

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

LÍVIA SANTOLIN BORGES

OS DESVIOS DE UM DÂNDI: EROTISMO EM DUAS SÉRIES
ARTÍSTICAS DE WESLEY DUKE LEE

VITÓRIA

2016

LÍVIA SANTOLIN BORGES

**OS DESVIOS DE UM DÂNDI: EROTISMO EM DUAS SÉRIES
ARTÍSTICAS DE WESLEY DUKE LEE**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes, do Programa de Pós-graduação em Artes, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial de mestre em Artes, na linha de pesquisa em Teoria e História da Arte, com estudos em História, Teoria e Crítica da Arte.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Almerinda da Silva Lopes.

VITÓRIA

2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Borges, Livia Santolin, 1985-
B732d Os desvios de um dândi : erotismo em duas séries artísticas
de Wesley Duke Lee / Livia Santolin Borges. – 2016.
138 f. : il.

Orientador: Almerinda da Silva Lopes.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Lee, Wesley Duke, 1931-2010. 2. Arte erótica. 3. Arte bra-
sileira. I. Lopes, Almerinda da Silva, 1947-. II. Universidade Fede-
ral do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

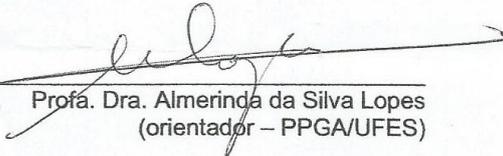
LÍVIA SANTOLIN BORGES

**"OS DESVIOS DE UM DÂNDI: EROTISMO EM DUAS
SÉRIES ARTÍSTICAS DE WESLEY DUKE LEE"**

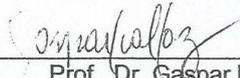
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes
da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito final
para a obtenção do grau de Mestre em Artes.

Aprovada em 11 de agosto de 2016.

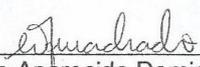
Comissão Examinadora



Prof. Dra. Almerinda da Silva Lopes
(orientador – PPGA/UFES)



Prof. Dr. Gaspar Leal Paz
(membro interno – PPGA/UFES)



Profa. Dra. Leila Aparecida Domingues Machado
(membro externo – PPGPSI/UFES)

AGRADECIMENTOS

Venho agradecer a Deus, pelo sopro da vida, pela saúde, por me ajudar a concluir mais uma etapa importante e por me dar o privilégio do dom da escrita e da licenciatura.

Aos meus pais, agradeço imensamente por me criarem, por terem crença no meu trabalho, por se preocuparem e me apoiarem mesmo quando não entendiam o que eu estava fazendo.

Aos meus irmãos Marcio e Renata, gratidão pelo suporte emocional, financeiro e afetivo. Por compreenderem meus estudos e estarem por perto sempre que preciso. Gratidão por tudo! E todo esse carinho e gratidão se estende à minha cunhada Kátia! Amo vocês além da conta!

Aos amados sobrinhos, Taylor e Olavo, minhas inspirações: toda ausência será compensada!

Gratidão ao meu amor e companheiro de vida, Afonso Altoé, pelo apoio incondicional e por perdoar a minha ausência mesmo quando estávamos juntos. Te amo além do que posso dizer!

À prima Mariana Santolin Romaneli, agradeço por me inspirar a ingressar no mestrado, por ser minha fiel escudeira e tornar esse processo menos complexo. Estaremos juntas sempre!

Aos primos Alex e Renata, obrigada por me receberem tão bem em sua casa em São Paulo.

À cunhada Manu e seu marido Leo, obrigada pelas caronas, almoços e por sua amizade.

À Jeniffer Nascimento, pela amizade nos momentos de vitórias e também nos adversos.

Aos colegas de mestrado: Adriana, Mariana, Thiago, Claudia, Luisa e Wanessa, agradeço pela mão amiga nos momentos necessários e pelas boas risadas nos cafés. Valeu a pena!

Meus sinceros agradecimentos aos institutos: MAC-USP, MASP, MAM e Instituto Wesley Duke Lee, que me deram total assessoria para a escolha de grande parte das referências desta pesquisa, quanto mais na pesquisa específica sobre o artista.

À minha orientadora, Prof^a Dra. Almerinda, gratidão pela confiança no meu trabalho e por dividir comigo a escrita dele, compartilhando de seus conhecimentos sem reservas.

Aos professores componentes da banca, Gaspar e Leila, sou grata por toda a contribuição desde a qualificação e por aceitarem fazer parte desse processo, apoiando esse trabalho.

Aos familiares e amigos queridos, obrigada pela torcida durante toda essa caminhada!

Ademais, agradeço a FAPES pelo apoio financeiro.

*Sempre dizem que os artistas estão na frente,
os artistas não estão na frente nada,
eles estão na hora,
os outros é que estão muito atrasados.*

Edgar Varèse

RESUMO

Essa pesquisa apresenta um diálogo entre o erotismo e a arte por meio de duas séries de trabalhos artísticos de Wesley Duke Lee. À luz de diferentes autores, investiga a definição de erotismo e a simbologia de Eros em diferentes povos e culturas. Estabelece pontes de conexão entre o universo erótico e o universo das imagens por meio de obras de artistas europeus desde o início da arte moderna. Discursa sobre o percurso cultural, político e histórico, da década de 1960, que conduziu ao repensar do problema artístico, ressaltando a contribuição de Wesley Duke Lee e sua obra para a arte desse período. Debruça-se sobre o encontro do erotismo com a arte nacional pelo viés de outros artistas, relacionando-os às suas obras. Desenvolve hipóteses em torno do erotismo na obra de Wesley Duke Lee como elemento adicional de subversão e observa a poética do artista como busca de autoconhecimento. Empreende uma leitura do erotismo nos desenhos da Série das Ligas e comenta acerca de O Grande Espetáculo das Artes, primeiro happening do Brasil, o qual o artista organizou para colocar as obras dessa série em exposição e questionar os padrões e a crítica da arte de sua época. Faz uma análise das obras da grande série Zona em que Duke Lee demonstra seu fascínio pelo universo feminino.

Palavras-chave: Wesley Duke Lee. Erotismo. Arte brasileira. Série das Ligas. Happening.

ABSTRACT

This research presents a dialogue between eroticism and art through two series of artwork Wesley Duke Lee. In the light of different authors, investigates the eroticism definition and Eros symbology in different peoples and cultures. Establishes connecting bridges between the erotic universe and the universe of images through works of European artists from the beginning of modern art. Talks about the cultural route, political and historical, of the 1960s, which led to rethinking of the artistic problem, highlighting the contribution of Wesley Duke Lee and his work for the art of this period. Focuses on the eroticism of the encounter with the national art by the bias of other artists, relating them to their works. Develops hypotheses about the eroticism in the work of Wesley Duke Lee as an additional element of subversion and observes the poetics of the artist as a search for self-knowledge. Undertakes a reading of eroticism in the drawings of the Garter's Series and comments about The Great Spectacle of Arts, first happening in Brazil, which the artist organized to put the works of this series on display and question the standards and the critical art of his time. Analyzes the works of the great series Zone in which Duke Lee shows his fascination with the female universe.

Keywords: Wesley Duke Lee. Eroticism. Brazilian Art. Garter's Series. Happening.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – **Relevo do templo de Konarak, Orissa - Índia**. Cenas eróticas. Século XIII. Fotografia: Max-Pol Foucher. Fonte: BATAILLE, 2014, p. 273.....32
- Figura 2 – X, Marcia. **Desenhando com Terços**, 2005. Terços sobre o piso de madeira, 39,5cm x 30cm. Fonte: < <http://www.marciax.art.br/>> Acesso em: 25 jun. 2016..... 34
- Figura 3 – Cosquer, França. **Mão em negativo**. Fonte: LAWSON, 2012. p. 89.....37
- Figura 4 – NERY, Ismael. **Eva (ou Duas Amigas)**, 1923. Óleo sobre tela, 51 x 36 cm. Coleção Benjamim Fleider, São Paulo-SP. Reprodução fotográfica: Romulo Fialdini. Fonte: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 03 mar. 2016..... 39
- Figura 5 – DIX, Otto. **Lembranças da galeria dos sorvetes em Bruxelas**, 1920. Óleo e viragem s/fundo prata, s/tela, Museu Pompidou, França. Fonte: <<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cByrzM/rn8jbG>> Acesso em 17 mai 2016..... 39
- Figura 6 – COURBET, Gustave. **A origem do mundo**, 1866. Óleo sobre tela. 46 x 55 cm. Musée d'Orsay. Fonte: <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2406> Acesso em maio. 2016.....43
- Figura 7 – MANET, Édouard. **Almoço na Relva**, 1863. Óleo sobre tela, 2,08 x 2,64 cm. Paris, Musée d'Orsay. Fonte: ARGAN, 1992, p. 96.46
- Figura 8 – PICASSO, Pablo. **As senhoritas d'Avignon**, 1907. Óleo sobre tela, 2,44 x 2,33m. Nova York, Museum of Modern Art. Fonte: ARGAN, 1992, p. 425.47
- Figura 9 – PICASSO, Pablo. **Mulher nua no banho turco**, 1955. Óleo s/ tela. 116 x 89 cm. Museu Pompidou, França. Reprodução fotográfica: Almerinda da Silva Lopes48

