

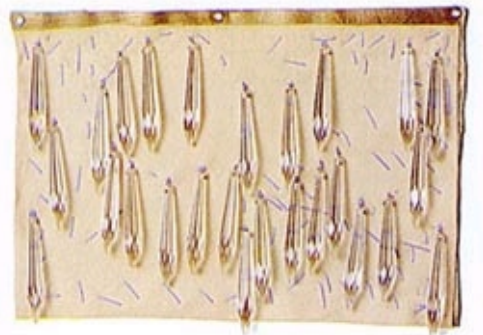
6 o corpo e O Príncipe

O Corpo Exposto

Antes de o *Príncipe* ter surgido efetivamente como alegoria no trabalho, uma reflexão sobre a exposição do meu corpo fez com que eu desenvolvesse *Voilà mon Corps*. Para a estruturação da idéia deste trabalho foi importante o contato com a obra do artista Leonilson, através do livro de Lisette Lagnado *Leonilson: são tantas as verdades* (1998), e a leitura de *O corpo como Objeto de Arte* de Henri-Pierre Jeudy (2002).

Como o trabalho que eu havia realizado até então tinha a mim como referência, eu imaginava estar desenvolvendo uma poética subjetiva e auto-referencial. O contato com a obra de Leonilson me mostrou o quanto uma obra pode ser subjetiva e auto-referencial. Ele, o próprio artista de espírito romântico, se expõe por completo ao público, mostra-se por dentro em seus trabalhos. Na relação artista-obra-público, a obra se dissolve, ganha transparência e revela o artista como sujeito ao público. *Voilà mon Coeur* (Eis Aqui meu Coração) de 1989 é uma obra chave para a compreensão deste espírito. Com 22 x 30cm este pedaço de lona bordada com linha azul clara e pingentes de cristal lapidado é o próprio coração do artista, que ele oferece ao outro.

Leonilson
Voilà mon Coeur
Bordado e cristal sobre lona
22 x 30cm (1989)



Há ainda outro trabalho importante, realizado em 1992. *El Puerto* é um espelho prosaico com moldura laranja, coberto por um pedaço de tecido listrado verde e branco. Neste pano algumas informações biográficas estão bordadas com fio azul: “Leo, 35, 60,

179, El Puerto”.

[...] são informações precisas a respeito de uma situação mutante. A explicação: seu consultante é soropositivo, condição que inflige a seu corpo uma série de mutações físicas. Diante desta nova modalidade de visão que, no limite, ainda pode ser chamada de “auto-retrato”, o sujeito “Leo” tem 35 anos, está pesando 60kg, mede 179 centímetros. Paradoxalmente, para ilustrar estas informações, não há uma pintura, uma fotografia, sequer um grafismo. O nível de representação foi proibido. [...] *El Puerto* (1992) versa sobre o luto, a ausência da figura, a perda da realidade. (LAGNADO, 1998, p.57).



Leonilson
El Puerto
Bordado sobre tecido sobre espelho
23 x 18cm (1992)

Em entrevista a Lagnado, Leonilson afirma: “Nunca me olhei no espelho. Para não me ver. Acho que sempre me achei feio. Sempre fui muito tímido mesmo. Vou te dizer uma coisa: eu não levanto a cortininha. Dificilmente. Fico contente que o espelho seja coberto.” (*Id. ib.* p.101). *El Puerto* fala desta insegurança em relação à própria imagem, e mais precisamente à imagem do corpo que se desfaz com a doença. Leonilson esconde o que lhe é externo. Neste “retrato sem retratado”, como em nenhum outro trabalho, ele não expõe imagem alguma de si.¹

Leonilson expõe sua interioridade ao público, mostra-se como sujeito, sem contudo, expor seu corpo, sua figura. A percepção deste dado me auxiliou na compreensão de que no meu trabalho poético não ocorre tanto a minha exposição como sujeito, e sim a exposição do meu corpo como objeto. Eu me mostro, mas não me exponho. Meu sujeito

