram um tríptico porque as imagens dialogam entre si, pois uma complementa a outra, numa composição em que o jogo da insinuação se impõe. Arranjo os elementos controlando a intensidade da luz na interligação entre fontes de luz artificiais variadas, como a incandescente e a luz de vela, que proporciona uma luz quente de temperatura de cor baixa (kelvin). O fundo preto e sem nenhuma referência de lugar remete ao espaço oculto onde se esconde Eros, num silêncio hipnótico ele agrega sedução e desconhecido deixando para o fruidor a tarefa de imaginar o que lhe convém, a partir destas imagens.

Fig.108



Série Corpo-produto, fotografia, 50 x 70 cm (cada), Jô Felix, 2012

Na terceira composição (fig.109), as relações eróticas são um apelo ao espectador. A luz que compõe as imagens agrega este elemento do convite ao clima da cena que explora calor e tensão. Uso iluminação artificial incandescente, velas e filtros de celofane vermelho e amarelo para atingir uma cor avermelhada, baixa temperatura e sugerir um espaço de provocações.

Fig. 109



Série Corpo-produto, fotografia, 30 x 45 cm (cada), Jô Felix, 2012

A mão da boneca Barbie, nas três fotografias, não apenas esconde a genitália, mas também convida o observador a explorá-la. As sombras provocadas pela luz que vem de cima evocam tanto o medo como o desejo, trazendo o movimento

ininterrupto entre transgressão e interdito; além do elemento fetichista que é explorado através da apresentação da bota da boneca em primeiro plano nas duas últimas fotografias desta composição.

A exposição abrangeu ainda os espaços circundantes a galeria, a rua que dá acesso a Cañizares e os espaços externos da Escola de Belas Artes foram sinalizados para indicar onde ocorria a mostra, como pode ser visto na figura 110.

Fig.110



Sinalização para exposição, fotografia, Jô Felix, 2012

As reflexões sobre o processo de instauração das obras permitiram que as ações, as fotografias, instalações e a exposição fossem realizadas avaliando os erros cometidos, os problemas surgidos, recorrendo aos planejamentos, questionando tantos os procedimentos, as manipulações técnicas como a relação obra-espectador-cidade. Contribuíram assim para delinear intervenções que recriam novas espacialidades, criam relações de sentido entre imagem-observador, propulsiona uma visibilidade do sexo, erotismo, como um tema, que apesar da banalização como é tratado, pode ser discutido e evidenciado através de uma imagem artística que trata da transgressão e da potencialidade do corpo e do erotismo.

3.3. ESPAÇO URBANO: RELAÇÃO CORPO-ARTE-CIDADE

A relação corpo-arte-cidade perpassa por alguns pressupostos que serão analisados aqui brevemente. Para examinar a relação, faz-se necessário entendermos o nascimento do espaço público. Segundo Gomes (2002), o espaço público surge como uma nova categoria ou estatuto do espaço a partir das mudanças no sistema de poder de *genos* ao *demos*, nas cidades gregas no governo de Clístenes, ou seja, o controle e uso do território deixa de pertencer a uma representação política baseada em tribos gentílicas (de laços sanguíneos e de afinidades definidas pelos *genos*) por uma representação de base espacial estabelecida por uma divisão territorial. O cidadão estava atrelado a terra natal e quem perdia ou a deixava desperdiçava o único espaço onde poderia ser livre, então a partir da disposição de uma nova ordem espacial se fundou um momento político o que determinou o surgimento da democracia, uma liberdade vinculada ao espaço. Neste sentido, o próprio conceito de cidadania se instituiu, pois ela apresenta em sua base um componente espacial, entendida enquanto acesso ao espaço público; é a luta pela participação e construção do próprio espaço de modo a reivindicar a efetivação dos direitos humanos em aspectos sociopolíticos e culturais, ainda segundo Arendt (apud GOMES, 2002), a cidadania deve ser entendida como o acesso ao espaço público como o direito de ter diretos.

Na atualidade há alguns obstáculos que dificultam a compreensão do conceito de espaço público. Um deles, é a ideia de que é público aquilo que não é privado. Conforme Gomes (2002), o espaço público deve ser entendido como uma área juridicamente delimitada, sabendo que o texto legal regulamenta a existência deste espaço, porém não tem o controle de todos os fenômenos que ocorrem nele. A dificuldade da compreensão do espaço público é também determinada quando o definem pela qualidade de livre acesso, por não diferenciar público de coletivo ou comum. Contudo, há características que podem facilitar sua conceituação tais como: **a co-presença** de sujeitos; **a publicidade** – transformação do indivíduo em público; **a intersubjetividade** – interlocução que garante a comunicabilidade entre indivíduos distintos; a **extimidade** – suspensão do íntimo pelo anonimato; a **sociabilidade** – código de conduta estabelecido pelo relacionamento, na co-presença e co-

habitação, civilidade e o **espaço como lugar de conflitos** – que são assinalados e significados.

O espaço público ainda pode ser compreendido no sentido material e imaterial, conforme declara Jacob:

Por que nos impedir uma aproximação entre estas duas acepções de espaço público, entre o espaço abstrato que se elabora no falar-junto, de dois ou vários locutores (a conversa) e o espaço físico e sensível da co-presença de dois estrangeiros (a rua)? (apud GOMES, 2002, p.162)

Neste aspecto consideramos espaço público como lugar onde se desenrola a “**cena pública**”, onde ocorrem todas as manifestações, as formas de ser no espaço, consideração já comentada nesta dissertação quando se justifica o uso do espaço urbano para as intervenções artísticas realizadas.

O corpo sempre foi elemento significativo para a cidade, ela só é construída/formada se a co-habitação entre sujeitos distintos acontecer, ela existe na relação corpocidade. Deste ponto de vista podemos demarcar a contribuição de Richard Sennet em *Carne e pedra – o corpo e a cidade na civilização ocidental* (2008), onde explica a história da cidade e sua relação com o indivíduo a partir do corpo e de suas questões, funções, expressões, sentidos, posturas, afetividades e diversidade desde a Grécia antiga até Nova Iorque, passando por Roma, Paris, Veneza e Londres, em diferentes momentos.

Sennet (2008), no desenvolvimento do livro, não leva em consideração um problema da contemporaneidade, mas o apresenta explicando a privação sensorial imposta pelos projetos arquitetônicos modernos e que incita passividade, monotonia e cerceamento nos indivíduos e nas suas relações com a cidade, o que conseqüentemente cria um corpo passivo diante desta urbanidade atual, adicionando outra causa a esta passividade, o grande consumo de dor ou de sexo simulado, visto no cinema, nas mídias e na urbe, que serve para anestesiar a consciência do corpo. A velocidade do mundo contemporâneo também contribui para esta passividade, pois o espaço tornou-se lugar de passagem, o sujeito está desconectado do local, não percebe a paisagem porque precisa percorrer grandes áreas em pouco tempo.

Na complexidade das estruturas arquitetônicas atuais está uma imposição da ordem que gera isolamentos, tais como os grandes condomínios, os *shopping center*, as periferias e até a internet (considerando-a como um espaço virtual), pois, evita-se o contato com multidões e com os possíveis conflitos derivados dela em espaços onde o controle não exista. Apesar disto Sennet considera que “as relações entre os corpos humanos no espaço é que determinam suas reações mútuas” (SENNET, 2008, p. 15). O que ele discute no livro é o abismo entre o presente e o passado, trazendo à tona as questões do corpo e como foram expressas na arquitetura, no urbanismo e na vida cotidiana em determinadas cidades e na sua evolução. Ele trata das distinções entre as relações do corpo com a cidade hoje e em diversos locais e tempos e demonstra que atualmente as massas de corpos estão mais interessadas em consumir do que qualquer outro propósito mais complexo, político ou comunitário. Sennet (2008) pesquisou algumas cidades observando os registros deixados por experiências corporais e os espaços que se constituíam e se formavam provenientes das relações entre os corpos, balizadas pelo social, econômico, religioso, cultural, pelas descobertas científicas, concluindo que a forma dos espaços urbanos decorre das experiências/vivências corporais específicas a cada povo.