Figura 10 – KLIMT, Gustav. O Beijo (1907-1908). Óleo sobre tela, 180 x 180 cm. Galeria Belvedere de Viena. Fonte: < http://www.belvedere.at/jart/prj3/belvedere/main.jart?rel=belvedere_de&content-id=1439886273229&reserve-mode=active >. Acesso em 05 mar. 2016.	49
Figura 11 – SCHIELE, Egon. Enlace (Par de Amantes II), 1917. Óleo sobre tela, 100 x 170,2 cm. Kallir P. 304; Galeria Belvedere de Viena. Fonte: FISCHER, 2007, p. 117.	50
Figura 12 – FARRELL, Micheal. Madonna Irlanda ou The Very First Real Irish Political Picture, 1977. Acrílica sobre tela, 174 x 185, 5 cm. Coleção Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art, Dublin. Fonte: MAHON, 2007, p. 34.....	53
Figura 13 – WESSELMANN, Tom. Grande Nu Americano nº 92 , 1967. Liquitex e assemblage em painel, 48 x 66 polegadas. Coleção Particular, Nova York. Fonte: < http://www.artcritical.com/DavidCohen/SUN136.htm > Acesso em 25 jun. 2016.....	54
Figura 14 – LEE, Wesley Duke. Caríssimo Wesselmann , 1964. Óleo s/ tela, 65 x 92 cm. Coleção Lydia Chamis, São Paulo. Fonte: COSTA, 1980, p. 23.	55
Figura 15 – SCHNEEMANN, Carolee. Interior scroll , 1975. Performance. Fonte: < http://museum.cornell.edu/collections/photographs-video/20th-century-photographs/interior-scroll > Acesso em 24. maio 2016.....	56
Figura 16 – ANDRADE, Farnese de. Cerimônia Nupcial [Série Erótica nº 15], 1965. Nanquim sobre papel. 33 x 47cm. Coleção Patrícia Telles. Rio de Janeiro. Fonte: BARRETO, 2008, p. 191.....	77
Figura 17 – ANDRADE, Farnese de. Eu sou a Deusa da Fartura [Série Erótica], 1965. Nanquim sobre papel. 65, 2 x 47, 2cm. Coleção Patrícia Telles, Rio de Janeiro. Fonte: BARRETO, 2008, p. 192.	78

- Figura 18 – CÂMARA, João. **Adoração do corpo**, 1977. Litografia. 43,6 x 28,6 cm. Acervo do Artista, Recife-PE. Fonte: <http://www.joaocamara.com/obras_series/adoracao-do-corpo/> Acesso em 17 mar. 2016.....80
- Figura 19 – CÂMARA, João. **Painel 03**, 1978. Óleo s/ madeira. 220 x 160 cm. Acervo do artista, Recife-PE. Fonte: <http://www.joaocamara.com/obras_series/painel-03/> Acesso em 02 jun. 2016.....81
- Figura 20 – CÂMARA, João. **Prosaico pelo lado de fora**, 1977. Litografia. 28,6 x 43,6 cm. Acervo do artista, Recife-PE. Fonte: <http://www.joaocamara.com/obras_series/prosaico-pelo-lado-de-fora/> Acesso em 17 mar. 2016.....83
- Figura 21 – LEE, Wesley Duke. **Save DIRE que ce de lá...não**, 1964. Óleo s/ tela, 90 x 125 cm. Coleção Luisa Strina, São Paulo. Fonte: COSTA, 2005, p. 92.....90
- Figura 22 – DUCHAMP, Marcel. **Étant Donnés: 1^o la chute d'eau, 2^o le gaz d'éclairage...** (1946-1966). Assemblage. 242, 6 x 177,8 x 124,5 cm. Museu da Filadélfia, Nova York. Fonte: <<http://philamuseum.org/collections/permanent/65633.html>> Acesso em 05 jun. 2016.95
- Figura 23 – LEE, Wesley Duke. **A Zona: Mindah**, 1964. Óleo s/ tela, 92 x 92 cm. Coleção Edemar Cid Ferreira, São Paulo. Fonte: COSTA, 2005, p. 100.....97
- Figura 24 – LEE, Wesley Duke. **Retrato de Maria** ou a respeito da vovó, 1970. liquitex sobre tela, mesa e vaso com planta, 192 x 192 cm. Fotografia: André Arruda. Fonte: COSTA [et al], 2010, p. 150.....99
- Figura 25 – LEE, Wesley Duke. **Ode Erótica a Lydia**, 1960. Nanquin e ecoline sobre papel, 48 x 63 cm. Arquivo do Artista, São Paulo. Fonte: COSTA [et al], 2010, p. 117.....103

Figura 26 – Lee, Wesley Duke. Primeiro estudo para a série... (série das correias), 1961. Nanquim e guache sobre papel, 41x 61 cm. Fotografia: André Arruda. Fonte: COSTA, 2010, p. 121.....	105
Figura 27 – HAMILTON, Richard. Epiphany (1963-1989). Celulose sobre alumínio. Coleção Berardo, Centro Cultural de Belém, Lisboa - Portugal. Fotografia: Almerinda da Silva Lopes.	107
Figura 28 – LEE, Wesley Duke. Ode Erótica a Lydia , 1961. Nanquim e ecoline sobre papel, 48 x 63 cm. Coleção Sérgio Guerini. Fonte: COSTA [et al], 2010, p. 118.....	108
Figura 29 – LEE, Wesley Duke. Série das Ligas , 1960. Betume, aquarela sobre papel, 45 x 60 cm. Fotografia: André Arruda. Fonte: COSTA [et al], 2010, p. 115.....	109
Figura 30 – Lee, Wesley Duke. A Zona: Abre , 1964. Óleo sobre tela com aplicação de placa de acrílico circular contendo uma folha de figo, 125 x 90 cm. Coleção particular, São Paulo. Fonte: COSTA, 2005, p. 100.....	115
Figura 31 – LEE, Wesley Duke. No espelho mágico – Eva , 1964. Lápis, carvão, nanquim e guache s/ papel, 67,5 x 49 cm. Coleção Lydia Chamis, São Paulo. Fonte: COSTA, 2005, p.101.....	117

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	133
1 - O EROTISMO NO CAMPO DA IMAGEM: DA ARTE MODERNA À CONTEMPORÂNEA	233
1.1 Erotismo – O prelúdio	244
1.2 Os vestígios de Eros na Arte.....	355
1.3 Manifestações eróticas na arte a partir do Modernismo Europeu	422
2 - FIGURAÇÕES ERÓTICAS NA ARTE BRASILEIRA	59
2.1 Gênese da década de 1960 e os desvios de Duke Lee	611
2.2 O Fascínio pelo Erótico na Arte Nacional.....	75
3 - O UNIVERSO ERÓTICO DE WESLEY DUKE LEE	86
3.1 A poética erótica do dândi	88
3.2 A Série das Ligas e O Grande Espetáculo das Artes	1022
3.3 Considerações sobre a série Zona.....	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
BIBLIOGRAFIA	1222
ANEXOS	127

INTRODUÇÃO

Dimensão erótica. O erótico não é o sexual, é o que está no mundo do desejo. Quando se tem um relacionamento erótico com outrem, não é necessariamente uma relação sexual, pode até sê-lo, mas antes é uma relação de prazer. Há pessoas que tem uma relação erótica com os hábitos do dia-a-dia, como um esporte ou uma comida. Há uma eroticidade em um concerto, há uma relação erótica entre quem promove a música e o público. Há uma conexão de prazer, ainda, em ver alguém se agradar por algo que você fez.

Então, queridos leitores, estamos tendo uma relação erótica, neste momento, em que temos a possibilidade de transmitir o nosso pensamento através desta dissertação. O erotismo se caracteriza como algo dominador que existe dentro de nós, que se concebe por meio do desejo, que se furta à consciência.

Esta não é, contudo, uma dissertação sobre o erotismo. É uma pesquisa de arte onde o erotismo emerge como elemento estruturador das obras analisadas. Para nós, o erotismo se instaura tanto no impulso criativo da obra de arte quanto na energia libidinal que o artista possivelmente introduz em sua realização. Portanto, a pesquisa a ser desenvolvida é uma maneira alusiva, poética e realista para obter um diálogo entre a arte e o erotismo.

Explicando melhor, esta pesquisa se desenha no encontro do erotismo com a arte, ilustrada, especialmente, pelas séries *Zona* e *Série das Ligas* do artista brasileiro Wesley Duke Lee (1931-2010). Esclarecemos, a priori, o motivo de levantarmos a questão erótica na arte. Esse trabalho é fruto de uma semente que foi plantada em um trabalho de conclusão de curso, cujo tema se pautava na arte erótica e se apoiava em artistas da arte europeia. Continuamos a pesquisar o assunto porque concluímos que ele é inesgotável e, além disso, pretendemos que essa pesquisa tenha continuidade.

Historicamente, a arte erótica está profundamente enraizada em algumas civilizações, em outras se estabelece a margem, podendo ser vista como tabu,¹ o que é um erro, visto que a arte

¹ Restrição costumeira ou tradicional a certos comportamentos que, se praticados, recebem forte reprovação moral e social (FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. **Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa**. – 8.ed. – Curitiba: Positivo, 2010. p. 724).

erótica é uma manifestação social e humana sendo, muitas vezes, confiável como fonte histórica devido a seu desprendimento com o socialmente aceito. Esse tipo de arte confere liberdade ao artista de mostrar as coisas como são, como ele vê e interpreta, e não como deveriam ser segundo uma visão ortodoxa de sociedade.