¹ Um desenho de sua primeira fase já mostrava Apolo e Narciso amputados em suas imagens especulares. No lugar dos reflexos, a fachada de uma construção: um castelo ou uma prisão.

fica, até o ponto em que isso é possível, oculto sob este corpo que se expõe. Há ainda uma relação de aproximação com o trabalho de Cindy Sherman que, em suas performances fotográficas, mostra-se em sua própria imagem e, simultaneamente, esconde-se atrás dos personagens que ela cria e constrói. Sua personalidade se mantém oculta. O processo performático que modifica sua figura pretende negar sua identidade original. As fotografias de Sherman são representações independentes desta realidade oculta, são representações que, ao mesmo tempo em que expõem o referente, o esvaziam através de uma série de caracterizações esquizofrênicas. (TOSCANO, 2005, on-line).



Cindy Sherman
Sem título n° 225
Fotografia (1990)



Cindy Sherman
Sem título n° 224
Fotografia (1990)

É certamente uma visão menos romântica, mas em sua essência, meu trabalho definitivamente não expõe minhas referências íntimas ou emocionais. Eu exponho meu corpo e, desta forma, o transformo em objeto.

Este corpo exposto ao outro através do trabalho poético é também uma metáfora para o que acontece com ele na minha rotina profissional. A relação do outro (público) com meu corpo o transforma num *corpo objeto*, e esta relação necessariamente me exclui como sujeito. É uma experiência onde, de certa forma, *eu* sou separado do *meu corpo*. Como escreveu D. Sibony, “a dança, metáfora do ato erótico retém dele o essencial: restitui-se seu corpo, após tê-lo arriscado e perdido; após tê-lo feito passar por Outro” (SIBONY, *apud*. JEUDY, 2002, p.70).

Numa interpretação extremada desta situação, que não considera questões como realização profissional nem toda uma complexa rede de sensações que envolvem o corpo enquanto ele dança, enquanto o outro desfruta da experiência estética que meu corpo gera, eu cumpro minha função. Quando se trata de uma obrigação profissional, como foi o caso da minha já citada experiência com *O Quebra-Nozes* do Centro Cultural Teatro Guaíra, não há realização profissional, há, quando muito uma certa vaidade, e as sensações resumem-se à tensão e à dor física. Meu corpo torna-se um objeto tanto para o público quanto para mim.

Jeudy afirma que “não há graus de objetividade do corpo cuja função seria determinada pela avaliação intelectual e subjetiva de uma situação.” (2002, p.20). Eu não decido voluntariamente sobre o fato de meu corpo tornar-se objeto. Mas nesta situação de desapropriação do próprio corpo, onde sua função é prestar-se à contemplação do outro, numa aproximação à metáfora do ato erótico de Sibony, surge de forma inevitável a alegoria da prostituição.

Voilà mon Corps: aqui está, desfrute o meu corpo. Este trabalho consiste em uma fotografia do meu corpo nu, de costas e deitado ao chão. Há sobre a imagem do corpo a inscrição “voilà mon corps”, apropriação e trocadilho com *Voilà mon Couer* (Eis Aqui meu Coração) de Leonilson. A utilização da palavra escrita em francês, além da alusão a esta primeira referência efetiva, remete também ao vocabulário do balé clássico. “Voilà” é ainda um termo utilizado na gastronomia, quando da apresentação de um prato. Por este viés, ele insere um sentido antropofágico a este trabalho que mostra o corpo oferecido ao desfrute.

Voilà mon Corps surgiu da reflexão sobre a situação de objeto em que meu corpo é envolvido, tanto no trabalho visual, quanto, e principalmente, no meu trabalho em dança. A influência de uma situação específica fez com que certos conceitos se apresentassem de maneira mais intensa. Mas esta influência só veio reforçar com uma certa aspereza a idéia de *corpo objeto* que já se desenvolvia e que, por sua essência, já explicita conceitos como a prostituição, a antropofagia e, num extremo da objetualização do corpo, a morte.



