

IMPRESSÕES DE HOMEM - IMAGINANDO CORPO E RELAÇÃO

Rafael Rodrigues de Oliveira¹

Resumo: O processo de criação em arte pode fazer emergir aspectos que expressam relações com o meio sociocultural, revelando impressões dos modos de socialização. Este artigo apresenta uma perspectiva na qual as imagens de uma masculinidade hegemônica tensionam a relação com o corpo, os músculos e as memórias do artista. À volta da questão: como pode um boneco plástico provocar uma avalanche de sensações? Apresenta-se o desenvolvimento da pesquisa em arte via processos de criação através da emergência da repetição do padrão imagético daquilo que se compreende como homem e possíveis matrizes histórico-culturais como um sistema de impressão. A investigação poético-teórica com caráter autoetnográfico teve como provocação metodológica o que Cecília Salles articula como imagem geradora. As impressões do boneco reforçam uma ideia de corpo condizente com sistemas heteronormativos hegemônicos. Tais imagens emergentes no processo de criação dão início a uma investigação teórica e subjetiva acerca do padrão estético-ético daquilo que foi esculpido como referencial viril, uma masculinidade hegemônica branca, jovem, eurocentrada e cisnormativa, regimentado pelo desejo e pela violência, os desdobramentos e implicações no indivíduo e refletido na sociedade.

Palavras-chave: Impressão; Masculinidades; Corpo; Imagem.

¹ Graduado em Licenciatura em Artes Visuais e Mestrando bolsista em Arte, ambos pela Universidade Estadual do Paraná, linha de pesquisa Modos de Criação e Processos Criativos em Artes. Investiga processos de criação em aproximação com teorias da psicologia, antropologia e cognição. Atua como produtor cultural para teatro e eventos acadêmicos. É artista visual, performer e cenógrafo. ID Lattes: 0394178105648031

IMPRESIONES DE HOMBRE – IMAGINANDO CUERPO Y RELACIÓN

Resumen: El proceso de creación en el arte puede manifestar aspectos que expresan relaciones con el entorno sociocultural, revelando impresiones de modos de socialización. Este artículo presenta una perspectiva en la que las imágenes de la masculinidad hegemónica tensionan la relación con el cuerpo, los músculos y los recuerdos del artista. En torno a la pregunta: ¿cómo puede una muñeca de plástico provocar una avalancha de sensaciones? El desarrollo de la investigación artística a través de procesos creativos se presenta a través de la emergencia de la repetición del patrón de imagen de lo que se entiende por hombre y posibles matrices histórico-culturales como sistema de impresión. La investigación poético-teórica de carácter auto etnográfico tuvo como provocación metodológica lo que Cecília Salles articula como imagen generadora. Las impresiones del títere refuerzan una idea del cuerpo que se ajusta a los sistemas heteronormativos hegemónicos. Estas imágenes emergentes en el proceso de creación inician una investigación teórica y subjetiva sobre el estándar estético-ético de lo que ha sido esculpido como referencia viril, una masculinidad hegemónica blanca, joven, eurocéntrica y cisnormativa, regida por el deseo y la violencia, las consecuencias e implicaciones para el individuo y reflejadas en la sociedad..

Palabra clave: Impresión; Masculinidades; Cuerpo; Imagen.

Imaginar, verbo transitivo direto: *conceber alguma coisa, criá-la, fantasiá-la; idear*². Verbo indica movimento, uma ação, bem ao estilo “e o Verbo se fez carne e habitou entre nós”³. Imaginando algo que se inicia pelo (meio do caminho e meio que se deu o caminho), explora-se aqui uma investigação pelo corpo, pela história e pela memória, de um processo de criação emergente da masculinidade hegemônica, idealizada - forjada - impressa - re-impressa, e que corrobora com a manutenção de estruturas violentas de poder e engrenagens lubrificadas pelo desejo. Estou falando da construção e impressão de imagens que representam um tipo de masculinidade viril que vem ao longo do tempo sendo atualizada e como esse sistema pode construir corpos e relações.

As imagens de “homem” que nos chegam, desde a história da arte (e nestas escolhas estão também contidos os interesses de cada pessoa historiadora), pretendem normatizar quais são os modos relacionais apropriados. Este artigo apresenta a relação entre as imagens emergentes em um processo de criação em arte e as dinâmicas com o processo de criação da masculinidade e seus desdobramentos sociais e subjetivos. Aqui é traçado conexões entre o imaginário histórico de uma masculinidade eurocentrada branca e cisheteronormativa com ressonâncias da subjetividade de uma bicha trintona brasileira.

Esta articulação autoetnográfica⁴ foi apresentada inicialmente como trabalho de conclusão do curso Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná - *Campus Curitiba II*, orientado pela Prof^a Dr^a Milene Lopes Duenha. *IMPRESSÕES DE HOMEM* se apresenta como articulação teórica e memorial artístico reflexivo da investigação poética via processos criativos de *NUNCA SERÁ O SUFICIENTE*, que primeiramente se desenvolve pela frotagem.

Frotagem é uma técnica de gravura em que se sobrepõe ao objeto-matriz algum suporte fino, em geral tecido ou papel, e com um material

² Disponível em: <https://www.dicio.com.br/imaginar/>

³ João 1, 14. Disponível em: <https://www.fatima.org.br/biblia-online/?book=sao-joao>

⁴ Segundo Fortin (2009, p. 77-88), a pesquisa etnográfica leva em consideração as implicações da aproximação de quem pesquisa com o que se pesquisa, possui caráter descritivo em que todos os materiais do processo são considerados, incluindo as percepções de quem executa a pesquisa. Quanto a autoetnografia, a autora considera ser uma escrita da observação a partir de dentro da experiência sem deixar de observar questões mais amplas da cultura, que “permite ver a parte visível de sua prática efetivamente, mas, também, ver a parte invisível, as intuições, os pensamentos, os valores, as emoções que afloram na prática artística e que nascem do relato simples aos gestos”. (Fortin, 2009, p. 84)

marcante/riscador, como giz de cera ou lápis, fricciona-se a superfície do suporte, tornando visível a estrutura do objeto-matriz frotado. A imagem que aparece é uma impressão monotípica, pode-se utilizar a mesma matriz tantas vezes quanto possível, já as imagens impressas são únicas.