É indispensável recordar que o erotismo marca presença na arte desde os primórdios, como defende o filósofo Georges Bataille em sua obra, *O erotismo* (2004)²: "A arte (a representação) começa com o *Homo sapiens*, que nos deixou algumas poucas imagens de si mesmo. Essas imagens são em princípio itifálicas".³ Logo, as representações de homens com seus órgãos sexuais eretos, concebidas pelo homem primata, marcam o início da arte erótica.

O erotismo também aparece na arte da pré-história, quando o homem das cavernas apresenta o seu cotidiano por meio de esculturas – como a Vênus de Willendorf – e pinturas com a forte presença de símbolos fálicos, que simbolizavam fertilidade e poder. A ideia desta dissertação se desenrolou em investigar o erotismo na arte e estabelecer conexões com a obra de um artista brasileiro. Nossa primeira ação consistiu em pesquisar dentre imagens da arte nacional, entendendo-se que integram esse repertório as que consideramos de cunho erótico, o que culminou na escolha de Wesley Duke Lee como o artista central desta dissertação.

Alguns fatos impulsionaram nossa escolha, a começar pela morte do artista, que aconteceu no ano em que se iniciou o projeto desta dissertação. Deste modo, consideramos importante dedicar esta pesquisa à investigação de parte de sua trajetória criativa, na intenção de perpetuar seu nome e sua obra.

Outro fato é que já era de nosso conhecimento boa porção de sua arte e já sabíamos que ele era dono de um talento inigualável e de um extenso conjunto de obras, de forma que não poderíamos deixá-lo à margem de nossa pesquisa. Ademais, consideramos viável discorrer nesta pesquisa sobre Wesley Duke Lee em razão de sua relevância para o nosso cenário artístico: ele foi um dos impulsionadores do movimento de renovação da arte contemporânea brasileira por estar antenado às tendências internacionais e participar da criação de grupos subversivos.

² BATAILLE, Georges. **O erotismo**. São Paulo: Ed. Autêntica, 2014. p. 73.

³ Itifálicas porque são relativas aos festivais antigamente celebrados em honra de Baco; relativo ou pertencente ao falo carregado nas procissões durante estes festivais. (<<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/definicao/itifalico>>).

O nome do artista é, sem dúvida, uma referência para a arte contemporânea em São Paulo e sua importância para a construção do cenário cultural e artístico da cidade nos anos 60 e 70 é largamente reconhecida: "Sintonizado com o que se passava no mundo, o artista revelou-se atento às tendências artísticas internacionais, tornando-se um dos pioneiros das Novas Figurações e do Realismo Mágico, no nosso País (anos 60)".⁴

Lamentavelmente, as informações que o público domina em relação à Duke Lee são restritas, em geral, ao seu inaugural happening de 1963, às atitudes irreverentes do grupo Rex (um grupo de artistas com ideias, técnicas e críticas inovadoras, de grande importância para o contexto da arte brasileira dos anos de 1960) e ao rótulo de introdutor da arte pop no Brasil, enquanto a complexidade e grandiosidade da maior parte de sua produção ainda permanece ignorada. É válido salientar que esses episódios também foram relevantes para nossa decisão em considerá-lo como objeto de estudo.

A singularidade de Wesley Duke Lee residia no fato dele não seguir um movimento artístico específico e nadar contra a corrente das regras acadêmicas, embora em muitas de suas obras a influência da arte pop e do dadaísmo seja perceptível. O seu talento artístico parecia indiferente aos acadêmicos, que não arranjam literatura dedicada à análise da obra do artista, que segue pouco investigada.

O artista teve seu trabalho pictórico caracterizado pelo erotismo, principalmente em duas séries desenvolvidas na primeira metade da década de 1960. São elas: *Ligas* e *Zona*, que servirão como suporte para a pesquisa da arte envolta pelo erotismo neste trabalho. As obras que compõem as referidas séries foram produzidas com variadas técnicas, sendo denominadas como híbridas, uma característica sinalizada em diversas obras posteriores do artista.

Sobre o erotismo é possível encontrar muitos estudos filosóficos porém, em nossa investigação, constatamos ausência de trabalhos sobre o tema desenvolvido na arte, como também nos deparamos com uma escassez de pesquisa nesse campo dentro da arte brasileira. Em vista disso, confirmamos a relevância dessa dissertação para a academia, cabendo ressaltar, ainda, que tal estudo é significativo pela possibilidade de contribuir para o fornecimento de bibliografia no que se refere ao assunto estudado.

⁴ LOPES, Almerinda da Silva. As propostas ambientais de Wesley Duke Lee: lugares utópicos. In: **Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas** [Recurso eletrônico] / Sheila Cabo Geraldo, Luiz Cláudio da Costa (organizadores). Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. I CD-Rom: 4 ¾ pol. p. 1282.

O sumário da dissertação se divide em três capítulos. O primeiro deles, **O erotismo no campo da imagem: da arte moderna à contemporânea**, traz uma visão ampla do termo, fundamentada em considerações de escritores e filósofos conceituados. O título traz de antemão a promessa de colocar em cena a presença de Eros na história da arte, que será feita a partir da arte moderna. O capítulo está fragmentado em três tópicos que tem como objetivo específico alcançar a definição de erotismo, bem como estabelecer a sua relação com arte, apontando de que forma o tema esteve presente desde a arte moderna até a arte contemporânea no continente europeu.

No primeiro tópico desse capítulo, *Erotismo – O prelúdio*, o leitor será direcionado à compreensão do assunto em pauta por meio de um contexto adequado às práticas que se seguirão, onde pretendemos responder à seguinte pergunta: o que é erotismo? Vamos proporcionar familiaridade com a problemática de nosso trabalho à luz da filosofia de Georges Bataille (1897-1962) e de outros prolíficos escritores, como o igualmente francês Sarane Alexandrian (1927-2009), o mexicano Octavio Paz (1914-1998) e o italiano Mario Perniola (1941-). Os livros *O Erotismo* (2014) e *As Lágrimas de Eros* (2012), de autoria de Georges Bataille, são nossas fontes indispensáveis de consulta. O filósofo realiza um estudo aprofundado do erótico situado no domínio da transgressão, opondo-se às proibições, oriundas do mundo civilizado.

Ainda como suporte para a compreensão do erotismo, utilizamos *O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo* (1996), escrito por Nuno Cesar Abreu, que confere o grau de nobreza ao erotismo diferindo-o da pornografia, apesar de não nos aprofundarmos nesse campo. O livro de Lucia Castello Branco, *O que é erotismo* (1987) contribui, no que tange ao olhar ocidental em comparação ao oriental perante o erotismo. Nesta parte do mundo, há templos ornamentados com esculturas de personagens mantendo relações sexuais, ao contrário do que ocorre no ocidente, onde é inconcebível a ideia de uma decoração religiosa que exhiba estátuas de personagens bíblicas em posições eróticas. Neste mesmo domínio, teremos como suporte *A dupla chama: amor e erotismo* (1995), um ensaio do prolífico escritor Octavio Paz que demonstra como o tema do prazer foi visto e abordado pelo ser humano ao longo dos séculos. Kátia Canton em *Corpo, Identidade e Erotismo* (2009) aborda o erotismo e suas interpretações, como também questões que emolduram o mundo contemporâneo, trazendo atualidade ao nosso trabalho. Há também a contribuição da historiadora Mary Del Priore com o seu livro *Histórias Íntimas: sexualidade e erotismo na*

história do Brasil (2011), apresentando as transformações da sexualidade e da noção de intimidade, influenciadas por questões políticas, econômicas e culturais, caracterizando o erotismo no universo cultural de nosso país.

O subcapítulo 1.2, *Os vestígios de Eros na Arte*, concebe-se com a discussão de relevantes questões acerca do erotismo quando envolvido com a arte. Por meio da opinião de autores que se dedicaram ao estudo do tema, vamos estabelecer pontes de conexão entre o universo erótico e o universo das imagens.

Para dar sustentação à pesquisa no que tange ao erotismo na arte, utilizamos o capítulo *Arte, erotismo e representação do universo: da pintura rupestre a Manoel de Barros* (pp.15-19), de Thalita Melotto e Marcelo Marinho, que interpreta a representação do erotismo na arte desde o próprio nascimento das artes visuais e se estende à arte moderna. O capítulo está integrado na publicação *Manoel de Barros: O Brejo e o Solfejo*.

Embora o erotismo se estabeleça na arte desde o seu surgimento, faz-se um recorte na última peça deste capítulo denominada *Manifestações eróticas na arte a partir do Modernismo Europeu*. Vamos assistir o erotismo emergir como elemento estruturador de obras de arte produzidas desde o advento da arte moderna até a arte contemporânea, dando protagonismo à Europa como berço de artistas que realizaram obras deste cunho.

