

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



Erotismo, arte e desenho
Metodologias do desenho num contexto erótico

Mafalda Azenha Pinto

Trabalho de Projeto

Mestrado de Desenho

Dissertação orientada(o) pelo Prof(a). Doutor(a) José Artur Vitória de Sousa Ramos

2024

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Mafalda Azenha Pinto, declaro que o presente projeto de mestrado intitulado “[Erotismo, Arte e desenho, Metodologias do desenho num contexto erótico]”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

[assinatura]

Lisboa, [29 de fevereiro de 2024]

RESUMO

O erotismo sempre foi um tema bastante complexo, debatido por vários filósofos, escritores e entendidos ao longo dos tempos. Derivado dessa complexidade, surgem várias questões pertinentes que levam a debater de que se trata realmente? Será que temos consciência da sua presença? Estará ele implícito na vida de todos os indivíduos? De forma alguma se conseguirá chegar à conclusão final do seu verdadeiro significado, visto que o seu entendimento parte de uma perspectiva isolada de cada sujeito. Posto isto, limitará-se a ser defendido e debatido o estudo que se acredite ser mais adequado à compreensão do erotismo.

Para além da literatura e da filosofia, onde se crê ser a origem do Eros que mais tarde se converteu no conceito de erotismo, também os artistas o procuram identificar e representar a partir das suas obras, através da anatomia, do retrato, da natureza, entre outros métodos artísticos. Como resultando acabam por trazer até aos dias de hoje um vasto reportório no campo do erotismo e da arte erótica no mundo e nas civilizações. Assim, considerando que este projeto provém de uma aluna do mestrado em desenho, introduzir-se-á o belo com uma perspectiva Kantiana, recorrendo também a outras referências para exemplificar como se pode encontrar beleza num processo ou “objeto”, que neste caso será o desenho. Este estudo da estética no belo prestará suporte à posição tomada na procura em determinar como o desenho pode ser um processo artístico propício, prático e imediato para viver e representar o erotismo.

Palavras-Chave:

Arte, Erotismo, Desenho, Belo

ABSTRACT

Eroticism has always been a very complex theme, debated by various philosophers, writers, and understood over time. Derived from this complexity, are several pertinent issues arising that lead to discussing what it really is about? Are we aware of your presence? Will he be implicit in the life of all individuals? No way can it be able to reach the final conclusion of its true meaning, since its understanding starts from an isolated perspective of each subject. That said, it will be limited to being defended and debated the study that is believed to be more appropriate to the understanding of eroticism.

Beyond literature and philosophy, where it is believed to be the origin of Eros that later became the concept of eroticism, also the artists seek to identify and represent from their works, through anatomy, portrait, nature, among other artistic methods. As resulting, they end up bringing a vast repertoire today in the field of eroticism and erotic art in the world and in civilizations. Thus, considering that this project comes from a master's student in drawing, the beautiful will be introduced with a Kantian perspective, also using other references to exemplify how beauty can be found in a process or “object”, which in this case will be the drawing. This study of aesthetics in the beautiful will support the position taken in search to determine how design can be a conducive artistic process, practical and immediate to live and represent eroticism.

Keywords:

Art, Eroticism, Drawing, Beauty

AGRADECIMENTOS

Primeiro que tudo gostaria de agradecer ao meu orientador o professor Artur Ramos, por todo o apoio incondicional que me têm dado na tese. Passámos várias horas a debater sobre este projeto, fazendo com que apesar de todas as adversidades, fosse possível chegar ao caminho final. Ao meu pai e à minha mãe quero agradecer por sempre estarem ao meu lado em todas as situações e circunstâncias, sem eles nunca teria chegado até aqui. Finalmente, para os meus amados amigos, um grande obrigada aos que sempre cá estiveram e aos que nesta caminhada entraram na minha vida. Quero agradecer à minha mentora, que me ajudou e me incentivou a não desistir nos momentos mais difíceis e aos meus queridos avós, eterna gratidão por contribuírem para a mulher que sou hoje.

Direi que quem me conhece sabe que não sou uma pessoa convencional e por isso, também esta tese não o será. Não teria ela sido realizada por mim se fosse o contrário. Mantive-me nas normas e nos parâmetros que sabia ter de seguir, tentando sempre ao máximo inserir a minha personalidade na resolução do trabalho. Não será este o projeto da minha vida, mas o começo de uma nova jornada. Por fim, deixarei aqui um poema de inspiração da nossa bela poetisa Sophia de Mello Breyner, para nos lembrar da simplicidade que é simplesmente ser e estar presente na vida e no que fazemos. Muito obrigada.

Em todos os jardins hei-de florir,
Em todos beberei a lua cheia,
Quando enfim no meu fim eu possuir
Todas as praias onde o mar ondeia.

Um dia serei eu o mar e a areia,
A tudo quanto existe me hei-de unir,
E o meu sangue arrasta em cada veia
Esse abraço que um dia se há-de abrir.

Então receberei no meu desejo
Todo fogo que habita na floresta
Conhecido por mim como num beijo.

Então serei o ritmo das paisagens,
A secreta abundância dessa festa
Que eu via prometida nas imagens.

Sophia de Mello Breyner, (1944)

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I.....	11
1.Erotismo	11
1.1. O que é o erotismo para nós, nos dias de hoje?	11
1.2. Abordagens ao erotismo e à sua essência.....	12
CAPÍTULO II	20
2. Arte erótica	20
2.1. Como se relaciona a arte e o erotismo?	21
2.2. Arte erótica no mundo	23
Artistas Femininas	28
Pintura.....	28
Escultura	33
Artistas masculinos.....	34
Pintura.....	34
Escultura	39
2.4. Estética do belo.....	43
2.5. Desenho	46
CAPÍTULO III.....	58
Projeto.....	58
Amor.....	58
Horror da perda	66
Intimidade	69
Ternura	76
Melancolia	82
Estudos.....	86
Considerações finais.....	94
Bibliografia	96

Índice de Figuras

Figura 1. Artemisia Gentileschi, “Suzana e os velhos” (1610).....	28
Figura 2. Artemisia Gentileschi, “Suzana e os anciões” (1622).....	30
Figura 3. Lavinia Fontana, “Marte e Vénus” (1595).....	30
Figura 4. Elisabetta Sirani, “Cleópatra” (1664).....	31
Figura 5. Camille Claudel, “O abandono” ou “Sakountala” (1905).....	33
Figura 6. François Boucher, “A odalisca loira” (1750).....	34
Figura 7. Mário Botas, “Susana e Os velhos”, (1980).....	35
Figura 8. Michelangelo, “A criação de Adão” (1508-1512).....	36
Figura 9. Auguste Rodin, “O beijo” (1882).....	39
Figura 10. Michelangelo Buonarroti, “Pietà”, (1499).....	40
Figura 11. Chauncey Bradley Ives, “Undine Rising from the Waters” (1880).....	41
Figura 12. Juliette Aristides.....	48
Figura 13. Juliette Aristides.....	48
Figura 14. Juliette Aristides.....	49
Figura 15. Gustav Klimt, “ <i>Masturbating</i> ”, (1912-13).....	50
Figura 16. Gustav Klimt, “ <i>Masturbating</i> ”, (1912-13).....	51
Figura 17. Rembrandt van Rijn, “O quarto francês” (1646).....	52
Figura 18. Rembrandt van Rijn, “O monge no milharall” (1646).....	52
Figura 19. Odd Nerdrun, “O beijo”.....	54
Figura 20. Odd Nerdrun, “O abraço”.....	54
Figura 21. Odd Nerdrun, “O desamparo”.....	56
Figura 22. Rembrandt van Rijn, “Mulher nua sentada”, estudo de Susana e os velhos (1647).....	57
Figura 23. “Amor I” Grafite em papel, A2.....	63
Figura 24. “Amor II” Grafite em papel, A2.....	63
Figura 25. “Horror da perda I” Carvão em folha, A2.....	67
Figura 26. “Horror da Perda II” Carvão em papel, A2.....	68
Figura 27. “Intimidade I” Grafite em papel, A2.....	74
Figura 28. “Intimidade II” Grafite em papel, A2.....	74
Figura 29. “Ternura I” Grafite em papel, A2.....	80
Figura 30. “Ternura II” Grafite em papel, A2.....	80
Figura 31. “Melancolia I” Grafite no papel, A2.....	84

Figura 32. “Melancolia II” Grafite no papel, A2.....	84
Figura 33. Estudos, Carvão vegetal, A2.....	87
Figura 34. Estudos, Carvão vegetal, A2.....	87
Figura 35. Estudos, Carvão vegetal, A2.....	88
Figura 36. Estudos, Carvão vegetal, A2.....	88
Figura 37. Estudos, Lápis de Grafite, A2.....	89
Figura 38. Estudos, Lápis de Grafite, A2.....	89
Figura 39. Estudos, Carvão vegetal, A2.....	90
Figura 40. Estudos, Carvão vegetal, A2.....	91
Figura 41. Estudos, Lápis de Grafite, A2.....	92
Figura 42. Estudos, Carvão vegetal, A1.....	93

INTRODUÇÃO

O erotismo tem estado sempre presente na vida do ser humano levando a debate várias filosofias e práticas no que toca ao estudo do seu conhecimento. O que é o erotismo? Em que consiste? O que o define? Como se manifesta? Visto que o presente projeto não se fundamentará em explorar o tema do erotismo em profundidade, procura-se identificar o mais diretamente possível como este atua no indivíduo e na sociedade que o rodeia. Posto isto, colocou-se em análise as filosofias de Georges Bataille e Francesco Alberoni. Sendo que ambos se apresentam inteiramente ligados ao tema, procuram retratar o erotismo de formas distintas, não deixando ainda assim de apresentar pontos de convergência e divergência consoante os tópicos.

Na obra *“O erotismo, temas e problemas”*, Bataille remete para uma observação em que o “sistema” funciona como forma de predefinição de erotismo na vida do indivíduo. O “sistema” é referente a convenções morais, sociais e religiosas, que muitas das vezes vão contra a liberdade dos seus desejos sexuais e forma de se expressarem. Não só do “sistema”, Bataille remete para a ideia de que o erotismo estará ligado a assuntos mais íntimos, como a morte, a continuidade, a descontinuidade e a transgressão. Alberoni, por sua vez, foca-se maioritariamente no estudo do erotismo feminino e masculino, nas suas diferenças, nas suas semelhanças, na forma de pensar da mulher e do homem. A sua fisionomia biológica também é referida, entre outros assuntos atuais que não serão abordados neste projeto, dado que direcionariam para conceções distantes do propósito inicial. Assim como na arte, acredita-se que o erotismo se apresente inerente a um carácter místico, ousando mesmo mencionar alquímico. Com alquímico remete-se à transformação que parte de dentro do indivíduo no momento em que se direciona para a criação da sua obra. Este carácter transformativo também se demonstra ao longo da história ao contribuir nas diversas metodologias e práticas culturais da arte erótica no mundo. Posto isto, no fim do primeiro capítulo alusivo ao tema, será referenciada a arte erótica, as suas origens e os artistas que ingressaram por este campo na pintura e escultura.

Passando de seguida à estética do belo, fundamentou-se um estudo sobre a análise do gosto do indivíduo, sendo este um projeto bastante suscetível a diferentes apreciações. É, no entanto, importante reforçar a ideia de que apesar de tudo ser referenciado e investigado o conteúdo não se encontra livre de diferentes juízos de valor.

Partindo de seguida para o estudo referente ao desenho, apresentam-se ideias, estudos e abordagens subjacentes à teorização inicial referida, de como a partir do desenho se consegue vivenciar e experienciar o erotismo de uma forma mais prática e direta. Para tal,

no segundo capítulo, recorreu-se à análise e exposição de desenhos de artistas como reforço à ideologia apresentada no projeto. Finalizando assim, com o último capítulo referente ao projeto pessoal, onde são apresentados os estados do indivíduo induzidos no erotismo, através de uma pesquisa individual de cada autor e do seu respetivo estudo. Neste incluem-se os desenhos realizados pela aluna de mestrado, terminando com uma análise alusiva a cada um deles.

CAPÍTULO I

1. Erotismo

1.1. O que é o erotismo para nós, nos dias de hoje?

As origens do termo provêm da Grécia Antiga, derivada do “Eros”, deus do amor da mitologia grega. Filho da deusa Afrodite (deusa do amor) e do deus Ares (deus da guerra), Eros era o deus responsável pela paixão, o desejo, o amor e a sexualidade. Referente a esta definição, este foi considerado o símbolo do erotismo, alusivo ao “cupido” na civilização romana, foi também proveniente de vários contos, inclusive de “Eros e Psique” na mitologia grega. Para além da literatura, foi abordado nas ciências e filosofia por diversos séculos até aos dias de hoje, pertencendo as primeiras referências aos autores clássicos.

No dicionário português, o erotismo é caracterizado por um nome masculino, definição da qualidade do que é erótico, uma manifestação explícita da sexualidade e um grau de excitação ou prazer sexual. (Infopédia, dicionários Porto Editora)

Primeiramente é importante salientar que o Erotismo numa abordagem direta será sempre visto como subjetivo dependendo de quem o experiencia. Assim sendo, não existe propriamente uma definição para o seu significado. Não se pode conferir uma ideia nem um juízo de valores, pode-se, no entanto, atribuir um conjunto de conceitos que fazem parte do erotismo como um todo. O que é erótico para um pode não ser para o outro. Desta forma, para remeter a ideias mais concretas, optou-se por selecionar a informação que faria mais sentido para estudar o erotismo, enquadrando-o ao contexto deste estudo. Numa perspetiva pessoal, o erotismo é algo que existe, que se vive e que se encontra dentro do indivíduo e nos outros seres à sua volta. Acredita-se que surja do seu interior, das suas experiências, da sua biologia, da metamorfose entre o corpo físico e emocional. Não se revelando em todos os campos diretamente pelo lado sexual, nem sempre o ser consegue identificar o seu estado erótico. A partir dessa conceção ficam as questões: é realmente possível todos os indivíduos vivenciarem o erotismo? E o experienciar da mesma forma? Quais os estados gerais, ou pessoais? É possível perspetivar sobre estes assuntos, no entanto, não é isso que se procura. Pretende-se sim, refletir através de análises de estudos divergentes e uma perspetiva pessoal explorar conceitos que procurem estabelecer os estados inerentes do indivíduo no erotismo.

1.2. Abordagens ao erotismo e à sua essência

Para melhor desenvolver este tema, introduz-se a análise da obra de Bataille, “*O erotismo, temas e problemas*”, reunindo o máximo de conceitos para o seu entendimento, sem cair na abordagem extensa da sua filosofia. A sua obra encontra-se dividida em duas partes, onde a primeira engloba o proibido e a transgressão, e a segunda parte para os estudos diversos acerca do erotismo. Abrangendo unicamente para análise a primeira parte da sua obra, que remete para a teoria fulcral na compreensão e conceção do erotismo, parte-se da ideia,

“Do erotismo se pode dizer que é a aprovação da vida até na própria morte. Rigorosamente falando, esta fórmula não é uma definição, mas penso que ela dá o sentido do erotismo melhor do que qualquer outra. Se se tratasse de uma definição exata, seria necessário partir da atividade sexual da reprodução, de que o erotismo é forma particular. A atividade sexual da reprodução é comum aos animais sexuais e aos homens, mas, aparentemente, só os homens transformaram a atividade sexual em atividade erótica. Donde a diferença entre o erotismo e a mera atividade sexual, que torna aquele uma busca psicológica, independente do fim natural dado pela reprodução e pela preocupação de procriar.” (Bataille, 1968, 13)

Para o autor, o erotismo é algo que torna o indivíduo consciente da sua vida e da sua morte. A partir de um conjunto de experiências na sua existência, leva-o a ter noção que mesmo ele é finito e a única maneira no plano terrestre de continuar a “existir”, será através das marcas deixadas através da sua sexualidade, neste caso na reprodução. No entanto ao dizer isto, o autor refere que este não consiste apenas no envolvimento por prazer ou satisfação sexual, mas por uma conexão de ambos os seres mais profunda e existencial.

O erotismo pode assim ser determinado em várias etapas, sendo uma delas a experiência interior, (talvez a mais importante de todas, pois reflete o conhecimento do ser sobre si próprio). Bataille enuncia,

“O erotismo do homem difere da sexualidade animal, exatamente porque envolve e implica a vida interior. O erotismo é, na consciência do homem, o que o leva a pôr o seu ser em questão. A sexualidade animal também introduz um desequilíbrio, esse desequilíbrio também lhe ameaça a vida: mas o animal não o percebe. Nada nele se abre, que se assemelhe a pôr em questão. Pode, pois, dizer-se que, se o erotismo é a atividade sexual do homem, é-o na medida em que este difere da dos animais. A atividade sexual dos homens não é necessariamente erótica, mas é-o de cada vez que não é rudimentar, de cada vez que não é simplesmente animal.” (Bataille, 1968, 27)

No excerto apresentado, Bataille destaca a diferença entre o erotismo humano e a sexualidade animal. O homem define o seu erotismo através da sua consciência e experiência

individual, enquanto, por contraste, na sexualidade animal não existe a reflexão, mas apenas o instinto. Considerando que o termo é alusivo aos ser humano, Bataille explica o sentido que este lhe atribui. Assim, segundo o autor, o erotismo é o que leva o homem a questionar o seu ser, entrando como tinha sido mencionado em uma profunda reflexão onde se gera a procura de um significado, para além de uma mera satisfação sexual. Este estado de erotismo no homem, que provém da atividade sexual, transcende-se quando desperta uma maior consciência que vai além do prazer momentâneo. Ao contrário dos animais, que são regidos principalmente por necessidades biológicas e instintos, nos seres humanos o erotismo está presente na sua consciência, em tudo o que questiona e experimenta, desde sensações a emoções. Bataille menciona que ainda assim, nem sempre o erotismo do homem é necessariamente erótico, pois também ele pode apenas basear-se, num prazer fundamental e animal sem qualquer tipo de compreensão de si mesmo enquanto indivíduo. Porém, quando a atividade sexual, ultrapassa o instinto animalesco no homem e há o envolvimento com o seu eu interior, pode-se qualificar como erotismo.

Referente à ideia, “O erotismo, já o referi, é, na minha opinião, o desequilíbrio no qual o ser a si próprio se põe em questão, conscientemente.” (Bataille, 1968, 29) Ao se aperceber dos seus desejos mais profundos, o indivíduo coloca em perspectiva o seu autoconhecimento proveniente das suas descobertas eróticas. A busca do homem por significado, é também o que o autor defende e que leva à origem deste desequilíbrio, o erotismo requer uma abertura ao desconhecido e à transgressão do próprio ser. Para isto acontecer,

“O conhecimento do erotismo, e da religião, exige uma experiência pessoal, igual ou contraditória, da proibição e transgressão. Rara é esta dupla experiência. As imagens eróticas, ou religiosas, introduzem essencialmente, para uns, comportamento de proibição, para outros, comportamentos contrários. Os primeiros são tradicionais. Os segundos são igualmente vulgares, pelo menos sob a forma de um pretense retorno à natureza que a proibição se oporia.” (Bataille, 1968, 33)

Com isto, o autor indica que para haver uma compreensão do erotismo e da “religião”, tem de existir experiência pessoal que contenha o envolvimento de ambos, tanto da transgressão como da proibição. Este acontecimento é caracterizado como uma experiência rara. Nas imagens eróticas ou religiosas, Bataille menciona que o primeiro exemplo é, os seres que interpretam as imagens com um carácter púdico, vulgar e renegado, algo que deve ser controlado, sendo estes referidos como os tradicionais, trata-se do carácter religioso que impõe limites e proibições à expressão do erótico. De outra forma, o autor

utiliza como segundo exemplo os seres que vêm nestas imagens uma forma de transgressão para extrapolar as barreiras da moralidade imposta e seguirem com experiência desafiando aquilo que são. Identifica-os como vulgares, mas com uma busca à conexão mais autêntica consigo mesmos.

Focando na transgressão, tópico que é bastante debatido por Bataille, introduz-se a ideia de que, “Não há proibição que não possa ser transgredida. Frequentemente uma transgressão é admitida, e, às vezes, até recomendada.” (Bataille, 1968, 56) O erotismo por si só é já transgressor, pois desafia as normas impostas pelo “sistema” e as restrições por este estabelecidos. Quando o autor menciona que não existe proibição que não possa ser transgredida, refere-se à conceção das proibições que são totalmente incontestáveis. Em contraponto, há situações em que a transgressão dessas mesmas é necessária e encorajada para fins de autoconhecimento. É importante destacar que este não defende qualquer transgressão que seja irresponsável, pois identifica no seu estudo a profundidade envolvida no assunto abordado ao tomar tais atos. Assim como o autor alude, por sua vez, também se acredita num erotismo que envolva transgressão dos nossos limites, pois só desta forma é possível o indivíduo se conhecer melhor e vivenciar ao máximo o seu verdadeiro eu interior. Seguindo o raciocínio,

“O erotismo, no seu conjunto, é infração à regra das proibições: é uma atividade humana. Mas, embora comece onde o animal acaba, a animalidade é sempre o seu fundamento. Desse fundamento, a humanidade desvia-se com horror, embora ao mesmo tempo o mantenha. A animalidade é tão bem mantida no erotismo que os termos de animalidade e bestialidade lhe são geralmente associados. E, se só abusivamente a transgressão da proibição tomou o sentido dum regresso à natureza de que o animal é expressão, não deixa de ser verdade que as atividades sobre as quais a proibição pesa são semelhantes às dos animais. Sempre associada ao erotismo, a sexualidade física está para o erotismo como o cérebro para o pensamento. (...) a função sexual do animal tem aspetos cuja consideração nos aproxima da experiência interior”. (Bataille, 1968, 84)

De uma forma geral, verifica-se que Bataille investiga a existência da animalidade tanto na atividade erótica humana, como na transgressão das proibições que são geralmente estipuladas pela sociedade. O autor salienta ainda o hermetismo e alteridade presentes no erotismo, enquanto assume a relevância da sexualidade física como parte constituinte dessa complexidade. Na última frase, este explica que se podem observar instintos básicos da sexualidade animal também no ser humano. Todos os seus sentidos físicos e emocionais se encontram através dessa ligação e é nessa conexão entre o racional e o instintivo que o homem tem a capacidade de encontrar a experiência pessoal com a sua experiência interior, sendo esta fruto da intensidade, do limite e do desconhecido. Identifica-o,

“Com a vida do homem, estamos plenamente inseridos na experiência interior. Os elementos exteriores que nela discernimos acabam por reduzir-se à sua interioridade. Esta característica que, em minha opinião, confere um carácter especial à passagem da descontinuidade à continuidade no erotismo, deve-se ao conhecimento da morte que desde o início liga do espírito do homem a rutura da descontinuidade- e a insensível passagem que lhe segue para uma continuidade possível-com a morte.” (Bataille, 1968, 92)

O erotismo por si só é uma experiência humana e transgressora que procura ir além dos limites da descontinuidade através da busca por conexão dos seres. Para o autor, todo o indivíduo é consciente da sua descontinuidade e, por isso, conhecedor da sua própria morte. Esse conhecimento que permite ao erotismo ser uma experiência interior especial, que torna a sua vivência mais intensa e única, acabando por levar a uma profundidade diferente entre seres distintos e ainda com a sua própria existência. O autor estabelece acrescentando que, “Falamos de erotismo de todas as vezes que um ser humano se comporta de um modo que apresenta com os comportamentos e juízos habituais um flagrante contraste.”, (Bataille, 1968, 97) Automaticamente, pode verificar-se que Bataille enquadra diretamente uma definição de erotismo, propondo que este é caracterizado sempre que alguém vai contra as normas e critérios estabelecidos pela sociedade. Onde existe a transgressão da experiência humana em relação à vida quotidiana. O autor aborda o casamento como exemplo explícito de como esta norma é contradizente. Referindo o casamento da sexualidade explícita:

“Praticarás o ato carnal- no casamento e só no casamento (...) todo o movimento religioso implica o paradoxo duma regra que admite (...) É por isso que a transgressão que, na minha opinião, o casamento o é, é sem dúvida um paradoxo inerente à lei que prevê a infração e a considera ilegal. Assim, tal como a morte cometida no sacrifício é ao mesmo tempo proibida e ritual, também o ato sexual inicial, que constitui o casamento, é uma violação sancionada” (Bataille, 1968, 97)

Considera-se a partir da ideia supracitada que quando é mencionado o matrimónio, já se parte da ideia de que o casamento é um ritual inerente às identidades religiosas, ou seja, neste caso um contrato de duas pessoas com o Sagrado, que terá o objetivo de estender a sua presença com o divino como um meio de ultrapassar a própria morte. Para além disso, são apresentados um conjunto de dados relacionados com a religião, mais concretamente com o Cristianismo e a igreja, onde é demonstrado o poder que estes desempenharam a nível social e particular nos próprios indivíduos como forma de opressão e imposição à manifestação e vivência do erotismo.