As afirmações de Sennet, de algum modo, corroboram o que defende Ranciére quando declara que a verdadeira racionalidade da política é a do dissenso (RANCIÉRE, apud SOUZA, 2005), no que diz respeito à utilização do espaço da cidade pela arte, contrariando as afirmações de alguns autores que asseguram que o papel de arte no espaço urbano é de embelezamento e restauração da urbanidade negando que a cidade é estruturada por conflitos e exclusões. Ou seja, há atualmente um medo do enfretamento com a cidade como espaço político de dissenso, um medo das experiências corporais e uma passividade que anestesias a consciência e os sentidos, espaço e situação benéficos para atuação artística, que pode afugentar a apreensão do espaço público para novas reflexões sociais, novos acessos e ocupações, desobedecendo às subordinações e desestabilizando marginalizações, aproximando-se do que Palamin (2000) apresenta pelas palavras de Deutsche, “ao direito à cidade”.

Ao tomar por base esse pressuposto, o espaço urbano é entendido não como suporte passivo da experiência e atividade dos sujeitos, mas lugar repleto de produção e consumo de signos, tornando possível abastecer esta dinâmica

continuamente com novas formas de ocupação onde a linguagem artística atue e possa dialogar com os indivíduos e suscitar novas vivências. Dessa forma, a atuação no espaço urbano através de intervenções é significativa, pois aborda desde interferência na área de urbanismo e arquitetura, visando à reestruturação, requalificação funcional e simbólica de regiões ou edificações até transformações nas dinâmicas socioespaciais com o objetivo de retomar, alterar ou acrescentar novos usos, funções e propriedades e promover a participação da população daquele determinado espaço, para tornar a arte mais acessível ao público e desestabilizadora⁵⁴.

Durante a pesquisa, a categoria de intervenção urbana utilizada foi principalmente o *stickers*, uma modalidade artística definida segundo *Longman Dictionary of Contemporary English* como “pequeno pedaço de papel ou plástico com uma ilustração ou escritura que possa ser afixada em algo.”⁵⁵. Apesar de se instituir como um formato da produção contemporânea, na década de 90 já aparecia na divulgação de eventos e notícias, porém sua aparição como linguagem artística se dá com os Dadaístas quando afixavam cartazes nas ruas que exploravam com a intenção de questionar o transeunte/observador sobre o espaço onde se inseriam. Provavelmente o *stickers* como conhecemos hoje é um desdobramento destas ações como ideias e formas de manifestação em contexto urbano. Com influência das artes gráficas no seu surgimento ele também agrega características da *arte pop* e do dadaísmo e elementos ligados ao *mass media*, apresentando em suas composições dados formais compatíveis com estas categorias artísticas, como movimento artístico ele não busca ineditismo em suas ações, mas propõe –tomando por base as categorias citadas – novas contextualizações e abordagens⁵⁶.

O *stickers*, por se colocar junto a outras obras e outros signos em diferentes contextos, adquire assim uma característica de hibridização, pois acaba recontextualizando e resignificando intervenções específicas ao mesclar-se com o espaço urbano e os elementos presentes nele. Neste ambiente, o *stickers* vai sofrer todas as mudanças que são fluidas, constantes e absorvidas pelo meio numa

⁵⁴Informações colhidas na Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais, disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_ve rbete=8882

⁵⁵ Informações extraídas do artigo *Stickers: inserção e visibilidade do espaço urbano*, de Diogo Andrade Bornhausen, disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/cordis/article/view/9545/7095>

⁵⁶ (Op Cit)

dinâmica que modifica permanentemente as estruturas significativas da cidade. Esta fluidez vai agregar outra característica a este tipo de intervenção a efemeridade, que se dá pelas intempéries do tempo ao qual está sujeito e a fluidez de outras ações que podem lhe dar visibilidade ou lhe ocultar, por isto é massivamente afixado em muitos pontos da cidade; às vezes, apresentando as mesmas imagens numa tentativa de manter-se visível. Outra estratégia é a colocação dos adesivos em espaços considerados não-lugares, em estruturas que abasteçam estes espaços como sinalizações, placas, indicações de percursos e posicionamentos, com objetivos também de gerar algum tipo de reação nos observadores, seja aversão ou conexão, mas principalmente causar alguma surpresa e instigar a percepção.

A massividade vista na fixação dos *stickers* os torna também uma mídia secundária que está permanentemente no espaço urbano, pois não se pode determinar com certeza sua durabilidade. Deste modo, a divulgação perdura por um tempo indeterminado e a mensagem chega a múltiplos receptores, sem precisar da presença obrigatória do produtor que, de algum modo, nega sua finitude informativa. Em relação à visibilidade, o *stickers* – assim como outros tipos de intervenções que têm a imagem/representação como objeto principal – perde poder de comunicação devido a dois fatores: um causado pelas intempéries climáticas que acabam por desfigurá-lo, deixando, às vezes, apenas vestígios; o outro, pela múltipla disseminação dos adesivos nestes espaços que inflaciona estes locais com centenas de imagens e sobreposição, causando no olhar, um desgaste visual, pois muitas vezes uma mesma imagem já foi vista e apreendida pelo espectador que deixa de observá-la e faz com que sua vida útil diminua devido a sua abundância.

As ações artísticas realizadas durante a pesquisa apresentaram todas configurações e características desta modalidade de intervenção urbana. Algumas ações foram realizadas em espaços públicos fechados, que tem um caráter de privado, mas são coletivo e comum a todos, isto é, apresentam algumas restrições de acesso, como *shopping center*, cinemas, teatros, interior de avião e bibliotecas, porém são considerados espaços públicos. Estas intervenções foram impulsionadas pelo desejo de provocar transgressões às regras estabelecidas nestes locais, por entender – através dos conceitos de Cortés (2008) – que a cidade contemporânea instaura atitudes e formas de atuação para organizar o controle dos desejos do corpo, através de dois aspectos: um é a criação de certos “**espaços doces**” fáceis

de vigiar e controlar; e outro é o esforço de obter “**corpos ausentes**” e/ou negados para que o prazer e os desejos desapareçam. Neste sentido, as contribuições de Bataille e Foucault, resgatadas por Cortés (2008), se assemelham, pois estes dois autores compartilham da mesma ideia de que a arquitetura atua como instrumento repressivo e autoritário, imprime sobre os corpos controle social. Na concepção de Bataille, a arquitetura refere-se a uma arquitetura para olhar, simbólica, que tem relação estreita com hierarquias autoritárias, impõe a presença externa de forma ostensiva e amedrontadora e para Foucault a concepção é de uma arquitetura que olha, espia, vigia, voltada para o interior, com objetivos disciplinares e tecnologia de poder imperceptível com pretensões de transformação sutil do indivíduo, a exemplo do Pan-óptico, este modelo de arquitetura controladora pode ser vista nos sistemas de câmeras de segurança de diversos ambientes fechados, a exemplo principalmente do *shopping center*.

As ações com *stickers* e as outras intervenções com materiais como pelúcia e tecido em dimensões maiores tem como principal intuito resignificar espaços e determinados signos, apropriando-se e deslocando-os em atitudes transgressoras para disseminar várias possibilidades dialogantes com o observador/transeunte, enriquecendo a visualidade do espaço urbano e propondo discussões sobre seus significados e sobre os processos artísticos de interferência na cidade.

3.4. DESVIOS E REGRESSOS – FETICHISMOS VISUAIS NO CAMINHO

Neste item busca-se discorrer sobre o encaminhamento da poética que absorveu no seu percurso retornos a pontos/experimentações que estavam em pausa. O regresso determinou novas formulações que promoveram a criação de outras obras, vistas na série fotográfica *Corpo-produto*. A elaboração das fotografias vai comportar uma análise das suas configurações e dos aspectos teóricos que estão relacionadas a elas, abarcando os apontamentos de Massimo Canevacci⁵⁷ (2008) sobre os fetichismos visuais, e a discussão de alguns conceitos defendidos por este autor como *bodyscape*, *location*, *dress-code*, atratores. Uma análise da utilização das bonecas como objetos de fetiche e uma apresentação do histórico da boneca

⁵⁷ Massimo Canevacci é antropólogo, professor na Universidade de Roma “La Sapienza”, Itália. Desde 1984 é professor visitante em muitas universidades brasileiras, principalmente as de São Paulo onde desenvolve pesquisas de Etnografia Urbana, Fetichismos Visuais, Metrôpoles Comunicacionais, Movimentos Juvenis e Sincretismo Culturais.