Nesse momento, comentamos sobre artistas que tinham a arte erótica como zona de conforto, sem se importar com os limites, lançando obras em que o erotismo dava base para outras questões a serem debatidas e refletidas. Eram rebeldes com uma causa. Para entender esse contexto, utilizamos o livro de Alyce Mahon, *Eroticism and Art* (2007), um estudo abrangente do erotismo na arte, exemplificado por obras de artistas consagrados, como Pablo Picasso (1881-1973), Egon Schiele (1890-1918) e Marcel Duchamp (1887-1968), que se voltaram para o erotismo como um meio de lidar com toda uma gama de questões pessoais e políticas, na tentativa de transgredir as categorias impostas pela academia. O intuito desta parte do capítulo é colocar em exposição objetos de arte que apresentem em sua constituição material e imagética componentes eróticos, sejam eles evidentes ou sutis, capazes de, reunidos, constituírem um erotismo específico. Por outro lado, atentou-se, desde o início, de que 'e possível que uma obra contenha um direcionamento erótico sem explicitá-lo de forma óbvia, isso porque tal veleidade pode aparecer como um desejo (por vezes irrealizável), presente tanto na idealização quanto na execução dos mesmos.

O critério que direcionou as escolhas das obras foi o de detectar se elas, deixando à mostra o entrosamento entre ideia e execução, deixavam visíveis, igualmente, seu potencial erótico. O erotismo presente na obra é que configura o ato de olhar. Portanto, vemos este capítulo como um meio para discutir e analisar a presença do erotismo na história da arte, com o intento de ampliar o horizonte dos estudos na área.

Damos atenção à arte da Europa sem desconsiderar as importantes produções brasileiras eróticas, que terão espaço no segundo capítulo: **Figurações eróticas na arte brasileira**. Nossa intenção é abrir a um público maior a possibilidade de tomar contato com as artes visuais brasileiras. Nessa parte nos dedicamos a contextualizar a produção de Wesley Duke Lee na primeira metade da década de 1960 e a destacar sua importância para a evolução da história da arte do Brasil. Fazemos esse estudo em razão de que, nesta década, a produção do artista se encontrava em estado efervescente, assim como os caminhos que geriam a arte no Brasil.

O capítulo se divide em duas partes: *Gênese da década de 1960 e os desvios de Duke Lee e O fascínio pelo erótico na arte nacional*. Na primeira parte situamos o contexto histórico do início de 1960, quando a produção erótica de Wesley Duke Lee se encontrava em estado efervescente. Analisando a partir de um olhar histórico, os livros de Alvarado (1999), Oliveira (2010), Reis (2006) e Zanini (1983) sintetizam criticamente um período riquíssimo no que tange à produção artística brasileira centralizado na década de 1960, que foi marcada por problemas político-sociais, inclusive a repressão e a censura do regime militar.

A tentativa de efetivar o encontro da experimentação que mobilizou o artista neste período será estudada por meio da análise do artigo *As propostas ambientais de Wesley Duke Lee: lugares utópicos*, de Almerinda da Silva Lopes (2011). O artigo também agrega informações ao trabalho quanto ao contexto da arte brasileira e da produção do artista na década de 1960. Para conceber a produção de Duke Lee naquele período, usamos a obra de Archer (2001), *Arte contemporânea: uma história concisa*, que abrange uma série de vertentes e movimentos artísticos surgidos no século XX, protagonizando o ano de 1960.

Para a composição da segunda parte deste capítulo observamos o Brasil como um fértil terreno para obras de cunho erótico. A arte erótica brasileira será explicada, aqui, embasado-se em artistas que desenvolveram o tema em seus trabalhos. Nesses termos, elegemos discorrer sobre João Câmara e Farnese de Andrade, que desenvolveram trabalhos que

envolviam o tema. Falamos apenas desses artistas para exemplificar, estando cientes de que muitos outros também inseriram o tema em suas obras.

Para abrangermos a produção do paraibano João Câmara, nos apoiamos na dissertação de Almerinda da Silva Lopes: *João Câmara Filho: o revelador de paradoxos político-sociais* (1989). Outra dissertação que nos auxiliou como consulta, neste caso para a obra de Farnese de Andrade, foi a de Romilda Ferreira Patez Barreto, *Tempo em suspensão: objeto reconvocato em Farnese de Andrade* (2008), que nos conduziu às gravuras do artista, natural do Rio de Janeiro, que dialogam com o erotismo, produzidas na mesma década que as séries aqui citadas de Wesley Duke Lee.

A ampliação de estudos com relação a artistas brasileiros se faz necessária, porque Duke Lee atuou em um papel marcante, mas o público ainda é pequeno diante do grande espetáculo que é a sua obra. Averiguamos que um bom número de pessoas ainda não conhece a história da arte do Brasil porque não há livros de história da nossa arte, como também não há monografias ou tese suficientes.

Concluindo, o capítulo III atinge o objetivo desta dissertação: a união da obra de Duke Lee com o erotismo. Em **O universo erótico de Wesley Duke Lee**, seguimos realçando a significância de Wesley Duke Lee para o cenário artístico brasileiro e caracterizando obras advindas de duas séries de sua autoria. A análise da relação entre erotismo e arte ficaria incompleta sem observar obras que se alimentaram desta temática. O capítulo se divide em três partes: *A poética erótica do Dândi*, *A Série das Ligas* e *O Grande Espetáculo das Artes* e, por último, *Considerações sobre a série Zona*.

Na primeira delas, observamos o principal traço identificável nos desenhos de Duke Lee que, se revelará como permanente na obra do artista: a construção de uma complexa mitologia, que seria uma mitologia pessoal. Mostramos neste tópico obras em que o artista levantou a questão erótica e analisamos as suas relações com a sua vida particular, ainda no intuito de dignificar este artífice e sua contribuição para este tipo específico de arte.

Na segunda parte, consideramos a leitura que Duke Lee fez do erotismo a partir de *A Série das Ligas* e a forma que o artista encontrou para que o público conhecesse as obras dessa série: *O Grande Espetáculo das Artes*. Nesse momento, analisamos alguns desenhos que o artista produziu na série e mostramos os elementos eróticos que encontramos neles, como

também os comparamos aos de outras séries e às obras de outros artistas que usaram os mesmos acessórios, o mesmo tema. Em virtude das *Ligas* serem censuradas pelos meios institucionais, ficando de fora das exposições oficiais, Duke Lee realizou o que ficou considerado como o primeiro *happening* do Brasil: *O Grande Espetáculo das Artes*, oportunidade em que o artista exaltou o poder das mulheres e do acessório vestido por elas, as *Ligas*.

Para terminar a dissertação, fazemos considerações sobre a série *Zona*, cuja escala erótica é altíssima, nos permitindo listar vários elementos nesse sentido. Na oportunidade, apresentamos obras da série *Zona – No espelho mágico*, uma variante da grande série *Zona*, e indicamos onde se encontram os organismos eróticos nessas obras.

Em todo o último capítulo nos alimentamos da bibliografia da maior autoridade no tocante à biografia do artista, Cacilda Teixeira da Costa: *Wesley Duke Lee* (1980); *Antologia Crítica sobre Wesley Duke Lee* (1981); *Arte no Brasil: 1950-2000* (2004); *Wesley Duke Lee: um salmão na corrente taciturna* (2005) e *Wesley Duke Lee* (2010). Para compreendermos as séries peças-chave desta dissertação, *Série das Ligas* e *Zona*, as obras de Costa nos auxiliaram a compreender como as obras dessas séries de Duke Lee foram recebidas pelo público e pela crítica no período de 1960.

Consideramos que esta pesquisa possa ser classificada como de revisão bibliográfica e exploratória. Bibliográfica pelo motivo de que recorreremos ao uso de material acessível ao público como livros, artigos e catálogos já publicados – embora estes sejam apresentados de forma excessivamente agregada – para obtermos a fundamentação teórico-metodológica da pesquisa. É também exploratória porque, embora o erotismo seja um tema bastante abordado nas Artes, não se verificou literatura que fomente esta área de estudo, e, mais especificamente, não encontramos até o momento bibliografia que conecte a obra de Wesley Duke Lee com o erotismo.

Ávidos por respostas quanto ao universo erótico na arte de Wesley Duke Lee, selecionamos os meios mais adequados para obter indicações e/ou conclusões acerca de nossas indagações, por isso iniciamos nossa pesquisa com uma leitura criteriosa dos livros referidos na bibliografia. O caminho para constituir esta pesquisa se trilhou pela compreensão do conceito, para a partir dele elucidar o modo que Wesley Duke Lee inseriu a temática erótica em suas pinturas da década de 1960.

Nossa pesquisa se aperfeiçoou com a coleta de informações realizada nos acervos e bibliotecas de museus, galerias e institutos do estado de São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP); Museu de Arte Moderna (MAM-SP); Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP); Instituto Wesley Duke Lee. Esses espaços nos disponibilizaram parte do material literário e visual desta pesquisa, como livros de conteúdo sobre Duke Lee; registros e cartas escritas pelo artista e para o mesmo; textos críticos; catálogos de exposições individuais e coletivas com reproduções de obras do artista.

Ao longo da leitura do trabalho, será possível verificar, pelas suas próprias dimensões que, embora este seja um trabalho do campo da arte, dialogamos com psicólogos e filósofos, indispensável para o entendimento do tema. Não se pretende discutir a questão do erótico à luz da psicanálise, filosofia ou das ideias acerca do assunto de forma aprofundada, mas citamos autores dessas áreas para complementar o arranjo dessa pesquisa.