Devido à dimensão da obra do autor, que de um ponto de vista pessoal é bastante enigmática (refletindo-se numa dificuldade marcada na sua desmistificação), existiriam

múltiplas temáticas interessantes a discutir. No entanto, como referido anteriormente, não se estenderá a análise pois não se pretende perder o propósito do presente projeto.

Remetendo agora à obra “*O Erotismo*”, de Francesco Alberoni, dir-se-á que, apesar de essencialmente diferentes, existem pontos de convergência entre as duas obras. Enquanto Bataille explica o erotismo de um ponto de vista alegórico, em confronto com o sistema, (também derivado da sua época), Alberoni fundamenta-se numa filosofia mais prosaica, como o erotismo do homem e da mulher na sociedade mais atual. Observa-se que na disparidade de épocas, como previamente referido, isto é algo que remete para diferentes perceções e teorias. Não serão explorados nem explicados todos os capítulos, não sendo esse o propósito, pois tal como a obra de Bataille, também a obra de Alberoni é complexa e extensa, deixando margem suficiente para ligar outras temáticas que não se pretendem abordar. Foi considerado o essencial para o estudo do erotismo, focando principalmente no que ambos os géneros têm em comum e não no que têm de diferente. Embora este seja um tópico importante de averiguar, foram apenas introduzidas algumas ideologias para ajudar na compreensão da sua filosofia.

Partindo agora para a obra, incorpora-se a sua primeira ideologia, de que “O erotismo apresenta-se sob a marca da diferença. Uma diferença dramática, violenta, exagerada e misteriosa.” (Alberoni, 1992, 9) Alberoni identifica que o erotismo feminino e masculino é diferente e, embora existam semelhanças em certos aspetos, no fim, a forma como a mulher e o homem vivem o erotismo é bastante distinta. Sendo assim compreendidos em diversos contextos o carácter do homem e da mulher presente nas fantasias, nos desejos e no amor. Apesar de, atualmente, com as conquistas sociais, políticas e direitos na sociedade por ambos os géneros, há ainda um esforço maior no que consta a compreenderem mutuamente os desejos e vontades de cada um. Alberoni identifica-o testemunhando que, “Neste momento da história, as mulheres e os homens procuram aquilo que os torna comuns, sufocando as diferenças. Mas têm, também, diferentes sensibilidades, diferentes desejos, diferentes fantasias.” (Alberoni, 1992, 11) A partir dessa cedência e interesse pelo conhecimento pessoal e do outro, também o erotismo se revelou mais aberto na sua escolha de papéis, consoante o entusiasmo de cada indivíduo. Só a partir da luta na desconstrução de normas sociais e de regras “determinadas” na sexualidade é que foi possível começar a existir interesse em partilhar fantasias e desejos com o outro.

“A própria possibilidade do erotismo, o seu aparecimento no Ocidente, é o produto dessa descoberta, do jogo de troca de papéis, para qual cada um entra nas fantasias eróticas do outro e lhes cede as suas. Mesmo por isso, porém, torna-se importante, atentar nas diferenças, sobre aquilo que cada um dos dois sexos tem de específico, de peculiar.” (Alberoni, 1992, 11)

Como mencionado anteriormente, o erotismo do homem e da mulher são diferentes, no entanto, ambos apresentam a necessidade de um bem-estar instantâneo e corrente, uma fuga da sua realidade, sem sujeições e regras. Alberoni verifica que ambos vivem essas fugas de forma dissemelhante, dado que o homem recorre à “pornografia” e a mulher aos romances “cor-de-rosa”. Declarando que,

“Ambos os géneros representam a satisfação imediata de um desejo, eliminando a realidade embaraçosa. A pornografia masculina elimina a resistência feminina, a necessidade de cortejar, a necessidade feminina do amor. Os romances cor-de-rosa eliminam, pelo contrário, os impedimentos, as dúvidas, as responsabilidades. A heroína nunca rouba o marido, a mulher fiel nunca deixa um noivo ou um marido que ama, não tem problemas com os filhos, não deve nunca defrontar-se com o compromisso da situação do amante. Os dois são sempre livres, desiludidos de um amor anterior, em busca de uma nova vida, não fazem mal a ninguém. As verdadeiras dificuldades não existem, foram canceladas.” (Alberoni, 1992,18)

Derivado da necessidade de fuga ao mundo real, o indivíduo procura encarecer-se de uma experiência que o faça remeter às suas necessidades interiores sem ter de estar constantemente consciente do que está à sua volta. Há a carência de uma vivência fora do plano comum. Alusivo a este conceito, o autor explica que, “O erotismo é um refúgio com respeito ao mundo exterior. É totalmente perfeito, esquecendo-o.” (Alberoni, 1992, 60) Sabendo que nem sempre o erotismo irá remeter necessariamente para a atividade sexual, alusivo à sua imagem/conceito, surge a ideia de algo erótico, nu ou mesmo transgressor. De forma que,

“O erotismo é uma fantasia da identificação com as partes eróticas do corpo. (faremos este parêntese, para explicar que Alberoni no seu livro, aponta diferenças neste campo na perspetiva erótica feminina e masculina) Tem necessidade de falar delas, de as ilustrar, de ilustrar aquilo que está encoberto.” (Alberoni, 1992, 78)

Tanto o homem como a mulher têm os seus desejos e os seus interesses no que toca à sua intimidade, por isso, o erotismo é um processo de desconstrução do seu oculto e das suas fantasias pessoais. Consequentemente, no nu e nas partes do corpo existirá uma grande carga simbólica no que toca ao erotismo, a nudez demonstra a sua parte invisível que estaria escondida até à hora da revelação. Neste sentido, Alberoni expõe que, “O verdadeiro erotismo só é possível quando cada sexo procura compreender o outro, consegue pôr-se no seu lugar, e fazer suas as fantasias do outro.” (Alberoni, 1992, 84) Devido à monotonia da vida comum, gerada por padrões da sociedade, religiões, entre outras, (previamente associado ao sistema na obra de Bataille), gerou-se uma utopia em torno de uma condição social em

que todos os indivíduos se sentem na necessidade de se enquadrarem, de forma a não serem excluídos e renegados.

Posto isto, foram-se formatando e modificando os conceitos, os valores e os princípios como forma de se conseguirem alienar neste processo de inclusão. No contexto do erotismo, na ideia da quebra das normas, do quotidiano, dos contextos sociais, é onde os seres se podem converter naquilo que realmente são.

“A quotidianidade é social. É um pensamento alheio que se nos impõe dizendo-se nosso, porque foi querido por nós. É alienação de nós mesmos que nos é restituída como naturalidade. Mas é sempre um comportamento alheio que nos penetra, que anda em cima de nós e nos faz andar com ele. O erotismo tem horror ao quotidiano social. Tende a rebelar-se contra ele e a subtrair-se-lhe. O erotismo tem, dentro de si, no seu fundo, uma aspiração ao “aqui e agora”, mesmo se o pensamos como contínuo, como eterno. A liberdade e o direito de querer o eterno no momento.” (Alberoni, 1992, 112)

No erotismo, a rotina e o ordinário não são contemplados, dado que são os sufocos que levam o indivíduo a procurar estímulos e novas experiências que o possam fazer sentir entusiasmado, fora da vida quotidiana.

A partir da relação amorosa que o sujeito estabelece com o outro, procura gradualmente com o tempo conhecê-lo melhor. Alberoni menciona que tal é possível através da intimidade que se revela a partir do erotismo, como a partir desse mesmo, começará a sua vivência com a incidência da prática erótica. Todavia, “O erotismo, de início, é apenas um acréscimo, ou um desejo de conhecer melhor o outro. Só a intimidade erótica, de facto, revela aspetos desconhecidos e profundos da pessoa.” (Alberoni, 1992, 159) O erotismo pode partir da relação sexual tomada por uma atração, diga-se, sem haver o conhecimento pessoal do outro e, por sua vez, tornando-se em amor, como pode ter sido o contrário, ou seja, começado com o conhecimento sobre o outro que leva ao amor, gerando no fim a relação sexual. E porque é mencionado nestes estados? Alberoni identifica um tipo de erotismo que nem sempre nos tomamos conscientes da sua importância:

“O erotismo, de início, é apenas um acréscimo, ou um desejo de conhecer melhor o outro. Só o a intimidade erótica, de facto, revela aspetos desconhecidos e profundos da pessoa. (...) O erotismo, na amizade, desenvolve-se no tempo e é, no mesmo momento, revelação e inteligência. O erotismo não é um simples impulso, sexualidade, aprendizagem. Os valores da amizade limpam as nossas almas de tudo o que é exclusivo, egoísta e mesquinho. Este tipo de erotismo requer adaptação de sentimentos, atenção, saber, respeito.” (Alberoni, 1992, 159)

Por norma, quando um indivíduo se dá bem com alguém conhecido, tem a noção do que o outro é e o que representa enquanto sujeito. Se considera alguém amigo, quer entender quem tem ao seu lado, os seus gostos, os seus medos, as suas inquietações, os seus sentimentos, resumidamente, sabe ou faz por conhecer quem está ao seu lado. Pode-se referir que ao definir alguém como amigo já se delimita este erotismo, colocando as coisas nos prismas corretos, sabe-se que a confiança e a consideração que é depositada a alguém que é conhecido será diferente do que a alguém com a qual não existe afinidade ou outro tipo de estima.

Finaliza-se com uma citação do autor que explica que todos os indivíduos sentem o erotismo de forma diferente. Uns têm-no mais presente na sua vida do que outros. Uns necessitam mais dele, enquanto outros desproveem dessa carga erótica na sua vida. Vai-se passando por vários processos ao longo da vida, desses processos derivam novas convicções, novas verdades, novos valores e, por isso, o critério assente no erotismo pessoal vai mudando. Considera-se que a fase de maior desenvolvimento será na adolescência, como refere Alberoni, o amor trasborda e o sentimento é novo e vivido com maior intensidade, sendo ele procedente das paixões do momento. Depois desta etapa, o erotismo vai-se manifestando em outras formas, comportamentos, algo mais alheio à vida comum que se vai conhecendo. É uma força que atua como componente central da vida do indivíduo. Daí o autor conclui que,

“Há pessoas dotadas de uma grande carga erótica. Pessoas em que o erotismo é um elemento essencial da vida, sem o qual se consomem como se lhes faltasse o ar ou a comida. Outras, pelo contrário, parecem completamente privadas dele. O que não significa que não tenham interesses, mas é como se não tivessem esse tipo de sensibilidade vital. Na maior parte dos casos, porém, o erotismo não é constante, mas tem grandes variações. Não estou a falar daquele interesse erótico que pode sempre ser despertado com um estímulo que baste. Falo do grande erotismo, do erotismo como facto central da existência, que lhe dá sentido. Nestas pessoas a riqueza erótica só se manifesta em alguns momentos da vida. Num certo período da adolescência, por exemplo, mas sobretudo, quando se enamoram. São estes os tempos do eros extraordinário, as estações do amor. Depois, cessado o grande amor, a paixão, sucede-se à vida quotidiana, e o erotismo, em surdina, dá lugar aos outros interesses e preocupações.” (Alberoni, 1992, 189)

A partir destas análises, conclui-se que ambos os autores retratam o erotismo como um ato de transgressão dos seres, que por sua vez, pode derivar de diversas conjunções.

O indivíduo coloca-se numa luta constante, contra as normas que lhe sabe serem inculcadas, sendo que a maior parte das vezes ele próprio é consciente destas mesmas. O erotismo é assim a forma como as quebra na sua vida, partindo para as transgressões, sendo estas sociais, de carácter religioso, ou do seu nível individual ou relacional. Podendo teorizar

que esta última, alude a um relacionamento de amizade ou amor, no sentido em que nem sempre o erotismo irá refletir a procura do ato ou teor sexual, mas algo maior que isso, a intimidade e conexão que une os seres.

Deste modo, o erotismo surge como um escape à realidade e ao quotidiano, pelos desejos, fantasias e sensações, que libertam o indivíduo da monotonia da rotina em que se encontra inserido. Todo o seu processo parte de um conhecimento ou de uma experiência existente. A questão é que, só ao sair dessa realidade, há a possibilidade de o levar para o seu plano pessoal, que parte de um imaginário onde as proibições não alcançam a sua verdade e os seus critérios. Resumidamente, o proibido passa a ser consentido. Tudo o que o homem realiza, vai em direção ao seu processo íntimo pessoal, no entanto, ele acaba sempre por projetar o seu pensamento como impulso de circunstâncias sociais/culturais.

Neste contexto, a arte é uma reflexão em que o artista produz o que lhe faz sentido, o que se identifica e o que quer transparecer aos outros. Tal como o erotismo, também a arte tem o poder de transportar algo que parte do imaginário do artista, para o plano físico. Partindo das suas vontades/convicções, representa o que para si é necessário. Esta entrega e partilha com o resto da humanidade de algo que anteriormente era pessoal para o próprio, transforma-se em algo que pode ser também pessoal para o outro e livre para a sua apreciação. Em resumo, a arte como o erotismo têm ambos a necessidade de se exprimirem sem preconceitos e dogmas, originando então o estímulo na imaginação do indivíduo de uma forma muito própria e criativa.

CAPÍTULO II

2. Arte erótica

Todas as questões que se promovem relativamente a este tópico, direcionam-nos a vários desfechos. O que podemos considerar arte, qual a sua designação? Desde sempre foi controversa esta definição, não se podendo chegar a um consenso comum de um significado real do que é arte.

No livro *“A filosofia da arte moderna”*, de Herbert Read, o autor analisa questões de grande relevância, das quais apresenta temáticas sobre várias teorias relacionadas com a arte, como a sua sensibilidade, a sua interpretação e a sua análise. Remetendo agora para uma

conceção do que a arte significa e do seu envolvimento com o artista, Herbert Read refere que,

“A obra de arte não pode subtrair-se à atmosfera das correntes intangíveis (as filosofias e as teologias da época). Na medida em que a obra de arte é romântica ou clássica, realista ou simbolista, situa-se para além do controle pessoal do artista. Mesmo a estrutura da obra de arte (o estilo de composição) pode derivar do gosto ou da moda determinados pelos contactos sociais.” (Read, 1905)

Com isto, o autor refere que independentemente da época em que o artista viva, de certa forma a sua arte, ou melhor, a sua “obra de arte”, poderá ser influenciada por aspetos sociais, derivados da sua época. Esta sim, encontra-se exposta à apreciação de outros indivíduos que, por sua vez, também contêm dogmas em si enraizados decorrentes do período em que vivem. Posto isto, entende-se ainda que as experiências pessoais do artista no seu contacto social poderão ter influência e impacto na forma como este produz e cria o seu trabalho artístico. Continuando com o raciocínio, o autor completa enunciando, “Mas num determinado ponto da evolução da arte as forças imponderáveis convertem-se em simples pressões externas que atuam não segundo uma “linha de força” consecutiva, mas como uma originalidade criadora de tipo imprevisível.” (Read, 1951) Ou seja, por mais influência que os assuntos sociais tenham no artista e na sua obra, a sua evolução pessoal perante a arte permitiu a conexão total com a sua originalidade e sensibilidade. sem influências e ações de “forças” exteriores. Permitindo-lhe assim, explorar ao máximo a sua criatividade e liberdade pessoal na sua obra.

Finaliza-se reforçando esta ideia de arte, com a bela citação da filósofa Joke J. Hermsen, presente no seu livro, *“Melancolia em tempos de perturbação”*, onde menciona que “A arte procura uma relação determinada com a realidade, tenta posicionar-se em relação a ela, mas não a reproduz simplesmente, interpreta-a, acentua-a ou matiza-a. A arte abre um parêntese entre ver e refletir, um lapso de tempo e, que estimula a nossa imaginação”. (Hermsen, 2022, 89)

2.1. Como se relaciona a arte e o erotismo?

A arte sempre esteve presente na vida, assim como o erotismo. Alusivo a essa ideia, acredita-se que a arte é tão natural como o erotismo e mais natural é o encontro entre ambas. A melhor forma de observar esta combinação é através das civilizações humanas, onde a produção de arte erótica ao longo dos séculos permitiu chegar até aos dias de hoje uma diversidade de correntes e repertório artístico.

O artista, tende a estender para além do tangível, fala por uma linguagem visual o que palavras não conseguem alcançar. O erotismo na arte vem retratar e ultrapassar os códigos de conduta estabelecidos pela sociedade, política e religião. Vem aprofundar o conhecimento dos indivíduos com o seu eu interior, mostrando o valor da sua liberdade e dos seus desejos. Joke J. Harmsen identifica-o ao dizer que, “A arte emociona-nos porque nela cremos reconhecer uma faceta de nós mesmos, que parece pertencer a um passado inacessível, mas continua a manifestar-se como forma de desejo.” (Harmsen, 2022, 71)

Alberoni realça que, “O erotismo é um refúgio com respeito ao mundo exterior. É totalmente perfeito, esquecendo-o” (Alberoni, 1992, 60) e com a arte acontece o mesmo, o momento kairótico. Sendo assim, Alberoni e Harmsen, referem que tanto a arte como o erotismo funcionam como um escape da realidade. Portanto, uma quebra do quotidiano que gera uma nova abertura e conexão para os seres que, movidos pelos seus desejos, alcançam o conhecimento sobre as partes ocultas de si mesmos. Seria então, uma transgressão representativa de uma época já inacessível.

2.2. Arte erótica no mundo

Começando pela Grécia antiga, uma das grandes épocas assinaladas pela produção de arte erótica, os métodos artísticos mais predominantes foram a cerâmica e a escultura, e os materiais mais utilizados, o metal, o ouro e o ferro. Com grandes referências na mitologia, na natureza e na mulher, Alberoni dá o exemplo perfeito relatando o facto curioso que, “As próprias estátuas, ou as reproduções de estátuas nuas da Antiguidade, são sempre servidas aos rapazes como material pornográfico para se masturbarem.” (Alberoni, 1992, 12)

Posto isto, mais tarde, na Roma antiga, os romanos aproveitaram a cultura deixada pelo povo grego e começaram a usar também a pintura afresco ou o fresco para retratar cenas sexualmente explícitas da sua vida quotidiana e no olimpo.

Na cultura indiana, a obra mais conhecida será o Kamasutra, consagrada por todo o seu conhecimento da vida sexual, escrita por Vatsyayana, teve o objetivo de tornar a sexualidade para os homens e para as mulheres muito mais interessante e deleitada, ao ensinar a disfrutar e usufruir dos seus prazeres mais íntimos.

“A arte indiana tem um denominador comum que a torna única no mundo: a ausência total do sentimento de pecado e do proibido. Mostra-se tudo mas com uma inocência prazer e ingenuidade que amachuca todos os pruridos. O estilo altamente decorativo e sentido de humor das pinturas Orissa eliminam do tema erótico qualquer ideia de tabu. Existe uma enorme variedade de estilos na arte erótica indiana em geral, graças à natureza extremamente heterogénea da sua cultura.” (Alberoni, 1992,95)

Já na China, os objetos e até o próprio ato sexual eram tratados com a maior naturalidade possível, indo até de acordo com a filosofia taoista que sempre esteve presente desde o século II. Sendo estas mais referenciadas na dinastia Han (206 A.C até 220 D.C) e na dinastia Quig (1644 até 1911), onde existiam várias pinturas eróticas, para além de porcelanas e também objetos feitos em pedra e bronze. Um facto interessante será ressaltar que a China se encontra como um dos países que produz milhares de artefactos para o mundo erótico, mas que atualmente muitas delas se encontram hoje como tabu.

No Japão, as pinturas eróticas eram fortemente conhecidas pelo seu explicitíssimo figurativo do ato sexual e até mesmo do tamanho dos órgãos genitais. No período Edu (1603 até 1868) um período marcado pela paz, depois de várias guerras no país, a arte começa a ser mais valorizada e compreendida. Sendo predominantes a pintura em madeira conhecida por

um tipo de xilogravura e os pergaminhos japoneses intitulados de “He Gassen”. No VII Congresso Nacional de Andrologia, é apresentado na Conferência inaugural, “*O Pénis através da História*”, de Alexandre Moreira em que explica que,

“A arte erótica Japonesa pelo contrário exagera o tamanho dos genitais e as pinturas são menos suaves e românticas e anatomicamente são mais correctas. O estilo shunga exprime uma perspectiva interessante de uma das principais tradições artísticas da arte erótica japonesa – a representação do órgão sexual masculino em proporções exageradas. Esta característica é uma continuação indirecta de atitudes profundamente enraizadas de terror e veneração pelo órgão masculino como símbolo de vida e de poder, tal como é expresso nos costumes fállicos e de adoração japonesa. Por vezes, surgem imagens de suavidade e requinte como nos quadros pintados por Sukenobu e que são comparáveis à pintura do sueco Lafrensen da mesma época em que a languidez e o gozo auto-erótico representam a atitude de “boudoir” do século dezoito.” (Moreira, 2000)

Na cultura africana, é predominante o uso de esculturas e peças em madeira dos órgãos genitais femininos e masculinos. Tendo estes objetos, proporções exageradas e sendo estas esculturas caracterizadas por representações dos indivíduos no ato sexual. A representação do pénis era tomada por algo de carácter sagrado, um símbolo de protecção que defendia a vida e afastava todos os males.

No renascimento a partir do meio do século XIV até ao fim do século XVI, que daria por volta de (1350 até 1600), houve uma grande mudança relativamente ao observar da religião. Muitos artistas da época já não atribuíam tanta relevância aos seus julgamentos e voltaram-se novamente para o uso mais predominante da escultura e pintura, muito virados para a mitologia clássica, onde haveria a representação de pinturas a nu explícitas. Vítor Serrão em, “*Eros e decorum na pintura portuguesa*” refere que,

“(…) já sob signo da Contra-Reforma católica, existem na nossa pintura sacra e profana irreverências de Eros, mais ou menos ousados e abertos à carga sensual, mas que dão lugar a um maior comedimento por razões doutrinárias: assim o exigiam os dogmas catequizadores que o Concílio de Trento viera estabelecer como norma para os artistas. A grazia corpórea do Renascimento e a nudez serpentinata da Bella Maniera deram paulatinamente lugar a uma corporalidade de convenção, raras vezes aberta à licenciosidade de um nu integrado em alegorias morais ou, mais raro, numa versão de temas histórico-mitológicos, desde as Metamorfoses de Ovídio à Eneida de Virgílio tolerados por um mercado artístico que, apesar de tudo, sentia a força comunicativa das imagens ditas, escritas, recriadas em movimento ou concebidas pela arte (a poesia, a literatura, o teatro, a pintura) e o enorme poder social que através delas podia ser expresso.” (Serrão, 2020)

Para além disso, apareceram outras práticas artísticas ligadas ao divino precedente do seu carácter religioso. O que em muitos casos do ponto de vista da igreja tinham de ser censurados por a sua componente erótica que na altura como mencionado, não era bem aceite.

Na cultura ocidental houve uma imensidão de arte erótica que se foi lançando gradualmente com os passar dos séculos, como se referiu anteriormente, começando na cultura grega e prosseguindo para a romana, que retirou sólidos conhecimentos da anterior, até aos tempos de Pompeia que foram designados pelo seu fascínio erótico-artístico. Encontrando-se pinturas, esculturas, cerâmicas, mosaicos e até mesmo utensílios e objetos de carácter sexual. Uma civilização altamente marcada pela sua cultura rica de erotismo e arte, inspirava-se principalmente na mitologia dos deuses gregos. Daqui para a frente, foi sempre avançando nas épocas, depois das invasões bárbaras seguidas da queda do império romano, na idade média a arte erótica teria sido banida com o estabelecimento da igreja católica como entidade com poder político e social.