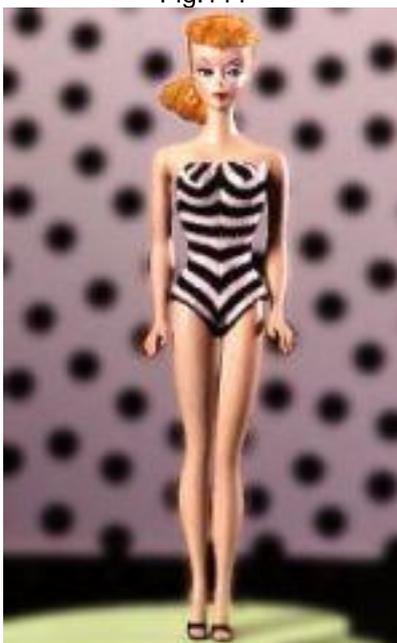
Barbie também serão apresentados, além de alguns artistas que tem esta boneca como mote de produção.

Não encontrar uma recompensa, um bem estar com a produção plástica, fato ocorrido no começo da pesquisa com as primeiras experimentações, remete a um estado de insatisfação e inacabamento constante, como se a cada obra produzida ainda assim não houvesse respostas absolutas às necessidades íntimas e primeiras, como se elas proporcionassem apenas um breve conforto sem encarnar no corpo todo uma satisfação definitiva. Talvez uma estratégia criada pelo meu corpo que está sempre em busca de novas sensações e afetos e tivesse que optar sempre por mais um gozo encontrado no próprio fazer artístico contínuo. Esta insatisfação e inacabamento acabam por dessacralizar a obra e promovem um desejo de busca de descobertas, o que me levou a criar novas formulações e repensar a criação por outras perspectivas, aceitando as inúmeras tendências que surgem e o acaso como elemento constitutivo do processo criativo. Um procedimento que é concernente com o conceito de criação em rede, que foi tomado como parâmetro na pesquisa, e foi responsável pelos retornos a experimentações que ficaram em repouso enquanto se efetivava as ações no espaço público. O sair e voltar a um determinado ponto no percurso criativo promoveu outro olhar para as imagens criadas que não alcançaram o resultado esperado, desafio que me fez recompô-las, porém em busca de uma melhor estrutura para afirmar determinados sentidos. Deste modo, foram elaboradas as fotografias da série *Corpo-produto* tendo a boneca *Barbie* como elemento principal. A escolha deste objeto surgiu por duas motivações, uma consciente e outra inconsciente, a primeira após perceber que a boneca apresenta um padrão de corpo encontrado no espaço urbano visto em distintas mídias, e contém características do modelo de corpo-produto defendido por Torres (2008), fato comprovado com o registro e análise das imagens pesquisadas na urbe e que foram examinadas no início do capítulo. A segunda, inconsciente, já explicitada na introdução desta dissertação, quando relato que foi a partir deste brinquedo que comecei a fazer desenhos mais realistas e preocupada com a anatomia e beleza do corpo humano, usando-o como objeto de observação em minhas produções artísticas durante a infância e adolescência.

O histórico da criação da boneca *Barbie* apresenta um elemento que carrega traços de erotismo evidente, a boneca surgiu por iniciativa do casal Ruth e Elliot Handler, donos da empresa Mattel, que tinham uma filha de nome Bárbara e ao perceberem

que a criança brincava apenas com bonecas com aparência de bebê e que, mesmo na adolescência, ainda continuava com estes brinquedos, resolveram criar uma boneca adolescente para filha, dando seu nome ao brinquedo. Solicitaram ao *designer* Jack Ryan, em 1958, que criasse uma boneca adolescente, este se inspirou num personagem de quadrinhos pornô alemã, chamada Bild Lilli. A boneca foi lançada oficialmente na Feira Anual de Brinquedos de Nova York em 1959, pela Mattel que passou a fabricá-la (fig. 111). O namorado da Boneca *Barbie* recebeu o mesmo nome do irmão de Bárbara , *Ken*, passando a formarem par romântico. A Mattel entrou no ranking das 500 maiores empresas dos EUA e demorou três anos para que conseguissem atender à demanda dos consumidores de tanta procura pela boneca, que passou a ser um modelo de beleza, e a primeira a ser maquiada e receber acessórios⁵⁸.

Fig.111



Primeira Barbie, 1959

A influência desta boneca na sociedade é visível e marcante. Devido à personalidade que lhe foi associada e ao padrão de beleza que simboliza (fig. 112) – magra, alta , loira, mulher independente, companheira, meiga e politicamente correta, modelo que influenciou gerações . Um tipo de padrão de corpo feminino que

⁵⁸O histórico da boneca *Barbie* foi escrito a partir de informações disponíveis no link: <http://super.abril.com.br/cultura/sensual-historia-barbie-656085.shtml> acesso em 25/06/2012

foi seguido por mulheres que relatam terem se submetido a inúmeras cirurgias plásticas para se assemelharem fisicamente a esta boneca, a exemplo de Cindy Jackson que fez a mais de 50 cirurgias plásticas e é conhecida como a *Barbie* humana, ou a russa Valeria Lukyanova que virou sucesso nas redes sociais e no *youtube* por ter a aparência igual a da *Barbie* (fig. (113) – não se sabe se conseguida através apenas de cirurgias ou por efeitos fabricados em meios digitais.

Fig.112



Boneca Barbie atual

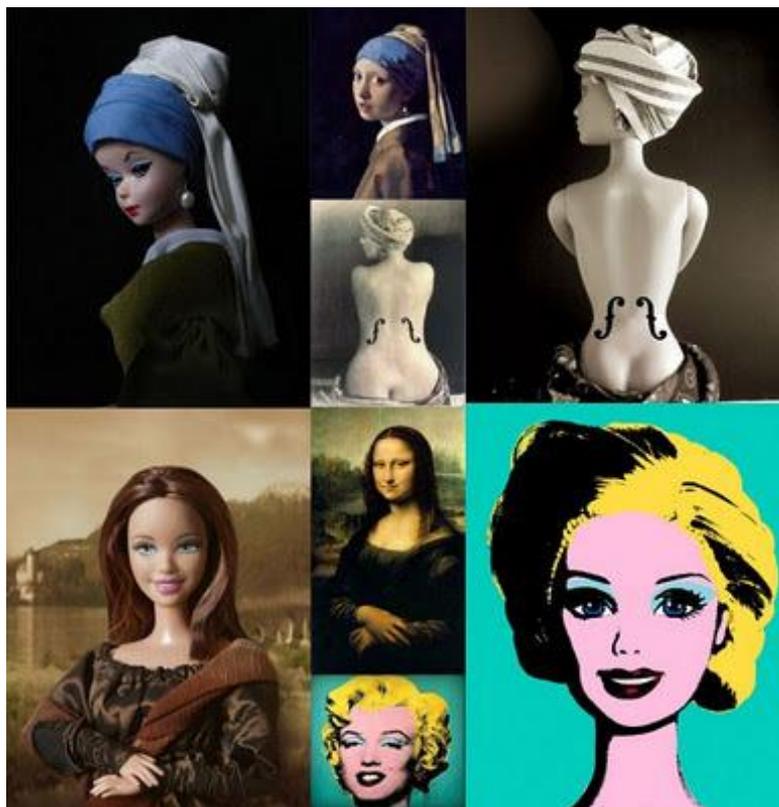
Fig.113



Valeria Lukyanova, mulher Barbie

Muitos artistas ao redor do mundo já criaram trabalhos de arte utilizando a boneca Barbie como suporte, tanto para questionar os padrões de beleza impostos por ela como para satirizá-los. Uma delas é a artista francesa Jocelyne Grivaldi, que recriou obras de arte icônicas, utilizando a Barbie como modelo (fig.114). No seu trabalho, a artista tem como objetivo ajustar o perfil tão famoso e criticado da boneca para diferentes representações emblemáticas dentro da história da arte em épocas distintas, questionando os padrões de beleza nos dois campos.

Fig.114



Obras de Jocelyne Grivaldi

Outro artista que abusa do corpo da *Barbie* é o russo Alex Sandwell Kliszynski. Em suas fotografias (fig.115), as modelos são transformadas em Barbie, mas não totalmente, pois apresentam algumas características das bonecas, como as articulações e ausência das zonas erógenas humanas; elementos que são agrupados ao corpo humano em posturas erotizadas. Kliszynski declara que lida com temas estéticos, pessoais e sociais explorando entre outros assuntos noções de fantasia sexual e objetificação do corpo⁵⁹.

⁵⁹ Informações sobre o trabalho do artista Alex Sandwell Kliszynski foram encontradas no seu site, disponível em: <http://www.saatchionline.com/ask1975> Acesso em 25/06/ 2012.