Voilà mon corps
Nanquim sobre fotografia, 40 x 50cm (2005)

A Imagem do *corpo* e a do *Príncipe*

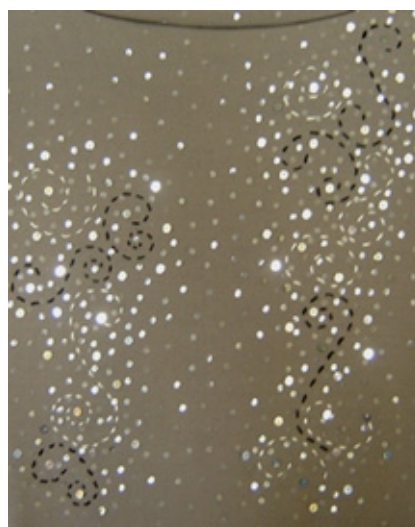
Ido o corpo, é a imagem do *Príncipe* que permanece. Para o desenvolvimento dos trabalhos poéticos que serão posteriormente descritos e comentados eu tive de encontrar uma forma de construir a imagem do *Príncipe*, e além dela, a do *corpo*. Tive de elaborar visualmente estas alegorias.

Como representação do *corpo* eu apareço sempre com os pés paralelos, postura abandonada e olhar baixo. Uso suporte (peça íntima de uso cotidiano dos bailarinos), e uma série de signos que indicam a vulnerabilidade deste corpo como ataduras, faixas, esparadrapos e emplastos. De início houve a preocupação com uma possível literalidade deste discurso que fala da fragilidade de um corpo e o mostra com os curativos para seus machucados evidentes. No entanto, a representação de um corpo nu, sem acessório algum, traz em geral a idéia de um corpo puro. Seriam *imagens* de um corpo, e a plasticidade deste tipo de imagem sempre intensifica características outras como a pureza ou a sensualidade. Estas pequenas intervenções pretendem trazer a imagem deste corpo para sua realidade vulnerável (material e imperfeita). Além disso, estas imagens aparecem sempre sombrias, desfocadas ou em flashes. Assim, as intervenções não ficam tão evidentes.

A construção e materialização do *Príncipe* exigiram mais atenção e trabalho, afinal

ele habita um mundo de sonho e ilusão, ele vem de um sistema de representação suntuoso e de beleza irreal. Ao mesmo tempo em que eu pretendia salientar todo o caráter belo e etéreo desta figura, eu procurei criar a partir dele uma atmosfera sutilmente sombria e triste, aludindo à solidão gerada por sua intangibilidade.

Como minha figura e meu corpo se prestam às projeções estéticas do conceito *Príncipe*, eu utilizei alguns artifícios de maquiagem e iluminação para a valorização destes aspectos. Uma atenção especial foi dada ao figurino: em uma malha feita com dois tons de cinza, bordei alguns elementos espirais que são formados por linhas pontilhadas, referência lúdica à brincadeira infantil onde um desenho se forma quando se passa o lápis sobre uma linha pontilhada. Estas espirais foram ainda adornadas com o bordado de elementos de brilho. Enquanto o *corpo* se apresenta numa postura relaxada, o *Príncipe* é sempre ativo e realiza belos movimentos.



Detalhe da roupa do *Príncipe*

A plasticidade das imagens construídas, em especial o trabalho realizado com a figura do *Príncipe*, tem duas referências importantes: o trabalho *A Costura do Invisível* do estilista Jum Nakao e o filme *Dogville* do cineasta dinamarquês Lars Von Trier. A minha constatação destas influências se deu após o início da confecção do material, mas elas são efetivamente pertinentes tanto esteticamente quanto em relação ao conteúdo conceitual.