“As primeiras representações na cultura Ocidental foram os desenhos altamente eróticos da Cerâmica Grega, que datam, na maioria, dos séculos sexto e quinto A.C. Apresentam cenas homossexuais e heterossexuais de carácter vincadamente fálico mesmo no contexto heterossexual. Os gregos tentaram procurar o homem mas o que encontraram foi um assombroso conjunto de ossos, carne e sexo que tentaram reproduzir, ou melhor, de idealizar na fórmula mais simples da sexualidade, mesmo na prática masturbatória. Na Grécia antiga, que na vida quotidiana vestia as mulheres e despia os homens, o nu é o objecto de uma codificação minuciosa na qual o acto sexual é expresso com violência em atitudes homo e bissexuais, (...) A arte do mundo grego e romano é especialmente rica em obras com um conteúdo fortemente erótico e algumas o erotismo chega a ser sacralizado, sendo o pénis adorado como símbolo de força e fertilidade.” (Moreira, 2000)

Derivado das suas imposições e regras, tornou a prática deste estilo de arte praticamente impossível, salvo algumas exceções em que se produzisse como contributo para espalhar o divino da bíblia. Mais tarde, no período renascentista aparece novamente a arte erótica, em oposição ao teocentrismo, já apresentando o nu bastante retratado e visível. Desde esses tempos até aos dias de hoje, o mundo das artes foi-se desenvolvendo trazendo vários movimentos e inovações artísticas, inclusive na arte erótica.

“Na Idade Média Cristã havia uma certa relutância na evidência do nu na arte, constituindo a imagem de Cristo e o tema de Adão e Eva exceções para os artistas da época. No entanto, nem o Novo Testamento nem os primeiros textos cristãos ofereciam informações pormenorizadas do aspecto físico de Jesus Cristo que, usualmente, era representado como um corpo trágico e martirizado envolvendo o divino e o humano, a imortalidade no corpo de um mortal. Pelo contrário, Adão e Eva eram expostos como corpos robustos num ambiente paradisíaco, vivendo a felicidade inocente do Jardim de Eden até ao dia em que Eva ofereceu a maçã fatal ao seu companheiro. (...) Último bastião

da pintura acadêmica de tal forma que Theophile Gautier afirmava que o Nu é para a pintura o que o contra ponto é para a música, o fundamento da verdadeira ciência. Representa o verdadeiro, o belo, o eterno, qualidades que tão bem definidas foram na época de 1600 nas obras de Agostino Carracci e na Academia das Damas de Pietro Arretin ou um século depois com Ellvin e nas ilustrações do século XIX, na obra do poeta Pietro Aretino. Também o real e o belo se mantiveram em aguarelas suíças em litografias italianas, representando algumas originais acrobacias, e em gravuras francesas, mostrando alguns incidentes acontecidos durante a Revolução francesa, ou em miniaturas satíricas sobre a influência francesa nos cantões católicos, expressos sobre marfins.” (Moreira, 2000)

Impossível será referir que o erotismo não é exceção e apesar de ter sofrido bastante com muitas das guerras onde foram perdidas e excomungadas várias obras artísticas, mais tarde houve a possibilidade da recuperação de algumas e também das práticas que tinham sido proibidas ou censuradas. Atualmente, tal como Alberoni referiu, a arte erótica já está profundamente difundida na sociedade, tanto no conteúdo explícito como em formas menos sexualizadas, tendo como exemplo romances e afins.

Houve assim a preocupação de expor exemplos que se consideravam pertinentes para o tema estudado, pois existe uma grande diversidade de cultura e arte erótica pelo mundo. Dessa forma, não seria possível a partir de uma breve abordagem alcançar a sua vasta dimensão e relevância na vida dos indivíduos, mas sim utilizar como contribuição para o entendimento sobre erotismo.

Presencia-se que todas estas culturas colaboraram para a arte erótica presente na sociedade e época atual. Todas tiveram uma forte expansão e contribuição na liberdade de expressão pessoal e artística dos indivíduos, não só os que a criam, mas também aqueles que a interiorizam. Ao longo dos tempos, a arte erótica em específico, foi afetada por vários meios, sendo estes, sociais, culturais, políticos, religiosos, etc. Mas que ainda, derivado de várias lutas e conquistas artísticas prevaleceu até aos nossos dias de hoje, contribuindo para a história, cultura e inspiração de todos os artistas. Como identificado na seguinte citação,

“Foi apenas no século dezoito que a arte erótica Ocidental se revela na totalidade. Nessa época, particularmente em França, artistas como Fragonard e Boucher receberam galardões reais por pinturas eróticas e ricos aristocratas constituíram um ótimo mercado para o erotismo de nível elevado. Eram especialmente famosas as gravuras em cobre. Com a Revolução Francesa o mercado para obras eróticas desapareceu quase por completo, dado nem a burguesia nem o proletariado terem meios ou conhecimentos para a sua aquisição.” (Moura, 2013)

Como se referenciou, a Igreja esteve fortemente presente em numerosos períodos da história Ocidental, o que levou à forte representação da morte em obras alusivas ao erotismo. Pode identificar-se esse carácter em determinadas pinturas que remetiam ao sofrimento e

angústia do artista, que vivia reprimido com os valores impostos pela Igreja, que já na altura exercia grande poder político em toda a sociedade. A partir das suas ideologias rigorosas, alguns artistas que não se identificavam com esses princípios extremistas, foram obrigados a praticar a sua arte e erotismo conforme este sentido crítico.

Dito isto, procede-se então, à demonstração e análise de obras subjacentes à arte erótica, retratada por mulheres e homens artistas. É importante ressaltar que, apesar de haver alguns exemplos, houve bastante dificuldade em encontrar mulheres artistas comparado a artistas masculinos.

Com as precariedades da época relativamente aos géneros, sabe-se que estas estavam submetidas socialmente a padrões arcaicos, que não lhes permitiam realizar trabalhos com a mesma afluência que os artistas masculinos teriam, isto, se é que havia a possibilidade de o fazerem. Acrescenta-se ainda que muitas das artistas que se encontram na história, conseguiram exercer prática artística por pertencer à aristocracia ou por terem pais, ou familiares pintores/escultores. Deste modo, dividiu-se por géneros, pois considerou-se a interpretação de erotismo divergente de homem para mulher. Posto isto, não se debate componentes técnicos, mas particularidades pessoais inerentes a si mesmos. Podendo-se manifestar através de experiências, críticas ou formas de expressão que identifiquem para si mesmos como erotismo, uns irão retratar de um ponto de vista mais político, outros através de um panorama social, esotérico e mitológico. Desse modo entende-se que depende de vários fatores, não existindo assim atributo geral para essa conceção. Refletindo nestes assuntos, parte-se então para a análise das obras.

Artistas Femininas

Pintura



Figura 1. Artemisia Gentileschi, “*Suzana e os velhos*” (1610)

Pintura a óleo, Palácio de Weissenstein, Inglaterra

Relativamente ao episódio de Suzana e os velhos do livro de Daniel, vários artistas escolheram pintar a cena em que, aparece a jovem nua e indefesa no banho com a intrusão dos velhos a espreitar e a tentar impingir a se submeter a eles sexualmente. Estando estes encantados com a sua beleza, apontam que o seu comportamento deriva da sedução intencional da jovem. No artigo “*Susana e os Velhos. Desenho, Pintura e Narratividade*”, de Sofia Leal Rodrigues relata partindo do tema bíblico,

“Susana é uma heroína fictícia, cuja virtude é posta à prova, acabando por triunfar sobre a vilania. Mulher de um judeu rico, Susana era secretamente desejada por dois velhos da comunidade, que em conjunto planeiam seduzi-la. Um dia. Enquanto inocentemente tomava banho no jardim, os velhos esperaram pela oportunidade de a encontrar sozinha e assim os criados a abandonariam, lançaram-se sobre o seu corpo despido. Surpreendida, viu-se ameaçada pelos dois homens, que exigiam que a eles se entregasse; se não assim fosse, revelariam publicamente o seu falso adultério com um jovem rapaz, crime este punido com a morte. Susana consegue então afastá-los, gritando por ajuda, mas os velhos continuaram com a sua ameaça, acusando-a de adultério. Susana acabou assim por ser condenada à morte por um crime que não cometera, sendo salva pelo jovem Daniel, um dos profetas do Antigo Testamento que igualmente narra esta história. Ao questionar os dois velhos separadamente, Daniel apercebe-se que ambos os testemunhos estavam em contradição, o que inevitavelmente provava a inocência de Susana.” (Rodrigues, 2002)

A partir disto, Senna em, “Donas da beleza: a imagem feminina na cultura ocidental pelas artistas plásticas do século XX” afirma que, “É interessante salientar que a atenção dos artistas recaí, quase sempre, sobre a primeira parte da história, assinalando a libido inicial, ou a tensão que se estabelece entre agressão masculina e a resistência feminina.” (Senna, 2007, 134)

O carácter erótico na obra encontra-se representado na figura da jovem nua. Sendo este alusivo a um erotismo agressivo, a artista crítica o assédio e a violação praticada em ato inconformista contra a jovem. Artemísia Gentileschi, pintora italiana barroca, foi uma das primeiras mulheres na história a ser reconhecida pelas suas habilidades artísticas. demarcadas pela influência *caravagesca*, A pintora procurou desta maneira, criticar fortemente nas suas obras aspetos sociais e culturais, agindo em protesto contra as diretrizes impostas na sua época. Na **Figura 1.** e na **figura 2.** (ambas obras de Artemísia), a artista evidencia a angústia e aflição de Suzana, no momento em que os homens aparecem no seu banho para a observar.

Sendo que, na **Figura 1.** Existe um maior foco na cena e nas personagens, denota-se uma expressão de repúdio na mulher, pelo sentimento de desconforto na invasão da sua intimidade e privacidade. Por outro lado, na **Figura 2.** constata-se o fundo mais escuro que é referente ao jardim, onde a jovem se encontrava a banhar pacificamente. Posto isto, verifica-se nitidamente os sinais de desprezo e de incomodo ao ser ameaçada, não podendo agir devido aos dogmas sociais presentes na sua altura. Os olhares agressivos, a postura fechada, o enfatizar da hostilização referida aos opressores, tornam as obras de Artemísia provocadoras (no sentido de imposição) perante a atribuição do carácter erótico referente às dificuldades que vivenciou na sua época.



Figura 2. Artemisia Gentileschi, “*Suzana e os anciões*” (1622)

Pintura a óleo, Burghley House, Inglaterra



Figura 3. Lavinia Fontana, “*Marte e Vénus*” (1595)

Pintura a óleo, Fundação Casa de Alba, Espanha

Na **Figura 3.**, encontra-se a obra da pintora italiana Lavinia Fontana, que remete para um acontecimento mitológico entre Marte e Vênus. Na sua análise, inseriu-se um excerto da revista “Art in America”, em que Maria H. Loh no artigo, “*In the Sixteenth Century, Two Women Painters Challenged Gender Roles*” identifica que,

“ Na verdade, a artista pintou a mão masculina ofensiva com seu tom de pele mais escuro, contornos claros e sombras sutis projetadas de uma maneira quase escultural, como se fosse uma mão real na superfície plana da tela. Se na poesia de Ticiano a deusa do amor pôde ser superada pelo seu desejo por um mortal (Adônis), em Marte e Vênus de Fontana ela usa sua beleza para emascular o deus da guerra (Marte). Todos os supostos símbolos fálicos abaixo de Marte – a espada no chão e a ponta ameaçadora no escudo inclinado na direção de Vênus – culminam em uma manga branca e flácida que pende da beira da cama. Tal como no Retrato de Família e na Pintura de Bernardino Campi Sofonisba Anguissola, também aqui a figura masculina foi posicionada logo abaixo do nu feminino. Vênus volta-se para se dirigir ao seu espectador (que teria sido a própria artista em primeira instância). Na mão ela segura um narciso, um símbolo complexo de narcisismo, morte e ressurreição. A colocação desta flor parece distrair momentaneamente Marte, literalmente pego em flagrante, enquanto olha timidamente para Vênus. Em vez de espelhar o que os artistas anteriores da Renascença fizeram, a cena de Fontana subverte o machismo da tradição mitológica para dizer algo crítico sobre as difíceis condições de ser mulher e pintora. Um espectador masculino pode interpretar mal o seu olhar como sedutor, mas uma testemunha feminina desta cena reconhece no olhar de Vênus a mensagem: #MeToo.” (Loh, 2020)



Figura 4. Elizabethta Sirani, “*Cleópatra*” (1664)

Pintura a óleo, coleção privada

A pintura “Cleópatra”, **Figura 4.** pertencia a outra pintora italiana chamada Elizabetta Sirani. Esta pintora partilhava um estilo bastante parecido ao de Artemisia Gentileschi em questão de técnicas, de estilos e de críticas sociais. Sendo ela a primeira mulher artista a entrar na faculdade de Bolonha, a pintora portava grande orgulho no seu trabalho, ao representar as mulheres muitas das vezes como heroínas clássicas. Nesta obra, aparece Cleópatra em um episódio com Marco António, onde é destacada uma competição de poder entre os dois. Sendo Cleópatra a amante do general romano, é muitas vezes retratada num “ato suicida” devido à abstenção do parceiro. Sirani por sua vez, escolhe representar a Cleópatra como uma mulher independente, poderosa e sem compromissos, para com o seu amante. Ao deixar cair uma das suas pérolas preciosas no seu copo, revela essa competição e rivalização de poder, colocando em perspectiva, o valor que a pérola consiste comparativamente à sua riqueza. Relativamente ao erotismo incutido na obra, no artigo, “*Bentornate Signore dell’arte. Riapre a Milano la mostra con 130 opere di 34 artiste*”, Valentina Triglia explica,

“Sua Cleópatra, retratada com extremo realismo no ato de cometer suicídio com a picada de uma áspide, não possui o orgulho da personagem de Sirani, mas é cheia de melancolia e seu olhar reflete os sentidos que se desvanecem devido ao veneno da cobra. Não é um nu que quer ser bonito ou sensual, é um nu que respeita o realismo na representação do corpo de uma mulher desesperada.” (Triglia, 2021)

A partir dessa definição, Babette Bohn, no seu livro, “*Women artists, their patrons, and their publics in the early modern bologna*”, identifica no capítulo, “*A sociedade para estudos renascentistas*”, Elizabetta Sirani como,

“Inovadora nas suas representações de heroínas da antiguidade clássica. Evitando o erotismo geralmente empregado por contemporâneos do sexo masculino como Guido Reni, Sirani caracterizou figuras como Pórcia, Timoclea e Cleópatra por virtudes mais comumente associadas aos homens do que às mulheres durante o início do período moderno na Itália. As abordagens inusitadas de Sirani a temas antigos, baseadas no seu conhecimento de textos pertinentes, marcam o surgimento da especialização feminina na pintura histórica em Bolonha, um desenvolvimento que deve ser entendido no contexto do humanismo bolonhês e dos avanços contemporâneos das mulheres bolonhesas nos campos da música. e literatura.” (Bohn, 2002)

Escultura



Figura 5. Camille Claudel, “O abandono” ou “Sakountala” (1905)

Bronze, Museu Rodin, França

Partindo da vida trágica de Camille Claudel, visualiza-se uma escultura carregada de significado inerente à sua história. Sendo vítima de uma sociedade extremamente machista, a artista sempre se viu na luta, no que tocava à prática do seu trabalho. Na **Figura 5.** “O abandono”, pode-se observar a primeira escultura destacada e reconhecida da artista. O seu nome parte de uma lenda indiana “Sakountala” e consistiu num episódio que Camille apanha Rodin em flagrante com uma das suas modelos. Assente nesta ideia, profere a Rodin, que não tem mal o seu envolvimento com outras mulheres, pois não se vê como sua esposa, identificando que também ela deveria ter casos com outros homens, sendo que também ela é artista e é merecedora dos mesmos direitos. Tendo isto em consideração, Rodin aterrorizado com o facto de perder a sua amada para outros homens, pede perdão de joelhos, jurando que não se voltaria a repetir a situação. Todo este evento, está apresentado na obra de Camille Claudel e o erotismo manifestado na sua escultura observa-se na submissão e no abraço distendido pelo homem no corpo da sua amada. Ambos se apresentam nus, o erótico é exposto num despir de emoções presentes no aspeto carnal e na psique do seu ser.

Artistas masculinos

Pintura



Figura 6. François Boucher, “*A odaliska loira*” (1750)

Pintura a óleo, Pinacota de Munique, Alemanha

O quadro apresentado na **Figura 6.**, “*A odaliska loira*”, pertence ao pintor François Boucher, um dos artistas mais conhecidos do século XVIII, que ficou prestigiado pela sua pintura decorativa. Apesar de ter nascido na época do barroco, a sua arte foi mais alusiva ao estilo rococó. A forma como detalhava os cenários e os objetos em si, fez com que se destacasse na realeza pelo seu talento primoroso. Relativamente a algumas das suas obras, acredita-se haver ligação entre os modelos e a vida particular do artista. Na “*odaliska loira*”, pode-se observar uma mulher totalmente nua, num espaço rigorosamente pormenorizado, com luz bem definida e com carácter harmonioso. Os amarelos, os castanhos e os tons de pele, são os predominantes na tela, criando um conforto ao olhar do espectador. Existe a suposição de que a face da odaliska referente na sua pintura seria a da sua esposa, e as nádegas seriam as de Madame de Pompadour, pertencente à corte francesa de sua época. Como mencionado, são especulações, no entanto, não se podem tomar com certeza se serão ou não verdadeiras.



Figura 7. Mário Botas, “*Susana e Os velhos*”, (1980)

Pintura a óleo, autoria desconhecida

Partindo agora para Mário Botas, um incrível desenhador/pintor português, que infelizmente devido a uma doença incurável faleceu jovem. Tendo em conta a sua morte prematura, não teve a possibilidade de se tornar conhecido como outros da sua época. No entanto, o trabalho que deixou permitiu um reconhecimento notório do seu talento enquanto artista nacional. Assim como apresentada a obra de Artemísia Gentileschi de “*Susana e os Velhos*”, considerou-se que seria igualmente importante referir a de Mário Botas pela sua interpretação distinta. No capítulo “Retorno à Narratividade”, Sofia Leal Rodrigues indica,

“Na obra intitulada *Susana e os Velhos* Mário Botas representa um tema bíblico, que durante o maneirismo encontrou larga expressão, sobretudo pela mão de Tintoreto e de Ticiano. A história original divulgada através dos Evangelhos Apócrifos, desenrola-se na Babilónia, durante o exílio (...) Para o imaginário de Mário Botas, o referido tema bíblico ganha uma outra dimensão, através da desmontagem da sua própria obra, concebida como uma espécie de montra, ou de teatro, em que Susana se exhibe, no seu leito. A teatralidade é reforçada pela caixa preta, semelhante ao local onde o ponto lê, em voz baixa, a peça aos autores em cena. Os dois velhos foram substituídos neste caso, por um padre jesuíta e por uma outra figura cujo sexo não é claramente definível, pois tanto reúne traços masculinos, como femininos. (...)” (Rodrigues, 2002)

O que torna a pintura de Mário Botas tão interessante é o facto de ser o contrário do que muitos artistas retratam neste episódio bíblico. Botas cria a sua própria conceção partindo de um processo imaginativo pessoal, refletindo uma ideia controversa e original, que não se encontra inserida em outras obras do mesmo tema. Sobre isso Sofia Leal Rodrigues manifesta que,

“Mário Botas acaba por nos dar uma visão adulterada da conhecida história, ao representar um tanque vazio, transpondo a figura de Susana para uma cama de dossel, onde se encontra uma almofada na qual apoia o seu pé. A cama representa a noite, ao passo que o resto do espaço compositivo representa o dia, tal como certos quadros de Magritte, se une inexplicavelmente na mesma imagem visual, dois fenómenos opostos e contraditórios. No entanto o elemento mais intrigante na “Susana e os Velhos de Mário Botas é a figura de uma espécie de Totem ou de ídolo, que representa um híbrido, com um corpo feminino de formas acentuadas, conjugado com uma estranha cabeça de animal.” (Rodrigues, 2002)

No erotismo da obra, pode-se verificar que é visível a crítica escondida na sua simbologia. Não remetendo ao óbvio, procura pronunciar-se contra a castidade inerente na religião e na pressão que a sociedade impõe sobre o comportamento e valores do ser humano, mais particularmente na mulher (Susana). Conclui-se então, que,

“Deste modo, Susana e os Velhos, de Mário Botas, acaba por desfazer toda a iconografia da castidade, desafiando ironicamente os sentidos atormentados. As serpentes significam a concupiscência, que continuamente se satisfaz através dos amores: as serpentes, juntos aos padres, reforçam a ideia de que o olhar destes dois homens se encontra repleto de luxúria. A obra de Botas desconstrói e subverte a conhecida história Bíblica, propondo uma troca de posições de personagens que altera a finalidade original da história, retirando-lhe a exaltação da castidade e da pureza.” (Rodrigues, 2002)



Figura 8. Michelangelo, “A criação de Adão” (1508-1512)

Pintura a óleo, teto de Capela Sistina, Roma

Retomando o artista renascentista Michelangelo, encontra-se agora a pintura que seria também uma das suas obras mais marcantes, “A criação de Adão”, surgindo a pedido da Igreja, tratava-se de um episódio do “Livro de Génesis”, descrito na Wikipédia como “o primeiro livro tanto da Bíblia Hebraica como da Bíblia cristã, antecede o Livro do Êxodo”. Trata-se de retratar o acontecimento que viria a ser um dos momentos mais importantes e revelantes na história de toda a religião Cristã, sendo este o momento em que Deus o criador, concebe Adão, o primeiro homem. Observando detalhadamente a obra, é possível presenciar todo o “episódio bíblico” historiado e apresentado segundo a visão do artista italiano.

No website da *Cultura Genial*, Laura Aidar analisa a obra pormenorizadamente, começando por identificar Deus fisicamente como “um homem mais velho, de barbas e cabelos brancos, símbolos de sabedoria, mas envergando uma forma física jovem e vigorosa”, percepção feita através da interpretação de Michelangelo nos relatos bíblicos. Para além disso, denota ambos demonstrados como semelhantes fisicamente pela referência bíblica que consigna que “Deus criou o homem à sua imagem e semelhança”. Ainda no lado direito apresentam-se um conjunto de anjos e a aparição de uma mulher abraçada por Deus no momento da criação. Identifica-o, “Está envolto num manto, onde carrega os seus anjos. Com o braço esquerdo, abraça uma figura feminina, normalmente interpretada como sendo Eva, a primeira mulher, que ainda não foi criada e espera nos céus, junto do Pai.” Do outro lado por sua vez, conseguimos observar o nascimento de Adão, nu sobre o pardo, caracterizado como recém nascido, fraco e vulnerável à espera do contacto com o seu pai. Aidar especifica com, “Adão, do lado esquerdo, é um homem jovem e está sentado num prado, com o corpo dobrado, numa posição lânguida, como se tivesse acabado de acordar. Ainda sem forças, estende a mão em direção à imponente figura de Deus, esperando que Ele se aproxime para lhe transmitir a vida.”

Na zona central da obra, denota-se os dedos apontados um para o outro como sinal da transmissão da vida de Deus para o seu filho Adão. Sendo esta uma forma de demonstração simbólica de poder de um ser soberano para o homem, acredita-se que o conceito seria realçar a fragilidade e a efemeridade dos seres terrestres perante os seres divinos. Posto isto, pode-se decorrer a várias análises desta obra, pois é possível serem inseridos diversos conceitos que se encontram na interpretação de cada pessoa.

Relativamente ao erotismo presente, observa-se uma sensibilidade e um toque bastante comum nas pinturas do artista, sendo os corpos erotizados de uma forma bastante

suave e pura, ainda que seja existente a presença do nu. De um ponto de vista pessoal, acredita-se que o erotismo esteja retratado da forma mais serena e simples possível. A sua profundidade cabe na simplicidade em como os seres vêm ao mundo, sendo este o erotismo mais genuíno e autêntico. Além disso, é possível presenciar no gesto das mãos e dedos algo bastante erótico. Adicionalmente, denota-se que a forma como estes se encontram posicionados também releva um estado de ternura e de líbido implícito no erotismo. Em variados contextos artísticos as mãos são vistas como “objeto” de simbologia erótica e pressupõem-se que existe algo no toque e na sua forma que manifeste essa concepção.