Fig.115

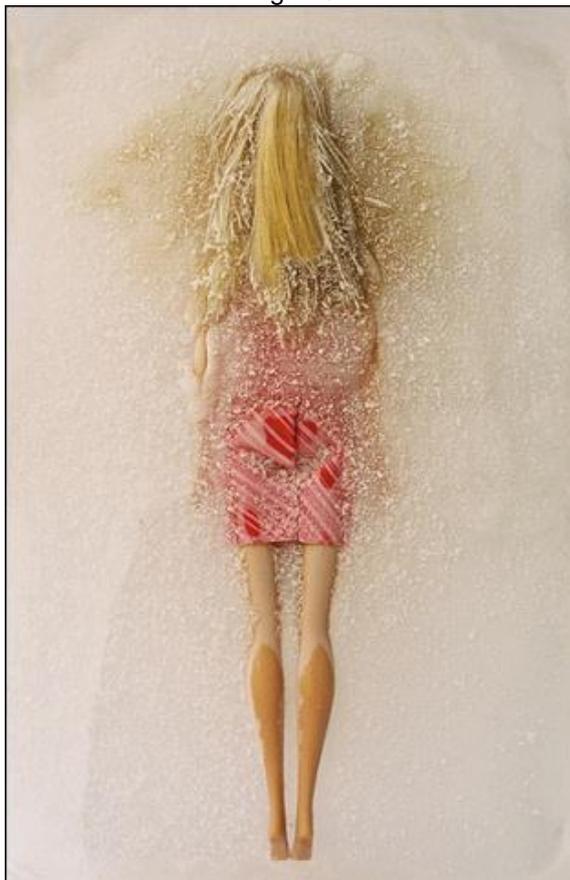


My luxuria 10, fotografia, Alex Sandwell Kliszynski

Em série que compõe o trabalho do fotógrafo André França, (Canavieiras, Bahia-1970), intitulada *Vanishing*, bonecas *Barbie* (fig.116) congeladas aparecem de costas, mostrando pequenos vestígios do que eram. A série, segundo Alejandra Muñoz, retoma um tipo específico de natureza morta alegórica, as *vanitas*, onde os objetos representados remetem a fugacidade da vida humana e de produtos materiais. O termo *vanishing* significa desaparecimento e alude a ideia de morte, que tanto pode estar relacionada à fotografia como retenção do momento, ou à busca pela eterna juventude representada pela boneca presa num bloco de gelo num esforço para congelar o tempo ⁶⁰.

⁶⁰As informações sobre a série *Vanishing* do fotógrafo André França foram colhidas no seu site, através do texto crítico de Alejandra Muñoz, disponível em: http://www.andrefranca.com/vanishing_ahm.html Acesso em 25/06/2012

Fig.116



Vanishing #7, fotografia, 70 x 50 cm, André França, 2010

Em relação às fotografias da série *Corpo-produto*, elas surgiram atendendo à necessidade de encarnar indistinção entre corpo/objeto, orgânico/inorgânico, real/simulacro. Há na obra uma manipulação do corpo em forma de imagem que produz o corpo-produto. Objeto e sujeito do desejo. Mercadoria/artigo - artificial, que visa ser tomado por outro corpo. Ilusão parcial que oferece o sexo numa obscenidade tradicional; tentativa de apresentar o fetichismo como elemento significativo desta imagem e confrontá-lo com os fetichismos visuais encontrados nas imagens perpetuadas em mídias diversas nos espaços da cidade.

Na elaboração do diagrama de criação, a configuração que se formou apresenta a conexão entre pontos que estão no campo da teoria com outros que estão na prática, permitindo que ao explicar o processo criativo haja conexões com estruturas teóricas e estas ligações não sejam lineares, axiais, mas rizomáticas. Deste modo, o retorno ao ponto inicial da pesquisa que constitui a elaboração da série fotográfica

Corpo-produto encontra conexões com os conceitos defendidos por Canevacci (2008) em *Fetichismos visuais- corpos eróticos e metrópole comunicacional*.

O conceito de fetiche é defendido por Canevacci em sentidos diversos – pela teoria marxista, psicanálise freudiana e antropologia – com o intuito de explicar as contradições da cidade contemporânea. Canevacci discute as relações entre humanos e mercadorias que envolvem estes fetichismos visuais, que são disseminados por toda uma tecnologia digital, num campo ampliado que abrange a arquitetura, a moda, a publicidade, o designer, a performance, a arte dentro de uma metrópole comunicacional.

A palavra fetiche vem do francês *fétiche*, que por sua vez é um empréstimo do português feitiço, originado do latim – *facticius*, “artificial”, “fictício”, ou seja, um objeto material a qual se atribuem poderes mágicos ou sobrenaturais positivos ou negativos. Em psicologia, fetichismo é uma parafilia⁶¹, o objeto do fetiche tem uma representação simbólica, uma conotação sexual que é representada por um objeto e não por quem está atrás dele. Na teoria marxista, o fetiche – na esfera econômica e política é um elemento essencial na manutenção da produção capitalista, o fetiche relaciona-se a fantasia (simbolismo) que um objeto exerce no indivíduo, projetando sobre ele uma relação social definida, criando a ilusão que naturaliza um ambiente social específico, expondo sua aparência de igualdade e escondendo sua essência de desigualdade. Na antropologia, fetichismo descreve um sistema de crenças de caráter animista, que conferem a determinados objetos propriedades mágicas ou divinas, ou que consideram estes mesmo objetos representações ou transposições de um ser superior.

Canevacci aproxima-se e a afasta-se do conceito de fetichismo nestes três sentidos com o intuito de modificá-los, para problematizar os novos fetichismos visuais que nada mais são do que as alterações nas relações entre seres humanos e mercadorias, fetichismos visuais que são produzidos, disseminados, apropriados e consumidos através de fluxos comunicacionais nos interstícios da cidade, que por sua vez vão instituir novos corpos e novas subjetividades. O autor destaca como características destes novos fetichismos uma soma que adiciona a sacralidade do deus-objeto, o estranhamento da mercadoria-valor e a perversão do corpo sexuado.

⁶¹ Parafilia - Cada um de um grupo de distúrbios psicosexuais em que o indivíduo sente necessidade imediata, repetida e imperiosa de ter atividades sexuais, em que se incluem, por vezes, fantasias com objeto não humano, auto-sofrimento ou auto-humilhação, ou sofrimento ou humilhação, consentidos ou não, de parceiro. Fonte Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.

O surgimento dos novos fetichismos visuais está atrelado à mutação do corpo e a metrópole como um corpo expandido, neste sentido Canevacci afirma:

O corpo não é natural porque, em cada cultura e em cada indivíduo, o corpo é constantemente preenchido por sinais e símbolos. Não somente não há nada de natural no corpo, mas também a pele não é seu limite: e quando a pele transpõe seus limites, ela se liga aos tecidos “orgânicos” da metrópole. Neste sentido o corpo não é apenas corporal. O corpo expandido em edifícios, coisas-objetos-mercadorias, imagens é aquilo que se entende por fetichismo visual. (CANEVACCI, 2008, p.18)

Os fetichismos vão se difundir na relação entre *bodyscape* e *location*, ou seja, entre os corpos e os espaços panorâmicos espalhados na metrópole, os fetichismos visuais incorporam e disseminam atratores, que são fragmentos simbólicos que atravessam o olhar do espectador/transeunte, que anula temporariamente o movimento do olho exercendo um poder que une o olhar e a coisa (CANEVACCI, 2008).

Canevacci considera o corpo, a imagem do corpo e os objetos/mercadorias portadores de elementos que se assemelham, como se houvesse uma caracterização do corpo nestes objetos/mercadorias, proposição análoga a defesa de Baudrillard sobre o conceito de feminino, porém mais ampla, pois Canevacci não reduz as características corporais apenas ao corpo feminino. Estas semelhanças vão promover um sujeito multindivíduo, subordinado às relações com toda comunicação visual imposta nas metrópoles. A partir de alguns conceitos, Canevacci explica a difusão dos fetichismos visuais, entre eles está o *bodyscape*- corpo panorâmico que tanto pode ser o corpo do sujeito, como a imagem que contém este sentido de corpo, ou o objeto/mercadoria, repleto de atratores, que são os códigos visuais de alto valor fetiche que comunicam e seduzem.