Posto isso, cabe ressaltar, ainda, que tal estudo é importante, pela possibilidade de contribuir para o fornecimento de bibliografia, no que se refere à temática estudada. Essas informações poderão contribuir para a reflexão teórica no que concerne ao erotismo, possibilitando a elaboração de outros trabalhos com a finalidade de debater questões e fomentar discussões referentes ao termo.

Adentrar os caminhos de Eros é algo sedutor mas, ao mesmo tempo, sabemos que os passos dados podem ser um risco, visto que o artista não reconhecia a sua obra como erótica. Em vista da natureza do tema de estudo escolhido, que facilmente poderia resvalar para um terreno abrasivo, adiantamos que não iremos nos prolongar exaustivamente em individualizar o campo erótico e o pornográfico.

Ao comentar que a nossa dissertação tinha como base o erotismo, muita gente demonstrou interesse e vontade de aprender mais sobre o assunto. Essa questão nos mostrou que o assunto ainda está distante do público e que é também pouco difundido.

Ainda mais quando mencionamos que discorreríamos sobre o erotismo na arte, o interesse aumentou, porque as obras eróticas estão de fácil acesso, mas é necessário uma análise precisa delas, é preciso que haja estudos e debates acerca do tema. Talvez porque o acesso a essas obras possa levar a uma composição da cultura e da mentalidade da sociedade, dificultando

assim a manipulação, no que diz respeito ao entendimento do homem em relação a sua sexualidade, a seu próprio erotismo.

A partir desse estudo será possível entender, discutir, questionar e ressignificar informações sobre o erotismo em contato com o universo das artes visuais, explorando nichos antes pouco explorados. Essas informações poderão contribuir para a reflexão teórica no que concerne ao assunto aqui explorado, possibilitando a elaboração de outros trabalhos com a finalidade de debater questões e fomentar discussões referentes ao termo. Almejamos que a arte erótica venha lograr um espaço maior nas galerias, nos catálogos e pesquisas de Artes.

Então, esses aspectos confirmam a importância dessa dissertação, de considerar essas obras eróticas e mostrar o seu outro verso. É isso que estamos fazendo com a obra de Wesley Duke Lee: fazendo com que as pessoas tenham mente aberta em relação a ele, para que a sua obra também seja defendida. Destacamos, então, a relevância da pesquisa de mestrado ora apresentada que analisa a obra de arte de Wesley Duke Lee pelo viés do erotismo.

1 - O EROTISMO NO CAMPO DA IMAGEM: DA ARTE MODERNA À CONTEMPORÂNEA

O movimento do erotismo tem sempre o mesmo fim, implicando uma convulsão interior, não importa se motivado pelo desejo sexual, pela paixão amorosa ou pela fé religiosa. Trata-se de violar a integridade dos corpos, de profanar as identidades definidas, de destruir a ordem descontínua das individualidades, enfim, de dissolver as formas constituídas.

Georges Bataille

O erotismo é um vasto campo em que se manifestam o desejo e o prazer sexual e, a arte, por ser enraizadamente humana, não se desvencilha desse impulso vivo. Nessa perspectiva, o erotismo é um tema inesgotável que, por sua complexidade e por sua profundidade, merece ser debatido e esclarecido. Aqui ele será tratado singularmente e, em seguida, a discussão se estenderá ao campo da arte.

Fazemos essa abordagem com o objetivo de pautar a relação do erotismo com a arte, sem necessidade de analisar o evento erótico em toda a sua magnitude, ao passo que, por mais que o pesquisador esteja engajado em sua investigação, ele dificilmente conseguirá abarcar por inteiro o conceito do erotismo. Desse modo, vamos nos debruçar sobre as considerações a propósito do erotismo à luz de alguns autores de áreas alheias ao campo específico da arte, no intuito de apresentar diferentes conceitos em relação ao tema.

É possível que o leitor esteja se questionando: por que associar arte e erotismo? O erotismo é constantemente relacionado ao universo artístico por sua habilidade em vincular diferentes culturas, desde a antiguidade até as produções recentes. A atemporalidade do tema e a sua exploração em diversas manifestações artísticas é o que atesta este trabalho.

Arte e erotismo são elementos fundamentais da condição humana e integram a biografia da sociedade como um todo. Para nós, os dois temas são inerentes: assim como não podemos viver sem arte, não podemos viver sem erotismo. "Ambos fornecem um simulacro ao que é destituído de realidade, obrigam à presença o que está ausente, tornam visível o que é meramente espiritual. Tanto o corpo como a obra de arte são a atualização de algo

incomunicável e irrepresentável".⁵ Ao passo que, na história da arte, o erotismo está a cargo de retratar a relação entre o homem e a sua identidade.

O erotismo é eficaz na arte ao idealizar a perfeição de cada momento da história, na preocupação em mostrar o ser humano como a natureza o criou, em alguns momentos focando a questão do sexo, do desejo, e em outros não. Embora nem toda arte seja erótica, as relações sociais e hábitos cotidianos de cada época são também revelados por esse tipo de arte.

Ainda que o potencial polêmico da arte erótica auxilie a história nesses quesitos, ele cegou a muitos conservadores que acabaram por coibi-la, principalmente as obras que retratam o sexo. Contudo, com o passar do tempo, muitas peças artísticas desse tipo além de serem aceitas, passam a ser valorizadas. Acreditamos que as obras de arte com viés erótico desempenham o papel de ultrapassar barreiras, quebrar paradigmas e surpreender o comum, como consideramos mais adiante.

1.1 Erotismo – O prelúdio

O erotismo é de fato um mundo com existência própria. Percorre em seu domínio oportuno dos mais simples aos mais complexos estádios possíveis, utilizando as alternativas da vida real. Quer preso à manifestação artística ou ao comportamento social, o erotismo recebe uma gama de significados. “Quando falamos em erotismo, imaginamos uma relação sensual entre corpos, uma entrega amorosa, uma tensão sexual, uma paixão”.⁶

Essa expectativa equívoca certamente advém da dificuldade que temos de alcançar a magnitude do erotismo e pela forma com a qual o assunto é tratado pela história tradicional. O erotismo não se pauta aos prazeres da carne, também se refere às várias emoções que o tema pode causar. Veremos que essa aceção inferioriza a sua relevância, pois o erotismo se mostra um elemento multifacetado. Para este fim, é importante observarmos alguns conceitos em torno desta categoria com base na bibliografia consultada.

⁵ PERNIOLA, Mario. **Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo**. Tradução Maria do Rosário Toschi. São Paulo: Studio Nobel, 2000. ps. 98- 99.

⁶ CANTON, Kátia. **Corpo, Identidade e Erotismo**. Editora WMF-Martins Fontes. São Paulo, 2009. p.43.

Apenas para despontar a relevância do erotismo, recuamos aos cultos religiosos das eras primitivas. Essas cerimônias eram relacionadas à vida sexual, mais do que a outras manifestações da vida. Em muitas outras sociedades e culturas, não obstante, o sexo proporcionou uma mais que evidente fonte de inspiração.

Na antiga Roma, o deus da fertilidade Príapo, descendente de Vênus e Baco, foi outro assunto erótico popular. Imagens desse deus com seu poderoso falo eram comuns nas paredes dos banheiros públicos e amuletos fálicos foram populares, porque Príapo era uma figura de mito supersticioso ou mesmo de devoção religiosa.⁷ Embora com interminável variedade de formas, o erotismo se manifesta em todas as terras e em todas as épocas. Porém, cada povo o concebe de diferentes maneiras.

A origem do vocábulo *erotismo* é proveniente de Eros, o deus grego do amor. O mais antigo texto sobre o erotismo de que se tem conhecimento, *O Banquete*, de Platão, retrata a convivência de personagens da filosofia grega que brindam os convivas com discursos sobre o amor. Na ocasião, um dos participantes, Aristófanes, conta o mito a propósito da natureza originária do homem: "Em primeiro lugar, três eram os gêneros da humanidade [...] o masculino e o feminino, mas também havia a mais um terceiro, comum a estes dois, do qual resta agora um nome, desaparecida a coisa; andrógino era então um gênero distinto".⁸

Os seres andróginos possuíam características de ambos os sexos e, por sua natureza, se tornaram muito poderosos a ponto de desafiar os deuses. Tamanha pretensão e arrogância fez com que Zeus os castigasse e os dividisse em duas partes, diminuindo sua força. Assim, os seres andróginos ficaram fracos e se tornaram úteis aos deuses, pelo fato de se terem tornado mais numerosos. Após essa dolorosa divisão, esses seres, mutilados e incompletos, passaram a procurar seus pares correspondentes: "ansiava cada um por sua própria metade e a ela se unia, e envolvendo-se com as mãos e enlaçando-se um ao outro, no ardor de se confundirem, morriam de fome e de inércia em geral, por nada quererem fazer longe um do outro".⁹

⁷ "In a ancient Rome the fertility god Priapus, the offspring of Venus and Bacchus, was another popular erotic subject. Images of Priapus with his mighty phallus were common on the walls of public baths. Phallic amulets were also popular [...] Priapus was a figure of superstitious myth or even religious devotion" (MAHON, Alyce. **Eroticism and Art**. Toledo, OH: Oxford University Press, 2007. p. 24, tradução nossa no texto).

⁸ PLATÃO. **O banquete; ou, Do Amor**. Platão; tradução Prof. J. Cavalcante de Souza. 8ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. pp. 125 e 126.