Escultura

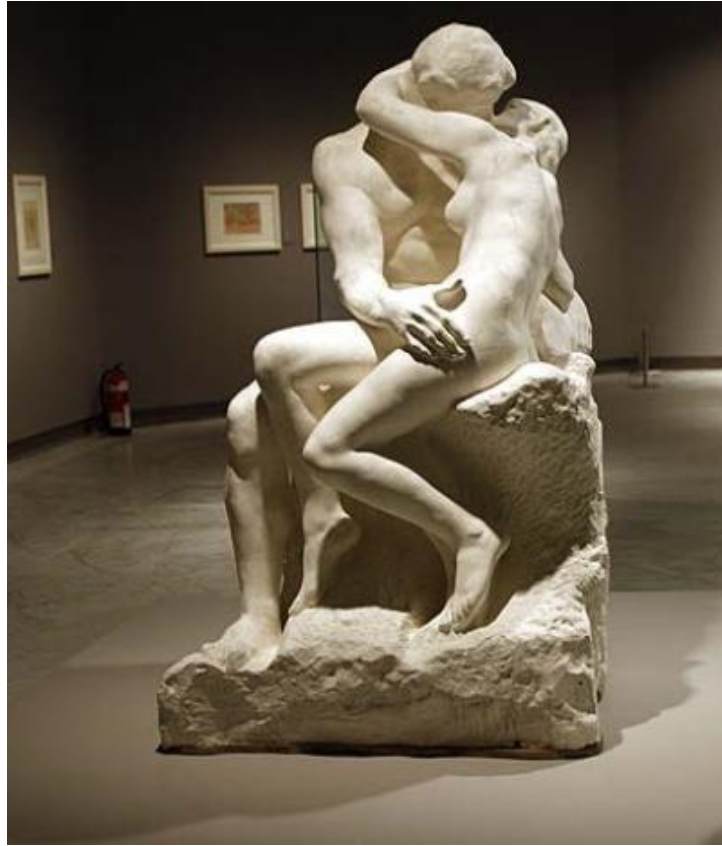


Figura 9. Auguste Rodin, “*O beijo*” (1882)

Mármore, Museu de Rodin, França

A escultura de Rodin, **Figura 9.** “*O beijo*”, fez parte da sua coleção de “Os portões do Inferno”, mas a origem da obra parte do poema “*Inferno*”, do escritor florentino Dante. O artista procurou inspirar-se neste tema derivado dos seus transtornos amorosos com Camille Claudel. Sendo esta uma das obras de arte mais conhecidas do mundo, ficou caracterizada pelos traços simbólicos retratados, a paixão, a ternura e a sensualidade que é inerente aos corpos construídos em mármore. Os detalhes esculpidos, não são provocativos mas subtis, o erotismo interdito na obra passa por os sentimentos eternizados e pelo contacto firme de um sobre o outro. Observado na forma como a mão está colocada agarrando a anca da mulher, ou o braço que circunda a cabeça do homem com todo o cuidado possível, são traços que sim podem ser alusivos ao erotismo.

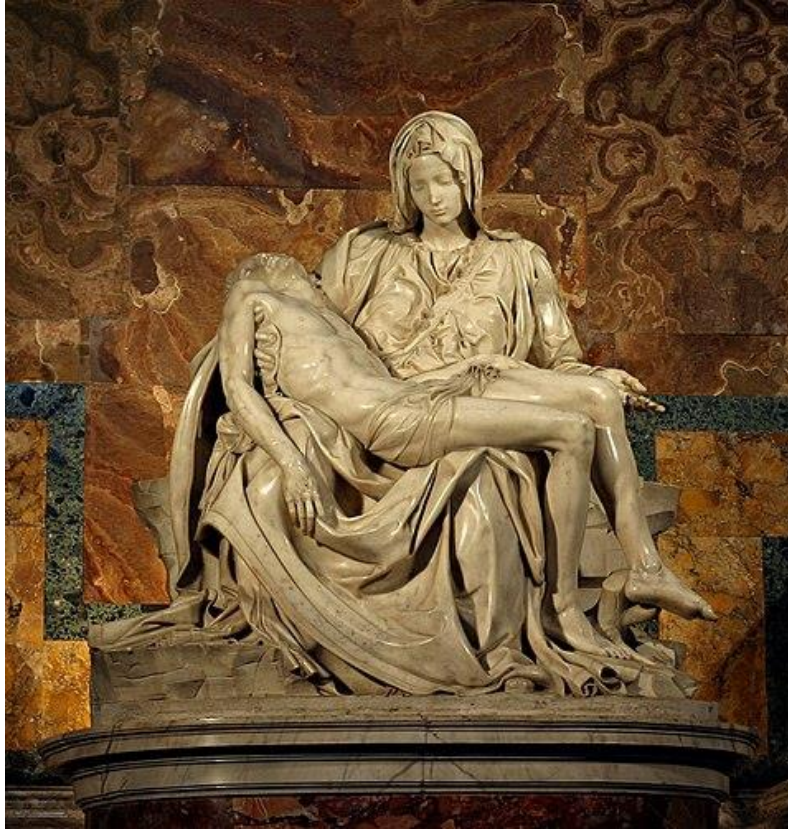


Figura 10. Michelangelo Buonarroti, “*Pietà*”, (1499)

Escultura em Mármore, Basílica de São Pedro, Vaticano, Itália

Nesta escultura, encontra-se uma das *Pietà* mais conhecidas de Michelangelo. O seu simbolismo provém da representação da morte de Jesus Cristo nos braços da sua mãe, a Virgem Maria. Observado esta obra, é possível denotar-se os traços de tristeza e de amargura que Maria apresenta ao olhar para Jesus caído nos seus braços. Várias fontes, retratam esta obra como grande perfeição escultórica a partir da utilização do esquema de pirâmide, visto que era bastante aplicado no Renascentismo por pintores e escultores.

O motivo de se introduzir esta escultura, deriva do seu carácter erótico presente em contraste com a simbologia cristã. Para muitos, em concreto na religião católica, foi considerada problemática por esta sua representação “erotizada”. Como se pode observar, Michelangelo colocou Maria numa posição de soberania, enaltecendo a sua imagem e tornando-a representativamente maior em proporções do que Cristo. Além disso, constata-se aqui a forma em que esta se encontra sentada e descontraída agarrando o seu filho com grande “facilidade”, alusivo ao triângulo em esquema de pirâmide, previamente referido. Acrescenta-se que esse estado de erotismo, para muitos ainda é visto como “ninfomaniaquismo”.



Figura 11. Chauncey Bradley Ives, “*Undine Rising from the Waters*” (1880)

Escultura a Mármore, Yale University Art and Gallery, Estados Unidos da América

Observando agora a estátua do pintor americano Bradley Ives do século XIX, denota-se um rigor estupendo e avassalador nos detalhes apresentados nas véstias da mulher. O véu encontra-se num realismo e erotismo deveras ousado e inconfundível. A expressão do seu rosto, as suas curvas e as suas formas, tornam-se vívidas pela erotização profunda no toque de todos os elementos da escultura. Na página web, de “*Yale University, Art Gallery*”, encontra-se a explicação da obra de Ives, sendo esta,

“De acordo com a tradição medieval, as ondinas eram espíritos do mar Mediterrâneo que viviam como mortais sem alma. No século XIX, esta história ganhou destaque através do popular romance *Ondine*, do Barão Heinrich Karl de la Motte Fouqué, no qual um espírito da água ganha forma e alma humanas ao se casar com o cavaleiro mortal que ama. Quando seu marido se mostra infiel, as leis dos espíritos da água a forçam a matá-lo. Chauncey Bradley Ives retrata o momento em que a triste Ondine, envolta em um véu branco, surge como uma fonte para reivindicar a vida de seu marido. Requentadamente renderizada, a diáfana cortina molhada é um exemplo magistral de escultura ilusionista.”

Sendo que esta escultura pertenceu ao período do neoclassicismo americano, é possível encontrar as influências inerentes ao passado, principalmente aos temas de carácter mitológicos e clássicos de ordem naturalista e nobre. Surgiu numa época maioritariamente focada na arquitetura, durante o aparecimento da revolução industrial, em meados do final do século XX. Posto isto, é possível ver as incidências fortemente marcadas por uma estilo escultório da Grécia Antiga, com as referências mitológicas literárias e visuais. O apelo feito ao passado é evidentemente apresentado e refletido em cada traço e canto da escultura, sendo que a própria pose e forma da mulher é remetete para o erotismo subtil e romantizado proveniente de um carácter de heroicidade que existia nos contos.

Adicionalmente, denota-se que a forma como estes se encontram posicionados também releva um estado de ternura e de líbido implícito no erotismo. Em variados contextos artísticos as mãos são vistas como “objeto” de simbologia erótica e pressupõem-se que existe algo no toque e na sua forma que manifeste essa conceção.

2.4. Estética do belo

Antes de se remeter ao desenho, intercala-se o estudo do belo. O que se pode determinar como belo? Como atribuir esse juízo de valor? A partir de que ideias, surge o espírito crítico? E como se coloca em prática/diálogo? Será o belo subjetivo? Ao teorizar o desenho, foi entendido a necessidade de compreender de que forma se poderia atribuir um significado à sua prática, tendo consciência que a sua representação será sempre suscetível a um conjunto crítico de valores, que se verá ser subjetivo de indivíduo para indivíduo.

Para introduzir a temática, procurou-se estudar o livro, *“Faculdade da Crítica do Juízo”* de Emmanuel Kant. Para o filósofo, o juízo de gosto parte do entendimento do estético implementado no sujeito. Também para reforçar o que ao longo do projeto se tem vindo a evidenciar que tudo pode ser refutado e discutido, pois tudo se pode caracterizar como subjetivo, dependendo das experiências e vivências de cada indivíduo. Segundo Kant, “O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entender aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjetivo” (Kant, 1790, 48). Complementando esta ideologia de Kant, remete-se a Fernando Pessoa na sua Antologia poética, *“Definir o belo, é não o compreender”*. Explicando,

“Sendo a beleza tão subjetiva como poderemos atribuir-lhe um significado e uma definição? Sendo que parte de uma experiência pessoal do indivíduo, não deve ser meramente explicada por locuções e de carácter mediano. O que será identificado como belo para um sujeito, não será para o outro. A beleza pode ser distinguida de várias formas, em diversas circunstâncias dependendo da realidade de uns para os outros.”

Fernando Pessoa defende que a beleza é algo que deve ser experimentada por cada indivíduo e não por uma sujeição de critérios. Já Friedrich Nietzsche, afirmou que *“Não há factos eternos, como não há verdades absolutas.”* O que significa que a consciência e apreciação do indivíduo está em constante mudança ao longo da sua existência, o que teria sido no seu passado, não seria no presente e o que seria no presente não será no seu futuro. Este está em constante transformação e mudança, o que se aplica também aos seus valores e às suas ideologias. É impossível indicar que todos enquanto sujeitos irão ter uma perspetiva idêntica de um derivado assunto, ou de uma determinada circunstância, pois cada indivíduo contém uma verdade diferente dentro de si. Dadas estas compreensões, faz-se o seguimento a um entendimento sobre o que é Belo.

Para Kant, “o juízo de gosto é estético” (Kant, 1790, 47) sendo que, do belo não parte a compreensão do “objeto” em si, mas sim da imaginação (faculdade da imaginação) que cada indivíduo possui ao observar o “objeto” como representação da sua autenticidade, que por sua vez irão definir os seus critérios de “prazer” e “desprazer”. Aristóteles na sua obra, “Retórica das Paixões”, menciona que,

“A imaginação tem precisamente por função, diz Aristóteles, manter presentes no espírito essas sensações, depois de se terem produzido. As paixões têm uma função intelectual, epistêmica; operam como imagens mentais; informam-me sobre mim e sobre o outro tal como ele age em mim (prazer/sofrimento).” (Aristóteles, 2000, XLII)

Para Aristóteles a imaginação representa um dever fundamental em colocar as sensações presentes na consciência e espírito do indivíduo, após o seu acontecimento. Para o filósofo as paixões são como meio fundamental de união do sujeito com o mundo, nas experiências de “prazer/sofrimento”. A partir da imaginação, o indivíduo vai conseguir perpetuar as suas experiências e memórias passadas, captando as suas vivências e sensações. Voltando a Kant, o conhecimento (faculdade do conhecimento) do indivíduo parte da sua percepção, da sua experiência de vida, da sua realidade e dos seus sentimentos, que por sua vez, acabam por tornar o seu juízo de valores em algo bastante único. Aí, vai derivar as representações (faculdade das representações) feitas por si, que implicam a lucidez perante o seu estado na hora de formular o seu juízo de valores. Que na opinião de Kant são sempre estéticas. Indica que,

“Chama-se interesse a complacência que ligamos à representação da existência de um objeto. Por isso, um tal interesse sempre envolve ao mesmo tempo referência à faculdade da apetição, quer como seu fundamento de determinação, quer como vinculando-se necessariamente ao seu fundamento de determinação. Agora, se a questão é se algo é belo, então não se quer saber se a nós ou a qualquer um importa ou sequer possa importar algo da existência da coisa, e sim como ajuizarmos na simples contemplação (intuição ou reflexão).” (Kant, 1790, 49)

A sua apreciação remete para a distinção do juízo de gosto estético e de outro tipo de julgamentos, pois estes não são alusivos a uma dimensão prática. Assim, quando o sujeito estiver focado na sua contemplação do objeto, não estará preocupado com a sua finalidade, a beleza passará a ter carácter derivado da sua apreciação e sentimento. Desta forma, o que passará a estar em questão, é a maneira imparcial de refletir do indivíduo no momento de fazer um juízo de gosto sem estar implícito os interesses e benefícios pessoais, no que toca aos seus julgamentos ou aos julgamentos dos outros.

O conceito de estética não poderá se encontrar somente nas coisas, nos objetos, mas também no homem. O objeto para ter um valor belo, tem de ter importância e significado para o sujeito, pois senão estará livre da sua apreciação e crítica. Na explicação do belo inferida do primeiro momento, o autor indica que, “Gosto é a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação mediante uma complacência ou descomplacência independentemente de todo interesse. O objeto de uma tal complacência chama-se belo.” (Kant, 1790, 55)

Derivado disso, Kant identifica dois tipos de gostos no critério do belo, referindo,

“É preciso convencer-se inteiramente de que pelo juízo de gosto (sobre o belo) imputa-se a qualquer um a complacência no objeto, sem contudo se fundar sobre um conceito (pois então se trataria do bom); e que esta reivindicação de validade universal pretende tão essencialmente a um juízo pelo qual declarámos algo belo, que sem pensar essa universalidade ninguém teria ideia de usar essa expressão, mas tudo o que apraz sem conceito seria computado como agradável, com respeito ao qual deixa-se a cada um seguir sua própria cabeça e nenhum presume do outro adesão a seu juízo de gosto, o que, entretanto, sempre ocorre no juízo de gosto pela beleza. Posso denominar o primeiro de gosto dos sentidos; o segundo, de gosto da reflexão; enquanto o primeiro profere meramente juízos privados, o segundo, por sua vez, profere pretensos juízos comumente válidos (públicos), de ambos os lados, porém, juízos estéticos (não práticos) sobre um objeto simplesmente com respeito à relação da sua representação com o sentimento de prazer e desprazer.” (Kant, 1790, 58)

É necessário entender a distinção que Kant faz ao falar de gosto dos sentidos e gosto da reflexão. O gosto dos sentidos revela-se numa uma observação subjetiva, que tal como mencionado, não se rege por critérios estipulados mas pelo sujeito identificar o que para si será ou não agradável, sem necessitar da aprovação coletiva na sua convicção. Sendo que essa consideração só a si pertence, (ponto de vista subjetivo), não implica que os outros tenham de partilhar da mesma opinião. Não os impede de fazer, no entanto não será o que conduz indivíduo ao seu juízo final.

No gosto da reflexão, o critério de beleza e os parâmetros para a definir mudam, pois já não se resume unicamente à sua verdade subjetiva ou à sua busca no encontrar a validação universal do seu entendimento de beleza. A reflexão para si, vai-se encontrar na partilha com o outro, e é por isso que se chama o “gosto da reflexão”, a busca das perspectivas e da veracidade do outro. Distingue-se por a universalidade do entendimento estético do indivíduo, enquanto um se foca no juízo pessoal o outro ressaí na validação pelo outro. Segundo Kant, “*O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entender aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjetivo*” (Kant, 1790, 48)

Sendo a beleza tão subjetiva, como se poderá assim, atribuir um significado e uma definição? Sendo que esta parte de uma experiência pessoal do indivíduo, não deve ser meramente explicada por locuções de carácter mediano. O que será identificado como belo para um sujeito, não será para o outro. A beleza pode ser distinguida de várias formas, em diversas circunstâncias dependendo da realidade de cada um.

Posto isto, Fernando Pessoa alude que a beleza é algo que deve ser experimentada por cada indivíduo e não por uma sujeição de critérios. Conclui-se assim, que a beleza irá sempre ser sujeita à interpretação individual de cada pessoa e que no contexto do projeto não será indiferente à conceção da apreciação do desenho e das perspectivas que o envolvem no erotismo.

2.5. Desenho

Com este projeto, pretende-se defender a forma como o desenho se apresenta como o método mais acessível e prático de evocar o erotismo na arte. Nesta perspetiva pessoal, crê-se que este seja o método artístico que melhor o permite vivenciar, apesar de que o mesmo não se encontra livre de questionamentos e de abordagens relativamente a esta conceção. Não se tem, porém, a intenção de intervir na apreciação do que será ou não mais belo, mas sim no que é mais paradigmático de representar o erotismo. Dessa forma, irá-se apresentar várias visões e entendimentos que remetem para esta perspetiva autónoma. Se pensar-se bem, o mais prático seria pegar em um lápis e uma folha de papel e começar o desenho num sítio à nossa escolha, sem grande dificuldade e problemas. Poderia ser no quarto, no jardim, na sala, em um café, esplanada, etc. Em outros métodos artísticos, como na pintura, é possível identificar que o entendimento a partir do que consiste a obra do pintor, será notado no momento em este tenha feito várias camadas na tela, o que acaba por não tornar o processo tão imediato como no desenho. Resumindo, tem sempre de ser tudo pintado para se chegar ao conceito final, tendo como exemplo a pele, em que a pintura vai consistir de camada por cima de camada, até se alcançar a representação pretendida. Sendo assim Kant enuncia que,

“Na pintura, na escultura, enfim em todas as artes plásticas, na arquitetura, na jardinagem, na medida em que são belas-artes, o desenho é o essencial, no que não é que deleita na sensação, mas simplesmente o que apraz por sua forma, que constitui o fundamento de toda a disposição para o gosto. As cores que iluminam o esboço pertencem ao atrativo, elas, na verdade, podem vivificar o objeto em si para a sensação, mas não torná-lo belo e digno de intuição, antes, elas, em grande parte

são limitadas muito por aquilo que a forma requer, e mesmo lá, onde o atrativo é admitido, são enobrecidas unicamente por ela” (Kant, 1790, 71)

O autor declara que qualquer que seja o resultado das obras, das suas técnicas e movimentos plásticos, o desenho vai sempre ser algo primário na delimitação de uma ideia geral. Outra visão seria, que ainda que a pintura fosse mais abstrata, ou outro tipo de método artístico, a maior parte das outras áreas ligadas às artes conseguiria sempre trazer dificuldade na questão de lidar com o tempo. A sua execução demanda mais pormenor técnico no alcance que, por conseguinte, torna o sentimento mais fabricado e conferido ao tipo de técnica artística. Assim como na pintura, é viável dar o exemplo da escultura, que passa por um processo de concretização enorme até à obra terminal, acabando então por ser o método mais demorado.

Com isto tudo, não se desvaloriza qualquer método artístico citado, apenas se remete a uma conceção pessoal em que o desenho acaba por ser o mais acessível e prático de chegar ao erotismo. Através mesmo de um simples rascunho, pois nele, não há forçosamente a necessidade de detalhes, podendo os ter, mas não sendo determinante no que está a representar. A observação direta e demorada, a análise subjacente ao desenho, o movimento do lápis que acompanha a tipografia do corpo constrói uma consciência no desenhador muito especial sobre aquilo que está a presenciar. Assim como obras de pintura e escultura também o desenho pode ter uma duração longa na sua execução, como anunciado anteriormente, depende do objetivo que se tenha ao trabalhá-lo. Após uma observação atenta, pode verificar-se que a maior parte dos pintores e escultores, começam sempre pelo desenho para estruturar e planear a sua obra final, fazendo estudos e experiências em papel, para se poderem guiar à medida que vão concretizando o seu trabalho. A partir dessa ideia, crê-se que o desenho consegue atingir os pormenores concretos mais rapidamente, permitindo através dos riscos, das sombras e das manchas, criar-se automaticamente uma forma acessível aos olhos do seu observador.

Remetendo a exemplos de desenhos alusivos ao erotismo através das representações feitas e técnicas executadas, procede-se a analisar as figuras, focando o ponto de vista e abordagem pessoal.



Figura 12. Juliette Aristides

Carvão e grafite, Juliette Aristides Website oficial



Figura 13. Juliette Aristides

Carvão e grafite, Juliette Aristides Website oficial

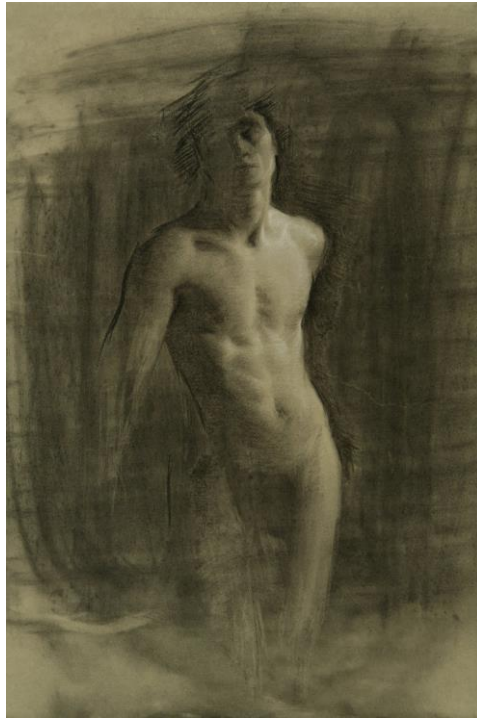


Figura 14. Juliette Aristides

Carvão e grafite, Juliette Aristides Website oficial

Nestes três desenhos de Juliette Aristides, artista contemporânea norte-americana, na **Figura 12**, **Figura 13** e **Figura 14**. Pode observar-se algo particularmente interessante, nomeadamente a existência dos desenhos inacabados. De um ponto de vista pessoal, o desenho inacabado em si, tem algo de misterioso e de oculto, permitindo à mente teorizar conceitos para além da imaginação do indivíduo. O oculto dá lugar à imaginação e a partir de partes inacabadas no desenho, poderá sugerir o erotismo pessoal, evocando a criatividade, os sonhos e os desejos. Importante será dizer que o erotismo vive precisamente dessa conceção, de ocultar e não mostrar logo tudo à primeira vista e aí sim despoletar a imaginação do indivíduo.

Deixando detalhes do corpo visíveis e outras partes incompletas, irá direcionar o olhar do observador para certos pontos que o artista se preocupou em retratar. Tendo como arquétipo a **Figura 13**. visualiza-se uma mulher com as mãos e os braços a cobrirem os seios, mas com os seus ombros expostos. Denota-se que os pormenores eróticos incidem na sua pele, no seu rosto e no cabelo, não no que necessariamente se parte de início como matéria erótica, como os seus seios (também evidenciados). Dependendo da apreciação e vontade do artista, reconhece-se o que para ele foi considerado ou não erótico e a forma que através

do desenho o escolheu evidenciar. Neste caso foi o desenho inacabado, que na arte pode carregar um simbolismo subjacente ao enigma, ao desconhecido e misterioso, ou até mesmo a conexão positiva ou negativa que a artista quer dar sobre o erótico, como apresentado na **Figura 14.** A ondulação do corpo é presente nos desenhos e capta precisamente o que William Hogarth defendia para a existência da natureza e na arte. Em “*A linha da beleza de William Hogarth*”, Artur Ramos observa que,

“Assim da grande variedade de linhas onduladas, só algumas são consideradas em serpentina e só dentro dessas é que podemos encontrar as ‘Linhas da Beleza’. Estas existem num estreito mas infinito leque de pequenas variações onde, por sua vez, só existe uma que é realmente digna de se chamar a ‘Linha da Graça’(...)Se o desenho conseguir respeitar essa linha, com uma tal curva e contracurva que esconde subtilmente o ponto da sua inflexão, e que existe na mais bela natureza, como no fundo os antigos haviam já descoberto, então o caminho para a beleza está assegurado”(Ramos, 2008)



Figura 15. Gustav Klimt, “*Masturbating*”, (1912-13)
Lápis sanguínea no papel, Museu de Leopoldo, Viena



Figura 16. Gustav Klimt, “Masturbating”, (1912-13)

Lápis de grafite, autoria desconhecida

Os desenhos de Gustav Klimt, por sua vez já se encontram em um contexto muito mais erótico/pornográfico. Na publicação, “*Toda Arte é Erótica: Os Desenhos Sensuais do Voyeur Intensivo Gustav Klimt*”, em “Shunga Gallery Erotic Magazine”, Marijn Kruijff refere que,

“se há um artista cuja “arte inteira é erótica”, esse artista é Gustav Klimt. A mulher é o seu tema exclusivo: ele a pinta nua, ou lindamente vestida, em movimento, sentada, em pé, deitada, em todas as posturas e movimentos, mesmo os mais secretos... Pronta para abraçar, em êxtase, em expectativa lasciva... Como Rodin, com quem compartilha a paixão pelas mulheres em todos os seus estados de espírito, sempre tem que ter dois ou três nus.” (Kruijff, 2020)

Usando a linha e o traçado para definir a forma, o artista preocupa-se com a composição em si, em vez de estar mais preocupado com o seu detalhe. Os seus riscos fluídos, transmitem uma perspectiva em que a mulher se encontra em movimento, deixando partes mais abstratas e outras mais delineadas. O artista deixa no seu conceito uma técnica mais simplista no entanto de uma grande execução morfológica.



