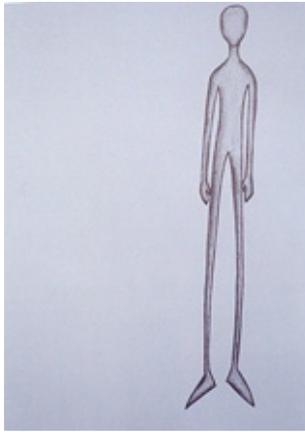
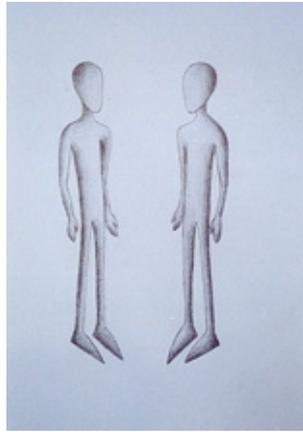


5 O Corpo em Questão – O Processo

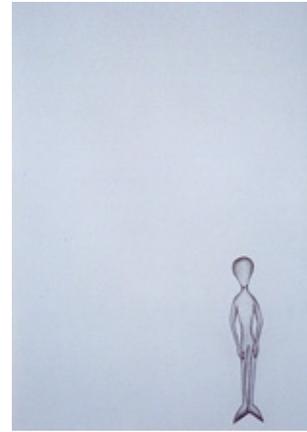
Corpo e Espelho



Sem título
grafite sobre papel,
42 x 48cm (2001)



Sem título
grafite sobre papel,
21 x 29cm (2001)



Sem título
grafite sobre papel,
21 x 29cm (2001)

O corpo começou a aparecer desde os meus primeiros trabalhos, na disciplina de Ateliê de Desenho I. Nessa época, os desenhos só tomavam forma de corpo. Não havia rosto, detalhes, nem preocupações anatômicas. Pelo contrário, nestes primeiros corpos, a musculatura apresentava-se praticamente dissolvida sobre membros desproporcionais. A estrutura corporal se mostrava menos humana e mais andrógena. Eu os via quase como bonecos sem corpo e identidade definidos, ocos.¹

Estes corpos apareciam entre uma série de outros desenhos, entre os exercícios propostos pela professora Carla Vendrami, e só me chamaram a atenção quando percebi sua reincidência ao longo do processo. A partir desta constatação passei a realizar alguns estudos anatômicos para o desenvolvimento do tema. Além disso, a minha relação com meu corpo, devido a minha experiência profissional como bailarino, foi um importante incentivo para esta minha curiosidade anatômica. Após a pesquisa e o trabalho efetivo com os estudos, eu passei a tomar o meu próprio corpo, através do espelho, como objeto de análise e referência para a realização dos desenhos. Daí surgiu uma série em nanquim sobre

¹ Num texto da época, eu falava: “Os corpos apresentam-se extremamente estáticos, como que observando o fato de serem observados e refletindo sobre o fato de estarem sendo analisados e julgados”. As questões deste Trabalho de Conclusão começavam a se formar.

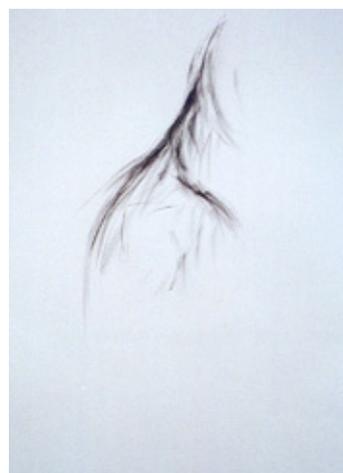
papel intitulada *Corpo*, onde a identidade deste corpo permaneceu de certa forma indefinida, como antes, mas a minha relação com meu próprio corpo como ponto de referência para minha criação começou a ficar clara.