Esta pesquisa, que continua em processo de feitura, tem sido apresentada em alguns contextos: em salas de aula, para disciplinas de gravura e metodologia de pesquisa; no Encontro de Clínica e Invenção, no qual foi possível traçar paralelos entre a psicologia e os fazeres artísticos; em exposições visuais e outras mediações artísticas, sempre com discussões muito potentes. Em absolutamente todas as vezes, acompanhei meu corpo sendo atravessado pelos mesmos afetos como da primeira vez (o que contarei mais adiante) e isto explicita o fato de que as forças em jogo seguem se atualizando. Quando surgiram as imagens, as frotagens e as impressões com e no corpo, o título NUNCA SERÁ O SUFICIENTE apareceu enquanto pergunta, e na falta de uma resposta surgiu a indicação de seguir a investigação poético-teórica. Hoje percebo que o ponto de interrogação era um falso problema, mas não a tensão presente na frase. Frente às questões que se apresentam quanto às imagens deste que se identifica como padrão de uma masculinidade hegemônica, deixar orbitando o problema “nunca será o suficiente” é manter viva e ativa a energia empregada em “continuar fazendo pra acalmar a fúria”⁵, cavando cada vez mais diferença até o fim deste mundo.

Como objeto provocador e “imagem geradora” (Salles, 2011), o boneco plástico Dudu emerge como matriz e impressão, um brinquedo tipo o boneco Ken da Barbie, que apresenta um tipo de corpo que faz lembrar um padrão masculino de beleza idealizado e modelado ao longo de uma jornada visual histórica. Um boneco tipo plástico-homem com uma imagem que reforça uma ideia de corpo condizente com sistemas branco e heteronormativos hegemônicos que vinculam virtude a uma noção de virilidade, mas que é imperfeito. Essa imagem do homem com abdômen “trincado” que surge e que é evidenciada neste processo, é uma impressão que se dá na relação com o corpo

⁵ Trecho do texto de Patrícia Cipriano, no espetáculo teatral “O coração da boca é a língua”, apresentado na I Mostra Canal Identidades, sob curadoria de Laura Haddad, na programação do Fringe 2023. As apresentações deste trabalho aconteceram nos dias 29/03 e 03/04/2023, às 20h. O recorte da fala foi feito pelo autor.

deste artista-escrevedor, um veado branco cisgênero, ainda que, ao que desdobramentos e diálogos apontam, poderia ter se dado com muitas outras pessoas.

Como pode um simples boneco plástico, à venda em uma loja abarrotada de artigos para casa, provocar uma avalanche de impressões? Como uma imagem pode ser gerada por uma rede de acontecimentos socioculturais e se manifestar como matriz de um desconhecido processo poético? Como estão os corpos nesta relação? Penso que primeiro se consegue dizer que foi percebida uma agitação diferente no peito, mas não se sabe se foi antes ou depois do olho molhado, ou dos corpos que estavam tremendo segurando o giz de cera numa mão e a outra apoiada sobre uma imagem enquanto o olhar busca sentido.

Com um recorte “clássico” iniciado na arte estatuária grega até a atualidade, observa-se a construção de um corpo masculino exemplar para uma sociedade eurocolonizada, que atravessa a cronologia histórica e se faz presente em diversas esferas como centros educacionais, mídias e publicidade, academias esportivas, redes sociais, ambientes corporativos, espaços de socialização e de relações, incluindo as sexuais.

Para apresentar as articulações entre a produção poética e teórica, dividi este artigo em duas partes, onde também cruzo imagens do processo de criação artística (obra: NUNCA SERÁ O SUFICIENTE #1) com imagens da historiografia da arte. Na seção “O fora do dentro”, as impressões do processo de criação artística tomam corpo e a experimentação provoca o pensamento sobre sistemas de violência e desejo. Ainda que se observe diferenças entre o Dudu com outros corpos lidos como masculinos, o que se evidencia é a performance da imagem de um corpo esculpido e tomado como matriz e as impressões sentidas na pele, nos músculos, e que também evocam memórias. Não se trata do que ele não tem, e sim do que ele tem, do que nele tem.

Em “O Dudu”, o que surge é a imagem do boneco plástico, de um corpo masculino lido como um “padrão” estético, e a relação que é traçada com um recorte da história das artes visuais desde a Grécia, no qual evidencia-se uma masculinidade idealizada. Para tanto, transita-se entre o passado e o presente a partir de projeções e reflexões de imagens semelhantes na forma e no contexto.

O fora do dentro

Em dezembro de 2019, fui à loja *Casa China*⁶, vi então o boneco Dudu, de plástico, vestido com calça preta, sapato preto e camisa xadrez, de plástico. Não precisava dele, mas o comprei. Sem projetar nada, em casa, tirei sua roupa e o coloquei de pé no canto da mesa de trabalho, onde ficou vários dias na dele. Parece que desde sempre. Não sabia o que fazer com ele e nem se faria algo, agora esperava que ele me mostrasse quando e como ser manuseado.

Na disciplina de Gravura I, ministrada pela Prof^a Dr^a Iriana Vezzani, vínhamos desenvolvendo algumas atividades em frotagem. Precisava apresentar algo, e na noite anterior da aula andei pela casa, fui para o quarto, peguei um lençol velho e giz de cera e então Dudu entrou no meu campo de percepção. Por curiosidade e sem pensar em conceito, fixei o tecido, coloquei o boneco embaixo e comecei a passar o giz sobre ele. Na primeira impressão, quando a imagem começou a aparecer, não entendi direito, mas parecia bom, engraçado, estranho. Na segunda impressão comecei a me arrepiar de modo muito forte, não sabia o porquê. Na terceira já estava chorando. Parei para tentar entender o que estava acontecendo, coração acelerado, tremores, não entendi nada. Era forte.