Jum Nakao desenvolveu um trabalho que consistiu, basicamente, na produção de

um desfile com roupas confeccionadas em papel vegetal². A utilização deste material procurou construir um conjunto delicado e frágil, que envolvesse os espectadores com uma atmosfera de cuidado, que transparecia inclusive na performance das modelos, que andavam lenta e atentamente pela passarela. Todo o restante da construção cênica caminhava para acentuar a fragilidade das peças. Tudo muito limpo formalmente, liso como os papéis. Construindo toda esta atmosfera, Jum Nakao estimulou no público presente uma espécie de desejo. Vale lembrar que se tratava de um ambiente e de um público de moda, linguagem onde esta alegoria do desejo faz-se persistentemente presente. Público envolvido, desejos aguçados, as modelos, como ao final de todo desfile, entram em fila para receber os aplausos do público que, já em êxtase ovaciona a coleção de papel. Mas elas não saem da passarela, paradas, elas criam um momento de tensão, que explode quando uma música intensa se inicia e elas começam a rasgar toda a roupa, destruindo o desejo que fora tão minuciosamente construído.



Jum Nakao
A Costura do Invisível (2004)

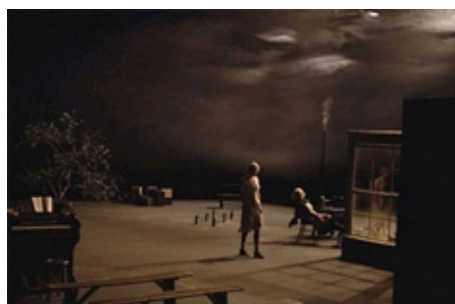
Quanto ao trabalho de Lars Von Trier, *Dançando no Escuro*, filme anterior a *Dogville*, já havia chamado a minha atenção. Nele, Selma, interpretada por Björk, é uma operária dos anos 50 que está perdendo gradativamente a visão. Ela é incondicionalmente

² *A Costura do Invisível* (2004), livro e DVD, compõem uma elaborada trama de depoimentos, textos e imagens que desvendam e complementam o processo de criação de Jum Nakao para o desfile apresentado no São Paulo Fashion Week 2004.

apaixonada por musicais e pelo filho, que também sofre da mesma doença congênita. Apesar da cegueira, de trabalhar incansavelmente para juntar dinheiro para pagar uma cirurgia que curaria o filho, e de ser vítima de uma crueldade indescritível, Selma tem a idéia de que a vida é bela de qualquer jeito. Isso é demonstrado no filme, pelas cenas musicais que transformam os cenários de sua vida cotidiana em um mundo ilusão repleto de música e cores. Há inclusive uma diferença no tratamento de imagem destes dois mundos. É basicamente este contraste entre uma realidade — muito — cruel e a construção de um mundo de fantasia, como necessidade de sobrevivência, que me chamam a atenção neste trabalho.