Sem título, da série *Corpo*
nanquim sobre papel,
42 x 48cm (2001)

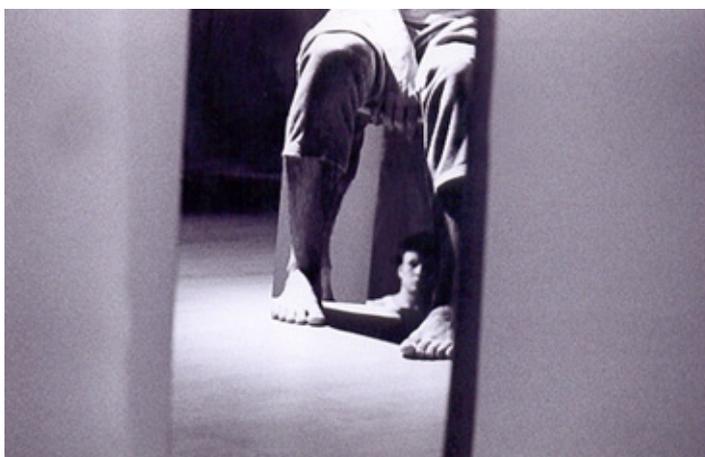


Sem título, da série *Corpo*
nanquim sobre papel,
42 x 48cm (2001)



Sem título, da série *Corpo*
nanquim sobre papel,
42 x 48cm (2001)

Simultaneamente a este processo no Ateliê de Desenho I, ao longo do Ateliê de Fotografia, sob orientação do professor Evandro Gauna, desenvolvi uma série de fotografias que apreendiam imagens do meu corpo refletidas em espelhos. A idéia inicial era simples: fotografar meu próprio corpo. O espelho entrou como uma ferramenta, um meio de ampliar as possibilidades de registro. No entanto ele e a infinidade de relações simbólicas que o acompanham encheram o trabalho de significados.



Superfície/Profundidade 4, da série *Espelho*
fotografia, 80 x 60cm (2001)

Uma primeira abordagem deste material pode relacioná-lo com uma discussão sobre a própria fotografia. Um trabalho de metalinguagem. Como coloca Arlindo Machado, a fotografia, desde os primórdios de sua prática, tem sido conhecida como “o espelho do mundo”, só que um espelho dotado de memória. (1984, p.10). O espelho é um quadro vivo, que multiplica em simultâneo as ações do mundo. Ao fotografá-lo, eu estava apreendendo um referente que já era imagem. Imagem da imagem: tautologia.²



Superfície/Profundidade 1 e 2
da série *Espelho*, fotografia
60 x 80cm cada (2001)

A idéia de narcisismo, uma abordagem menos técnica e mais simbólica, contaminou o trabalho de forma mais direta e conduziu, de certa forma, o andamento da pesquisa no sentido em que o mito do Narciso se relaciona a conceitos como intangibilidade e ilusão. Num primeiro momento, foi a idéia generalizada de narcisismo, como amor a si próprio e a própria imagem, que se aderiu ao trabalho³. Conseqüência quase inevitável da presença do espelho e das imagens do meu próprio corpo. Durante o desenvolvimento da série surgiram trabalhos que explicitaram esta idéia. Fotos em cores contrastadas e avermelhadas, e uma relação performática mais intensa entre eu e minha imagem, expuseram de forma mais clara a relação de desejo dirigido ao próprio ego.

² Ver Apêndice 6 sobre a análise fotográfica da série *Espelho*

³ “Até hoje, a noção de narcisismo, que praticamente caiu no domínio público, conota essa idéia de amor por si próprio, fantasias de onipotência e desprezo da realidade circundante. Negação da sexualidade (na medida em que esta implica a presença do outro), da doença e da morte: na ótica freudiana, Narciso se vê como intangível, perfeito, e quase imortal”. (AUGRAS, 1995, p.14).



Experimentação para o processo da série *Espelho*
fotografia (2001)

A série final não contém esta relação narcísea explícita. Ela definitivamente não ocupa o centro das minhas questões. O trabalho final se mantém em preto e branco, são imagens mais cruas, que registram de maneira mais fria o reflexo do meu corpo na superfície e no jogo de espelhos.