⁶ <https://www.casachinaonline.com.br/>. Esta loja, que conta hoje com 44 unidades no Paraná e Santa Catarina, comercializa produtos populares e tem como slogan comercial a frase “na casa china tem!”.

Figura 1 - Registro do processo: primeiras impressões, 2020

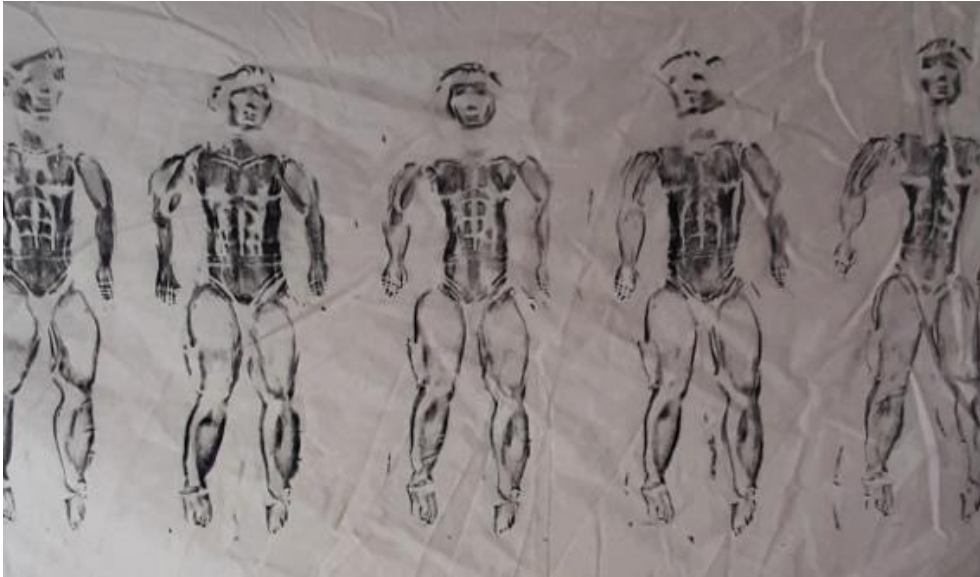


Fonte: fotografado pelo autor

A imagem de um corpo (Figura 1). Frotei a linha inteira (seis corpos), achei que não fosse conseguir continuar. Chorei. Levei um tempo olhando para a imagem, para eles. Fiquei com o que emergia na minha frente e me perguntava por que era provocado daquela maneira, percebendo que já era tarde para deixar de lado por já estar capturado pela imagem. Meu corpo estava intensamente desestabilizado. Entendi que algo estava vibrando e solicitando anúncio. Precisava me disponibilizar, ainda que não soubesse como.

Continuei com a frotagem, cobri todo o tecido que media 1 x 1,5m, o primeiro de muitos outros tecidos. Dormi muito mexido e com a cabeça cheia de ideias. De manhã ao apresentar para a professora me emocionei de novo, quase chorando.

Figura 2 - Registro do processo: primeiras impressões, 2020. Obra: NUNCA SERÁ O SUFICIENTE #1



Fonte: Fotografado pelo autor

Não sei se decidi antes ou se aceitei o desafio naquele momento, mas dediquei muito tempo, dias, o que consumiu todos os panos de casa. Pedi tecidos usados para pessoas próximas, usei e ainda precisava de outro tecido inteiro. Comprei um de algodão medindo 2 x 4m. Passei o domingo inteiro frotando sem parar, com dores musculares e emocionais. Sentia raiva. Quando cobri todo o tecido com a impressão do corpo, estendi no chão e senti que as imagens solicitavam um volume ainda maior (Figura 2).

Talvez seja pertinente dizer que não se pode entender esses procedimentos como se eu estivesse em um trabalho totalmente irracional, automatizado ou inconsciente. Assim como não estava deliberadamente seguindo planos determinados de execução. Cecília Salles pontua que os princípios direcionadores do projeto criativo, embora sigam tendências, não são inteiramente conhecidos ou determinados de antemão, vão se desenvolvendo no percurso ao mesmo tempo em que se dão a conhecer obra e artista, “daí que o percurso criador ser para ele, também, um processo de autoconhecimento. O artista se conhece diante de um espelho construído por ele mesmo” (2011, p. 134).

Não sabia como ou quando, mas era certo que algo aconteceria,

bastava, por hora, seguir imprimindo e estando sensivelmente atento ao sabor emergente. Na tese *O que pode o corpo, ninguém sabe*, de Milene Lopes Duenha (2019), ao mencionar os filósofos François Julien e Bruno Latour, a autora coloca que o Saber pode ser entendido como rigidez, como verdades pré-determinadas, fechadas, absolutas. O Saber – a ideia – obstrui a visão, implica cisão, uma vencedore, uma conquista, relações de poder. Essa perspectiva impõe às outras existências não humanas a submissão e o serviço (entre humanos também, já que é possível observar que, para muitas, algunes “valem” mais que outres). Em contraponto, o saber (com letra minúscula) está relacionado ao sentir, às sensações no/do corpo, às experimentações. Duenha descreve a sábia como alguém que não sabe (ideia), mas saboreia, acompanha, repara. Em diálogo com o Modo Operativo AND⁷, pontua que a coisa é que sabe, sabe a _____, fazendo uma relação com um jeito português de falar sobre o sabor das coisas, como “algo que sabe a morango”, quem sabe é a própria coisa. Esta tomada de reposicionamento, resguardado o espaço justo da diferença de agências, coloca o humano ao mesmo pé das tantas coisas.