Figura 17. Rembrandt van Rijn, “*O quarto francês*” (1646)

Gravura, Estudo de Arquitetura, Marfa, EUA



Figura 18. Rembrandt van Rijn, “*O monge no milharall*” (1646)

Gravura e ponta seca, Fundação de Arte North Simon, Pesadena, EUA

Rembrandt Van Rijn, sempre foi um desenhador que nunca teve problema em retratar o erotismo como o identificava, fosse através de cenários mais explícitos ou em contextos mais

suaves. Não teria qualquer tipo de preconceito nem vergonha quando se tratava de representar o nu, muito menos de uma perspectiva erótica. Na **Figura 17. “o quarto francês”**, é apresentado um casal na sua cama no ato sexual, já sendo algo alusório aos desenhos do artista encontra-se esta temática em muitos dos seus estudos. Este conseguia definir muito bem o traço nos seus desenhos, recorrendo maioritariamente à linha e à mancha. É possível denotar-se que os contrastes do claro-escuro são bem definidos, as sombras aqui são dominantes nas paredes, nas cortinas e na mesa. Já no meio do desenho, encontra-se iluminação (o branco) a projetar o olhar do observador para o foco do ato sexual.

A **Figura 18. “O monge no milharal”**, encontra-se referente como um dos desenhos mais emblemáticos do artista, que sendo fortemente explícito e alusivo a um carácter religioso, sofreu opiniões muito controversas na sua época. No instituto de Artes de Chicago, é feita uma publicação da obra indicando que,

“Rembrandt nunca teve vergonha de mostrar corpos nus ou temas eróticos de forma realista. Na década de 1640, ele criou várias cenas de cortejo de casais ao ar livre, e O Monge no Milharal é uma das gravuras mais sexualmente carregadas. Apesar do tamanho minúsculo da impressão, a representação gráfica de um monge impuro e uma leiteira entusiasmada acasalando-se sub-repticiamente cria um poderoso agrupamento escultórico. A sugestão gravada de um fazendeiro com uma foice ao fundo reforça o carácter temporário de seu refúgio no campo de trigo e enfatiza o voyeurismo do espectador.”

Neste trabalho já não se encontram as manchas intensas que se viu no primeiro desenho, aqui, encontra-se um delineamento muito formal e objetivo. Fala apenas o necessário, sem ter de recorrer a uma linguagem extensa, olhando para o desenho percebe-se diretamente o que está a acontecer. Por sua vez, o foco no ato sexual, será agora na mancha preta referente à mulher que se encontra debaixo do monge, as personagens são as mais enfatizadas no desenho.

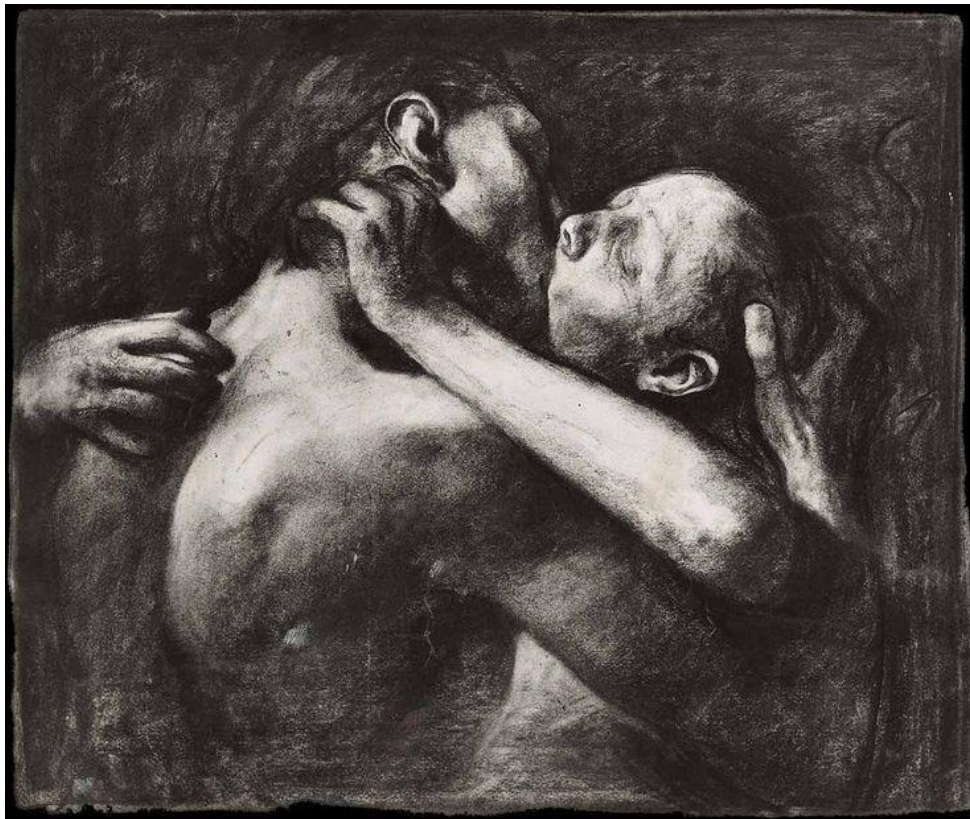


Figura 19. Odd Nerdrum, *“O beijo”*

Carvão em papel, Odd Nerdrum Site oficial



Figura 20. Odd Nerdrum, *“O abraço”*

Carvão em papel, Odd Nerdrum Site oficial

De um ponto de vista pessoal, identifica-se nos desenhos de Odd Nerdrun uma intensidade de sentimentos magníficos expressos nas obras. Perspetivando acredita-se que o amor encontra o lugar em duas das formas mais puras, no beijo e no abraço, como o artista assim o exemplifica. O uso do carvão é visivelmente identificado com a mancha negra e o esfumado, que permitem a realização de detalhes bastante precisos e realistas.

Na **Figura 19.** “*O beijo*”, O foco do desenho encontra-se no rosto do casal, com a mancha negra à volta, permitindo que o corpo tenha incidências de luz, demonstrando diversos contrastes. Como os músculos mais definidos e o rosto mais detalhado consegue-se perceber a intenção que o artista pretende transmitir com o seu trabalho, o erotismo toma um sentido não no nu, nem na prática sexual, mas na união dos seres na sua totalidade.

Na **Figura 20.** “*O abraço*”, a aplicação do carvão torna-se mais fluída em todo o desenho, este casal por sua vez, encontra-se mais pormenorizado do que o outro anterior. Tomando como exemplos as expressões do rosto que se encontram mais detalhadas e o cabelo do homem que se encontra mais definido. Os pontos iluminados encontram-se dispersos, crê-se que seja por o artista ter a intenção de criar a perspetiva de movimento entre o casal e o fundo. Denota-se também pela sua composição homogénea de claro-escuro que leva a essa dinâmica entre figuras e espaço. No fundo do desenho, o movimento evidencia-se através da sugestão dada pelo traçado, pela linha corrida de várias espessuras esfumadas, gerando mobilidade em torno das figuras. Entende-se que, o erotismo aparece retratado na ternura expressa do toque da mulher sobre o ombro do homem. É visível mágoa e melancolia, mas ao mesmo tempo o carinho e conforto no abraço de um com o outro.



Figura 21. Odd Nerdrum, “*O desamparo*”

Litografia, Odd Nerdrum Site oficial

Remetendo à **Figura 18.** confessa-se o quão intrigante se acha esta obra. Sendo este um retrato, a expressão inerente na figura encontra-se expressa com uma vivacidade surreal. Atentamente visualiza-se uma mulher que transmite o sentimento de uma grande carga erótica e ao mesmo tempo medo e desgosto na sua aura. O simbolismo explícito na mancha carregada, na linha intencional e no contraste do claro-escuro, levam a questionar o que realmente está presente no desenho. Tecnicamente não se encontram expostos grandes detalhes rigorosos tirando na sua face. No entanto, a mancha negra aparece na obra com carácter transgressor e abstrato, sendo alusivo novamente ao mistério e talvez ao terror. Assim como as obras de Mário Botas na sua primeira exposição em 1973, “*Seis Contrações de Matrimónio Seguidas de 18 Ilustrações profundamente Autobiográficas*”, na Galeria de São Mamede, denota-se que, “À expressividade do traço junta-se o poder da mancha. O branco e o negro invadem o desenho, cobrindo fundos, delimitando criaturas, transformando a atmosfera pictórica num lugar desolado pelo excesso de luz, ou adormecido nas trevas, pela tenebrosa obscuridão evolvente” (Rodrigues, 2002)



Figura 22. Rembrandt van Rijn, “Mulher nua sentada”, estudo de Susana e os velhos (1647)

Lápis de Grafite, autoria desconhecida

Este desenho de Rembrandt, apresenta-se como o menos trabalhado comparativamente a todos os outros anteriormente, sendo que consiste em um estudo para a sua obra de *Susana e os Velhos*. Tendo em base a linha e um pouco de mancha, preocupou-se em delinear a sua forma focando-se na estrutura e conceito da mulher a ser retratada na obra final. Importante será mencionar que também neste desenho se encontra um conceito de movimento através do traço, talvez por ser o foco do estudo em si.

CAPÍTULO III

Projeto

A partir do estudo realizado, foi decidido concretizar um projeto que pudesse envolver os conceitos abordados do presente trabalho. Remetendo a uma opinião pessoal, poderá ser anunciado que o erotismo é a vivência de diversos estados no ser humano. Com base nas várias concepções procurou-se identificar através do desenho como este se poderia manifestar, e de que forma poderia ser alusivo a uma interpretação pessoal, que transcendesse o seu conceito original. Posto isto, a partir da análise das obras de Bataille e Alberoni, determinou-se cinco estados que se crêem manifestar no indivíduo quando este experimenta o erotismo. Sendo o amor, o horror da perda, a ternura, a intimidade e a melancolia.

Amor

Começando com o amor, a em “*Metafísica do amor e Metafísica da morte*” de Arthur Schopenhauer, é afirmado que,

“o amor é uma verdade. Engana-se quem pense o contrário. Como, pergunta-se, um sentimento que coloca de lado todas as considerações, move o indivíduo para enfrentar todos os obstáculos, mesmo se à custa da própria vida, seria uma quimera? Não, o amor existe; e bem demonstra a literatura e a quotidianidade (...) o que se vislumbra por trás de cada disputa amorosa, de cada esforço por união com o sexo oposto, é a vontade de vida, cuja principal manifestação é exatamente a sexualidade.” (Schopenhauer, 2000, IX)

Segundo o Schopenhauer a ‘vontade de vida’ é algo genético, é a força da natureza que trabalha para a continuação da humanidade. Como se no fundo de tudo, todos os sujeitos fossem reduzidos ao termo de fantoches entregues à existência de procriar.

Se o amor é a verdade do ser e se a sexualidade é a manifestação da sua afabilidade, a arte será a experiência proveniente dessa sensação e do ato, o seu intermediário perfeito. No amor Alberoni refere que, “*A arte erótica põe-se, assim, ao serviço da arte de amar, constitui um capítulo e um instrumento dela.*” (Alberoni, 1992, 123). A arte erótica, aparece como uma representação física

dessas emoções tão avassaladoras, requintadas e pessoais, transformando os sentimentos em matéria-prima proveniente do nosso interior mais profundo, neste caso do artista.

Em *“Transformações da Intimidade, Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas”*, Anthony Giddens procura desmistificar como a intimidade se vai moldando e modificando ao longo das diversas sociedades e respectivas épocas. Apreendendo as diferenças de género que se encontram ao identificar as experiências de ambos os indivíduos no amor, na sexualidade, na intimidade e no movimento erótico intrínseco na relação. No terceiro capítulo, “Amor romântico e outras afeições”, Giddens procura explicar o que entende como amor, paixão, sexualidade e o amor romântico, como ambos atuam e como os géneros refletem os seus comportamentos no amor. Começando por mencionar que,

“O complexo de ideias associado com o amor romântico conciliou pela primeira vez amor e liberdade, concebidos ambos como estados normativamente desejáveis. O amor apaixonado foi sempre libertador, mas só na medida em que produzia, uma quebra na rotina e no dever. Foi precisamente esta qualidade do amor-paixão que o colocou à parte das instituições existentes. Ideais de amor romântico, pelo contrário, estiveram diretamente ligados aos laços emergentes entre liberdade e auto-realização”. (Giddens, 1995, 27)

Giddens explica como o amor se manifesta de variadas formas e conceitos, no seu estudo demonstra como a liberdade, a quebra de rotina, de normas, de preconceitos e dogmas, surgem com o aprofundamento dos sentimentos pelos outros, neste caso o do amor. No entanto, ainda assim, pode-se manifestar de forma diferente consoante o nível de conexão do amor presente no indivíduo. O autor relata que o amor apaixonado, é visto como libertador, quando o indivíduo acede a este como um escape da sua realidade quotidiana e como fuga à monotomia através do conceito fantasioso da paixão. Ao contrário, do amor romântico que naturalmente respeita os estados do indivíduo como pura ligação de afeto e preenchimento de algo que já existe, mas que se solidificou. Posto que,

“Nas ligações de amor romântico, o elemento de amor sublime tende a prevalecer sobre o de ardor sexual. A importância deste facto dificilmente pode ser sublinhada, (...) O amor romântico é muitas vezes pensado como implicando atração espontânea- “amor à primeira vista”. Todavia, apesar de a atração imediata fazer parte do amor romântico, ela tem de ser bastante atentamente separada das compulsões erótico-sexuais do amor apaixonado. O “primeiro olhar” é um gesto comunicativo, uma avaliação intuitiva das qualidades do outro. É um processo de atração por alguém que pode fazer a vida de uma pessoa, como se costuma dizer completa”. (Giddens, 1995, 27)

O caso particular aqui será que, no amor romântico o crescimento afetivo e relacional entre dois indivíduos é fundamental para a concretização deste estado por inteiro. No plano afetivo, encontra-se depois do amor romântico o amor sublime, que consiste no

amadurecimento da relação para um plano “completo”. Identifica-se na análise que o autor relaciona o ponto em que os impulsos sexuais, as fantasias, a imaginação, a atração física, as compulsões carnis, já não são o elemento fundamental para o verdadeiro amor, mas a compatibilidade, a personalidade, as qualidades, as partilhas, os espaços vazios que são preenchidos pelo outro no próprio ser.

De um ponto de vista pessoal, identifica-se como uma partilha de espaço, de terreno, de contacto, de uma espontaneidade nessa vivência conjunta. Giddens refere ainda que, apesar de não ser um amor que se regule pelo aspeto carnal, ainda assim, vive dele e este pode também ser o primeiro impulso, como o “primeiro olhar”, é a primeira avaliação pessoal que existe no contacto com o outro. Intuitivamente esta aproximação ao físico é a forma como o ser humano procura demonstrar o seu interesse por quem naturalmente se sente atraído. Torna-se mais relevante a compatibilidade e o conhecimento que se tem da pessoa amada, assim como o magnetismo que se encontra na convivência, no entusiasmo e no desejo de querer preencher as necessidades de ambos como um todo. Completa-se assim a ideia adicionando que,

“O amor romântico tornou-se distinto do amor-paixão, embora mantivesse simultaneamente resíduos dele. (...) O amor romântico pressupõe algum grau de auto-questionamento. Como é que me sinto em relação ao outro? Como é que o outro se sente em relação a mim? Serão os nossos sentimentos suficientemente “profundos” para suportar um envolvimento a longo prazo?”. (Giddens, 1995, 30)

Posto isto, percebe-se realmente que o amor romântico se traduz na preocupação que os sujeitos apresentam quando passam a fase dos desejos carnis e do enamoramento para o autoconhecimento de si mesmos. Além disso, expressa-se no entendimento que existe na capacidade de reconhecer e penetrar o domínio de quem ama e se relaciona, elevando a sua intimidade pessoal e comunicação mútua.

“Desde que as suas origens mais recuadas, o amor romântico levanta a questão da intimidade, é incompatível com a luxúria e com uma sensualidade terrena, não tanto por a pessoa ser idealizada embora este facto seja importante, mas porque pressupõe a comunicação física, um encontro de almas reparador. O outro, por ser quem ele ou ela é, preenche um vazio que nem sequer é necessariamente reconhecido- até se iniciar a relação amorosa. E este vazio está ligado diretamente à auto-identidade: de algum modo, o indivíduo errático torna-se completo. O amor romântico faz do amor-paixão um conjunto específico de crenças e de ideais ligados ao transcendente; o amor romântico pode acabar em tragédia e instigar à transgressão, mas também produz triunfo, a conquista de prescrições e de compromissos mundanos. Projeta-se em dois sentidos: prende e idealiza o outro e lança o curso de desenvolvimentos futuros. Embora muitos autores se tenham concentrado no primeiro aspeto, o segundo é pelo menos tão importante como ele e, num certo sentido, reforça-o.” (Giddens, 1995, 30)

Entende-se o que se tem vindo a articular ao longo do estado, que o amor romântico é um encontro onde a partilha de almas de dois indivíduos, transcende os aspetos comuns para uma realidade profunda e intrínseca do ser, que dependendo do trajeto poderá acabar por ser a sua rutura ou a sua bênção. Dado por finalizado o amor romântico, avança-se para o entendimento das diferenças apresentadas num novo conceito, o amor confluyente. Que segundo o autor, é identificado como,

“ativo, contingente, e por isso, choca com as qualidades de “para sempre” e “único e exclusivo” do complexo de amor romântico. (...) Quanto mais o amor confluyente se consolida como uma possibilidade real, mais a descoberta de uma “pessoa especial” regide e é a “relação especial” que conta”. (Giddens 1995,41)

Ao contrário do amor romântico que reside no investimento e consolidação dos indivíduos, o amor confluyente aproveita a relação de uma forma mais solta. Este não se prende aos paradigmas existenciais que envolvem o comportamento “imposto” na relação com o outro. Acredita-se que se envolva um lado mais pessoal do indivíduo consigo mesmo e no que ele se encontra preparado para revelar, oferecer e experienciar no vínculo do relacionamento. Além disso também se pode observar na capacidade de entrega que funciona na medida do tempo em que este consegue revelar a sua intimidade. Acrescentando que,

“O amor confluyente presume igualdade na dívida e contradívida emocional e quanto mais assim for tanto mais uma ligação amorosa se aproxima do protótipo de relação pura. O amor desenvolve-se aqui na medida da intimidade, na medida em que cada parceiro estiver preparado para revelar ao outro preocupações e necessidades para lhe ser vulnerável” (Giddens, 1995, 41)

Remetendo agora ao amor e à arte, percebe-se que ambos funcionam de forma coerente no que toca às forças que comovem os seres. Ambos são movidos pelas suas vontades e pelos seus desejos, esse elo é presente quando o sentimento é atravessado por algo emocionante que parte de um ser para outro. Hermsen identifica esta ideia quando remete à obra de Andréas-Salomé em “Arte e o Erotismo” referindo que, “Tanto no amor como na arte “entram em ação velhas forças que, por efeito da paixão, se entrelaçam por outras adquiridas individualmente”. Para poder criar novidade, o artista tem de romper a barreira do “eu” e, por assim dizer, situar-se fora de si mesmo- que é uma definição literal de “extâse”. (Hermsen, 2022, 70)

A arte é o perfeito exemplo para demonstrar como o amor pode ser vivenciado em uma obra, pois ela apresenta algo ligado ao sentimento do indivíduo, neste caso do artista, que resulta como um mediador. Como enunciou a filósofa, ao criar algo, o artista tem de ver além de si mesmo, tem de sair de si para se poder encontrar e chegar ao outro, assim como o amor, tudo parte de um ser individual para um coletivo. Levantando a questão, porque será o amor um sentimento tão cativante e fulcral, tal como a arte é um intermediário primordial a ele desde os tempos antigos? Hermsen esclarece que, “A criatividade e o amor são necessários para estabelecer vínculos entre o mundo interior e exterior, entre o superficial e o íntimo, entre nós e os outros.” (Hermsen, 2022, 72) O amor tem o poder de dar e de tirar, consoante a forma como o indivíduo se deixa afetar ou na maneira que o experiencia. Opta-se por concluir que, apesar do amor assim como os outros estados/sentimentos, ter o seu lado negativo, no fim de tudo, permite aos sujeitos crescer e receber aprendizagens que os enriquecem enquanto seres humanos, ao ultrapassarem os seus dogmas e dificuldades pessoais. “O amor não só nos oferece a possibilidade de conhecer o outro, mas também de nos conhecermos a fundo, pois anula a nossa sensação de solidão e de abandono, reconcilia-nos com a morte e permite-nos experimentar de novo a riqueza sem limites do nosso eu interior.” (Hermsen, 2022, 60)

Pessoalmente, acredita-se que o amor verdadeiro consiste na autossuperação que os seres experienciam e na capacidade de amar o próximo sem deixar de se amar a si próprio. Percebe-se que o bem-estar não está só num indivíduo, mas no coletivo, na união dos sujeitos e no conforto e prosperidade de todos. Finalizando com, “No amor e na arte, como já vimos, produz-se um movimento transgressor que nos permite romper com os limites desse “eu” melancólico e isolado, um movimento que também estimula novas formas de envolvimento consigo mesmo e com o próximo.” (Hermsen, 2022, 111)



Figura 23. “Amor I” Grafite em papel, A2



Figura 24. “Amor II” Grafite em papel, A2

Com estes desenhos imagina-se a forma mais pura de demonstrar o amor verdadeiro, sendo este, numa visão pessoal, um amor que supera até a morte. O facto de afirmar que o amor é o conceito principal desta imagem, é suportada pela seguinte citação anteriormente indicada do autor Arthur Schopenhauer, "o amor é uma verdade. Engana-se quem pense o contrário. Como, pergunta-se, um sentimento que coloca de lado todas as considerações, move o indivíduo para enfrentar todos os obstáculos, mesmo se à custa da própria vida, seria uma quimera? Não, o amor existe;". Sendo assim percebe-se, que o indivíduo em primeiro plano, cuja mão é a de um esqueleto, de facto ama o ser que está vivo, não só por ser esta que procura encontrar-se com a mão de quem amou mas acima de tudo por ter sido este que fez o derradeiro sacrifício e mesmo assim persistir em demonstrar o seu amor.

Este ato erótico da necessidade do toque entre os dois sujeitos, vai além de representar só o ato de transgressão da vida, que Bataille referia como ser instintiva; é acima de tudo um culminar de toda a afeição vivida, numa transferência de sentimentos que passa o extrassensorial e passa a ser extracorpórea, oriunda até da última fibra do ser. Sendo assim, quer o toque, ou a sexualidade embora sejam tidos como o intermediário perfeito de demonstrar o amor, o facto de representar alguém morto, remete que toda essa experiência já foi tida em vida. Quer o calor, como textura, ou a firmeza do toque já são conhecidos, mas mesmo assim não deixam de ser queridos. Sendo que, no primeiro desenho estes sentidos parecem ainda palpáveis a ambos, visto que as mãos se encontram a meio, e a ambas as mãos têm o mesmo nível de sombras e detalhes. No segundo desenho estes sentidos físicos já se encontram distantes ou em fase de desenvolvimento, ainda que o falecido busque encontrá-los, ao tomar quase todo espaço da folha à procura da mão do amado. Esta mão embora receptiva, não possui um traço tão carregado como a do cadáver, como se já tivesse desistido desse amor e a morte fosse de facto uma barreira a que os seus sentimentos eram intransponíveis.