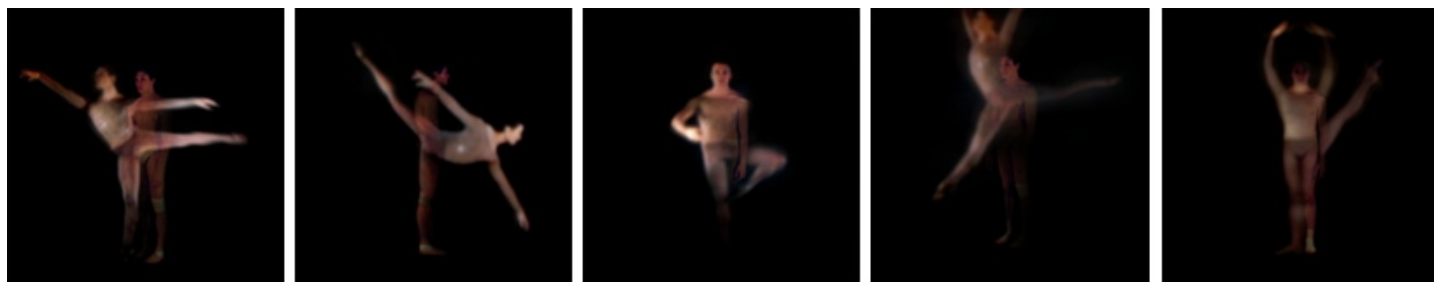
A trilogia iniciada por *Dogville* se apresenta como uma referência mais formal no meu trabalho. Eu sempre busquei, desde meus primeiros desenhos, clareza nas composições e limpeza formal. Meus trabalhos são sempre sintéticos e esta característica normalmente gera grandes áreas vazias nos espaços das composições. Neste filme, a direção de arte de Karl Juliusson e Jasper Lorents suprime todo o excesso. O cenário é desenhado no chão, um fundo infinito preto contorna as cenas, todos os elementos que adornam a imagem, seres e objetos fora da ação, foram eliminados. Von Trier e outros cineastas dinamarqueses fundaram, na década de 1990, o Dogma, um manifesto cinematográfico baseado numa estética que prioriza os roteiros, eliminando efeitos de luz, som, etc. *Dançando no Escuro* e *Dogville* já não seguem a risca estes preceitos, mas se apresentam como consequência deste pensamento. A crueza formal em *Dogville* tanto desloca a atenção para a idéia quanto surge como uma possibilidade estética muito forte. Esta crueza pode também ser entendida como metafórica. Em *Dogville*, o mundo de fantasia que aliviava o sofrimento de Selma em *Dançando no Escuro* é praticamente suprimido. A crueza e a impiedade humanas aparecem puras sobre a cidade desenhada no chão.

Lars Von Trier
Dogville (2003)



Uma primeira aproximação do meu trabalho poético com o destes dois artistas se deu a partir do conceito de crueldade. Eu vou estar tratando de um arquétipo que faz parte do imaginário de muitas pessoas, e se não faz, o *Príncipe*, como alegoria, pretende representar de alguma maneira, uma infinidade de arquétipos que habitam a imaginação humana. Ao realizar a desconstrução deste arquétipo eu estarei de uma forma ou de outra, sendo cruel. Mesmo que a intenção seja justamente chamar a atenção para esta ilusão construída a partir de modelos ideais, ainda é confortante poder retornar a ela, como a um porto seguro. Este mundo apolíneo surgiu pela mais profunda necessidade humana, e se mantém hoje pelo mesmo motivo.

corpo e Príncipe



corpo e Príncipe 1, 2, 3, 4 e 5
Fotografia, 20 x 20cm cada (2005)

corpo e Príncipe consiste numa série de fotografias nas quais eu sobreponho imagens do *Príncipe* sobre imagens do *corpo*. O *corpo* aparece sempre na mesma posição, mas em diferentes angulações. A imagem é escura, pouco contrastada e se dissolve no fundo preto. O *Príncipe* surge como um vulto claro, executando movimentos do código do balé clássico.

Esta série de certa forma ilustra a idéia geral do trabalho: a situação de sobreposição da imagem do *Príncipe* sobre o *corpo*. A princípio, esta idéia ilustrativa, também literal, me preocupou. Mas, ao mesmo tempo, uma idéia que sintetizasse a complexidade do referencial teórico me estimulou a realizar o trabalho. Além disso, analisando o material finalizado surgiram novas possibilidades de significação. Em algumas imagens o *Príncipe*

parece um fantasma que como um vulto se desloca do corpo. Por estar embaçada, a imagem do *Príncipe* parece mesmo pertencer a uma realidade outra, que não a material. Além disso, como consequência da sobreposição das imagens, surgem em alguns momentos estruturas interessantes de um corpo com mais pernas e braços que o normal. Uma referência remota e alegórica, mas plausível, às mutações que o corpo sofre pela técnica do balé clássico e às próteses que prolongam os corpos dos ciborgues.