⁹ IBID, p. 127.

Em vista disso, se originou a noção do impulso erótico como busca de conexão e de reunião, o impulso para recompor a antiga natureza e a antiga perfeição. Desse processo se originou Eros, que está conexo a uma força capaz de mover um indivíduo em relação a um outro. Essa força é o que dá pulsão ao encontro sexual, cuja singularidade se torna inexistente.

Já na mitologia romana, Eros é o popular Cupido: "As primeiras representações artísticas de Eros o mostram como um belo jovem alado, com traços de menino, normalmente despido, e portando arco e flecha (cujo simbolismo fálico não pode ser esquecido)".¹⁰ Então, nessa cultura, Eros continua como símbolo do amor, mas perde a sua função erótica porque inibe a busca dos seres pela sua metade e ele mesmo o faz.

Segundo a teoria psicanalítica de Sigmund Freud (1856-1939), Eros simboliza a pulsão de vida em oposição a Tanatos – pulsão de morte. Para Freud, ambas as forças são aspectos da mesma realidade; se articulam e coexistem no ser humano. Apresentado como uma criança, Eros simboliza a força da fecundidade original, igualmente o amor e, por extensão, a sexualidade humana.¹¹

Sendo o erotismo um elemento humano, consequentemente, é histórico, e contém a sua própria história, como afirma Octavio Paz: "O erotismo tem a sua história ou, mais exatamente, também é história. Por isso, a história geral não explica".¹² O tema é inseparável da história e da linguagem, como todos os demais atos e obras dos homens. É uma manifestação autônoma dentro da história: nasce, vive, morre e renasce. Por ser história, o tema precisa ser estudado e esclarecido.

Ainda que seja histórico, o termo *erotismo* só passa a ser empregado em meados do século XVI: "Em 1566, é dicionarizada na França, pela primeira vez, a palavra erótico. Designava, então, o que tiver relação com o amor ou proceder dele".¹³ O erotismo circula por todas as sociedades, demonstrando ter tantas facetas quanto a personalidade humana permite.

¹⁰ MARINHO, Marcelo; MELOTTO, Thalita. Arte, erotismo e representação do universo: da pintura rupestre a Manoel de Barros. In: Marinho, Marcelo. **Manoel de Barros: O Brejo e o Solfejo**. Brasília: Ministério da Integração Nacional, Secretaria Extraordinária do Desenvolvimento do Centro-Oeste: UCDB, 2002. p. 15.

¹¹ IBID.

¹² PAZ, Octavio. **Um mais além erótico**: Sade; trad. Wladir Dupont, SP: Mandarim, 1999. p. 28.

¹³ DEL PRIORE, Mary. **Histórias Íntimas**: sexualidade e erotismo na história do Brasil. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011. p. 15.

A mesma designação aparece no dicionário português Aurélio,¹⁴ relacionando o erotismo ao amor, ao amor sensual e àquilo que desperta o desejo sexual. Naturalmente, o erotismo e o amor se intercomunicam, como apontam as duas definições, sendo dificultosa a distinção entre ambos, como profere Paz: "Amor sem erotismo não é amor e erotismo sem sexo é impensável e impossível".¹⁵ A relação do erotismo com o amor procede dos sentimentos que nascem durante o enlace dos corpos.

Diante desses fatos, acreditamos que o erotismo também incita o cultivo do sentimento expresso pela sensação corporal, mas não consideramos um requisito a existência do amor ou do sexo para que exista erotismo. A função do erotismo consiste em proporcionar prazer, de modo que este seja isento de objetivos e sem preocupações com o moral e o político.

O erotismo associa tão intimamente o desejo sexual ao sentimento de amor, que esses dois estados confundem-se no mesmo corpo, por que o erotismo consegue se desdobrar em várias emoções, a exemplo do amor e da sexualidade, por meio da qual emerge-se a volúpia, a emoção, o sentimento. É uma arte de dar e receber prazer.

Jesus Antônio Durigan discorre em sua obra *Erotismo e Literatura* que o erotismo é o resultado de um conjunto de relações ligadas ao princípio do prazer, o qual está a cargo do deus do amor: "Se Eros, princípio da ação, da vida, não se identifica com o princípio do prazer no seu sentido estreito, constitui, no limite, seu objetivo".¹⁶

Deveras, o prazer que se obtém com a excitação erótica está de fato enraizada na vida sexual humana, como acredita Octavio Paz em seu livro *A dupla chama: amor e erotismo*: "O erotismo é sexualidade transfigurada pela imaginação humana. Muda, transforma-se continuamente e, não obstante, nunca deixa de ser o que é originalmente: impulso sexual".¹⁷

Segundo Paz, a existência da sociedade está diretamente vinculada aos ritos e práticas eróticas. Afinal, o erotismo é o conjunto de expressões culturais e artísticas referentes ao sexo, sendo ele a dimensão racional da sexualidade.

¹⁴ **e.ró.ti.co** [Lat. *eroticu*] adj. **1.** Relativo ao amor. **2.** Relativo ao amor sensual. **3.** Que desperta o desejo sexual (FERREIRA, 2010, p. 298).

¹⁵ PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 97.

¹⁶ DURIGAN, Jesus Antonio. **Erotismo e Literatura**. São Paulo: Ática, 1985. p. 21.

¹⁷ PAZ, 1994, p. 24.

O processo erótico não pretende desocupar o círculo da sexualidade, por mais longe que seus efeitos possam abraçar. O ato erótico se arquiteta a partir da imaginação e da vontade especificamente do homem, onde o sexo é o protagonista: "Em sua raiz, o erotismo é sexo, natureza".¹⁸ Paz afirma que a sexualidade e o erotismo apresentam características análogas, no entanto podemos perceber que existem funções e características díspares, como, por exemplo, no que tange à procriação, porque ela é a chave do ato sexual, mas não do erotismo: "Uma das finalidades do erotismo é domar o sexo e inseri-lo na sociedade. Sem sexo não há sociedade, pois não há procriação".¹⁹

Sem cópula não há sociedade, porque apenas por meio dela se reproduz a espécie. Nesse sentido, o erotismo é concebido como um controle desse impulso sexual, para que o ato sexual se restrinja aos momentos e lugares apropriados. É importante levar em consideração o fato de que, na visão humana, a atividade sexual não tem a reprodução como único fim; afinal, o homem a pratica quando bem entende, não importando a sua finalidade. Explicando melhor, a reprodução não é a função do erotismo.

Discorrer sobre a omissão do erotismo na procriação se torna uma questão importante pelo fato de que implica na descontinuidade, teoria defendida por Georges Bataille em seus ensaios sobre o erotismo. O filósofo confirma nossa hipótese de que o erotismo suspende a finalidade da função sexual e considera que a prática sexual de reprodução é ordinária aos animais sexuais e aos homens, mas apenas estes, aparentemente, fizeram do sexo uma atividade erótica, ou seja, independente do fim natural dado na reprodução e na vontade de ter filhos.²⁰ Consideramos que a função reprodutiva no contexto erótico não é negada, fica apenas "deixada de lado".

Além do que, a tarefa do erotismo é alocar sentido fantasioso à sexualidade, consistindo em desviar o impulso sexual reprodutor e convertê-lo em uma representação. No erotismo aparece um elemento de liberdade e imaginação, que não figura na sexualidade. Pela observação dos aspectos analisados, concluímos que o erotismo é indiferente à perpetuação da vida e seus fins são autônomos.

¹⁸ PAZ, 1994, p. 17.

¹⁹ IBID.

²⁰ BATAILLE, 2014, p. 35.

Retomando a teoria de Bataille, a qual articula que a reprodução coloca em jogo os seres descontínuos, entendemos que o filósofo identificava as incursões eróticas como aquelas que permitem superar a descontinuidade que condena o ser humano. Bataille explica a descontinuidade a partir da distinção entre a reprodução dos seres que se reproduzem e os seres reproduzidos, que se separam por uma "fascinante descontinuidade". No entanto, quando lançados em vida, esses seres sentem a nostalgia da continuidade perdida.

No pensamento de Bataille,²¹ o erotismo nos leva ao reencontro dessa continuidade: a partir da morte destas células, as células reprodutoras formam um novo ser. Na ordem descontínua, a transformação do estado natural para o estado erótico implica na dissolução do ser formado. Essencialmente impuro, o erotismo nos induz a desejar a fusão exata dos corpos, algo humanamente impraticável. Sem essa noção da (des)continuidade, a significação do erotismo certamente nos escapariam. E como teríamos sensação de continuidade? Para Bataille, só por meio da morte: "Mas a morte, ao menos a contemplação da morte, devolve-os à experiência da continuidade".²²

Para obter controle do quadro da descontinuidade, o cristianismo oferecia a continuidade, pelo menos uma ilusão dela, enquanto a continuidade nascida da violência era organizada pela transgressão. "Para o cristianismo, o interdito é absolutamente afirmado, e a transgressão, qualquer que seja, é definitivamente condenável".²³

Na dualidade interdito x transgressão, o erotismo que se sobressai, visto que a transgressão é uma das vias propulsoras do erotismo, que alimenta e impulsiona a vida sexual. Os mecanismos da religião continham não só os pensamentos dos fieis, como também controlavam de forma ideológica os atos relacionados ao corpo – que passa a ser visto apenas como carne feita para o pecado.