Location pode ser entendida como lugar-espaco-zona-interstício. Como lugar, exprime identidade dada como fixa; como espaço, não tem uma identidade una, é movimentado e pode ser exemplificado no espaço virtual. A *location* como zona é mais ambígua e irregular, pode ser o local com novos planejamentos urbanísticos para restaurar áreas degradadas num processo de aburguesamento, contudo não consegue excluir totalmente as populações mais pobres destas áreas. *Location* enquanto interstícios são zonas que apresentam alternativas aos processos de

gentrificação, pois trazem nos seus percursos atrações para sujeitos emergentes e oferece também corpos espacializados densos de atrativos. Conseqüentemente, o interstício faz parte da experiência metropolitana, é uma zona mutante que se transforma através da percepção dos códigos internos significativos do *design* de cada elemento que o compõe, como da passagem do corpo panorâmico que carrega códigos, que podem produzir sentidos. O interstício acentua a percepção do *bodyscape – location* através de um elemento, o *dress code* – que são os códigos de vestimenta, fluidos e oscilantes e fazem parte da aparência do sujeito mutante e múltiplo, um corpo que se modifica através de continuas escolhas feitas pelo indivíduo que desafia toda identidade fixa que brinca ironicamente com estilos. O *dress code* é uma senha que favorece o cruzamento entre *location* e *bodyscape*.

Neste ambiente, há uma constelação móvel e cambiante onde se prolifera os novos fetichismos visuais, contexto favorável a criação da série *corpo-produto*, que reconhece o fenômeno. Ao mesmo tempo em que o absorve quando traz a tona uma indistinção entre sujeito/objeto, orgânico /inorgânico, e oferece a boneca como valor de fetiche, em outro sentido, condena os fetichismos, ao buscar entender o olhar que é conduzido por eles e proporciona através da arte a possibilidade de conscientizar-se da condução deste olhar e tenta reverter a posição, reconduzindo a visão para si mesmo, ou seja, olhar-se na hora que estiver olhando e sendo olhado. As fotografias da série (figuras 117 a 128) exploram num sentido amplo corpos expostos na metrópole comunicacional, ironicamente simulando práticas sexuais, agregando o erotismo como segredo a desvendar e a sedução como chamariz para falar dos signos que somos e dos que nos impõem.

Fig.117

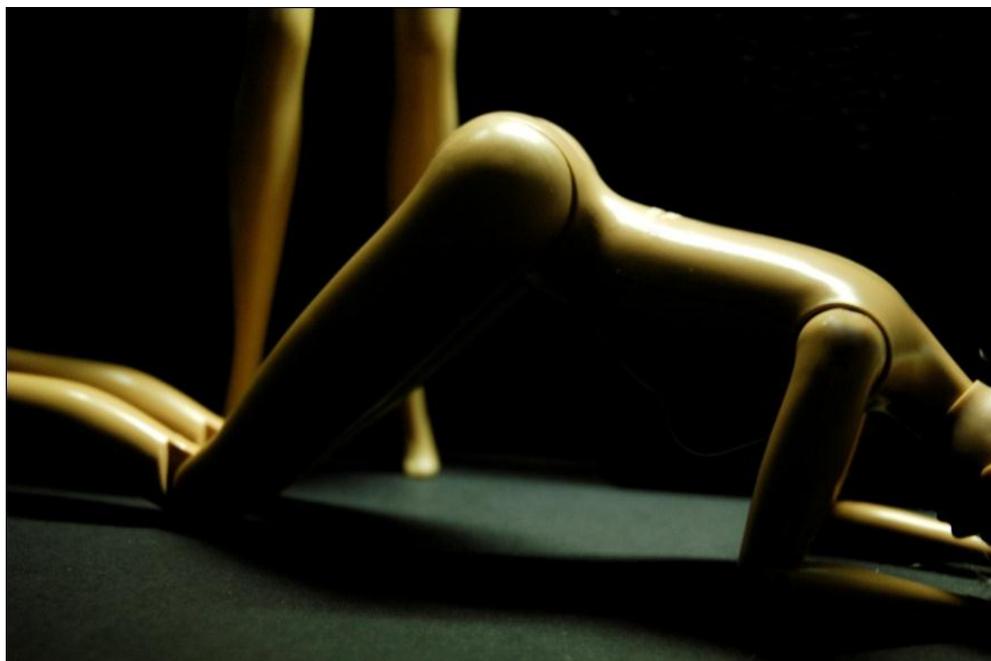
*Corpo-produto*, fotografia, Jô Felix, 2012

Fig.118

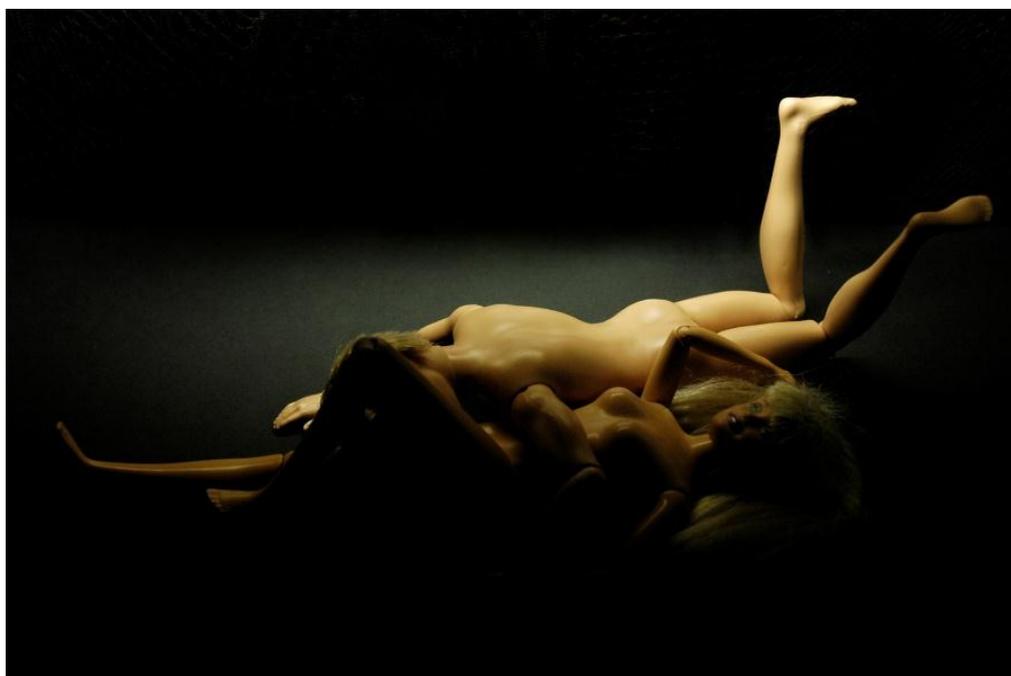
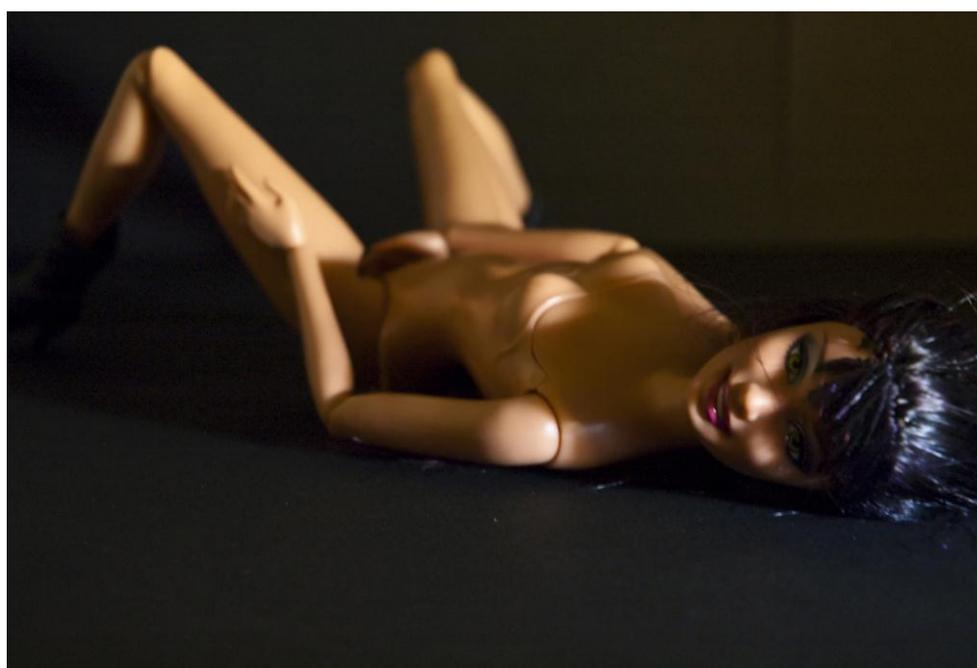
*Corpo-produto*, fotografia, Jô Felix, 2012