Como procedimento de aproximação e disponibilidade, o Modo Operativo AND (MO_AND) convida a um estado de presença des-interessado, não-sabido e a querer saber sobre e como o que for preciso e possível, e que, ao mesmo tempo e mesma medida, acompanha(-se) as relações do que tem “lá” com o que tem “aqui”; efetua um convite a perceber as potências elencadas no estar consigo/com outres e experienciar o comparecimento ao viver juntas e sem ideias (ou, ao menos, com ideias menos colonizadoras).

Seguindo com o boneco-homem, ele não desistia. Eu persistia esfregando aquele corpo com toda a raiva e força como quem quer destruir essa imagem, aniquilar em si a memória dela, apagar a história da qual faz parte, fazer ruir a ilusão esculpida e experimentar a des-ilusão⁸. É importante ressaltar que

⁷ Encabeçada por Fernanda Eugenio, a pesquisa etno-corporificada da relação elabora um conjunto de ferramentas-conceito e conceitos-ferramenta como meio para elencar saberes acerca das políticas e modos de convivência coletiva às voltas com as perguntas: Como viver juntas? Como não ter uma ideia? Para saber mais, acesse o site do MO_And: <https://www.and-lab.org/sobre/mo-and>.

⁸ Segundo Fernanda Eugênio, desilusionar consiste em “matar o sistema (em nós) sem morrer” (2019a, p. 38). Para a autora, por meio do atento e cuidadoso acompanhar(-se), é possível identificar em si as ferramentas e as marcas de sistemas hegemônicos que operam pela lógica do saque e da violência sistêmica, que ditam o que podem e o que não podem nossos corpos. Esta ferramenta-conceito concretiza-se em um exercício de desarticulação e desprogramação

muitas destas camadas e complexidades do processo foram acessadas a partir das provocações da orientadora do projeto de pesquisa, Profa. Dra. Milene Duenha.

Em estado de raiva, imprimia meu peso sobre o boneco Dudu fazendo força e tinha como resposta a resistência plástica, parecia que ele seguia rindo de mim. Nesse movimento de repetição de padrões na tentativa de reproduzir cópias, a mesma matriz imprimia diferenças. Pelo mesmo boneco era impresso, a cada vez, a imagem de um corpo “quase” igual na aparência, embora no geral o que se sobressaía eram os índices da reprodução, como a anatomia muscular talhada e representante de uma dada virilidade.

Sobre minhas lembranças de menino bicha, trago algumas notas dos tempos escolares, as de autocobrança para ser o melhor em qualquer coisa que me envolvesse, porque de ruim já bastava ser afeminado, não conseguir mijar em paz durante o intervalo, ou ainda aprender primeiro que ser *baitola* é pecado, e depois descobrir que *essa coca é fanta* e ter medo da hóstia consagrada colar no céu da boca na hora da comunhão como prova de que Deus está sabendo que eu sou um pecador.

Dudu e eu estabelecemos um jogo entre-nós. Rememorava as muitas idas aos consultórios de nutricionistas desde os 15 anos de idade levado pela mãe, pressões e cobranças de um padrão de beleza, que classifica os corpos e que pode operar de formas diferentes em cada ume. Este corpo embonecado branco rosado também refletia a minha imagem, via na repetição e na diferença, no pertencimento e na exclusão, uma imagem familiar. O abdômen que tanto já desejei esculpido no meu corpo para me sentir mais atraente, viril, valorizado. O abdômen que desejei nos homens com os quais me relacionei, desejo esculpido, colonizado. Uma impressão que pode se apresentar como matriz do desejo, o corpo do homem com poderes, o *homão*, o prêmio. A impressão do meu desejo e da minha frustração, uma série de monotipias da violência.

Para tratar de violência, penso nas perspectivas de Zizek (2014) e Eugenio (2019). Segundo Slavoj Zizek (2014), a manutenção da dominação e da exploração capitalista, dos privilégios e das estruturas sociais, é classificada

dos modos rígidos do ponto de vista limitante das relações, percebendo onde e como o sistema está impresso em nós; em um convite ao (auto)cuidado, reparando no que tem e não no que deveria ter.

como violência objetiva ou sistêmica, e está em uma escala maior do que as individualidades. Quanto aos agentes de controle, como a polícia ou a escola, ou mesmo indivíduos, ações diretas ou linguagens, que ideologicamente protegem uma ideia de bem-estar, uma política do medo que tenta aniquilar as diferenças, a estes o autor denomina de violência subjetiva ou simbólica. Fernanda Eugenio (2019b, p. 13) identifica como característica e modo de conservação da modernidade, que age “pervertendo o ciclo da dádiva (vínculo baseado na reciprocidade e no E enquanto conectivo mínimo), em ciclo da dívida (vínculo perverso que se instaura, através da fixação hierárquica de papéis, corrompendo o dar – tornado privilégio de mandar – e o retribuir – tornado obrigação de obedecer – e eliminando a escuta sensível que operaria o receber enquanto gesto situado e singular)”.

Para permanecer em jogo com a imagem que aparecia, meu corpo foi agilizando-se para manter-se ancorado e corajoso, destemendo o encontro com feridas mal cicatrizadas, enquanto Dudu, o boneco-homem-plástico, resistia às investidas de fúria. As emendas e as articulações iam se partindo, mas enquanto matriz, seguia servindo seu propósito. Usei o mesmo boneco durante todo o processo de frotagem.

Nos tecidos, percebi um movimento de junção, eles precisavam ficar juntos. Precisava costurar os panos um no outro e fazer uma peça só, do tamanho que fosse. Costurei, e continuei frotando e costurando. Quando os tecidos que havia ganhado acabaram e tudo estava unido, costurado, medindo 4,5 x 16m e pesando 7,6kg com 1030 impressões do boneco-homem, decidi parar com tudo. Sem mais impressões ou costuras, precisava abrir e olhar para tudo.