Fragmentário 2, da série *Espelho*
Fotografia, 80 x 60cm (2001)

Fragmentário 1, da série *Espelho*
Fotografia, 80 x 60cm (2001)

Fragmentário 3, da série *Espelho*
Fotografia, 80 x 60cm (2001)

Num momento posterior, mais distante da confecção dos trabalhos e mais próximo à reflexão para esta pesquisa, percebi que a relação que eu mantinha com a minha imagem no espelho não era tão narcisista quanto era de exposição. O narcisismo como egocentrismo deu lugar à idéia de um corpo que se expõe ao outro. De fato, a série não me mostra em contemplação da minha própria imagem. O espelho não estava voltado para mim. A superfície com minha imagem refletida era direcionada para a câmera, ela me mostrava ao outro. O espelho foi um meio, a ferramenta que encontrei para tornar o meu corpo exposto. Esta percepção me fez remontar à intenção inicial do trabalho, à idéia de origem: fotografar meu próprio corpo.

Todo este percurso, desde os desenhos em que meu corpo era minha referência, até as fotografias da série *Espelho* e todas as reflexões que acompanharam este processo, foram decisivos para a minha compreensão da utilização do meu corpo como referencial

conceitual e imagético do meu trabalho poético.

Não é destituída de propósito aqui, a referência à *Fase do Espelho* proposta por Lacan. Neste momento privilegiado da vida da criança, se dá a especulação do corpo e a constituição do primeiro esboço do “eu” como formação imaginária. Nesta fase, a imagem da criança no espelho estabelece o contorno do seu próprio corpo e ela passa a identificá-lo como uma forma separada dos outros seres e objetos. (LACAN, 1966, *apud* MACHADO, 1984, p.93). Numa aproximação a este conceito lacaniano, este processo que engloba os desenhos e as fotografias comentados, corresponde a um momento de tomada de consciência da importância do meu corpo na construção do trabalho poético. Conseqüência inevitável, mas não óbvia, da minha profissão, a minha relação com meu corpo se mantém no cerne do meu processo. Meu corpo e meu trabalho poético são as minhas formas de contato com o outro e com o mundo. É através deles que eu me comunico.

Corpo e Imagem

Esclarecida esta relação entre meu corpo e trabalho poético, passei a prestar atenção nas especificidades deste corpo que se expõe. Refletindo sobre os trabalhos realizados até então, especialmente sobre a série de fotografias *Espelho*, a questão da *imagem* deste corpo começou a me instigar, mais especificamente a idéia de *imagem idealizada*, que o balé constrói sobre ele.

Neste ponto, refletindo sobre a relação entre *corpo* e *imagem do corpo*, foi importante, além da pesquisa teórica já apresentada, que começava a se esboçar, o retorno ao mito de Narciso, através de texto de Monique Augras (1995), referência proposta pela professora Carla Vendrami.⁴

Através de Augras, associei a *imagem* ao mundo de aparência, portanto em relação de oposição à realidade material. Ao apaixonar-se pela própria imagem no lago, e tencionar a união ao seu objeto de desejo, Narciso mergulha neste mundo simbólico. A necessidade

⁴ Augras remonta ao poeta latino Ovídio, que em *Metamorfoses*, apresenta uma síntese das tradições gregas, e relata a lenda da flor narciso. Ver Apêndice 7.

do contato com esta realidade de aparência o faz abrir mão de sua materialidade, o faz abdicar de seu corpo.

Passei a ver meu corpo refletido nos espelhos como uma imagem, como a imagem pura das águas límpidas do lago. O espelho passou a chamar minha atenção como um aparato que nos devolve uma imagem purificada da realidade material. Neste sentido, percebi que a imagem refletida se apresenta como um signo traiçoeiro. O espelho exige que o referente esteja sempre por perto. Ao contrário da fotografia, por exemplo, que hiper-realiza, embeleza o signo para intensificar o real, o espelho exige a ação sobre o próprio referente. A manipulação não se faz sobre a imagem, mas sim sobre o corpo. Para que o simulacro especular possa existir, o corpo tem de ser modificado, espetacularizado. Para criar a ilusão, o corpo tem de ser construído.