Fig.119



Corpo-produto, fotografia, Jô Felix, 2012

Fig.120



Corpo-produto, fotografia, Jô Felix, 2012

Fig. 121



Fig. 122



Corpo-produto, fotografia, Jô Felix, 2012

Fig.123



Corpo-produto, fotografia, Jô Felix, 2012

Fig.124

*Corpo-produto*, fotografia, Jô Felix, 2012

Fig.125

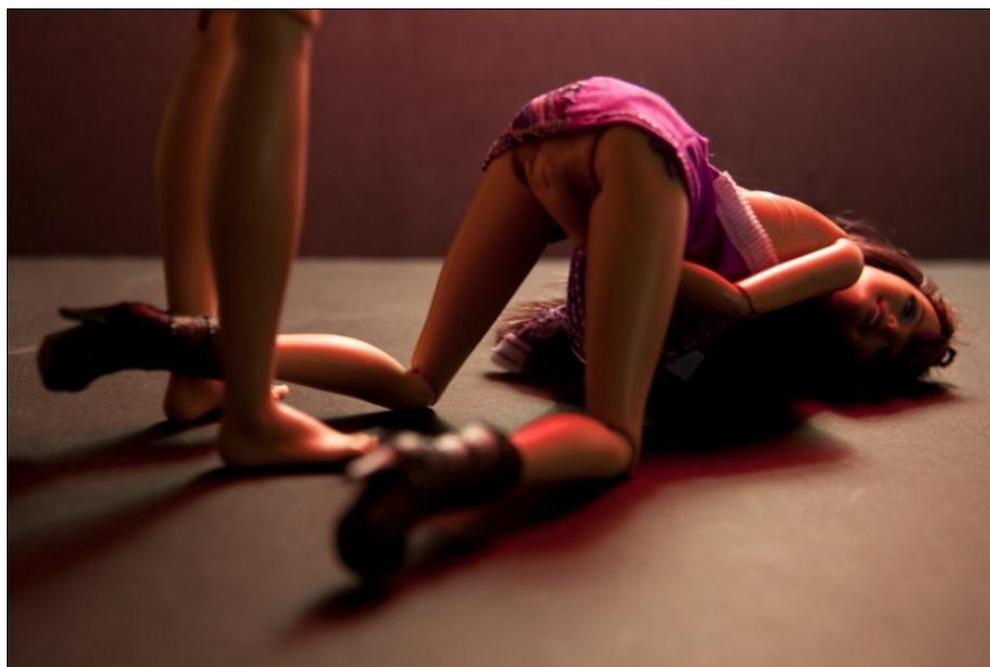
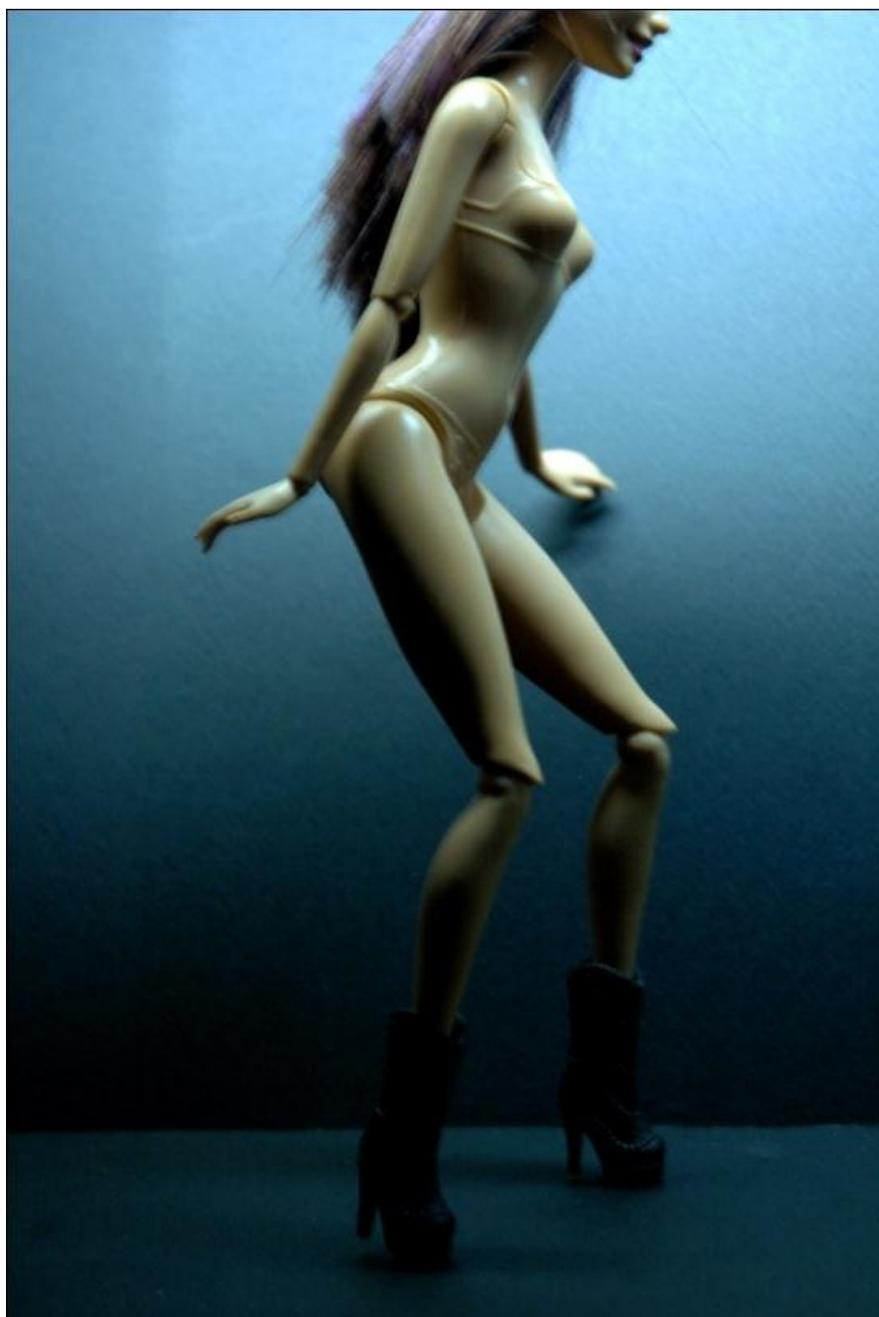
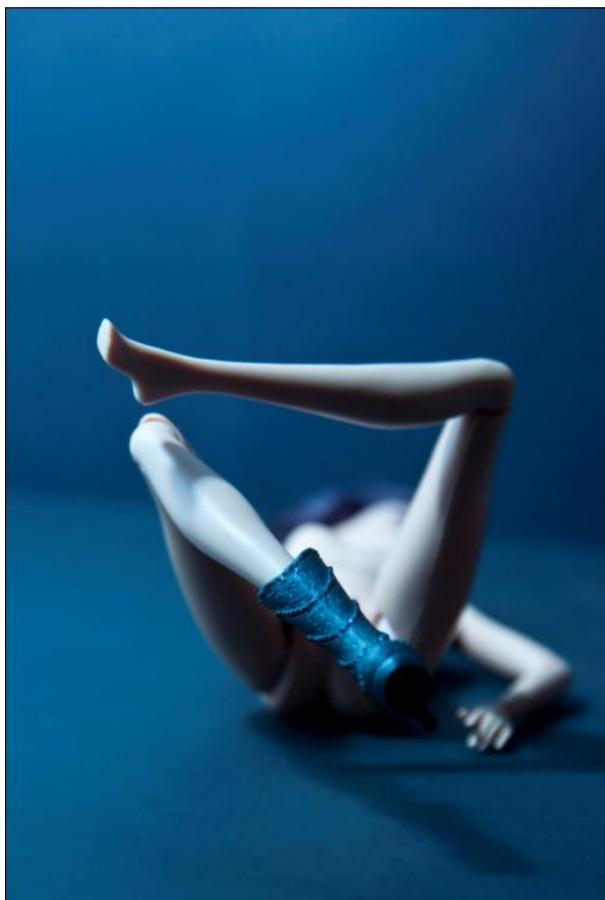
*Corpo-produto*, fotografia, Jô Felix, 2012