Pode referir-se que o desenho não especifica que se trata de um amor romântico ou de um amor apaixonado, identificados por Giddens, pois não se tem um contexto anterior ao mostrado, mas de qualquer forma pode ainda assim, se inserir nestas duas definições de amor. Se considerar-se a ideia de um amor romântico, significa que o amor do casal é conforme um romance idealizado, pois transgrediu não só os sentidos físicos, mas também planos espirituais, ou mais propriamente, o conceito da morte. Como por exemplo: Romeu e Julieta. Assim sendo, o amor vivido aqui subentendido, já se solidificou ao ponto de ser necessários para ambos persistir a experimentá-lo. Considere-se então o amor apaixonado, reflete-se de uma forma quase irónica à anterior, pois a sua característica principal é ser tido

como um amor libertador da nossa realidade, e não há nada mais fantasioso que acreditar que um amor pode ser tão puro, que mesmo sem provas acreditemos ultrapassar o próprio conceito de vida e não vida. Sendo assim, em última instância, pode considerar-se que o que está retratado, afinal se trata de um amor sublime, que Giddens mencionou. O autor descreveu-o como um amadurecimento da relação para um plano “completo”, o que está de acordo com o que está apresentado. Não só por uma transição entre os dois planos de existência como forma de representar a pureza desta relação, mas também porque o fundamental para imagem não se simplifica pela compulsão carnal de reaver os sentimentos, mas trata-se pelo quão profunda essa necessidade de preencher esse vazio existe.

Horror da perda

Partir-se-á agora para o horror da perda, horror este que pode surgir sobre as emoções mais obscuras do ser humano, sendo estas derivadas do apego, do medo, da obsessão e da angústia. O domínio destes sentimentos sobre o indivíduo, tem tendência a provocar o horror, que de um ponto de vista pessoal, está inserido no erotismo. Como remete Bataille, de uma forma mais subtil, faz parte da sua experiência, não se pode vivenciar na totalidade se, não se abrir mão ao que nos consome e nos devora.

Assim, como o erotismo revela a beleza, também releva a tenebrosidade dos seres, no seu momento mais vulnerável. Alusivo à perda pode surgir a melancolia, que muitas das vezes é identificada como negativa. Joke J. Harmsen, estabeleceu que,

“(...) mais do que perder uma realidade externa- uma coisa ou uma pessoa-, o melancólico depressivo perdeu-se a si mesmo, distanciou-se de si mesmo e já não é capaz de manter uma atitude dialogante entre sou eu consciente e o seu eu interior. (...) não consegue desprender-se da sensação de perda, de tal forma que experiência uma sensação de impotência e paralisia. O melancólico depressivo sofre de uma forma extrema de angústia vital e é recetivo a tudo o que reafirme a sua angústia. Esta forma, de melancolia não conhece “a felicidade de estar triste” não tem nenhum efeito purificador e não tem nada nela que se pareça remotamente com a alegria. Antes sufoca lentamente toda a possibilidade de inspiração, pelo que o afetado permanece preso numa espiral de sentimentos de dor, perda e angústia”. (Harmsen, 2022, 102)

Assim é perceptível que o ser que se perde de si mesmo (o ser melancólico), não tem a capacidade de conseguir encontrar um equilíbrio entre a sua melancolia e o seu sentido de vida. Não repara em nada do que está além do seu sofrimento, será como se a perda lhe tivesse condenado toda a sua existência a uma angústia inquebrável, ao ponto de não reconhecer a sua própria felicidade e sentimento de alegria, sufoca-se em um estado infinito do qual não se consegue desligar e desacorrentar. Levando-o a não conseguir aproveitar o melhor do outro e dele mesmo, tornando-se incapaz de superar este estado, o seu processo criativo, a sua forma de amar, de se apaixonar, de viver o erotismo fica por fim inexistente.

Alberoni atribui a perda ao que se chama objeto de amor, referindo, “(...) o objeto de que é reconhecido como objeto de amor na perda, constitui-se exatamente através do processo de perda. Nós amamos estavelmente aquilo que subtraímos à perda, pondo-o como fim último. Este mecanismo é extremamente importante, enquanto não é em geral, reconhecido.” (Alberoni, 1992, 132)

No entanto, o autor não retrata o objeto de amor sempre estável, também este pode ter um carácter bastante positivo consoante a convicção de o crer vivenciar como um todo. Existem várias conceções alusivas aos objetos de amor, Alberoni clarifica esta ideia mencionando que, “Só aquilo que foi querido desesperadamente, inúmeras vezes, se torna objeto de amor estável. Não é apenas o produto da sua capacidade de nos dar prazer, mas da nossa vontade e da nossa paixão.” (Alberoni, 1992, 133)

No fim, não se trata apenas do que se espera do outro, mas do que o indivíduo por si mesmo investe nas relações com os outros e consigo próprio, sabendo que o seu empenho não foi em vão independentemente do desfecho que este possa ter. Ao contrário do caso anterior, que por sua vez, só é denotado quando o sujeito durante todo o processo de relação sofre com a verdadeira perda do outro. Até ao momento aquilo que teria tomado como garantido, havia agora desaparecido da sua realidade, deixando o indivíduo em luta consigo próprio e em não conformidade com os acontecimentos que se sucedem dessa perda.

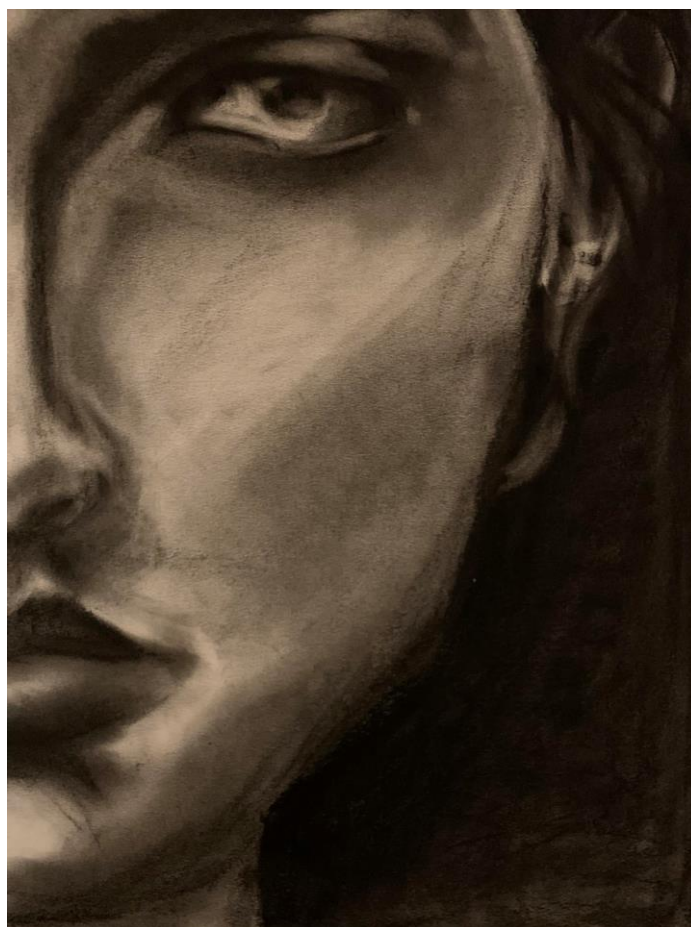


Figura 25. “*Horror da perda I*” Carvão em folha, A2



Figura 26. “Horror da Perda II” Carvão em papel, A2

Nestes desenhos, recorreu-se ao lado obscuro que estava oculto no indivíduo, o horror de perder alguém, que para si seja muito amado. Compreender a dor e aceitar é o caminho mais difícil na vida do ser humano. A necessidade de controle que o indivíduo sente sobre tudo, descamba quando este entende através da experiência de perder alguém que ama, não tem forma de poder sobre o outro e sobre os acontecimentos de que toda a situação em si envolve. Evocando estes sentimentos, entendeu-se que nada poderá ser concebido e autêntico na sua totalidade, se não for vivenciado por quem carrega as circunstâncias. Colocado isto, remeteu-se a Hermsen, para identificar a tenebrosidade dos seres, em concreto nestes desenhos.

Como se pode observar estão expostos dois retratos que se encontram inseridos em um contexto mais sombrio do que os anteriores, especialmente pela diferença de estados incorporados. Enquanto autora deste projeto, remete-se para a ideia de que no momento de execução dos desenhos, absorveram-se diversas noções vivenciadas para conseguir uma abordagem mais direta e explícita do que pessoalmente era visto como cada estado no indivíduo na experiência viva do erotismo.

Em ambos os desenhos apreendeu-se um lado mais abstrato, que poderia sim, levar a uma melhor percepção da perda e do horror pelo “abusar” do carvão e da sua linguagem e porquê? Visualmente o impacto que é criado no olhar do observador remete logo para a compreensão do horror que o indivíduo sente no momento em que está a experienciar a perda de algo a que tem ligação, neste caso do erotismo, na perda do amado. Escolhendo como material o carvão, devido à intensidade presente no negro que é possível causar no desenho, fortalecendo a ideia do horror, ligada ao sofrimento e à angústia inerente no ser A forma como se encontram colocados os retratos, alude ao lado místico e ao complexo da mente humana, o esfumado aqui por sua vez tem grande importância neste papel. Procurou-se esbater o carvão através de um método simples que envolvia produzir relevo e aparição de um estado de loucura do sujeito, para evidenciar o ponto extremo em que este se pode encontrar.

Intimidade

Considere-se agora a intimidade. Abrangente a todos os indivíduos acredita-se que consista em algo bastante pessoal, existindo dentro de cada ser, apresenta-se em um vasto reportório ocultado no seu sistema interior. Pertence a todos os sujeitos de uma forma única e singular, esta não se rege por regras, mas pelos seus valores e desejos. Quando se aborda no contexto do erotismo, menciona-se a partilha efetivada de um sujeito com o outro, a travessia da intimidade começa assim do eu para o nós. A perspectiva pessoal apresentada é a que a intimidade pessoal começa na descoberta do ser sobre si mesmo, da sua autenticidade, que parte dos seus gostos, dos seus desejos, das suas emoções, sensações, e dos seus pensamentos, tudo que seja alusivo à sua verdade interior, ao seu cerne.

Na intimidade com o outro ser, a verdade sobre si que teria sido dissimulada profundamente, acaba por abrir portas a novos significados, existe a confiança, a reciprocidade, a sensibilidade, existe a vulnerabilidade para o amado. No livro, *Intimidade, o outro espaço da afetividade*, de Willy Pasini, o autor faz uma análise alegórica ao estudo da intimidade de uma perspectiva da psicanálise. Recorrendo a vários relatos de pacientes que procuravam ajuda a resolverem os seus problemas amorosos/sexuais, de casais. Incluindo ainda traumas de infância e outros problemas que poderiam colidir como forma de resistência à intimidade de cada um. Sendo uma obra bastante vasta, encontram-se vários conceitos, resoluções e perspectivas apresentadas por Pasini, assim como ensaios de estudos

de outros grandes psicanalistas como Freud e filósofos como Alberoni (já anteriormente citado), com o objetivo de poder colmatar e enriquecer este estudo. Posto isto, partir-se-á para as ideias fulcrais que irão de acordo com este projeto e a própria visão pessoal. Ao refletir sobre as diversas faces da intimidade, é inserida a *“Intimidade Afetiva”*. Partilhando a mesma perspetiva de Passini acredita-se que,

“Diferentemente da fusão-confusão, a intimidade implica a capacidade de nos pormos na pele do outro sem perder a nossa. Diferentemente da simbiose, a intimidade necessita que se possa manter um forte sentido de individualidade: só a pessoa segura de si pode largar as amarras e enfrentar o mar aberto de uma relação envolvente com o outro.” (Pasini, 1993, 42)

A partir das várias relações que cada sujeito se encontra, vai-se moldando um certo tipo de intimidade subjacente à sua experiência. Em um contexto interno, este necessita de uma segurança sobre si mesmo, ou seja, sobre o que é, o que representa, o que gosta, o que se identifica, a sua verdade única e crua. Só quando está assente dessa verdade, dessa aceitação de si mesmo enquanto ser inigualável, é que consegue reconhecer o seu valor com confiança para poder abrir mão do seu espaço pessoal para o outro, de uma forma subtil e espontânea, livre de julgamentos e medos daquilo que de si mesmo muitas das vezes não reconhece. Para recorrer a uma melhor abordagem e explicação sobre a intimidade afetiva, Pasini menciona as ideias de Donald Winnicott, e de Freud, grandes pais da psicanálise, referindo que para Winnicott,

“as pessoas com dificuldade nos contactos pessoais são iniciais são indivíduos envolvidos por uma dura couraça que protege um núcleo central inseguro e mole. Cada processo de amadurecimento pessoal (e isto vale mais ainda no caso da psicoterapia) consiste na aquisição de uma progressiva confiança em nós próprios. Só neste caso é que uma pessoa pode retirar a proteção sem medo e transformar a couraça numa membrana periférica e permeável às trocas com os outros.” (Pasini, 1993, 43).

A partir dos problemas pessoais de cada indivíduo, é originada uma barreira, identificada como, “couraça” que traça limites da sua intimidade para com os outros nas suas relações eminentes. As suas dificuldades podem não só limitar o contacto profundo consigo mesmos, como podem também afetar o desenvolvimento da sua proximidade com os que o rodeiam. Desta forma, apenas poderá através das experiências que enfrenta, ultrapassar as suas tribulações internas usando os mecanismos que adquiriu nas trocas de vivências com outros indivíduos, ajudando por fim, a melhorar a sua autoconfiança e comunicação não deixando a sua carcaça pessoal, para se ajustar à personalidade do outro. Mais à frente Pasini completa mencionando que,

“A obstenção de uma intimidade afectiva duradoura está antes de mais subordinada à capacidade de estarmos em intimidade connosco próprios. E isto significa aceitar a convivência de todas as partes de nós mesmos (mesmo daquelas que mais nos envergonham) sem termos de esconder esqueletos no guarda-roupa. Ou na cave. O acesso a este reino depende da capacidade de aceitar a própria complexidade. As pessoas “monolíticas” são por natureza enfadonhas. A intimidade connosco próprios implica um espírito inventivo e imaginação: significa saber criar e recriar zonas tradicionais entre as várias partes de nós mesmos, e entre nós e os outros.” (Pasini, 1993, 45)

A intimidade pessoal, acaba por se representar através do que o indivíduo sabe sobre si mesmo e como aceita a sua própria individualidade enquanto ser. Ao se tornar consciente da sua personalidade, das suas virtudes, dos seus medos, do seu reino interior, consegue-se auto superar direccionando os seus receios em inspirações. Quando este aceita as suas falhas e a natureza do que é, aprende a conviver consigo mesmos e com os outros, sem fingir o que algo, nem inventar uma intimidade que não existe, que não o representa. Aprende a enfrentar de frente os seus demónios interiores, a sua obscuridade e a sua complexidade enquanto seres imperfeitos e carnis, são essas imperfeições que o tornam único e real, significa sair do que o limita e o prende para passar ao que o desafia e o torna mais correto. A partir disto, o autor identifica que,

“Na realidade, uma boa relação de intimidade implica não só uma forte individualização como também uma dose de segurança suficiente para pôr a dialogar entre si as várias partes da própria personalidade. Só esta segurança permite entrar numa relação íntima, não evasiva, com o outro. Nesta concepção elitista da intimidade, o Ego organizador vigia a contínua interação entre as pulsões do indivíduo e os seus mecanismos de controlo. A flexibilidade da relação íntima depende do êxito deste “cocktail” dinâmico. A análise de todos os ingredientes do “cocktail” oferece, pois, uma chave de leitura para muitas patologias da intimidade afectiva.” (Pasini, 1993, 56)

Não só é necessário o indivíduo se sentir à vontade na sua própria pele, como é essencial se sentir seguro e confiante com quem o coloca à vontade para ser ele mesmo. A intimidade parte de uma boa comunicação, quando este é capaz de deixar o seu “ego” de lado e a necessidade de controlo constante, consegue tonar a sua relação com o outro mais dinâmica e presente, tornando tão normal e fluído ao ponto de não necessitar de se esconder na sua casca defensiva usada como barreira. Relativamente ao erotismo e à intimidade Pasini identifica que, “*O imaginário tem, por exemplo, uma função fundamental no auto-erotismo e nas fases iniciais da relação sexual, enquanto que a sua importância se atenua à medida que se aproxima o orgasmo, porque nesta fase são as sensações corporais que predominam.*” (Pasini, 1993, 60)

Como se referiu anteriormente, o pensamento é inerente na reflexão e na prática do erotismo. A imaginação é o que proporciona a fantasia, os jogos e os desejos de cada ser, que por sua vez, leva a um conjunto de estímulos mais intensos e prazerosos na vivência do seu erotismo pessoal e em conjunto. Quanto maior for a intimidade e o à vontade na partilha com o outro, melhor será a experiência do erotismo, quando os seres saem de si mesmos para uma nova realidade, criam a ligação e união que permite se conhecerem por inteiro. Deixando as sensações e a sua sexualidade o guiam para novas experiências ainda não vividas.

Falando particularmente do erotismo do casal é possível encontrar-se milhares de exemplos onde os desejos pessoais, se encontrem refletidos na partilha da intimidade sexual de cada um, Pasini explica dando o exemplo que, “A presença da preversão pode por isso ser o sinal de uma grande cumplicidade do casal ou, pelo contrário, a expressão de uma patologia que confunde a intimidade com a promiscuidade” (Pasini, 1993, 60). O que significa que, muitas das vezes a preversão funciona como grande estímulo de ‘apimentação’ nas relações íntimas sexuais de um casal. Ao trocar ideias eróticas, com palavras ou atos imorais controlados, conseguem estabelecer uma forte ligação de confiança um com o outro, gerando uma cumplicidade bastante saudável e produtiva no crescimento de ambos enquanto casal e seres individuais.

Falando agora sobre “*os ingredientes de uma boa intimidade*”, Pasini apresenta excelentes casos práticos onde conseguimos perceber como o ser humano mentalmente projeta a sua intimidade e relações através dos seus sentimentos. Através da pesquisa de Freud, alusiva ao inconsciente, expõe a sua ideia de que,

“As pessoas preocupadas (com o negócio por fechar, com o risco de perder o avião, com qualquer coisa), mesmo que encontrem nas mais isolada das praias dificilmente se dão conta do marulhar da água, do vento, das cores da natureza. A pessoa apaixonada, pelo contrário, transforma a realidade, por mais cinzenta e banal que seja, num paraíso (como na bonita canção de Gino Paoli “*Il Cielo in una Stanza*”). (Pasini, 1993, 70)’

Quando as pessoas estão apaixonadas, existe a tendência para tonar tudo mais belo, mais simples e mais fascinante. Torna-se deveras espantoso como os indivíduos pegam em uma situação, ou em um objeto, seja até no ato mais ordinário e comum possível e transformem em algo incrível e inigmático. A capacidade de tornar o assombroso, em algo sereno é uma boa forma de colocar em perspectiva esta visão, tendo em conta que as “pessoas preocupadas” não se conseguem abstrair do que as apoquentam ainda que estejam no melhor sítio do mundo, ainda que estejam na melhor situação financeira, ou ainda que estejam

concretizadas e tenham concluídos muitos dos seus objetivos traçados. A preocupação nunca deixa a necessidade de estar sempre alerta a qualquer coisa que esteja a acontecer que incomode o indivíduo, dirá-se antes, que apaixonado coabita no agora e o ser preocupado vive projetando uma realidade que ainda não existe. Para Pasini, a mentalidade do apaixonado é semelhante à do artista, e identifica-o,

“A intimidade necessita de uma vigilância atenuada e semelhante ao estado de espírito que está na base da criatividade dos artistas. (...) O que distingue o grande artista, que é capaz de sintetizar as próprias necessidades e as de toda a humanidade, é muitas vezes precisamente aquela relação de íntima consonância com o próprio inconsciente, que se traduz numa obra artística. (...) Geralmente o grande artista não é capaz de indicar onde se encontram as raízes da sua inspiração. Mas tem confiança, e a capacidade de se abandonar a si mesmo é para ele motivo de grande satisfação” (Pasini, 1993, 71)

O artista muitas das vezes tem de sair de si mesmo para se encontrar em ressonância com o que o rodeia. Isto quer dizer que, também ele acede através da sua imaginação e do seu processo criativo a uma intimidade mais profunda e genuína. Explorando esta ideia, em todo o processo artístico existente, encontram-se milhares de realidades e inspirações que são dissimuladas na confecção de uma obra, pode-se entender por isso que, o artista chega ao seu resultado final através de uma trajetória heterogênea. O espírito que Pasini percebe como criatividade de artista é a capacidade dos seres na sua intimidade se recriarem e se expressarem de forma natural e espontânea.

Seguida dessa “Intimidade de Casal” entra-se no campo da “Intimidade Sexual”. Falando das chamadas relações íntimas Pasini entende que,

“A intimidade sexual é uma coisa completamente diferente. Abrange a cabeça, o coração e o ventre. Não é tanto uma necessidade, quanto um jogo, e muito menos é uma ocasião de domínio. Além disso, comporta uma certa dose de transgressão. Mas quais são então os laços entre intimidade e ternura? Depende ainda uma vez mais das propensões individuais. Para alguns a ternura é o sentimento principal. O verdadeiro motor do erotismo. Um gesto afectuoso pode levar facilmente, nestes casos, a um contacto sexual mais íntimo. Para nos experimentarmos em termos astronáuticos a ternura transforma-se na rampa de lançamento do erotismo. Para outros, pelo contrário, a ternura é um soporífero suave, e não se traduz em erotismo. Acaba até por fazê-lo adormecer. Como afirma Eric Fuchs, a ternura é um sentimento contínuo, enquanto o erotismo é por sua natureza descontínuo: necessita de surpresas e de interruptas mudanças de estilo. Por conseguinte é difícil, mas não é impossível, fazer coincidir estes dois sentimentos.” (Pasini, 1993, 94)

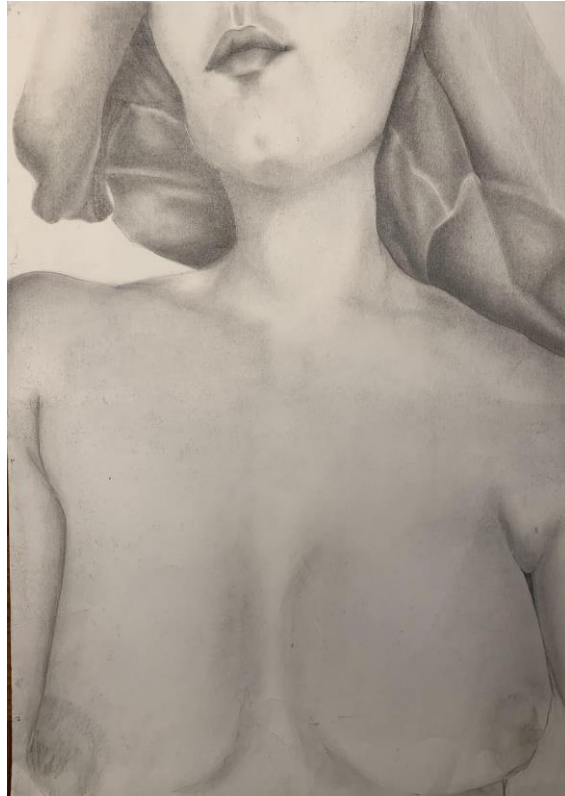


Figura 27. *"Intimidade I"* Grafite em papel, A2

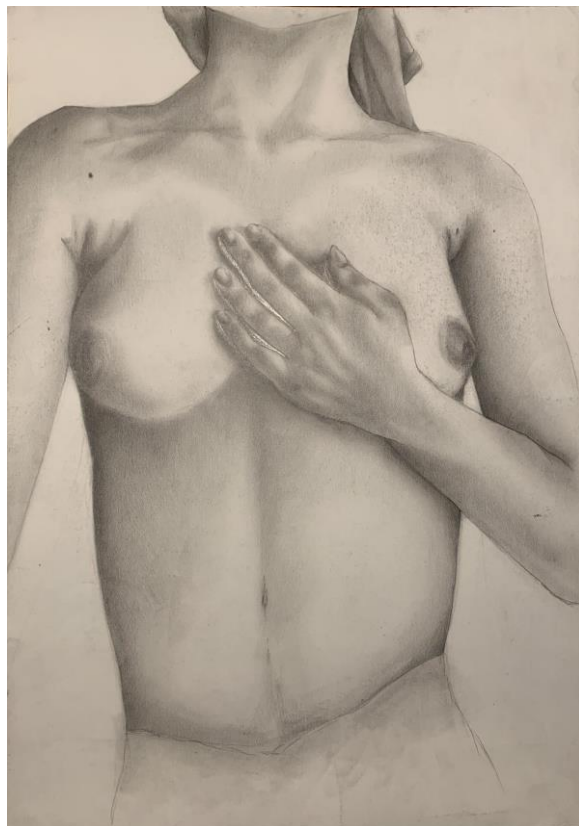


Figura 28. *"Intimidade II"* Grafite em papel, A2

Inicia-se com a ideia de que, os desenhos ligados à intimidade são bastante pessoais, pois apresentam uma perspectiva bastante íntima conectada à forma como a artista (neste caso a orientante) observa o corpo. Recorrendo ao uso do véu, simboliza a pureza e a timidez de expor as suas partes mais vulneráveis do corpo aos olhos de outras pessoas. Se perguntar-se a uma pessoa se gostaria de ter uma foto, ou um desenho a nu exposto, a pessoa mais facilmente adere à ideia da foto do que a do desenho, pois o desenho tem a capacidade de ter a observação do outro sobre si, sobre a sua intimidade, a sua vulnerabilidade, acede a uma interpretação pessoal que na fotografia, acaba por não acontecer. Não por esta não ter carácter pessoal, mas por se limitar a retratar algo exatamente como o é fotograficamente.