Reparei uma repetição da imagem deste “padrão” corporal à exaustão e uma tentativa de esgotá-la; bem como reparei o meu corpo sendo afetado pelas imagens que surgiram. Salles (2018, p. 20) menciona a presença de uma “imagem geradora” gerada pelo ecossistema de interações em que se está envolvido, onde “qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador”, dissolvendo a ideia de autoria. Discorre sobre a impossibilidade de se desenvolver um percurso criador sem sair dele modificado, posto que sendo perpassado por soluções ético-estéticas, o processo de aparecimento de uma

obra é também o processo de autoconhecimento e de autocriação, o que há de novo, por assim dizer, é o modo como estas relações/tensões/nexos são (re)performadas, (re)organizadas, (re)apresentadas.

O Dudu

- O boneco

Dudu é “meio mais ou menos”: mal pintado; o corpo de plástico meio mole não é da mesma cor que a cabeça de vinil meio torta; tem cabelos pretos cortados estilo “social” e penteado com gel; sobrancelhas desenhadas e pintadas; olhos azuis olhando para frente; nariz fino e lábios rosados num esboço de sorriso. De braços e longas pernas articuladas, o boneco-homem não fica em pé sozinho, sem apoio ele tem pés pequenos. É todo *lisinho* e sem pelos, mas tem umas rebarbas nas emendas, os dedos não são separados. Ele é oco e dentro tem solto um círculo pequeno do mesmo material que o corpo, uma espécie de membrana/medalhinha da sorte que fica solta ali dentro do corpo oco. Meio magrelo, ele tem o tronco mais desenvolvido, o desenho do tórax e do abdômen cavado em relevo. Nem cópia nem original, ele não tem um corpo “esculpido em Carrara”, mas talvez performe, “cuspido e escarrado”, o mesmo tipo de imagem de masculinidade que o boneco Ken apresenta, possibilitando gerar a impressão do *padrãozinho* do *boy* cisnormativo. Este é Dudu (Figura 3):

Figura 3 – Registro do processo: Dudu, 2020

Fonte: Fotografado pelo autor

Dudu se parece com o boneco Ken, da empresa estadunidense Mattel Inc. Segundo o site da empresa, Ken teve sua estreia em 11 de março de 1961 e foi criado para responder aos pedidos por ampliação do universo da boneca Barbie. Na primeira versão, Ken surge loiro e de olhos azuis, era magro e sem muitas definições de musculatura, vestia sunga, uma toalha de banho e sandálias. O projeto era o de que o boneco representasse o namorado ideal e que estivesse não somente ao lado da Barbie nas mãos das meninas, mas que fosse objeto de desejo também entre os meninos, como um amigo em todas as aventuras. O boneco veio para o Brasil graças à união da Mattel Inc. com a Estrela Brinquedos, em 1984.

Em geral, este tipo de boneco possui a cabeça em vinil e o corpo em plástico. Os modelos de corpo apresentam variações (sempre magros e com musculatura definida), assim como seu formato de rosto (hexagonal de lateral reta e maxilar variando entre marcado ou um pouco menos marcado) e, também,

sua coloração e corte de cabelo, são determinadas pelas características “masculinas” de cada época.

Dudu é um boneco barato modelado em plástico, mas carrega em si a construção da imagem de um homem idealizado, um plástico-homem. No verbete de dicionário, entre tantas qualidades, “plástico” também é definido como um material passível de ser modelado, relativo à plástica, à forma sensível. Quanto à definição da palavra “homem”, evidencio aqui a qualidade moral pela qual todo homem é passível de aperfeiçoamento. Se ambas as matérias são passíveis de serem modeladas, questiono: qual o parâmetro de comparação? Dudu, o boneco tipo Ken - “tipo” porque é uma versão de um modelo de boneco -, não é uma cópia porque existem diferenças. Ainda que seja autônomo em seu modo brinquedo, o Dudu que foi utilizado neste processo, comprado por R\$ 8,99, também pode ser lido como uma impressão barata de um desejo construído.

Segundo Cecília Salles (2018), o ambiente de trabalho artístico é impregnado pela rua, por matérias e materiais coletados e colecionados dos lugares frequentados. Essas coleções são fruto das relações com os espaços, promovido pelos pensamentos e pelas trocas culturais, pelo modo subjetivo e sensível de perceber e coletar fragmentos do mundo. Os objetos ou outros modos de coleta e armazenamento operam em estado de devir, em que o espaço de criação é também a aparência subjetiva de cada artista. Segundo a autora, percepção e memória (lembranças) estão diretamente relacionadas, inferidas e em processo constante de mutação e de autocriação.

- O plástico

Tendo em vista a imagem de um corpo lido como “ideal”, como “o prêmio”, desenhado com músculos e “sem defeitos”, sugerido em NUNCA SERÁ O SUFICIENTE, e atraído pela matriz corporal esculpida, busco aproximação da imagem do corpo deste boneco-homem com alguns exemplares “másculos” construídos ao longo da história da arte. Apresento, então, a imagem de Hermes (Figura 4), filho da Plêiade Maia, que representa a aparência e a ilusão, e Zeus. O irmão de Apolo é retratado pela mitologia grega como o jovem amigo querido

dos homens, astuto mensageiro entre os deuses e os mortais e indicador dos caminhos, muito inteligente e amado pelos deuses. Carrega consigo sandálias aladas como símbolo de mobilidade, um pétaso como símbolo de inteligência, uma capa onde pode esconder coisas e um caduceu, símbolo de equilíbrio, esperança e graça.

Figura 4 - Praxíteles. Hermes com o jovem Dionísio. Mármore. 213cm altura. c. 340 a.C.



Fonte: Museu Arqueológico Olímpia. Organizado pelo autor

Para os gregos, Hermes regia as estradas, era guardião dos caminhos, apontando a direção, um homem virtuoso e digno de admiração. Porque será que Praxíteles escolheu esculpir Hermes completamente nu, sem as peças que compõem os signos que sua figura representa? Porque será que Hermes é retratado, mesmo em outras biografias, nu e dotado de um corpo esculpido?