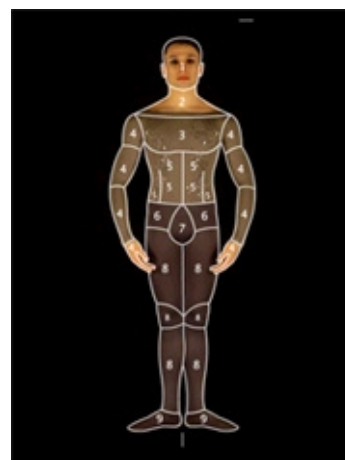
O Corpo do Príncipe

O projeto para o trabalho *O Corpo do Príncipe* foi elaborado e desenvolvido durante as disciplinas de Hipermídia, ministrada pelo professor Willian Sade Jr., e Poéticas Tecnológicas, pelos professores Hosana Celeste e Luciano Mariussi.

O trabalho é uma animação interativa desenvolvida em Flash que está disponível na Internet³. A página inicial traz um pequeno texto, uma espécie de manual de uso:

Para revelar as qualidades do Corpo do Príncipe, passe o mouse sobre os números. Um texto explicativo aparecerá à esquerda e animações complementares à direita. Por favor, após ter lido o texto e assistido às animações, não clique e segure sobre os números, sob o risco de quebra do encanto. Obrigado.

Detalhe de *O corpo do Príncipe*
Animação interativa (2005)



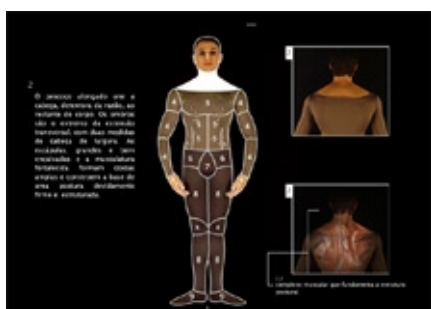
³ Disponível em: www.sintomnizado.com.br/ocorpodoprincipe.html

Clicando sobre o link “voilà”, abre-se uma nova janela onde, sob o som de uma caixinha de música, surge uma imagem do *Príncipe*. Esta imagem é contornada e dividida em nove partes numeradas por uma linha branca. Como prolongamento da idéia antropofágica que envolve o trabalho *Voilà mon Corps*, esta divisão remete àquelas imagens afixadas à parede das casas de carne, onde a figura de um boi é dividida e numerada conforme suas regiões de corte. Há ainda dois segmentos de reta, um horizontal, acima da cabeça, e outro vertical, abaixo dos pés do *Príncipe*. Como o texto inicial sugere, cada fração numerada é um botão, e cada botão corresponde a uma parte do *Corpo* do *Príncipe*. Ao se passar o mouse sobre a região numerada, uma animação é iniciada. Cada animação consiste num texto e numa série de imagens que falam das qualidades deste *Corpo*. Estas qualidades dizem respeito aos arquétipos aos quais *Ele* se enquadra. Correspondem à série de critérios convencionais que constituem uma certa universalidade da idéia de beleza, mais especificamente aos que correspondem à estética do balé clássico. Termos técnicos que permeiam o texto, relacionados ao vocabulário do balé e à anatomia, são devidamente explicados por textos que acompanham e indicam imagens ilustrativas. Além dos botões numerados, há mais dois, que correspondem aos segmentos de reta que se encontram na parte superior e inferior da imagem. Eles falam das proporções ideais do *Corpo* do *Príncipe* a partir de cânones da história da arte. Tanto a elaboração do texto quanto a composição dos elementos visuais foram pensadas de forma a reproduzir um sistema metódico, organizado e racional.

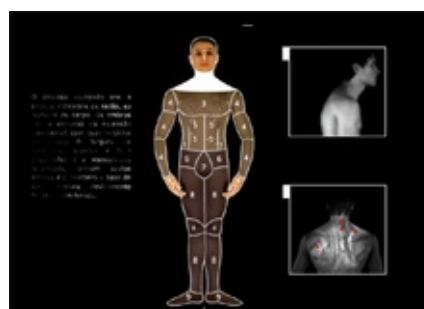
O texto inicial pede, gentilmente, que não se clique sobre os botões. A interatividade é uma característica da linguagem da Internet. O usuário pode continuamente controlar e intervir sobre as atividades da rede. Ao mesmo tempo em que a rede fornece a informação, o usuário pode responder com uma ação recíproca. Há um certo nível de liberdade. A interatividade de certa forma possibilita um exercício do livre-arbítrio.