A intimidade aparece aqui exposta como um fragmento do ser, bastante reservado a si mesmo, pelo menos assim sendo até conseguir partilhar a sua intimidade com os outros. O modo como o corpo se encontra colocado no desenho, por exemplo, a mão ao agarrar o peito, demonstra uma timidez e algum receio, houve a consciência no ato de se demonstrar para a observação e apreciação da outra pessoa. Relativamente ao material, optou-se pelo desenho a grafite para demonstrar a suavidade, a doçura e a delicadeza presente na pele e nos lábios. Tecnicamente houve a especial atenção no esfumado para embelezar e refletir como no campo físico e visual o plano emocional estaria manifestado. A pele, é o órgão do corpo que se considera mais acessível para retratar o erotismo, pois assente dessa carga erótica remete a um campo visual mais alcançável para o artista e para o observador. As próprias mãos são alusivas ao erotismo, dispondo vários simbolismos, o toque carnal existente no desenho é subjetivo a essa conceção. As clavículas por sua vez, também entram neste campo erótico ligado ao sensual e elegante. Por fim, nos lábios identifica-se um lado mais sedutor e provocador, embora no desenho não seja o caso retrado, aqui acede-se em direção a uma ternura e amabilidade no simples ato do ser genuíno.

Ternura

Neste estado do erotismo, remete-se à Ternura, noção que parte de vários fatores ligados ao pensamento humano. Como todos os outros estados retratados, também a ternura provém do interior mais profundo dos seres, das suas experiências, vivências, características, memórias, da sua complexidade emocional e intelectual. Evidencia-se a ternura na empatia, na amabilidade, na paciência e na benevolência que advém de um ser para outro.

Considera-se que não seja obrigatório proceder à ternura apenas na paixão e no amor, mas a partir de uma situação com que um indivíduo se identifique pela sua experiência pessoal, na sua compreensão perante a realidade do outro, unidos por os sentimentos recíprocos. Por vezes, provém do sair de si mesmo e da sua realidade para compreender a realidade do ser alheio, entende que a sua verdade não é necessariamente a verdade do indivíduo à sua frente, o seu julgamento no fim deixa de ser real e passa a ser um mero espectador.

Claro que na maioria das vezes a ternura revela-se um precedente do amor e da paixão, quando alguém gosta de outra pessoa, tende a ser mais considerável e ternurento com essa mesma. A afetividade que sente perante quem gosta e ama, torna-se um gás poderoso na relação amorosa e ternura compartilhada. No erotismo em específico, a ternura torna-se meiga, no cuidado do bem-estar do outro, na gentileza dada, no carinho e na verdade que se encontra na relação de partilha, a atenção ao sentimentos e experiência do outro consigo mesmo tornam-se mais profundos e nobres.

Em vários estudos identifica-se que a ternura provém de um elemento primordial, que é a infância. No artigo *“Sobre a Ternura, noção esquecida”*, Ana Lila Lejarraga, psicanalista e professora adjunta do instituto de Psicologia, remete para esta ideia de uma nova faceta de ternura. Considera, “a sua dimensão mais originária-apontada por Freud em 1912. Essa outra dimensão remete à necessidade infantil de ser amado, cuidado e considerado.” (Lejarraga, 2005, 88) Ou seja, todo o ser humano começa desde pequeno a ter ligação e a procurar acesso à ternura, seja dos pais, familiares, amigos, etc. Freud exemplifica como o caso dos bebés, ou recém-nascidos que desde o seu primeiro momento de vida experimentam a ternura e o afeto da mãe, ao amamentar, aconchegar e mimar. Verifica-se em *“As linguagens de ternura e da Paixão”*, Marina F. R. Ribeiro articula que,

“O vínculo inicial e primordial mãe-bebé e de ternura e paixão: olhos nos olhos, beijinhos pelo corpo, suaves mordidas, risadas e sons de prazer. Freud (1905/1976) escreve que a expressão de saciedade do bebê após a mamada, assim como o sono a que este sucede são semelhantes às

expressões dos adultos após o orgasmo. Podemos compreender essa imagem freudiana como uma manifestação resultante de um encontro amoroso e terno, erótico e apaixonado: uma união que implica intimidade, entrega, imaginação e criação.” (Ribeiro, 2019, 274)

Explicando a teoria Freudiana do amor, Lejarraga procura através da sua análise como o elemento da ternura se torna presente na paixão, no amor e no erotismo, que se apresenta como *“responsável pela persistência do amor sentimento amoroso, além da simples atração sensual”*. Complementando,

“Em psicologia do grupo e análise do ego (1921), Freud considera que o estar apaixonado é resultado da confluência de amor sensual e ternura, e que graças à contribuição da corrente terna é possível medir o grau do apaixonamento. Percebe-se que no contexto de paixão e amor os padrões de afeto, medem-se pelo nível de ternura sentido em cada relação.” (Lejarraga, 2005, 91)

A disponibilidade que se é dada a cada indivíduo, também parte do afeto e da ligação que se tem na relação com a outra pessoa, quando se tem mais carinho a alguém, também se tem tendência a providenciar o tempo pessoal de uma forma mais flexível. Acredita-se que Freud identifica que quando um ser está realmente apaixonado, a sua vontade de descobrir o outro e o seu desejo de conhecer melhor aquilo que nele o atrai, é totalmente imediata, pois, a curiosidade e a novidade são subjacentes para manter essa paixão viva nas fases iniciais do seu erotismo. Para além disso, compreende ainda que no complexo das emoções humanas quando se está apaixonado por alguém, o sujeito tem a tendência a fazer aspiração da sua paixão por outro indivíduo, resultado dos seus desejos e pulsões sexuais, transcendendo do plano emocional para o plano físico.

Apresentando duas conceções de ternura, de facto não se procura aprofundar os conceitos, pois não é esse o fundamento do trabalho, no entanto, será explicado em o que cada um consiste. Como se tem vindo a constatar a primeira forma que Freud considera proveniente da ternura, é identificada na infância, a partir disso Lejarraga demonstra que, “Assim, na Psicologia do amor, Freud considerava que “dessas duas correntes (terna e sensual), a terna é a mais antiga. Ela procede da primeira infância; formou-se fundando-se nos interesses da pulsão de autoconservação e se dirige para as pessoas da família e aquelas que cuidam da criança.” (1912, p. 174). (Lejarraga, 2005, 92)

No segundo plano Lejarraga relaciona, “E em 1921 afirma Freud: “a observação direta, bem como a subsequente investigação analítica dos resíduos da infância, não deixam dúvidas quanto à confluência de sentimentos ternos e ciumentos por um lado, e propósitos sexuais pelo outro” (p. 130).” (Lejarraga, 2005, 92)

Percebe-se a partir de Lejarraga, que Freud, na sua teoria psicalítica remete para relevância do desejo e pulsão sexual, como aspeto primordial na vida do indivíduo sem descredibilizar outros parâmetros que são igualmente importantes. Incidindo a ideia de que em todos os campos emocionais e estados incutidos no amor (como nos restantes do projeto) o desejo sexual é essencial para metodologia envolvente no amor. Integra que,

“A pessoa amada, conclui Freud, é objeto das aspirações sexuais, enfatizando só um dos pólos dessa confluência de afetos. Posteriormente toda a configuração amorosa edípica sucumbe ao recalque, e as aspirações sexuais ficam recalçadas e inconscientes, só restando, em relação aos primeiros objetos de amor, laços de ternura. Assim, o sentimento de ternura proviria das aspirações sexuais incestuosas, constituindo uma pulsão inibida quanto ao alvo, produto da ação do recalque (Freud, 1921).” (Lejarraga, 2005, 92)

Ao falar sobre o complexo de Édipo de Freud, Lejarraga intelectualiza no que este consiste e como se aplica nas relações amorosas do indivíduo. O complexo de Édipo compreende-se na teoria psicanalítica sobre o crescimento psicosexual infantil, que de acordo com o seu conceito se desenrola a partir de uma hostilidade que a criança ganha ao sentir desejos sexuais pelo seu progenitor do sexo oposto (seja pai ou mãe) acabando por experienciar o choque emocional com o outro parente do mesmo sexo. Esta conflagração considera-se normal e comum no crescimento das crianças. Ao analisar o “recalque” depreende-se que este mecanismo de auto-proteção da criança é naturalmente ativado quando este reprime os seus sentimentos e anseios sexuais relativamente aos seus progenitores. A partir daqui, todos os seus desejos de carácter sexual reprimidos partem para o inconsciente, fazendo com que a própria criança não consiga expor francamente as suas vontades e interesses incestuosos que até à altura teria sentido.

Lejarraga apela à ideologia de Freud que a criança acede à ternura como o objeto de amor originário, neste caso os pais. Como forma de substituir as pulsões sexuais contidas que se encontram no seu inconsciente, (devido ao seu juízo de valores sobre o seu carácter), a criança olha para a forma de amor e de ternura de uma forma mais aceitável do que se fosse o caso contrário. Lejarraga realmente apela ainda para a conceção de que a criança adere à ternura como forma de carinho, derivado da própria restrição imposta em si mesma ao negar

essas pulsões de carácter incestuoso. Não se deixando por esta compreensão intelectualiza que,

“Entretanto, Freud reconhecia uma mistura de sentimentos ternos e desejos sexuais em um momento anterior ao drama edípico e à castração, no começo das relações do infante com as pessoas encarregadas de seu cuidado. Qual seria a origem da ternura infantil anterior à castração, se ainda não houve motivos para a inibição do alvo sexual? A noção de inibição supõe a existência de obstáculos que impedem a pulsão de atingir sua meta de forma direta, “encontrando uma satisfação atenuada em atividades ou relações que podem ser consideradas como aproximações mais ou menos longínquas do alvo primitivo” (Laplanche e Pontalis, 1979, p. 311). A inibição é considerada como um princípio de sublimação, porque em ambas a pulsão se afasta do alvo sexual direto. Mas enquanto a sublimação substitui o alvo sexual por outro socialmente valorizado, a inibição não abandona totalmente a meta originária, contentando-se com suas aproximações e satisfações atenuadas. Em função disso a pulsão inibida nunca atingiria uma cabal satisfação, já que o prazer obtido seria sempre “menor” ou “diminuído” em relação à satisfação do alvo originário.” (Lejarraga, 2005, 93)

Denota-se que, à partida, Lejarraga aponta como Freud coloca em consideração a sua noção de ternura, num ponto de vista assente na ideia de como os desejos sexuais na vida adulta se apresentam e como estes podem ou não estar influenciados pela infância da criança. Questiona ainda se a ternura aparece logo nas fases iniciais da vida, ou mais tarde, após a tomada de consciencia das barreiras sociais existentes, incluindo na “castração”. Estas noções que são subjacentes à teoria do complexo de Édipo, que se tem vindo a destigmatizar. Posto isto, conclui que,

“Resumindo, vemos que Freud oscila entre uma concepção de ternura como pulsão inibida, na descrição da vida sexual adulta, e uma ideia de ternura infantil, cuja origem não poderia ser teorizada como inibição. Como explicar que a ternura seja uma pulsão de alvo inibido – o que pressupõe uma restrição do alvo direto, e portanto, alguma forma de interdição – e a existência da ternura na infância, desde as origens?” (Lejarraga, 2005, 93)

Sumarizando, Lejarraga enfatiza a inconsistência presente na teoria de Freud, ao tentar perceber a relação que a ternura tem na vida sexual e na infância da criança. Reflete questionando se esta aparece decorrente de uma inibição sexual na fase adulta, causadas por aspetos sociais e morais, ou nas repressões que partem das origens enraizadas da infância. Partindo da ideologia que criança ganha a compreensão dessas impedições (proibições) a que foi submetida.



Figura 29. *“Ternura I”* Grafite em papel, A2

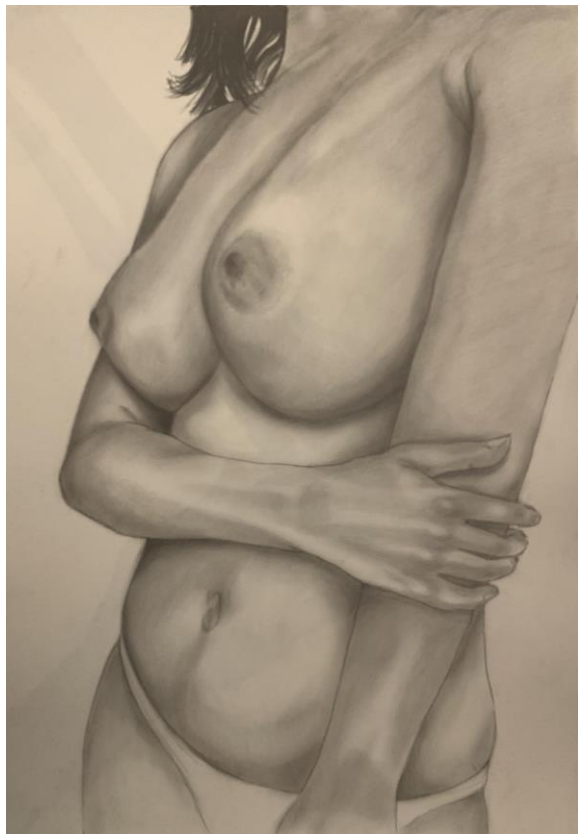


Figura 30. *“Ternura II”* Grafite em papel, A2

Na ternura procurou-se buscar o aconhego. Sendo que nestes desenhos escolheu-se representar o abraço presente na mulher, que se encontra inerente ao carinho, à capacidade de amar e se aconhegar quando fundamental.. A maior parte das vezes olha-se para a ternura como algo dependente do outro, ou unicamente referente à partilha desse sentimento com mais pessoas. No entanto, nem sempre é assim, já que no contexto do erotismo se acredita que esta se revela de vários modos e formas, nomeadamente quando um indivíduo se preocupa com os outros, quando lhes quer bem, quando gosta de alguém, tem a vontade de acarinhar e aconhegar. Nos desenhos presentes, procurou-se retratar uma ternura mais ligada ao erotismo intrínseco em “nós” mesmos. Traçando alguns entendimentos de Freud, toma-se como referência a ternura vivida na infância, na verdade, considera-se que não se englobe a todos os casos. Numa experiência pessoal identificou-se que foi a época assente na memória, onde se entrou em contacto com o sentimento de ternura. Começando pelos pais, até à família e às relações de amizade que acompanham o indivíduo ao longo da vida, vai-se descobrindo de onde parte a ternura até se chegar às relações amorosas, onde o seu entendimento passa para um estado subjacente e em especial à partilha do erotismo, que é onde incide o foco do projeto. Este erotismo na ternura é vivido tanto a dois como a sós. Quando se partilha o espaço com o outro, a noção de ternura altera-se, pelo que já não é só importante para o indivíduo em si, mas também para o outro com o qual se correlaciona. O entendimento e a compreensão que este deposita em outra pessoa, demonstra a forma como a ternura se molda e se transforma nos relacionamentos afetivos eróticos em particular.

Voltando aos desenhos, retratou-se uma jovem a abraçar-se, mostrando a ternura na sua forma mais simples e honesta, no aninhar e conforto que se sente nesta simbiose de sentimentos emocional e corporal. Interpreta-se a ternura como um carinho especial a si mesma, pelo menos crê-se que seja a forma mais dócil e segura de a garantir. Aprende-se isso na infância, nas relações e nos afetos recebidos pelos nossos pais, no colo da mãe, na amamentação (referido por Freud). A nudez aparece como elemento erótico, assim como a mão. No entanto, a mão é o que referencia a ternura no toque e no agarrar com delicadeza o seu corpo. Os materiais e técnicas utilizados foram aos desenhos da intimidade. O grafite foi primordial para demonstrar a suavidade da pele, reforçando assim o erotismo nela presente, acrescentando ainda que o trabalho do esfumado vem como auxílio para demonstrar o toque terno e subtil que se encontra em contacto com a superfície da “casca” humana. Sintetiza-se deixando a ideia de que a ternura reside no toque e na afinidade do ser consigo mesmo, pois, antes de se ser ternurento com os outros, tem de vivenciar e experienciá-lo consigo mesmo.

Melancolia

Mencionando agora a melancolia, pode-se encontrar este estado presente no erotismo no encontro da realidade com os problemas que consistem no conjunto dos seres ao se tornarem conscientes da sua descontinuidade.

Como se vem a referir ao longo do projeto, sabe-se que no erotismo a morte vem sempre como fator presente na experiência intrínseca ligada ao ser humano. Assim como Bataille identifica também Hermesen o refere, “o ser humano sempre refletiu sobre a morte e o seu carácter transitório da vida.” (Hermesen, 2022, 23) Assim como está ligada ao erotismo, também se encontra assente na melancolia.

Pessoalmente acredita-se que, a partir da experiência dos indivíduos na sua vida quotidiana, a nível pessoal ou coletiva, grande parte da sua existência terrestre é deparada com o sentimento de estado melancólico. Hermesen indica que, “*a melancolia é um sentimento que ultrapassa barreiras físicas e temporais.*” (Hermesen, 2022, 23) Independentemente do estatuto, idade e fisionomia do sujeito, como todos os outros estados alusivos ao ser humano, não há critério que deixe de fora um único indivíduo no que toca a sentimentos, sejam eles mais ou menos intensos. Sendo comum a todos os sujeitos, acaba também por estar intrínseco em várias culturas ao longo dos séculos, encontrando-se explícito e representado em diversas temáticas. Hermesen refere-o mencionado que,

“Ao longo dos séculos, e em todas as culturas, sempre ocupou um lugar no espectro dos sentimentos humanos, (...) Todas as culturas celebram de algum modo a melancolia, mas também tentam dominá-la com rituais, narrativas e cerimónias religiosas. A melancolia pode adotar formas muito diferentes, desde uma perturbação passageira a um estado permanente de desolação; todavia, qualquer que seja a sua especificação, tem sido um fator constante nas descrições da condição humana desde os tempos mais remotos.” (Hermesen, 2022, 24)

Como se observa, desde sempre que, através do estudo do ser humano ou da representação através da arte, na descoberta da condição dos indivíduos nas sociedades, o estado físico e emocional, assim como a procura de uma abordagem sempre foi visível e necessária no que tocava ao compreender o que proporcionava o estado de melancolia nos seres humanos. Não só na filosofia, também na literatura, na poesia, ciência e na arte, a melancolia foi fortemente estudada e apresentada de diversas perspetivas. Posto isto, Hermesen apresenta diversas ideologias, sendo umas mais clássicas e outras mais contemporâneas, tomando como exemplo a filosofia de Platão e Aristóteles, qualificada para os filósofos como uma “melancolia privilegiada”, uma vez que, “nos pode conduzir à reflexão, à compaixão e à criatividade”, acreditam que o indivíduo através das suas “más”

experiências consegue tirar ensinamentos e vivenciar acontecimentos que antes lhe eram totalmente desconhecidos. Em contraste, nas sociedades atuais observa-se a melancolia como um estado completamente depreciativo e nefasto, como se nada de bom pudesse ser proveniente dela. A autora identifica-o explicando que, “Hoje em dia, a melancolia recebe o nome de “depressão”, mas a maioria dos sintomas de depressão-estado geral de tristeza, abatimento, desejo insatisfeito, tédio e inquietação-coincide em grande medida, com a descrição da melancolia que faziam os médicos da Antiguidade Clássica.” (Hermson, 2022, 25)

O que realmente leva a esse estado é o facto de o ser humano não aproveitar o sentimento como algo que o possa levar à criação, experimentação, aprendizagem e à busca pela compreensão dos seus sentimentos, que acaba por levar à não aceitação do seu próprio estado. O próprio ambiente à sua volta leva a essa ideia negativa da melancolia enquanto sentimento prejudicial no ser humano e como isso se relaciona com o erotismo e com o sentimento de perda antes mencionado? A autora esclarece que, “*A melancolia relaciona-se com a consciência do decorrer do tempo e do carácter transitório da vida, que os leva a dirigir o olhar para o que ficou para trás, o que perdemos.*” (Hermson, 2022, 26) Ou seja, quando o indivíduo se apercebe da sua finitude no plano terrestre e do/da, seu/sua amada, por exemplo, em vez de se focar os elementos positivos que ainda pode aproveitar, nomeadamente da criatividade e da memória que lhe pode restar das experiências, atribuindo assim à melancolia algum conforto. Contudo, procede por fazer precisamente o contrário, torna-se depressivo, incoerente, obsessivo e imprudente, pois não se consegue desligar do estado negativo que o consome. Apenas quando consegue aproveitar a alegria de sentir a melancolia e estar em plenitude com esse estado, consegue realmente alcançar o melhor que este sentimento tem para oferecer. A arte tem grande papel aqui, daí muitos artistas terem nas suas obras e trabalhos, a maior parte das vezes, a melancolia como objeto de estudo e estado impulsionador das suas ideias. Complementando com Hermson,

“A arte possui, muitas vezes, um carácter melancólico e pode oferecer consolo ou inspirar um sentimento de felicidade. Esse consolo está intrinsecamente ligado à beleza, ao sentimento de solidariedade humano e à capacidade de emocionar, mas também a uma disposição para refletir sobre a vida de uma forma profunda.” (Hermson, 2022, 26)



Figura 31. *"Melancolia I"* Grafite no papel, A2

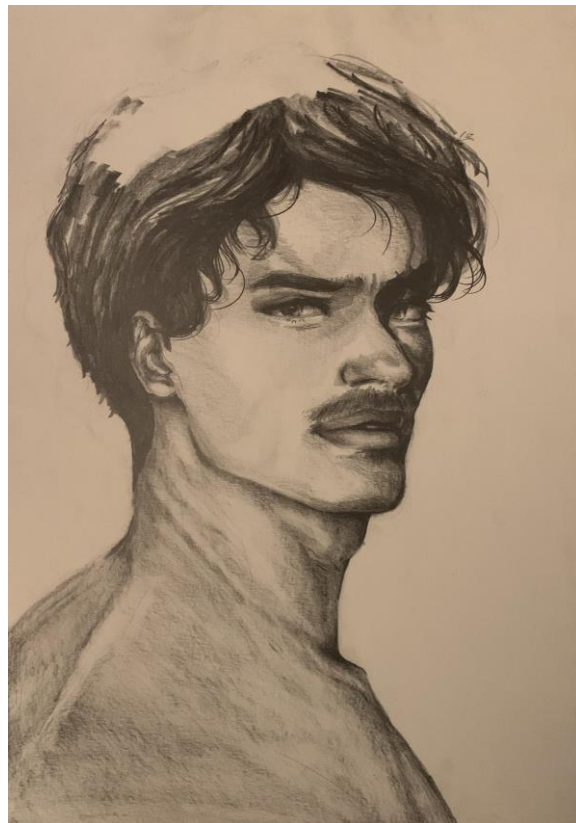


Figura 32. *"Melancolia II"* Grafite no papel, A2

No caso da melancolia perspetivou-se como se poderia produzir desenhos sobre este estado no contexto do erotismo, percebendo que através da vivência pessoal, este ocorre no vazio que o indivíduo experiencia ao perder o outro e se perder a si próprio. Não se consegue focar nas coisas boas e positivas no contacto com o outro, apenas no negativo que vivencia do decorrer e no fim dessa ligação. Deixando esta melancolia domar o seu estado otimista, torna-se uma pessoa completamente vazia e abatida, partindo daí para o aborrecimento, para a monotomia, o fastio, o tédio, o desinteresse por tudo o que antes fazia sentido, a vida torna-se infeliz e depressiva. De uma forma geral o erotismo vai desmoronando gradualmente, até acabar por desaparecer. Tudo isto vai depender da vontade do indivíduo e como ele olha para a situação, como ele a enfrenta e decide contornar, como disse Hermsen a melancolia pode ser algo bastante positivo, quando aceite com esse propósito, na arte inclusive resultou em obras maravilhosas, pois nos nossos piores momentos temos a capacidade de fazer grandes feitos. A partir desta ideia, procurou-se fazer desenhos que remetam para compreensão pessoal e íntima da melancolia no erotismo.