Ernst Gombrich diz que na Grécia, entre os séculos IV a.C. a I a.C, “não existe corpo humano que seja tão simétrico, tão bem construído e belo quanto o das estátuas gregas” (2015, p. 103) e que existe um pensamento recorrente de

que o método utilizado por artistas deste período fosse o da observação dos corpos e retirada de qualquer indício do que não fosse o ideal de um corpo perfeito. Segundo o autor, foi possível, deste modo, criar uma ideia de padrão corporal, uma ideia de um corpo harmonioso e desejado, uma ideia de um corpo divino. Não se retratavam as rugas, as dobras, os “defeitos”, as particularidades e individualidades de cada corpo, a expressão do corpo era “a atividade da alma”.

Ressalto que muitas das obras deste período que chegam aos dias atuais e são apresentadas como arte grega, em verdade são, possivelmente, cópias romanas. A historiografia “tradicional” também é baseada nos moldes gregos, masculina e centrada na versão do vencedor, mas como aponta Pierre Nora (1993, p. 9), “a história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. [...] A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo”.

Seguindo o ideário grego, de acordo com Dulce Osinski (2001), o período conhecido como Neoclássico, na segunda metade do séc. XVIII, é marcado por um movimento artisticamente político de recusa ao que era excessivamente decorado e exageradamente dramático, resgatando-se o referencial greco-romano influenciado por iluministas, ao mesmo tempo em que se descobriram as ruínas de Pompéia e as escavações de Herculano. O dinheiro estava trocando de mãos com o surgimento da burguesia, nova classe social que precisava inventar uma tradição, e mais investimentos na pesquisa científica sobre corpos dissecados, de certa forma, dessacralizaram o corpo com a possibilidade de desmembrar e conhecer suas partes, inclusive internas.

O pintor francês Jean Auguste Dominique Ingres seguia uma pesquisa que não condizia completamente com o que pregava o movimento neoclássico tradicional ao estudar minuciosamente cada parte do corpo, não seguindo o padrão do todo, até mesmo distorcendo as formas até encontrar uma imagem que lhe agradasse. Inclinado ao conservadorismo, Ingres dedicava-se ao estudo “clássico” das formas, e suas pinturas, de extrema disciplina técnica, serviram de exemplo para seus contemporâneos. Ingres pintava uma beleza idealizada. Ideal para quem? Nesta época, segundo Gombrich (2015), tornou-se costume que se pintasse antes os corpos, à sua perfeição, para depois cobri-los com

vestimentas. Seguindo esta prática, quando Ingres pinta um Napoleão entronizado, é possível dizer que o corpo do homem poderoso por trás dos veludos não tem “defeitos” que maculam o ideal masculino e viril da época.

Figura 5 - Ingres. Esq: Académie d'homme. Óleo s/ tela, 89 x 79 cm. 1801. Museu Ingres Bourdelle; Dir: Napoleão no trono imperial. Óleo s/ tela, 260 x163 cm. 1806



Fonte: Hôtel des Invalides, Paris

De acordo com Vigarello (2013, p. 11-16), desde a Grécia os padrões masculinos ligados à guerra eram enaltecidos e relacionados aos valores do homem, à virtude (as palavras “virtude” e “virilidade” têm a mesma matriz latina), logo a força e a coragem, além de elementos morais, eram também relacionadas ao sexo. A virilidade era duramente construída socialmente e comunitariamente com os homens mais velhos das cidades gregas, como ritos de passagem de meninos para homens conduzidos sempre por homens, “pedagogia da virilidade” como ressalta Berenice Bento (2015, p. 97), presente de diversas formas em muitas culturas. Deste modo, é possível pensar que se somente um padrão de

homem possui virilidade, logo somente um padrão de homem possui virtudes. Tal normalização atravessa o tempo sustentado pelo desejo de dominação e negação do feminino.

Para Pierre Bourdieu (2012, p. 63-67) a virilidade é uma imposição social sobre todo homem, o que precisa do aval dos outros homens e provada todos os dias. O comparativo de inferioridade, segundo o autor, são os padrões de feminilidade, o silêncio, a fraqueza, a vulnerabilidade, o amor. A pressão social toma o corpo, e a provação viril da reprodução sexual e social se organiza pela dominação e violência (sistêmica ou simbólica), iniciada dentro de cada sujeito.

As construções ou elaborações sociais, seguindo interesses de cada momento na história, influenciam os modos como nos relacionamos com as imagens dos corpos e conseqüentemente, as maneiras pelas quais nos relacionamos com os corpos. É preciso estabelecer que, em diferentes culturas, diferentes relações se constroem e são apresentadas em imagens, bem como cada grupo social, e mesmo cada indivíduo, lidam com essas impressões de modo diverso.

Para chegar nesta articulação conceitual precisei cruzar algumas linhas de pesquisa destacando a inseparabilidade dos mecanismos de ação do regime machocêntrico. Começando pelas indicações do historiador e sociólogo Vigarello acerca dos sistemas de operação e manutenção de poder e controle no que se refere à masculinidade, com ele fui até o ponto no qual desenha um encadeamento, época a época, dos marcadores sociais estabelecidos enquanto padrões de comportamento e identificações culturais, à exemplo da passagem do homem bárbaro da idade média para o homem educado da era moderna. Mas Vigarello não adentra o campo artístico e suas especificidades. A partir do livro “A História da Arte” (com 1ª edição em 1950), do historiador Gombrich, um dos livros mais vendidos no mundo em sua categoria e utilizado como material inicial à pesquisa na área, foi possível fazer um recorte historiográfico específico, o que revelou as intenções dos homens em cada época. Foi possível também, pela narrativa do historiador, identificar a relevância das escolhas imagéticas na construção, pelo enfoque na educação, de um imaginário coletivo que por vezes pode ser parcial, clássico, seletivo e elitista.