Fig. 126



Corpo-produto, fotografia, Jô Felix, 2012

Fig. 127



Corpo-produto, fotografia, Jô Felix, 2012

Fig. 128



Corpo-produto, fotografia, Jô Felix, 2012

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A caminhada exploratória de investigação, análise e produção poética desta pesquisa de mestrado se deu por necessidade de aprofundamento de questões teóricas e, principalmente, pelo imperativo de uma produção plástica que se configurava na peregrinação anterior e posterior a esta pós-graduação. Diante destas exigências, a tessitura da dissertação foi se dando, a princípio, pela análise e constatação de um fenômeno contemporâneo dentro do espaço urbano da cidade de Salvador, propiciado pela exibição de imagens midiáticas sobre a representação do corpo, fenômeno descrito e avaliado por Torres (2008) em “*Corpo e Imagem: alguns enredamentos urbanos*”. Consequentemente, o conhecimento deste artigo promoveu a aplicação do termo corpo-produto como conceito a ser defendido tanto dentro dos embasamentos teóricos como da produção plástica.

O espaço urbano como *locus* de observação promoveu uma pesquisa que tomou como parâmetro este conceito de Torres, com a utilização da metodologia tipológica, consequentemente o registro, análise e apropriação de signos, representações do corpo humano (masculino e feminino), principalmente as de natureza erótica e pornográfica, vistas em mídias distintas. Com o intuito de averiguar se elas sofriam uma redução/restrição a um padrão de corpo específico, definido por este conceito de corpo-produto. O objetivo principal era instituir uma produção artística que apropriava-se das configurações e conteúdos simbólicos destas imagens e com experimentações plásticas explorava processos de simulação. Com a finalidade de responder aos pressupostos iniciais da pesquisa que descreviam a simulação como negação do signo e da referência real, capaz de criar uma hiper-realidade.

Durante o processo de captura e exploração das citadas imagens no espaço da cidade, ocorreu um desvio perceptivo que promoveu um olhar crítico para outros signos, os símbolos impostos por sinalizações de trânsito e comunicação visual (pictogramas), com dedicação aos bonecos de sinalização que comportam a representação do corpo humano num desenho figurativo. Como resultado, instaurou-se uma poética onde o corpo passou a ser tratado como mote e questão, promovendo a atuação no espaço da cidade através de ações artísticas e intervenções em espaços público-privados, aberto-fechados, promovendo um discurso que descreveu as relações entre signos e símbolos encontrados na urbe,

que apresentam a imagem do corpo e trazem modelos/padrões, normas/regras para esta matéria corpórea real e que, geralmente, são impostos por instituições regulatórias e mercadológicas. Neste intervalo, ocasionado pelo desvio perceptivo, houve uma pausa na produção inicial (primeiras experimentações plásticas), ocorrendo um retorno a ela no final da pesquisa.

O corpo como assunto e debate nas artes visuais foi avaliado a partir de um recorte nas principais manifestações artísticas das vanguardas estéticas do século XX e na produção de arte contemporânea, e também para justificar sua escolha e centralidade dentro da pesquisa. No embate teórico a percepção das configurações e conteúdos simbólicos vistos nos signos pesquisados, foi relacionada à construção da imagem corporal a partir dos apontamentos de Jacques Aumont e Paul Schiller. Assim como foram relacionadas às estratégias da publicidade para disseminação da imagem do corpo através do conceito de sedução.

Utilizei como linguagens expressivas para manifestação da produção visual a fotografia, a intervenção urbana e o vídeo para estabelecer uma poética que explorou aproximações, desvelamentos, simulações, aparência, transgressão, apropriação, deslocamentos e reverteu o significado dos signos vistos no espaço da urbe, conferindo-lhe a ideia de sedução em seu sentido paradoxal, e usado o erotismo como mote. Utilizei igualmente o erotismo como referencial e elo para fazer aproximações e contradições da minha produção com obras e percursos de outros artistas, que tem também as questões do corpo e da cidade como elementos de seus trabalhos.

Absorvi como fundamentação teórica três eixos reflexivos, o erotismo descrito por Georges Bataille, a sedução e a simulação defendidos por Jean Baudrillard e aproximei-me no final da pesquisa, no regresso a determinadas experimentações plásticas aos fetichismos visuais, defendidos por Massimo Canevacci. Houve uma descrição e análise destes fundamentos teóricos e o entrecruzamento deles com a prática artística.

As relações entre arte-corpo-cidade promoveram reflexões que pontuaram as intervenções urbanas realizadas, contextualizando-as tanto no campo teórico quanto prático, a partir da análise do espaço público e da arte urbana como linguagem artística principalmente por uma de suas modalidades, a *stickers art*.

Na produção poética desta pesquisa a problematização sobre as questões do corpo e a metodologia desenvolvida determinou que a prática, os procedimentos plásticos e o processo de criação se embasassem no conceito de rede defendido por Cecília Salles. No intuito de conceber um trabalho em que os conceitos teóricos fossem atrelados ao caminhar do fazer artístico, o que implicou na operacionalização de conceitos, isto é, realizar a obra tanto no nível prático quanto teórico, assim foi possível elencar os conceitos operatórios, o que deu a obra em processo uma produção de sentidos.

A produção imagética criativa resultante do caminhar desta pesquisa se deu por questões subjetivas trazidas da memória de forma inconsciente, no processo de percepção dos signos vistos na urbe e no processo de criação. Entrelaçou percepção, memória e imaginação para falar do corpo como peça principal transpassado pelo erotismo, sedução, simulação e fetichismo. Estes elementos entrelaçados promoveram além das intervenções urbanas a constituição das obras da série fotográfica *Corpo-produto*, que teve como personagem principal o corpo-fetice da boneca *Barbie*. Num caminhar não linear e por regressos não planejados a instauração destas fotografias aconteceu principalmente por ter se tornado um desafio reconstruir ou criar novas obras que foram abandonadas no início da pesquisa, experimentos plásticos que não proporcionaram satisfação e qualidade esperadas. O corpo como elemento recorrente foi explorado e analisado, e apresentou em suas configurações a sedução, o erotismo e o fetichismo. A relação destas fotografias com os adesivos está principalmente na normatização e padronização imposta ao corpo a partir de suas representações. Deste modo, estas obras são igualmente uma forma de transgredir aos interditos que são simbolicamente proferidos por regras e modelos observados/sentidos na cidade.

O corpo explorado durante a pesquisa não é apenas o corpo que está do lado de fora, não é exclusivamente visto, mas sentido, quando me coloco não somente como artista-pesquisadora, mas descubro os perceptos e afetos que me interceptaram nos momentos que vulneravelmente me desloco pelo espaço urbano. Quando as imagens vistas neste local provocaram sensações de aprisionamento e se fundiram com memórias pessoais, algo que demarcou uma corporeidade que foi expressa no processo de criação, que é complexa e composta por reminiscências que se fundem com impressões miscigenadas do mundo real. Deste modo, concebi a pesquisa por

meio de um corpo que é atravessado e transpõe espaços, que consome e delinea imagens, que se desloca e reposiciona significados, um corpo contraditório que se expressa muito bem nas palavras de Drummond:

Quero romper com meu corpo;
Quero enfrentá-lo, acusá-lo;
Por abolir minha essência,
Mas ele sequer me escuta
E vai pelo rumo oposto

...Saio a bailar com meu corpo⁶²

Estive atenta as escolhas que foram feitas por meu corpo durante este bailar. Assumi um posicionamento político ao questionar padrões e normas, ao eleger erotismo e pornografia como armas, a subverter o uso das ferramentas da sedução e do fetichismo a meu favor. Utilizei a expressão artística para promover uma produção de sentidos e compartilhar as possibilidades que a arte tem de criar novas realidades e transformar ainda que no campo do simbólico a que vivemos.

Chegar ao ponto de arremate desta dissertação confirma que um caminhar foi concretizado. Escolhas, análises, reflexões, exames, estudos, contradições, criações experimentações foram exercitados, efetuados e sentidos. Mas do que buscar comprovar uma verdade, esta pesquisa construiu um objeto de estudo ao mesmo tempo em que se desenvolvia, estabeleceu um método próprio, criou um percurso singular.