Numa associação direta, eis o princípio do balé clássico: construir ilusão e beleza sobre o corpo, torná-lo imagem. A partir da reflexão sobre a minha relação com meu corpo, a dança, como um elemento importante desta relação, também apareceu de forma mais ou menos explícita ao longo do processo.

Corpo e Ilusão - *O Príncipe*

“Se uma pessoa quiser, durante muito tempo e persistentemente, *parecer* alguma coisa, pois acaba por ser lhe tornar difícil *ser* qualquer outra coisa.” (NIETZSCHE, 2005, p.71)

O balé clássico e mais especificamente o balé *O Quebra-Nozes* sempre estiveram presentes na minha atuação como bailarino. O boneco quebra-nozes que salva a menina Clara do Rei dos Ratos, transforma-se em príncipe, e a leva para o Reino dos Doces numa aventura que ao final do balé se revela como um sonho, foi o primeiro papel que desempenhei quando do início da minha trajetória, como aluno de dança. Posteriormente, foi como o príncipe de *O Quebra-Nozes* que conquistei prêmios em concursos importantes e recebi críticas que ressaltavam minhas qualidades físicas e minha elegância em cena.

Neste início da minha experiência como bailarino, eu desejava persistentemente ser

Príncipe, no sentido de almejar como futuro profissional dançar exclusivamente balés clássicos. Além disso, minhas condições físicas sempre foram propícias para os exigentes padrões de seleção/exclusão do balé. Estas questões são fundamentais para a definição das minhas qualidades como bailarino.

Ao longo da minha vida profissional em dança contemporânea, interpretei predominantemente papéis com características belas, leves e “felizes”, que se relacionavam a este conceito *Príncipe*. Mesmo em coreografias menos narrativas, meu desempenho sempre se destacou por qualidades como a leveza, a clareza na movimentação e a beleza. Ou seja, estas qualidades principescas são características inerentes a minha constituição corporal, a minha movimentação e a minha presença cênica. Como ouvi ao longo destes anos: Eu sou o próprio *Príncipe*.

Como se trata do meu corpo, já que este conceito *Príncipe* foi criado a partir de suas características e afirmado, através da técnica, sobre sua estrutura, eu carrego este código para o meu cotidiano, tanto em minha postura quanto em meu comportamento. Como diz Foucault (*apud* SANTAELLA, 2004, p.19), corpos e sujeitos não só recebem sentido pelo discurso, como são inteiramente construídos pelo discurso. Eu, sujeito e corpo, absorvi as informações do sistema balé clássico e elas permanecem comigo, em mim.

Príncipes, princesas e castelos são imagens que fazem parte também das minhas memórias de infância. Na disciplina de Ateliê com o Artista, no terceiro ano da faculdade, em conversa com a professora Cristina Mendes, eu percebi como este conceito *Príncipe* estava intimamente ligado a minha história, a minha personalidade e ao meu corpo e, por isso, poderia ser usado como uma alegoria no meu trabalho poético.

Uma situação profissional fez com que a minha percepção sobre este dado se intensificasse. Havia cerca de cinco anos (desde quando deixei a Escola de Danças Clássicas e ingressei no meio profissional), que minha atuação como bailarino era voltada à linguagem contemporânea, e toda minha pesquisa corporal era dirigida para as especificidades desta linguagem. Paralelamente a esta experiência, através da faculdade, eu passei a ter contato mais direto com outras formas de arte que não a clássica, e a construção de um repertório mais amplo fez com que meus conceitos mudassem

radicalmente. Eis que neste contexto, em meados de 2004, o balé clássico e o *Príncipe* retornam a minha vida como uma obrigação profissional, na montagem do espetáculo *O Quebra-Nozes*. A minha participação neste empreendimento do Centro Cultural Teatro Guaira restringiu-se à execução desta obrigação. Até o ponto em que isso é possível, não houve da minha parte grande envolvimento artístico neste projeto, situação que gerou em mim um enorme descontentamento, eu diria até, uma revolta. A partir deste momento profissional, mais especificamente desta revolta, surgiu grande parte dos questionamentos que fundam a discussão teórica e o trabalho visual aqui apresentados.