No compêndio sob direção de Georges Vigarello, Alain Corbin e Jean-

Jacques Courtine, *História da Virilidade* (2013), o capítulo “O testemunho da pintura” (p. 415-465), da historiadora Nadeije Laneyrie-Dagen, costurou as relações que vinham se alinhando neste artigo e que se mostraram relevantes para a presente discussão. A autora faz referências a algumas características representadas em obras e replicações na cultura. A partir da Renascença, o corpo humano se destaca na exploração e exposição imagética, época na qual, segundo Laneyrie-Dagen, o homem é “a imagem e semelhança de Deus” (Idem), a mulher não. O tratado da Anatomia, de 1543, tem imagens em gravura feitas no ateliê de Ticiano, e tem o homem viril como modelo representacional, já a mulher era estudada como “matriz”. Mesmo Leonardo Da Vinci em suas dissecações ignorava o estudo de corpos femininos.

Os tratados da pintura nos séculos XV e XVI, descrevem um corpo de homem viril e na casa dos 30 anos como aquele que possui a perfeita proporção, já que seguiam um padrão formal. O triângulo equilátero era tido como a representação da perfeição, bem como o quadrado, formas básicas utilizadas para a elaboração da imagem do corpo masculino. É interessante observar as relações que se fazem entre o desenho, as formas do corpo e as noções acerca da moral, alinhando ângulos retos à força, firmeza e estabilidade. Na Itália, com Ticiano, Agnolo Bronzino e Jacopo Pontormo, tem início uma série de pinturas com o homem no centro e em pé, encarando fixamente quem o observa, com uma mão repousando na cintura logo acima da região sexual, peito aberto e os pés afastados. De reis, políticos, galãs à adolescentes comuns, a postura vem servindo de base até os dias atuais, indicando ostentação viril, a pose do macho, de prontidão, uma pose de origem militar. Estudos recentes apontam que a atual crise da masculinidade tem provocado nesta ordem de machos um resgate desta era clássica e destes exemplos, referências extremas de como deve se comportar um homem.

- O homem

É possível traçar relações entre o arcabouço imagético criado ao longo da história eurocêntrica das artes com o que vem a se estabelecer nos dias atuais por um corpo lido como padrão masculino (moderno, jovem, magro,

urbano e metrossesual). Para Vigarello, o modelo viril muda, sem que o referencial do vigor e da dominação seja abandonado. Neste sentido, os homenzarrões, as espadas e os cavalos de ontem são hoje esses belos rapazes sarados, esses que estão presentes no cinema, a exemplo do ator Michele Morrone, no filme “365 dias”⁹, e nos *reality shows*, que aparecem com uma imagem de bem-sucedidos nas publicidades, esse padrão que controla (ou tenta controlar) nossos desejos sexuais, de consumo ou de ascensão social, ainda que nem sempre sejamos vítimas ou nem sempre tenhamos outras escolhas.

Figura 6 - Recorte da obra NUNCA SERÁ O SUFICIENTE #1, 2020



Fonte: fotografado pelo autor

Em um estudo de observação com adolescentes em ambiente escolar, Marcio R. V. Caetano, Paulo M. Silva Junior e Jimena G. Hernandez (2014) estabelecem ligações entre “as escolas e os projetos curriculares de masculinidades”. Apontam que é também na escola que a educação e o controle se estabelecem desde as divisões dos brinquedos ao uniforme, das imagens dos

⁹ Filme 365 dni (365 dias), autoria de Blanka Lipinska, direção de Barbara Bialowas e Tomasz Mandes, Polônia 2020.

livros aos banheiros. Acrescentam que a construção das masculinidades depende da articulação entre família, escola, mídia, religião e tantos outros elementos sociais e culturais.

Megg Rayara G. de Oliveira (2017, p. 113-114) articula a seguinte pergunta: “porque uma guerra é declarada contra uma criança?” e encontra, em diálogo com Paul Preciado uma resposta: “o futuro que importa anunciado por uma criança só pode ser aceitável se corresponder à norma cis heterossexual branca” (2014, s.d.). Preciado continua:

A criança é um artefato biopolítico que garante a normalização do adulto. A polícia do gênero vigia o berço dos seres vivos que estão por nascer, para transformá-los em crianças heterossexuais. A norma faz sua ronda em torno dos corpos frágeis. Se você não for heterossexual, a morte o espera. A polícia do gênero exige qualidades diferentes do garotinho e da garotinha. Ela molda os corpos a fim de desenhar órgãos sexuais complementares. (Preciado, 2014, s.d.)

Em diálogo com Michel Foucault, Oliveira afirma que a escola é um importante instrumento de disciplina dos corpos, agindo na formação e adestramento de corpos dóceis/úteis, onde “dos negros e dos homossexuais, espera-se que tomem como referência de normalização a heterossexualidade e a branquidade hegemônicas” (Oliveira, 2017, p. 47). A masculinidade padronizada foi ao longo do tempo sendo construída sobre a negação de tudo que é lido como feminino, reforçando estereótipos e subalternizando quem não imprime a mesma imagem. Neste sentido, homens devem agir como homens.

De acordo com as pesquisadoras Olivia Fontes, Fernanda Borelli e Letícia Casotti (2012, p. 405), a beleza está relacionada às “vantagens cognitivas e comportamentais”, assim, aquele que é belo ou está cercado por pessoas belas, é reconhecido como bem-sucedido. A medição da beleza é feita de modo comparativo e “a exposição às imagens idealizadas da mídia tem como efeito uma redução no nível de satisfação dos indivíduos com relação à própria imagem” (2012, p. 406), um padrão jovem e magro, construído para ser musculoso como impressão de saúde e sucesso social, que impõe respeito e segurança, que possui virilidade e “poder de conquista”.