Então, para garantir o controle de seus fieis, a religião faz com que o sexo recaia sob a égide da proibição. Do ponto de vista social, é preciso o homem precatar-se contra abusos nesta atividade. Bataille considera que a transgressão sempre existirá, pois nada pode ser proibido por absoluto. "A transgressão não é a negação do interdito, mas o supera e o completa".²⁴

²¹ BATAILLE, 2014, p. 16.

²² IBID., p. 311.

²³ IBID., p. 288.

²⁴ IBID., p. 87.

O interdito impulsiona a transgressão e, ao negar o interdito, a transgressão reafirma tanto a sua existência quanto a sua importância. O fascínio perverso aparece a partir do interdito que arrasta a transgressão. Nesse caso, observamos uma dualidade no tocante ao pensamento do homem em relação aos limites estabelecidos sobre a atividade sexual: existe uma imposição de limites e, concomitantemente, há uma expectativa de que sejam quebrados: ao mesmo tempo que ultrapassamos os limites, gostaríamos de mantê-los.

A imposição e o excesso dos limites causa o desejo que é a força para buscar o que não possuímos. O objeto do desejo indica ser o sentido profundo do interdito que se diferencia do erotismo na medida em que é traspassado por ele. Por meio do desejo, o erotismo surge como algo dominador dentro de nós, furtando-nos a consciência. Em suma, o erotismo é desejo e, ainda, um disparo em direção ao deleite, conforme cita o autor Alexandrian: "O erotismo é tudo o que torna a carne desejável, tudo o que a mostra em seu brilho ou em seu desabrochar, tudo o que desperta uma impressão de beleza, de jogo deleitável".²⁵ Na relação entre erotismo e desejo, o que triunfa, entretanto, é a proibição.

Seguramente há um apreço por essa imposição e quebra de regras, como denota o Marquês de Sade, citado por Nuno César Abreu: "O único modo de prolongar e multiplicar os nossos desejos é impondo-lhes limites".²⁶ O conteúdo pressuposto do erotismo é a ultrapassagem desses limites. A proibição existe para ser infringida e o erotismo está ligado ao domínio da violência e ao da violação.

E então surge a interrogação: por que proibir justamente o sexo? A proibição universal no campo da sexualidade humana está vinculada à violação da tradição e à permanência das leis impostas pela cultura. Por isso, os limites são impostos em razão do sexo ser uma prática subversiva e ignorar classes e hierarquias, como acrescenta Georges Bataille: "Desde a origem, a liberdade sexual deve ter tido que receber um limite a que devemos dar o nome de interdito, sem nada poder dizer do caos a que se aplicava".²⁷ A prática religiosa, que exerce grande influência sobre a civilização ocidental de forma poderosa, cria dogmas como reprimir o ato de "fazer amor" e demais atitudes e ideias acerca do sexo.

²⁵ ALEXANDRIAN, Sarane. **História da Literatura Erótica**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 8.

²⁶ ABREU, Nuno Cesar. **O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1996. p. 25.

²⁷ BATAILLE, 2014, p. 74.

Ademais, a sede sexual do homem é incontrolável e esta atividade pende a desestabilizar a sociedade e a sua cultura. Acreditamos que essa proibição às atividades relacionadas ao sexo ocorre porque o pudor social é colocado em risco, ademais "porque a atividade sexual lança o homem ao primado do natural, desnudando-o da cultura".²⁸ Então a conduta sexual humana é submetida à regras com o objetivo de que as práticas sexuais não sejam conduzidas de forma despudorada.

Essas restrições não são estabelecidas apenas pela igreja, como toda a sociedade que, tão repressora e moralizante como a religião, coíbe o sexo em nome dos hábitos julgados válidos, do direito e da diplomacia. Acreditamos que essa proibição do sexo fez com que o erotismo perdesse seu caráter sagrado e se transformasse em impuro: "O cristianismo, ao estigmatizar nossa sexualidade como pecadora, termina por expulsar o erotismo das esferas do sagrado e destituí-lo de seu caráter abrangente, totalizador".²⁹

Ressalvem que a prática erótica desestabiliza o ser que a pratica, porque ele se esquece do universo à sua volta e pensa fixamente em realizar a sua vontade e ter o seu prazer, não importando de qual forma. Afinal, a vida prosaica está aquém da experiência erótica; ela permanece essencialmente apartada da comunicação normal das emoções. O erotismo versa em um assunto interdito em permanência.

O fascínio da transgressão se dá, portanto, por sua irredutibilidade em obedecer a tradição e também às inovações que ao longo do tempo surgiram. Aqui é exemplar o artista Wesley Duke Lee, que transgrediu os padrões da sua geração ao produzir e querer expor obras de cunho subversivo, sendo atribuída a elas conotação pornográfica.

Retornando ao cristianismo, enquanto a religião condena o erotismo, o mesmo está essencialmente ligado à origem da vida religiosa, como menciona Bataille: "O erotismo individualizado das nossas civilizações modernas, por causa desse mesmo caráter individual já não tem nada capaz de ligá-lo à religião – a não ser o castigo final que se opõe ao sentido religioso da desordem do erotismo".³⁰

²⁸ MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra Maria. **O que é pornografia**. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1986, p. 95.

²⁹ CASTELLO BRANCO, Lucia. **O que é erotismo**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 44.

³⁰ BATAILLE, Georges. **As lágrimas de Eros**. Lisboa: Sistema Solar, 2012. p. 31.

Então, a arte erótica perde seu conteúdo sacro e passa a ser considerada profana. É importante mencionar que foi o cristianismo que tornou possível uma completa propagação do erotismo nas artes figurativas. Na Idade Média, só para citar exemplo, os pintores trabalhavam para a Igreja, que considerava o erotismo um pecado. A pintura só poderia se utilizar do erotismo em forma de castigo, a partir das representações do inferno – em rigor, imagens repugnantes do pecado.³¹



Figura 1 – Relevô do templo de Konarak, Índia.

Posto isto, é uma bela ironia a arte erótica se desenvolver dentro da arte patrocinada pela Igreja e bons cristãos. E ainda mais irônico é o fato de que a censura religiosa fez o erotismo aparecer de forma negativa, mas de qualquer forma, ele se inscreve na história das religiões. A ironia é um poder autêntico despertado pela alusão erótica. Assim, podemos enxergar a relevância da questão erótica, que ininterruptamente intimida desde a autoridade da igreja aos costumes morais e à política pública.

Quanto a isso, o erotismo conduz a um caminho independente da tradição libertina ou romântica, no que se refere à idealização, porque ambos reagem de forma enérgica à banalização e à perda de sentido da sexualidade na sociedade hodierna. Com efeito, a repressão do conteúdo sagrado do erotismo só é percebida nas civilizações ocidentais, que fazem distinção entre o sagrado e o divino e entre os desejos do espírito e os do corpo.

³¹ BATAILLE, 2012, p. 35.

Enquanto o ocidente dá um sentido próprio ao erotismo, reprimindo a liberdade de escolha e a expressão sexual, podemos observar que no oriente o caráter divino do erotismo ainda é proeminente. A arte da Índia, por exemplo, dá um significado interessante às suas figuras amorosas, principalmente quando atrelada à religião. Muitos templos do país revelam o erotismo de maneira divinal: "Neste país, os templos são ornamentados com esculturas de pessoas mantendo relações sexuais".³²

Em outros termos, a arte hindu desenvolveu uma forma de decoração escultórica de caráter religioso, centrada no tema do '*maithuna*', ou casal de deuses realizando coitos em diversas posições, símbolo da união da alma com a divindade. Segundo Marianne Michel, para a religião e a cultura hindu, a união carnal do homem e da mulher simboliza simultaneamente a criação do mundo e a redução do diverso ao único e ao perfeito.³³

A união dos corpos é a imagem da união mística. Assim, como observado, a união sexual do homem e da mulher, simboliza simultaneamente a criação do mundo e a redução do diverso ao único, sinalizando o fascínio humano diante da própria capacidade de se reproduzir. Um dos mais famosos templos da Índia é o templo de Konorak, que expõe em suas paredes exteriores personagens talhadas na pedra em posições sexuais (detalhe na figura 1).

O referido templo é um símbolo do erotismo, que valoriza e expõe os hábitos do cotidiano do século XIII por meio de corpos enlaçados, sendo um grandioso objeto erótico, não uma reflexão sobre o tema.³⁴ Decerto, antes de ser erótico ou religioso, o sentido das esculturas no santuário é espiritual, uma forma legível à ideia de beatitude. Os templos da Índia de maneira geral manifestam que, fora dos limites do cristianismo, o caráter sagrado do erotismo pode aparecer em plena luz do dia, uma vez que o sentimento sagrado sobrepõe a vergonha.

É admissível que a arte, a religião e o erotismo colocam a vida interior em questão, apesar de não estarem de acordo em todas as culturas. É possível que essas forças se complementem de maneira a produzir o equilíbrio e a harmonização espiritual e física do indivíduo. Em vista disso, o fervor religioso e o fervor erótico se desenvolvem ainda paralelamente de um modo particular.

³² CASTELLO BRANCO, 1987, p. 47.

³³ MICHEL, Marianne Roland. **A arte e a sexualidade**. Estúdios Cor, Lisboa, 1973. p. 210.