A partir daí a figura do *Príncipe* começou a aparecer explicitamente no trabalho poético como uma espécie de personagem de mim mesmo e, ao mesmo tempo, como uma alegoria para o ideal clássico de beleza e perfeição, um arquétipo⁵. Meu corpo se presta às projeções e construções estéticas do balé clássico. Ele se encaixa, não *perfeitamente* porque afinal ainda trata-se de um *corpo*, mas com facilidade nos padrões rígidos e discriminatórios impostos por esta estética. Meu corpo não somente corresponde a tais critérios, como foi construído por esta técnica e modificado em sua forma e estrutura por cerca de dez anos de assimilação praticamente diária.

A estrutura do espetáculo (com iluminação, cenário, figurino, maquiagem, e música) transforma, sob o enquadramento do palco, a realidade do corpo⁶. O *Príncipe* é aparência, é uma imagem. Meu corpo encena e encarna o caráter puro das imagens: deixa de ser um corpo com órgãos, viscosidades, ossos e músculos, um corpo que sofre contusões e sente dor, deixa de ser o corpo imperfeito. Naquele momento do espetáculo, meu *corpo* se transforma no *Corpo do Príncipe*.

Tudo é construído. O corpo, o espetáculo e inclusive o imaginário do público, que

⁵ Ver Apêndice 8.

⁶ Falando de performance e teatro, Renato Cohen coloca: “À medida que o ator entra no 'espaço cênico', ele passa a 'significar' (virar signo) e com isso 'representar' (é o próprio conceito de signo, algo que represente outra coisa) alguma coisa, podendo isto ser algo concreto o qual tem-se nomeado 'personagem' ou mesmo abstrato [...]”. (2002, p.95).

vem sendo construído há séculos. Tudo é imagem e aparência, até mesmo o sorriso do *Príncipe* e especialmente a esperança de que ele algum dia fará alguém *feliz para sempre*.

A alegoria do *Príncipe*, que parte de uma referência muito pessoal, é utilizada neste trabalho como questionamento tanto do pensamento clássico, quanto do próprio balé clássico, enquanto sistema de representação que mascara e dissimula o cerne desta eficiente ideologia. A reincidência de modelos de apreciação análogos ao que a figura do *Príncipe* pretende abordar nos mostra que definitivamente não há sistemas de representação imparciais ou inocentes.⁷

A reprodução destas categorias artísticas preexistentes e consolidadas pelos tempos é um sintoma do comodismo conservador de nossas sociedades. A repetição destes modelos consagrados está menos interessada em nos oferecer uma melhor compreensão do mundo, dos eventos e das linguagens artísticas, e mais preocupada com nossa acomodação em relação aos discursos de poder.

Estas fórmulas vêm sendo continuamente repetidas até hoje. Seja com a mesma função ideológica (onde, por pior que possa parecer, ao menos encontramos uma função), seja pela simples reprodução de um código que se tornou eficiente por ser acessível e homogeneizador. Um código que se enquadra na definição de Nietzsche para a *arte ingênua*: uma arte de fácil assimilação e contemplação indolorosa. (NIETZSCHE, *op. Cit.* p.39). Um código que, por estes motivos, tornou-se *clássico*.⁸

⁷ Ver Apêndice 9 sobre a relação da figura do *Príncipe* com os contos de fada.

⁸ Ver Apêndice 10.