O trabalho *O Corpo o Príncipe* utiliza esta possibilidade da Internet para falar do jogo habitual entre espectador passivo e obra de arte. O sistema que elaborou e repassa as informações sobre o *Corpo* impõe ao usuário uma regra: não clicar sobre os botões. Cumprindo a regra ele usufrui as especificidades deste sistema e pode contemplar toda sua

beleza (ainda que recheada com uma certa acidez). Entretanto, junto à regra lhe é dada a possibilidade de quebrá-la. É ele quem tem o mouse sob o alcance da mão. Ao clicar e segurar o botão do mouse surge uma interface que corresponde a uma espécie de falha no sistema. Estas falhas, também cuidadosamente construídas, revelam que há uma lacuna imperfeita neste sistema de aparente ordem e perfeição.



Exemplo de interface gerada quando se passa o mouse sobre a região numerada



Exemplo de interface gerada quando se clica sobre a região numerada

A manutenção deste sistema como uma estrutura firme e inabalável depende do cumprimento de regras. Neste caso, a regra é não clicar sobre a imagem do *Príncipe*. É uma característica geral dos sites na Internet que, quando uma região corresponde a um botão, a flechinha do mouse se transforma numa mãozinha, indicando que aquela área contém uma ação. A mão e o clique corresponderiam ao toque.

A hierarquia dos critérios convencionais da beleza é confirmada por nossa concepção comum da sublimação. [...] Colocado sobre um pedestal, o corpo está ali para ser admirado, e não tocado; torna-se inacessível, já que em geral não se apalpa uma obra de arte. [...] Essa concepção da sublimação advém de um moralismo baseado na idéia da inacessibilidade da Beleza (o que é belo não deve ser maculado). Reproduz a tradição de uma sacralização do corpo, concluindo-a com a referência à universalidade do Belo. A admiração é o meio moral e estético de sublimar o desejo. [...]. (JEUDY, 2002, p.23).

Feliz pra sempre

O trabalho *Feliz pra sempre* é um vídeo com imagens do *Príncipe* dançando balé clássico. A trilha sonora é a composição de Tchaikovsky para o *pas de deux* de O Quebra-Nozes (dueto em que o Príncipe dança com a Fada Açucarada), sobre a qual eu inseri vozes de diversas pessoas falando a frase: “Príncipe, me faz feliz pra sempre?”. Cada vez que esta fala se sobrepõe à música, a imagem do *corpo* surge num flash sobre as imagens da dança do *Príncipe*. A música de Tchaikovsky é extremamente brilhante, e num momento em que ela alcança um volume altíssimo, cessam-se as falas, como se a grandiosidade da música as calasse. Ao final, quando a música volta a um ritmo mais calmo, as vozes reaparecem num tom mais melancólico. Neste momento, uma imagem próxima e desfocada do rosto do *Príncipe* toma a tela, e a frase original vai-se fragmentando:

Príncipe, me faz feliz pra sempre?

Príncipe, me faz feliz?

Príncipe, me faz... pra sempre?

Príncipe, feliz?

Príncipe, pra sempre...

O *Príncipe* fala de um pensamento que associa o que é Belo ao que é bom. Como parte de um mundo apolíneo de beleza, ele efetivamente faz as pessoas felizes durante o intervalo de tempo que dura uma peça de balé. Há uma referência muito pessoal, que pergunta em meio ao vídeo se o *Príncipe* é feliz. Mas a questão essencial é o “pra sempre”, que não se realiza, que é esperança. “Pra sempre” corresponde a uma idéia de eternidade. E a eternidade não é característica nem do nosso mundo nem do nosso corpo.