Acredita-se que de todas as abordagens, as que se foram decididas para apresentar no desenho, não seriam à partida o conceito que a maior parte das pessoas ou artistas procuraria abordar, por isso que se volta a remeter à ideia de todo o projeto ser bastante pessoal. No primeiro desenho apresenta-se um retrato de um esqueleto com uma figura atrás que simboliza o vazio existencial que o indivíduo carrega dentro de si. No seu campo emocional o rosto (carnal) vira uma miragem do que antes teria sido, antes de se perder em si próprio, de se consumir e de se auto sabotar. Como material usou-se o grafite, apresentando agora uma certa agressividade no uso do lápis no desenho, com o objetivo de reforçar a carga inerente ao seu sentimento, sendo que não se optou por esfumar, o traçado torna-se mais denso e robusto. Partindo agora para o segundo desenho limitou-se a observar o que faria mais sentido quando se pensava profundamente em melancolia e essa resposta traduziu-se no olhar. O olhar escondido e implícito no rosto melancólico, neste olhar conseguimos observar o estado em que realmente o indivíduo se encontra, é nele que está inerente a expressão e o sentimento encoberto. Além disso, essa forma de estar, é também referente ao erotismo, a representação do corpo do homem, o jeito que se dispõe no desenho a meu ver expõe uma carga erótica bastante fortíssima, sendo esta a sua vulnerabilidade na aceitação do seu estado. O material usado foi novamente o grafite e a ideologia em torno da técnica volta à mesma realidade anterior. O foque foi efetivamente em realizar um retrato que tivesse a sua essência no olhar, daí o grafite se encontrar executado de uma forma intensa com o objetivo de cativar dando a expressão e ênfase ao desenho. Nada foi esfumado nem esbatido,

houve sempre a consistência nesta linguagem mais robusta até a análise do estado melancólico se encontrar completa.

Estudos

A perspectiva da experimentação como um componente essencial no trabalho foi de grande importância no desenvolvimento da concepção do erotismo. O movimento presente, as sensações, a emoção, o místico, o obscuro, a luminosidade, as perspectivas, as formas, o enquadramento, a mancha, a linha, a textura, o esfumado, toda a experimentação foi de extrema relevância ao longo dos estudos até aos desenhos finais. Como sabemos o corpo é bastante alusivo ao campo erótico, assim como as suas partes mais reservadas, no entanto, a partir de vários estudos, procurou-se explorar desde o corpo, retrato, olhar, expressão, contacto e aspeto carnal, como poderia através do desenho exprimir os estados apresentados no projeto. O estudo do erotismo no projeto tornou-se uma perspectiva muito pessoal, assim como os desenhos, sujeito a várias interpretações, no entanto, nenhuma delas poderá ser vista como uma limitação do erótico, pois essa limitação acaba por caber a cada um de nós. Parte da nossa interpretação, dos nos sentimentos, das emoções, dos sonhos, das fantasias, etc.

Quanto aos desenhos (estudos) que foram executados ao longo do projeto, como previamente referido usou-se fundamentalmente o carvão e o grafite. O carvão para explorar o lado mais obscuro e místico que liga à ideia da psique, do intelectual, dos sentimentos mais sombrios, da falta de controlo, da profundidade, do movimento, do esfumado, do abstrato, resumidamente do que permitia criar uma linguagem no desenho mais livre e direta.

Noutra perspectiva, o grafite foi utilizado para executar um desenho mais prático e detalhado, com o pretexto de captar mais dimensão, rigor, suavidade (sobretudo no estudo da pele, na qual foi essencial para a compreensão do erotismo perspectiva pessoal) com o objetivo também de procurar uma linguagem mais clara e explícita do ponto de vista visual.

Considera-se que o erotismo, encontra-se no contacto e também na nossa alma, encontra-se connosco próprios e com os outros com que partilhamos e não há nada melhor do que desmistificar o seu valor através da arte. Neste projeto, o desenho vem como ferramenta essencial para desnudar o lado oculto do indivíduo, vigente nos seus estados de espírito e essência humana. Ao longo dos estudos vai ser permitido ver este trabalho tem enraizado vários conceitos e técnicas, todos eles com o fundamento de perceber como o desenho poderia vivenciar e transmitir a observação e interpretação pessoal na natureza dos nossos planos carnis e emocionais.

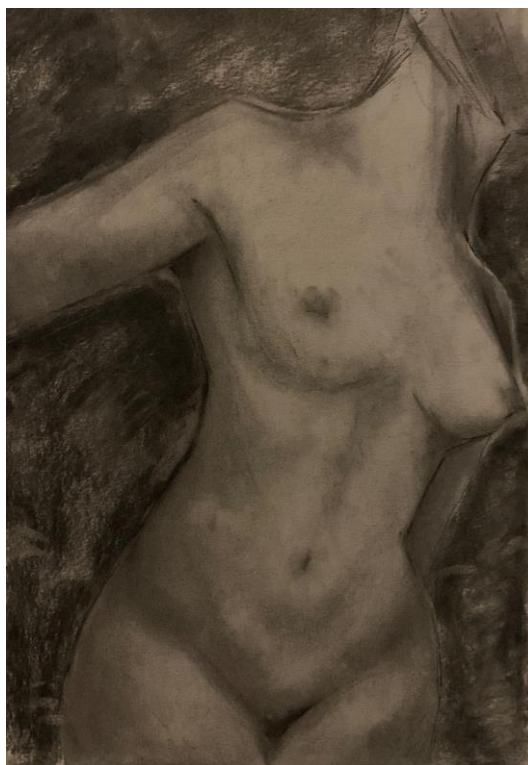


Figura 33. Estudos, Carvão vegetal, A2



Figura 34. Estudos, Carvão vegetal, A2



Figura 35. Estudos, Carvão vegetal, A2

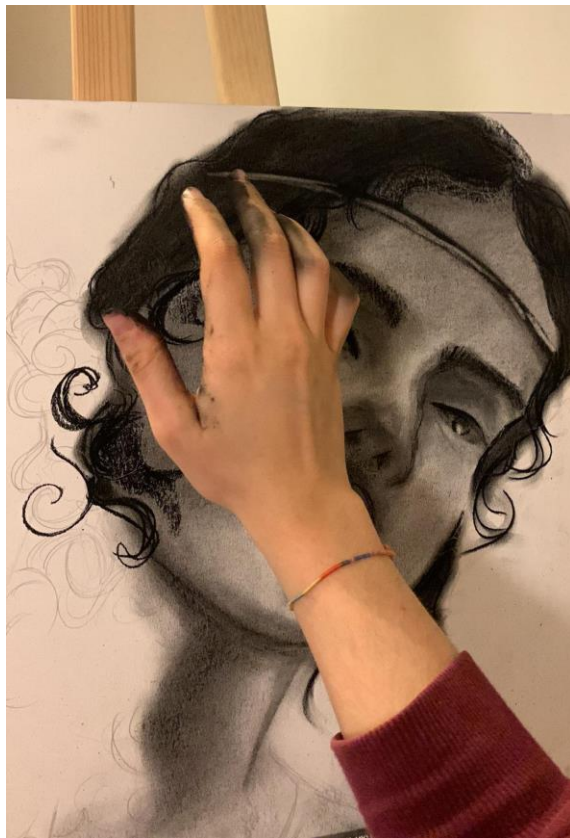


Figura 36. Estudos, Carvão vegetal, A2



Figura 37. Estudos, Lápis de Grafite, A2



Figura 38. Estudos, Lápis de Grafite, A2



Figura 39. Estudos, Carvão vegetal, A2

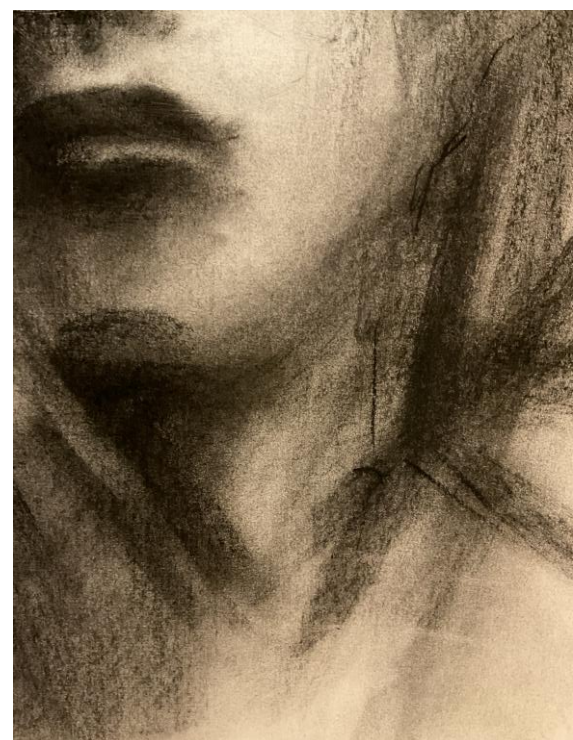


Figura 40. Estudos, Carvão vegetal, A2

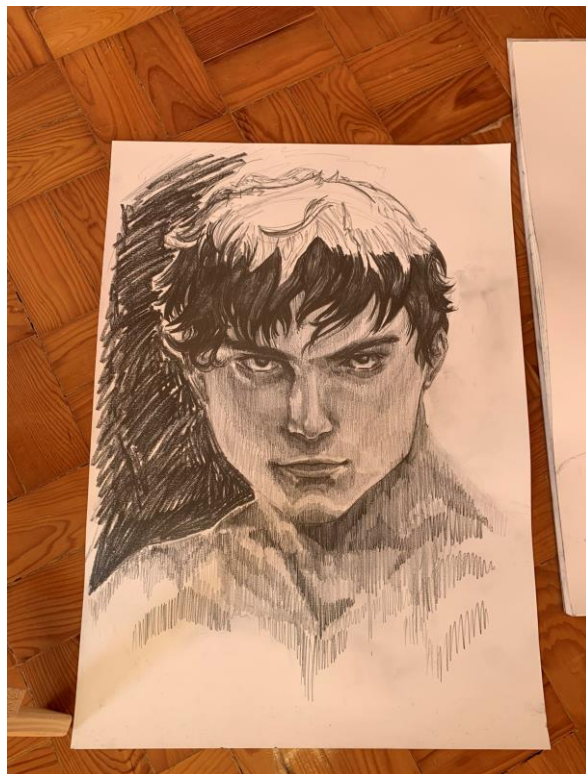


Figura 41. Estudos, Lápis de Grafite, A2

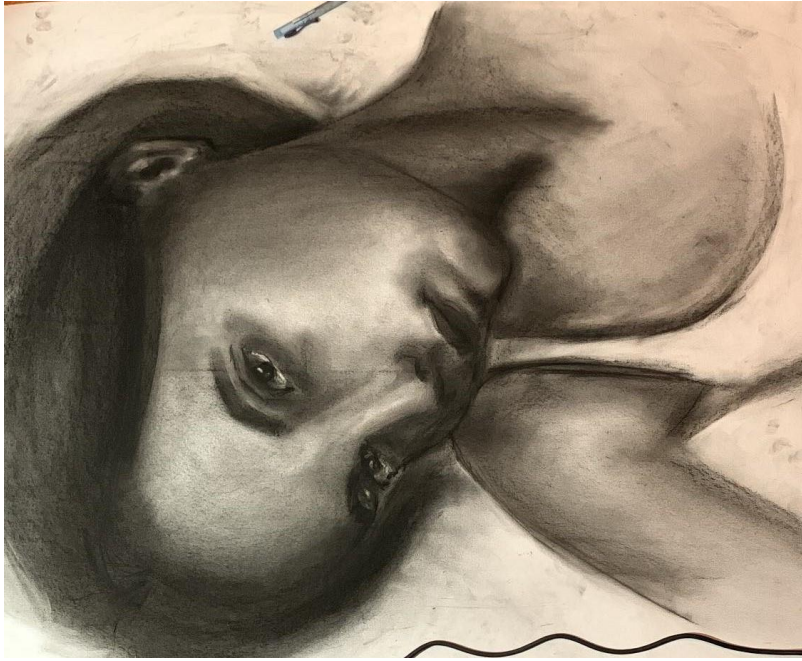


Figura 42. Estudos, Carvão vegetal, A1

Considerações finais

Finalizado o estudo, partiremos com a reflexão de todos os conceitos abordados na tese. As várias ideologias subjacentes à arte e ao desenho, apresentam uma procura na desmistificação dos temas que envolvem todo o projeto. Procurámos explorar várias práticas, definições e conceitos partindo de autores, reflexões e debates que nos pudessem elucidar intelectualmente numa compreensão do tema. Como se foi vendo ao longo do trabalho, verificou-se como o erotismo, a arte e o desenho, sempre tiveram presentes na vida do homem, fazendo parte de nós e da nossa história enquanto seres humanos. Sendo que foram e são influenciados a nível social, cultural e religioso, o que não determina obrigatoriamente como o indivíduo demonstrará o seu trabalho ou se apresentará enquanto ser.

Optou-se por estes temas com o objetivo de procurar entender um pouco mais sobre nós enquanto indivíduos e enquanto artistas, promovendo a importância da reflexão nos juízos a que nos submetemos sem dar conta, no nosso quotidiano e durante toda a nossa vida. Todo o estudo proporcionou uma clareza profunda no que toca ao nosso processo evolutivo na arte, apercebemo-nos o quão importante é debater ideias, questionar, procurar saber sempre mais e não nos limitarmos ao que está dentro “da nossa bolha”. José Saramago em “*O conto da ilha desconhecida*”, profere que, “*É preciso sair da ilha para ver a ilha. Não nos podemos ver se não saímos de nós.*” (Saramago, 1997) É necessário sairmos de nós próprios para podermos ver o mundo à nossa volta, para podermos conhecer algo maior que nós, para nos melhorarmos enquanto pessoas e proporcionarmos a nós mesmos o discernimento de sermos merecedores do nosso conhecimento e intelectual, pois saindo da nossa ilha, também é possível observar a ilha do outro.

Referindo-nos em particular ao tema do erotismo, quando foi efetuamos a escolha, não tínhamos noção da dimensão que este teria em todos os campos da vida, não limitando só à arte, ao desenho, mas como vimos ao cerne do ser em si e do seu campo sensorial. Optou-se por artistas contemporâneos e clássicos, pelo diversificado conhecimento que apresentam e pelo facto de o seu estudo nos interessar mais em uma perspetiva pessoal, acabando também por ser alusivo ao projeto em si.

O objetivo inicial seria explorar e expor uma perspetiva do erotismo feminino, pois embora se acredite que exista componentes inerentes a ambos os géneros, num ponto de vista metafórico, crê-se que o seu erotismo seja vivenciado de forma diferente. Desta forma, entende-se que algo tão complexo não pode nunca ser reduzido a um panorama tão simples, pois são seres individuais, seja nas sensações, nos desejos ou nos gostos. Assim, mesmo que os indivíduos sejam do mesmo género, essas distinções existem e modificam os padrões

coletivos que se tem vindo a falar. Apesar do mencionado, optou-se por não o aprofundar, dando meramente exemplos de obras e alguns conceitos como de Alberoni, para que houvesse pelo menos a noção de que tal se poderia determinar minimamente através de vários aspetos.

Na arte procurou-se explicar o quanto ela contribuiu na formação da sociedade, das civilizações, do indivíduo e do mundo em geral, remetendo à sua relação com o artista, o seu intermediário, percebendo que toda a sua representação física, passa por um arquétipo interior do sujeito que a produz, desde o seu processo imaginativo, à reflexão, estruturação e por fim na prática. Terminando então com o desenho, a área de mestrado da aluna do projeto, pretendeu-se fazer algo que fosse representativo da sua prática e alusivo ao erotismo. Os desenhos por si realizados expressam uma visão pessoal do erotismo no corpo da mulher, da artista, da exploração carnal, da observação e também da expressão vigente no retrato, na captação do olhar. Posto isto, baseou-se numa perspetiva que procurou os sentimentos por si vivenciados e presentes no seu erotismo individual. Acredita-se, ainda assim, que todos estes estados enunciados sejam intrínsecos e particulares a todos os seres humanos.

Para cada estado existiu um processo criativo individual, fugindo à norma de conservar a mesma linguagem artística no projeto final, compreendeu então que deveria manter-se fiel ao que se identificava enquanto artista. Houve a necessidade de recorrer a diferentes técnicas no desenho, tal como supramencionado, sendo utilizados o carvão e o grafite para mostrar dureza outros para mostrar suavidade. Assim dependendo da interpretação pessoal do estado, atribui-se uma técnica e um valor diferente.

Finalizando compreende-se que com este projeto existam ideias que não sejam tão claras, e por isso, são sim, sujeitas a diversas interpretações pessoais e analíticas do que poderia, ou não, ser o erotismo. Clarifica-se que existem também ideias que ficaram por explorar e aprofundar em vários campos, percebendo-se assim que realmente todo o trabalho foi realizado a partir de conceitos, ideias e estudos, mas acaba sempre no fim por ser uma interpretação muito pessoal.

Bibliografia

Alberoni, F. (1992), “*O erotismo*”, Círculo de Leitores.

Bataille. J. (1957), “*O erotismo*”, Moraes Editores.

Braz, I. Lissere, M. (2021) “*Vida e obra de Camille Claudel*”, artigo em Arte e Design, da revista digital de autores Medium. <https://medium.com/arte-e-design/a-artista-esmagada-pela-sociedade-de-seu-tempo-deixou-sua-marca-na-hist%C3%B3ria-da-arte-com-sacrif%C3%ADcio-3ad2ddb1efb9>

Canelas, L. (2017), “*A escultora Camille Claudel tem finalmente um museu para ela*”, artigo do Jornal Público. <https://www.publico.pt/2017/04/01/culturaipsilon/noticia/a-escultora-camille-claudel-tem-finalmente-um-museu-para-ela-1767385>

Capital, Carta (2014), “*Como a China lida com o erotismo e com o sexo?*”, Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/como-a-china-lida-com-o-erotismo-e-o-sexo-2990/>

Carvalho, L. “*Arte erótica e o renascimento (Aula nº60)*”, <https://virusdaarte.net/a-arte-erotica-apos-o-renascimento-aula-no-60/>

Daily Mail (2012), “*The art of flatulence! How 200-year-old Japanese He-gassen paintings really Do have a deep meaning*”. Disponível em: <https://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-2104250/Divine-wind-Japanese-He-gassen-art-actually-form-social-commentary.html>

Gomes, Roger. e Feitosa, Loudes. (2013) “*Arte “erótica” da Antiguidade: Leituras do universo contemporâneo*”. Disponível em: https://www.academia.edu/52772894/ARTE_ER%C3%93TICA_DA_ANTIGUIDADE_LEITURAS_NO_UNIVERSO_CONTEMPOR%C3%82NEO

Hermesen, J. (2022), “*Melancolia em tempos de Perturbação*”, Quetzal

Kant, I. (1790), “*Crítica da Faculdade da Juízo*”, Forense Universitária

Kruijff, M. (2020), “*Toda Arte é Erótica: Os Desenhos Sensuais do Voyeur Intensivo Gustav Klimt*”, publicado em Shunga Gallery, Erotic Art Magazine. <https://shungagallery.com/gustav-klimt-erotic-drawings/>

Rodrigues, S. (2002), “*Susana e os Velhos. Pintura e narrativa*”, FBA, Artigos em revistas Nacionais, Faculdade Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Repositório da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/15596>

Loh, M. (2020), “*In the Sixteenth Century, Two Women Painters Challenged Gender Roles*”, artigo do jornal Arte na América. <https://www.artnews.com/art-in-america/features/sofonisba-anguissola-lavinia-fontana-italian-renaissance-women-painters-1202678831/>

Magnin Musée National, coleção “ÉCOLE ITALIANNE XVIe-XIXe siècle”, “*Susana and the Elders*”. <https://musee-magnin.fr/en/node/17>

Malva, Palmela (2020), “*Shunga, o sexo explícito na arte japonesa do período Edo*”, Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/shunga-arte-erotica-japonesa-dos-seculos-17-19.phtml>

Manuel Guimarães Veríssimo Serrão, V. (2020), “*Arte do Renascimento e do Maneirismo em Portugal*”, artigo da Universidade de Letras de Lisboa, Fenix Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. <https://fenix.letras.ulisboa.pt/courses/armp-2-283923108083867/ver-artigo/trento-entre-liberdade-e-censura>

Martins, S. Gonçalves, E. Pires, I. Pego, J. Araújo. L, Sousa M. Horta, M. Freire, P. Sampaio. “*O erotismo na Arte*”, Tip. Belgráfica, Lda.- Biblioteca da Faculdade Belas-Artes Lisboa

Moreira, A. (2000), “*O Pénis através da História*”, Acta Urológica Portuguesa, Conferência inaugural do VII Congresso Nacional de Andrologia. Associação Portuguesa de Urologia. <https://apurologia.pt/wp-content/uploads/2023/06/o-penis-atr-d-hist.pdf>

Moura, Joana. (2014), “*Coleção de Arte erótica: identidade visual e museografia*”, Tese de Mestrado em Design, da Universidade de Aveiro. -Repositório Institucional da Universidade de Aveiro, <https://ria.ua.pt/handle/10773/12067>

- Oliveira, António. (2018), “*Imagens de arte e autoformação da sexualidade: O desenho como perspectiva de uma escrita de si*”, Trabalho de conclusão do curso de Artes Visuais da Universidade da Brasília. https://prceu.usp.br/wp-content/uploads/2021/05/2018_AntonioLucasAlvesOliveira_tcc.pdf
- P55.ART, (2021), “*O nu artístico e a sexualidade na arte Ocidental*”, Publicação na revista P55.ART. <https://www.p55.art/blogs/p55-magazine/o-nu-artistico-e-a-sexualidade-na-arte-ocidental>
- Pereira, D. (2012), “*VIII EHA - Encontro de História da Arte*” em, “*Susanna e os anciãos: Análise comparativa das obras de Artemisia Gentileschi (1610) e Jan Both (1642)*”, da Universidade Estadual de Campinas- Programa de Pós-graduação em História do Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2012/Debora%20Viveiros.pdf>
- Pessoa, F. (2009), “Antologia Poética”, Verbo
- Pousada, P. (2015), “*Desenho: pretensão, erro e ruína*”, Tese de Doutoramento, da Universidade de Coimbra. - Repositório da Universidade de Coimbra, <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/28851>
- Ramos, A. (2008), “*A Linha da beleza de William Hogharts*”, artigo na Revista Filosófica de Coimbra- nº33, Universidade de Coimbra, Repositório da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. https://www.uc.pt/fluc/dfci/publicacoes/a_linha_da_beleza
- Santos, Daniel (2021), *Períodos Eletrónicos em Psicologia*, “Tecnonarciso: Eros e identidade no reino da imagem”. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-58352021000200005
- Saramago, J. (2018), “*O conto da ilha desconhecida*”, Porto Editora
- Schopenhauer, A. (2000), “*Metafísica do amor, Metafísica da Morte*”, Martins Fontes
- Serrão, Vítor (2019), *Comunidade Cultura e Arte*, “*Arte no feminino: casos de estudo na arte portuguesa*”. Disponível em: <https://comunidadeculturaearte.com/arte-no-feminino-casos-de-estudo-na-arte-portuguesa/>

Taís em Paris, (2009) publicação “*Shakountala (o abandono)*”,
<https://taiseinparis.wordpress.com/2009/08/04/sakountala-o-abandono/>

Terra, (2014), Ásia, “*Obras eróticas de antigas dinastias são exibidas na China*”, Disponível em:
<https://www.terra.com.br/noticias/mundo/asia/obras-eroticas-de-antigas-dinastias-sao-exibidas-na-china,a8beb702dda65410VgnVCM3000009af154d0RCRD.html#social-comments>

Triglia, V. (2021), “*Bem-vindo de volta, Senhor da arte. A exposição reabre em Milão com 130 obras de 34 artistas*”, artigo publicado na revista online Allonsanfán.
<https://www.allonsanfan.it/2021/05/05/le-signore-dell-arte/>

Venâncio, Rafael. Nóbrega, Maria. Rodrigues, Hérmanno. “*Dissidências eróticas e poder no século XVIII*”. Disponível em:
https://www.editorarealize.com.br/editora/anais/conages/2016/TRABALHO_EV053_MD1_SA6_ID398_05052016124841.pdf