Apêndices

6

Visão Fotográfica sobre a série *Espelho*

Em alguns momentos eu utilizei dois espelhos, um à frente do outro, superfície refletora de um diante da superfície refletora do outro. As imagens eram multiplicadas ao infinito e a lente da câmera

capturava algumas destas camadas sígnicas. Estas imagens múltiplas que um espelho diante do outro gravavam, possibilitaram a utilização do artifício fotográfico da relação foco/desfoque. Há fotografias com mesmo enquadramento que, hora focalizam a imagem de um espelho, ora a de outro. As imagens de mesmo referente que aparecem de maneiras e em profundidades diferentes quebram com a coerência e a homogeneidade da composição. A objetividade da imagem fotográfica se torna precária. Não é possível distinguir se a imagem é do referente, do primeiro, ou do segundo espelho. O espectador entra numa espécie de jogo de decodificação, de decifração.

Outra questão importante nesta análise fotográfica é a do enquadramento. O contorno do espelho é também uma moldura, um recorte. Na maioria das fotografias, eu revelo este recorte, este limite entre a imagem especular e o mundo. Em dados momentos eu fotografei imagens refletidas por dois espelhos, um sobreposto ao outro, ambas as superfícies refletoras voltadas para o referente. Um espelho estava apoiado e paralelo a uma parede, enquanto o outro, à frente, era inclinado, num ângulo diferente do primeiro. O mesmo ponto era mostrado a partir de dois ângulos diferentes. A imagem aparece fragmentada, dividida por uma das bordas do espelho e modificada pela angulação.

7

O Mito de Narciso

A ninfa das águas, Liriopê, é violentada pelo rio Cefisio e dá a luz a um menino belíssimo, “capaz, desde o nascimento, de ser amado pelas ninfas”. A mãe, assustada com tanta beleza consulta Tirésias, profeta cego que tudo vê, homem que já foi mulher, ser das margens e dos paradoxos. Ele responde que o menino só terá vida longa se não se conhecer, “a ignorância é garantia de permanência”. Narciso, filho da violência das águas, é prometido a um destino ambíguo. Crescendo em beleza, ele é amado por rapazes e moças, mas é tão *intangível* que ninguém o consegue tocar (sua beleza o torna intangível). Ninguém se arrisca a enfrentar o desafio, a não ser a ninfa Eco, a faladeira. Em castigo por sua convivência com os amores de Júpiter, ela fora condenada por Juno a só repetir palavras e sons. A ninfa segue Narciso em meio à floresta, e ele, percebendo sua presença, pergunta se “alguém está aí”. “Está aí”, responde Eco. As palavras que ele profere são repetidas pela ninfa. Ela apresenta a ilusão da comunicação, prefiguração do espelho das águas no qual narciso encontrará a morte. Ele propõe então a reunião: “Vamos nos juntar!”, instaurando um mal entendido, pois Eco entende esta junção como união sexual, e repete o convite com muito gosto. Quando ela tenta abraçá-lo, ele a

repele: “Tire as mãos de mim! Antes morrer”. Rejeitada, Eco vai-se petrificando, resumindo-se à obsessiva repetição sonora. As outras ninfas clamam por vingança, a Nêmesis é chamada e condena Narciso ao desejo sem esperança.

Havia no bosque uma fonte escondida, que jamais ser vivo havia tocado. Augras chama a atenção para a forma como o poeta insiste na intocabilidade da fonte. Nem sequer a luz do sol havia turvado sua superfície. Atraído à fonte pela sede, Narciso é preso pelo desejo. Ele apaixona-se pelo próprio reflexo. Um desejo que, por força de Nêmesis, é definitivamente implacável. De início, não tem consciência de encontrar-se à frente da própria imagem. O autoconhecimento amaldiçoado por Tirésias passa pelo não reconhecimento. A imagem que fala não é ouvida: “Respondes palavras que não me chegam aos ouvidos”. É neste momento que Narciso descobre sua identidade: “Este sou eu!”. E passa a lastimar a impossibilidade de unir-se ao objeto de desejo: “Ó se eu pudesse me dissociar do meu próprio corpo!”