Considerações Finais

“Impressão” significa *ação de marcar algo com pressão, consequência da influência de algo sobre os sentidos*. Dudu e eu ritualizamos uma dança violenta. Eu o esfregava, virava, cortava, costurava, separava em partes, manuseava-o sem dó. Ele colocava o dedo na minha ferida. Foi doloroso fazer esse trabalho, cavar essa imagem e lembrar de todas as vezes que o sentimento de inferiorização fala mais alto do que o autoamor, assim como era prazeroso ver esse boneco-homem se deformar.

Pensando as inter/entre-relações dos gêneros, Berenice Bento (2015) argumenta que “masculinidade hegemônica é a capacidade de impor uma definição específica sobre outros tipos de masculinidade” presente em todos os meios sociais, necessitando, a todo o momento, ser mantida e provada, constantemente construída em comparação. “A definição hegemônica apresenta o homem no poder, com o poder e de poder. A masculinidade torna-se sinônimo de força, sucesso, capacidade, confiança, domínio, controle” (p. 89-90).

É no corpo, como corpo e pelo corpo-a-corpo que as relações se estabelecem. A presença de corpos não hegemônicos nos ambientes escolares produz desarticulações e coloca em evidência questões enraizadas e que precisam ser discutidas, atualizadas, des-aprendidas.

Entendendo que os objetos apreendidos pela percepção dão a saber sobre os modos de subjetivação e padronização de comportamento, vemos que as imagens vindas dos processos de criação em arte têm muito a nos dizer sobre a colonização do imaginário. Como se relacionar com as imagens? O que se percebe é que, no caso desta pesquisa, o boneco-homem é quem vem perguntando: o que há em mim que te incomoda? Foi o objeto/matriz quem tensionou a relação entre a imagem projetada dele e o corpo-homem-artista. Dudu é um sistema.

REFERÊNCIAS

BENTO, Berenice. **Homem não tece a dor: queixas e perplexidades masculinas** - 2 ed. Natal: EDUFRN, 2015.

BORELLI; CASOTTI; FONTES. Como ser homem e ser belo? Um estudo exploratório sobre a relação entre masculinidade e o consumo da beleza. **Revista Eletrônica de Administração. REAd. Revista Eletrônica de Administração** (Porto Alegre. Online), v. 18, p. 400-432, 2012. <https://seer.ufrgs.br/index.php/read/article/view/38396/24677>. Acesso em: mai. 2024.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CAETANO, Marcio R. V; SILVA JUNIOR, Paulo M; HERNANDEZ, Jimena G. Ninguém nasce homem, torna-se homem!: as masculinidades no corpo e o corpo nas práticas curriculares das masculinidades. **Revista Periódicus**, v 1, n 2. 2014.

DI GIORGI, Flávio. Os caminhos do desejo. **Artepensamento: ensaios filosóficos e políticos – Coleção O Desejo**. Instituto Moreira Salles, 1990.

DUENHA, Milene Lopes. **O que pode o corpo, ninguém sabe**. 2019. Tese (Doutorado em Teatro) - Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis.

EUGENIO, Fernanda. Palavras. In.: **CAIXA-LIVRO AND**. Rio de Janeiro: 2019a.

EUGENIO, Fernanda. Articulações. In.: **CAIXA-LIVRO AND**. Rio de Janeiro: 2019b.

FONTES, Olivia de Almeida; BORELLI, Fernanda Chagas; CASOTTI, Leticia Moreira. Como ser homem e ser belo? Um estudo exploratório sobre a relação entre masculinidade e o consumo de beleza. **REAd. Rev. eletrôn. Adm**, v 18, n 2. Porto Alegre: 2012.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena – UFRGS**. Porto Alegre: 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961>. Acesso em: 21 jul. 2020.

GOMBRICH, E. H. Sobre a interpretação da obra de arte: o quê, o porquê e o como. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, V 12 n 13, p. 11-26. Belo Horizonte: 2005.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 16ª edição. Rio de Janeiro: LTC, 2015. 686p.

IMAGINAR. **Dicio - Dicionário Online de Português**. 2023. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/imaginar/>. Acesso em: 20 jul. 2023.

IMPRESSÃO. **Dicio - Dicionário Online de Português**. 2023. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/impressao/>. Acesso em: 20 jul. 2023.

LANEYRIE-DAGEN, NADEIJE. O testemunho da pintura. In: **História da Virilidade, v 1: A invenção da virilidade. Da Antiguidade às Luzes**. Petrópolis: Editora Vozes, 2013. p. 417-465.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**. PUCSP. v 10. São Paulo: 1993.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes. **O diabo em forma de gente: (R)existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação**. 2017. Tese (Doutorado em Educação) - Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná. Curitiba.

OSINSKI, Dulce. **Arte, história e ensino: uma trajetória**. São Paulo: Cortez, 1ª Edição, 2001.

PRECIADO, Paul. Quem defende a criança queer? Tradução Cícero Oliveira. **Revista Geni - Geni no Mundo, Número 16**, 2014. Disponível em: <https://revistageni.org/10/quem-defende-a-crianca-queer/>. Acesso em: 16 jun. 2023.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de criação: a construção da obra de arte**. 2ª Edição, eBook Kindle. Editora Horizonte, 2018. Conversão Digital: Digitaliza Brasil.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Intermeios, 5ª Edição, 2011.

VIGARELLO, Georges. A Virilidade, da Antiguidade à modernidade. In: **História da Virilidade, v 1: A invenção da virilidade. Da Antiguidade às Luzes**. Petrópolis: Editora Vozes, 2013. p 11-16.

VIGARELLO, G; CORBIN, A; COURTINE, J. **História da Virilidade - volume 1. A invenção da virilidade: da antiguidade às luzes**. Petrópolis: Vozes. 2013. 614p.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência: seis reflexões laterais**. Tradução de Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.

Recebido: 29/06/2023
Aceito: 26/01/2024