Neste aspecto, durante o trajeto se promoveu tanto a idealização do objeto de estudo quanto a sua concretização e exame, a obra se constituindo simultaneamente à sua análise. O que demarcou uma pesquisa como instauração de um lugar e, como afirma Rey (2002), um lugar que se aproxima da utopia, ou ainda como diz Paul Klee “a obra é caminho dela mesmo”.

A pesquisa teórica e o processo de criação implicaram num movimento de continuidade e revelaram um sentimento de que aquilo que se procura não é nunca

⁶² Poema *As contradições do Corpo*, parte integrante do livro *Corpo*, de Carlos Drummond de Andrade, poema encontrado no artigo *o Corpo em conflito* de Arlete Koenen, disponível em: www.periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/.../17600/16170

plenamente alcançado, o que levou a uma busca constante, numa trajetória sem demarcações de origens e fins absolutos, e mostrou que o prosseguimento do processo enfrenta ritmos de movimento e de paradas. Um corpo que baila em busca de novas experiências, que aguarda, espera e gera embriões de ideias para instaurar um novo devir.

Então, a finalização desta pesquisa não demarca de modo absoluto seu fim, mas a coloca em pausa para possíveis futuras continuidades em novas caminhadas.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da modernidade**, Lisboa: Bertrand Editora, 1994.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Trad. Estela dos S. Abreu e Claudio C. Santos. Campinas: Papyrus, 1993.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. **História do olho**. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac e Naif, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. **Da Sedução**. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papyrus, 1991 a.

_____. **La ilusión y desilusión estéticas**. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997.

_____. **Simulacros e Simulações**. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 1991b.

_____. **A troca simbólica e morte**. Trad. Maria Stela Gonçalves e Adail U.Sobral. São Paulo: Loyola, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. **Vidas Desperdiçadas**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**, in: *Walter Benjamin, Obras Escolhidas, Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRANCO, Lúcia Castello. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BRUCKNER, Pascal. **O paradoxo amoroso: ensaio sobre as metamorfoses da experiência amorosa**. Trad. Rejane Janowitz. Rio de Janeiro, Difel: 2011.

CANEVACCI, Massimo. **Fetichismos visuais: corpo erópticos e metrópole comunicacional**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CANTON, Katia. **Corpo, Identidade e Erotismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009 a.

_____. **Do Moderno ao Contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009b

_____. **Espaço e Lugar**. São Paulo: Martins Fontes, 2009c.

_____. **Tempo e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2009 d.

_____. **Novíssima arte brasileira. Um Guia de tendências**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.

COSTA, Roaleno Amâncio. Arte, cidade, erotismo e pornografia. In: Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (org). **Cultural visual: imagem da cidade e corpo político**. Salvador: EDUFBA, 2008

CORTÉS, José Miguel. **Políticas do espaço: arquitetura, gênero e controle social**. Trad. Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Editora SENAC, 2008.

DEBORD, G. **A separação consumada. In: A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles e GUATARI, Félix. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.

DOMINGUES, Diana (Org.). **Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade**. São Paulo: UNESP, 2003.

FARTHING, Stephen. **501 grandes artistas**. Trad. Marcelo Mendes e Paulo Polzonoff. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade de saber 1**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

_____. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1986.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FRUTIGER, Adrian. **Sinais e símbolos: desenho, projeto e significado**. São Paulo: Martins Fontes, 1999

GOMES, Paulo César da Costa. **A condição urbana: ensaios de geopolítica da cidade**. Rio de Janeiro: Berthand Brasil, 2002.

HUNT, Lynn. **A invenção da pornografia: obscenidades e as origens da modernidade**. Trad. Carlos Szlac. São Paulo: Hedra, 1999.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITTES; TESSLER (org.). **O meio como ponto zero**. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002. (Coleção Visualidade).

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo**. Lisboa: Relógio D'água, 1983.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. São Paulo: Editora Rocco, 2012.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____. **Corpo-objeto**. In: ANPAP, Comitê Poéticas Artísticas, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em <http://www.anpap.org.br/anais/2011/html/cpa.html>. Acesso em: out.2011.

MELIN, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008.

MEZAN, R. A sombra de Don Juan: a sedução como mentira e como iniciação. In: MEZAN, R. (1993). **A sombra de Don Juan e outros ensaios**. São Paulo: Editora Brasiliense. p. 13-49.

MICHAUD, Yves. O corpo e as artes visuais. In: CORBIN, Alain (org.). **História do Corpo. 3. As Mutações do olhar: O século XX**. Petrópolis: Vozes, 2011.p.541-565.

MORAES, Eliane Robert e LAPEIZ, Sandra. **O que é pornografia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

NÉRET, Gilles. **Arte erótica**. Concepção Angelika Muthesius. Alemanha: Taschen, 1994.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

PAREYSON, L. **Estética, teoria da formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1991.

PIRES, Beatriz Ferreira. **Corpo inciso, vazado, transmudado: inscrições e temporalidades**. São Paulo: Annablume, 2009.

PRIORE, Mary Del. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITTES; TESSLER (org.). **O meio como ponto zero**. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002. (Coleção Visualidade).

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

ROTILLI, Fábio A. Antea. **Acerca do conceito de simulacro na filosofia de Deleuze**. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2008. Dissertação de Mestrado

SADE, Marquês de. **O marido complacente**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de Criação construção da obra de arte**. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.

_____. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

SANT'ANA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de Passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea**. São Paulo, Estação Liberdade, 2001.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós- moderno**. São Paulo: Brasiliense, 2008 (Coleção Primeiros Passos)

SCHILDER, P. **A Imagem do Corpo: as energias construtivas da psique**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

SOUZA, Gabriel G. Elias. **Arte e Cidade**. São Paulo: Editora USP, 2005.

WANNER, Maria Celeste de Almeida. **Paisagens sígnicas: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas**. Salvador: EDUFBA, 2010.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

Plataforma Lattes. Currículo: Lúcia Santaella. Disponível em : <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>. Acesso em 23/11/2011

SERRANO, Daniel Portillo, **AIDA**, disponível em: <http://www.portaldomarketing.com.br/Artigos/O%20Modelo%20AIDA.htm>. Acesso em 12/03/2012

TAVARES, Fred. **Publicidade e consumo: a perspectiva discursiva**, disponível em <http://pt.scribd.com/doc/8297535/Publicidade-e-Consumo>. Acesso em 12/03/2012

TEIXEIRA, Carolina. **Simulacros**. 3: AM Magazine Brasil, 2009. Disponível em: <http://www.3ammagazine.com/brasil/simulacros/>Acesso em 10/10/2008.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. **Corpo e Imagem: alguns enredamentos urbanos**. Disponível em: www.corpocidade.dan.ufba.br/arquivos/Ana_Clara.pdf. Acesso em: 03 dez. 2008.

VANGUARDAS estéticas, disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Vanguarda>. Acesso em 14/04/2012.

ZENICOLA, Denise. **Corpo mídia**. Disponível em:
http://www.polemica.uerj.br/pol22/cimagem/p22_denise.htm. Acesso em 30/03/2012.

FILMOGRAFIA

A OBRA de arte. Direção: Marcos Ribeiro. Documentário com Beatriz Milhazes, Cildo Meireles, Carlos Vergara, Eduardo Sued, Ernesto Neto, Tunga e Waltércio Caldas, Roteiro: Marcos Ribeiro. 2011(71 min). Cor. Produzido por Condomínio, Brasil.

ANTICRISTO. Direção, Lars VonTrier, Interpretes : Charlotte Gainsbourg e Wille Dafoe, Roteiro: Lars von Trier. 2009. (109 min). Cor. Produzido por Zentropa Entertainments, Dinamarca.

CONTOS Proibidos do Marquês de Sade. Direção: Kaufman, Philip. Interpretes: Geoffrey Rush, Kate Winslet, Joaquim Phoenix e Michael Caine. 2000. (124 min). Cor, Alemanha.

IMPÉRIO dos Sentidos. Direção: Nagisa Oshima. Interpretes: Tatsuya Fuji e Eiko Matsuda. Roteiro: Nagisa Oshima. 1976. (97 min). Cor. Produzido por: Anatole Dauman. Japão

ANEXOS

Convite exposição *Corpo em Evidência*, 2012



Banner exposição Corpo em Evidência, 2012