Para se unir à própria imagem, Narciso tem de entrar neste mundo simbólico, de ilusão, tem de abandonar seu corpo, sua realidade material. São explicitados os temas da intangibilidade e da ilusão. Sua imagem não está lá só para ser contemplada, mas para ser atravessada. Narciso não tinha consciência nem de si nem da própria imagem. O duplo que surge no espelho das águas revela o aspecto imaginário da realidade que, por não ser reconhecida como tal, acaba roubando-lhe a própria vida. E “quando ele disse 'adeus', 'adeus' repetiu Eco.” (*Id. ib.*).

8

Arquétipo

Segundo Henri-Pierre Jeudy, em *O Corpo como Objeto de Arte*, a variabilidade da idéia de beleza depende tanto das convenções estabelecidas, os arquétipos, quanto da multiplicidade e arbitrariedade das escolhas determinadas pela subjetividade.

Em virtude dessa determinação subjetiva, os critérios convencionais continuam a se impor, legitimando como evidência jamais ameaçada uma certa universalidade da própria idéia de beleza. Esses critérios, como se encarnassem o ideal comum de beleza do corpo, podem mesmo ser tomados como preconceitos, e acabam por servir sempre como os mais recentes modelos de apreciação. (2002, p.25).

Ainda segundo Jeudy, uma hierarquia dos graus de estetização do corpo corresponde a um sistema de convenções culturais que se baseiam em regras de discriminação fundadas numa distinção primeira entre belo e feio. (*Id. ib.*, p.21).

9

O Príncipe e os Contos de Fadas

A eficaz máscara de encanto que o *Príncipe* carrega tem, junto ao balé, uma relação importante com o caráter lúdico dos contos de fadas. Como coloca Katia Canton, nem mesmo estes contos e seus elementos de fantasia são neutros ou inocentes. Eles não são atemporais e universais como parecem ser. São versões escritas de contos folclóricos de magia derivados de antigas tradições orais. Através da adaptação das histórias orais para os textos literários, eles foram revisados, reescritos e modificados segundo o espírito da época de seus autores. Não por acaso, um dos primeiros escritores que deu forma literária a estas histórias foi Charles Perrault, na Europa do século XVII, na corte de Luís XIV. A institucionalização destes contos de fadas que teve início neste momento histórico gerou uma estrutura também consagrada que passou a ser reproduzida em todas as coleções literárias posteriores, além da adaptação das histórias para libretos de balé e filmes infantis, e da consequente utilização dos personagens em anúncios publicitários. (1994, p.12).

Esse conjunto de contos é usado para educar crianças e enfatizar o poder e a aventura masculina e a domesticidade e passividade femininas. É usado para legitimar a supremacia do homem branco europeu, já que as classes dominantes continuam a moldar o mundo à sua própria imagem. (*Id. ib.*, p.216).

10

O Clássico

Para nós, o clássico é uma figura de linguagem que tem servido exclusivamente para provar a engenhosidade e o refinamento de nossas predileções. O clássico, portanto, não passa de uma referência protocolar para sancionar nossas escolhas; uma palavra oca que esvaziamos até podermos encher seu vácuo com tudo o que nos faz sofisticados. O clássico é o artifício através do qual atualizamos nossas opções chantageando a aprovação de tudo que é ancestral.

Um dos personagens de *Fim de Jogo*, de Samuel Beckett, não se deixava levar pelo fascínio da atualidade. “Eu adoro as velhas perguntas”, ele afirmava. “Ah, velhas perguntas, velhas respostas — não há nada como elas!”.

Como palavra, ideal ou noção, o clássico talvez devesse ser um pouco mais resguardado como o único atributo possível que melhor definisse esse entusiasmo tão saudável pelas velhas perguntas.

E especialmente pelas velhas respostas. (ANDRADE, 2003, p.23).