³⁴ PAZ, 1994, p. 36.

Em relação ao assunto, entregue-se a imaginar a existência, aqui no Ocidente, de igrejas com decoração de estátuas em meio a atos sexuais. Uma vez que em nosso contexto o *nu* nas revistas, na TV e em outros meios não é bem recebido, provavelmente esses templos nem chegariam a ser projetados: "A mentalidade ocidental ficaria surpreendida com o detalhe de um templo com esculturas praticando o bailado erótico".³⁵ Mesmo com os avanços sociais, a imagem erótica ainda causa estranhamento e levanta reações polêmicas. Como exemplo podemos citar o episódio em que a obra *Desenhando em Terços* (figura 2), da artista plástica Márcia X., foi retirada da exposição *Erotica*, em sua passagem pelo Centro Cultural Banco do Brasil, em 2006, no Rio de Janeiro. O desenho em questão, apresentava dois terços no formato de pênis que figuravam uma cruz e, por isso, foi motivo de críticas por parte de religiosos. Quando a exposição ocorreu, a autora da obra já havia falecido. Isso ocorre talvez porque, muitas vezes, o erótico é confundido com o pornográfico.



Figura 2 – X, Marcia. "Desenhando com Terços", 2002.

Mas Eros se refere ao desejo sexual não a carga negativa da pornografia. Observe que o erotismo prima pela sensualidade e pelo sugerido, enquanto a pornografia se interessa apenas em excitar o interlocutor, afim de comercializar corpos transformados em bens de consumo. Talvez por esse motivo as relações eróticas entre seres humanos mantiveram o status negativo, sendo usualmente consideradas ásperas, a ponto de outrora se encontrarem listadas entre os assuntos proibidos, imaginando que a alma pudesse ser poluída ao adentrar no domínio de Eros.

³⁵ MICHEL, 1973, p. 210.

Em tempos de preconceitos e segregação, de arrogância, de guerras de poder, de intolerância e manipulação dos meios de comunicação, percebe-se que esse assunto vai além de discussões sobre a liberdade de expressão ou sobre o livre-arbítrio, uma vez que abarca questões políticas, sociais e um importante jogo de forças existente entre os atores envolvidos.

Definir erotismo, de acordo com as leis da lógica e da razão, segundo Castello Branco, seria andar em direção contrária ao impulso erótico, que percorre a trajetória do silêncio. “O caráter incapturável do fenômeno erótico não cabe em definições precisas e cristalinas – os domínios de Eros são nebulosos e movediços”.³⁶

Sendo assim, é impossível pensar o trânsito erótico enquanto se considerar Eros como uma experiência com objetivos. O ensejo de ir ao encontro de Eros é realmente tentador. "Porque nada resiste ao erotismo: alguma intenção, algum domínio, algum obstáculo. Ele é, como o desejo, imprevisível e paradoxal".³⁷ Se nada resiste ao erotismo, porque a arte deveria resistir? Simplesmente, ela não o faz.

1.2 Os vestígios de Eros na Arte

A arte é a expressão privilegiada do erotismo, porque compromete o ser, envolve totalmente o corpo na sua constituição e no seu movimento e porque se inscreve no espaço e no tempo, além de que é uma forma universal pública, porque lícita.

Marianne Roland Michel

Passemos agora a penetrar o território mais vasto do erotismo: a Arte. Eros é um personagem por diversas vezes aparente na arte, de fato, esse diálogo é o alicerce da escrita desta dissertação. A arte erótica, que se mostrou imutável e resistente aos paradigmas e padrões da própria arte, ultrapassa também aos códigos da sociedade e da política. Isso porque, ao mesmo tempo em que a arte erótica revela as tensões da liberdade artística, também o faz com as ambições e ansiedades da sociedade.

³⁶ CASTELLO BRANCO, 1987, p. 7.

³⁷ ABREU, 1996, p. 31.

Aqui destacamos alguns períodos em que essas forças, arte e erotismo, se encontram e, falamos também, sobre a maneira em que os mecanismos eróticos habitam na história da arte. Cientes de que a arte quando envolta de erotismo recebe um significado libertador, aqui desenvolvemos um pensamento sobre como essa aderência se consolida.

Essa aproximação conduz a uma realidade remota, transfigura as experiências e o próprio sentido da natureza circundante. O poder do erotismo nunca é tão desafiador quanto como ganha forma visual na arte, como considera Alice Mahon.³⁸ A arte é um dos métodos humanos que, quando alocado ao domínio do erotismo, se torna uma forte ameaça para as regras sociais. "Essa é uma das razões pelas quais a arte e os artistas estão, de alguma forma, sempre à margem da ordem social – a arte carrega a possibilidade de completude; é, portanto, poderosa e subversiva".³⁹ Assim como o erotismo, a expressão artística se realiza em função de um impulso para a totalidade do ser, para sua permanência além de um instante fugaz no escopo de sua união com o universo.

Ela se encontra dentre os processos humanos que atravessam o domínio de Eros, trazendo sensação de completude, "e talvez o mais poderoso, porque menos facilmente manipulável e, por isso, mais ameaçador à ordem social – é a arte".⁴⁰ Se a arte por si só ameaça a ordem social (porque facilmente pode cair no gosto popular e também influenciar as pessoas), com o erotismo ela se torna ainda mais potente. Acreditamos na hipótese de que o indivíduo abranja de melhor forma os estímulos do erotismo quando os considera com os processos da criação artística, por meio dos quais a imaginação se manifesta de forma enérgica. O impulso erótico está entre os anseios da existência humana, no que tange em preservar e enriquecer a vida mediante a dimensão da natureza.

Invadindo diversas manifestações artísticas, sejam elas esculturas, artes plásticas, artes cênicas, fotografias e gravuras, o erotismo vem acrescentar status à obra de arte. Ao passo que o erotismo tem sido fonte inesgotável de inspiração devotada às artes, essa tem sido um mecanismo para revelar o modo como as civilizações vivem sua sexualidade, segundo Michel:

³⁸ "The power of eroticism is perhaps never so challenging, however, as when given visual form in art" (MAHON, 2007, p. 11, tradução nossa no texto).

³⁹ CASTELLO BRANCO, 1987, p. 13.

⁴⁰ IBID., p. 12.



Figura 3 – Mão em negativo na Caverna de Cosquer, França.

"Considerada como linguagem de eleição para a sexualidade, a arte pode ser uma maneira figurada de exprimir o amor, o corpo, o sexo; por isso, o modo como uma determinada sociedade vive e sente sua sexualidade, transparece com vigor na arte".⁴¹ Esse estudo sugere que o erotismo é introduzido a partir das primeiras expressões artísticas da humanidade: a arte rupestre. A interpretação do erotismo é um dado que sempre se encontrou no quadro de todas as sociedades humanas – mesmo naquelas em que o conceito de objeto estético nunca existiu, independentemente do local ou do período em que foi produzido. O erotismo impregna as manifestações artísticas desde as viris cenas de caça da pintura rupestre, passando pela perfeição das formas da escultura clássica grega, pela pintura da Renascença, até matizar todas as formas de manifestações artísticas modernas.⁴²

Considerem, por exemplo, as primeiras marcas que o ser humano deixou nas paredes das grutas, dando-se início à pintura rupestre. A primeira tentativa de representação pictórica, segundo os estudiosos, teria sido uma mão pintada em negativo sobre a parede de uma caverna, como no exemplo da figura 3. Esse artista primitivo, após obter um pó colorido a partir da trituração de rochas, sopra, através de um canudo, sobre a mão pousada na parede rústica. A região em volta da mão fica colorida e a parte coberta não recebe pigmentos. Assim, obtém-se uma silhueta de mão humana.⁴³

⁴¹ MICHEL, 1973, p. 207.

⁴² MARINHO; MELOTTO, 2002, p. 15.

⁴³ IBID., pp. 15-16.

A carga de erotismo dessa imagem está na representação fragmentária do corpo humano, evidenciada pela mão, que representa também a força bruta, o poder eventualmente afrodisíaco. As formas alongadas das mãos as transformam, por ventura, em um iminente símbolo fálico. Todavia, as mãos são apenas um exemplo dentre as múltiplas imagens que sugerem erotismo na pintura rupestre. De tal modo, podemos entender que as representações eróticas mais antigas datam da era paleolítica, quando a comunicação entre seres humanos era ainda pouco desenvolvida, sem a elaboração de palavras. Deste modo, pode-se dizer que o erotismo se aliou à arte no momento do próprio nascimento das Artes Visuais.

Ao apresentar essa passagem, nosso objetivo é realçar que essas manifestações artísticas de caráter erótico não são invenções modernas e que as pinturas rupestres possuem profundo caráter simbólico, por meio do qual nos revelam a forma em que essas pessoas entendiam sua própria sensualidade. Além de que, revela que para ser considerada erótica, a arte não depende da nudez.

Segundo o filósofo Mario Perniola, o erotismo se manifesta nas artes figurativas na relação entre o vestido e o nu, ficando algumas criações artísticas desprovidas do comparecimento de Eros: "algumas concepções da figura humana nada tem de erótico, exatamente porque não instauram entre veste e nu nenhum trânsito, mas tornam absoluto metafisicamente um dos dois termos, excluindo o outro".⁴⁴

Introduzindo ao campo da nudez em obras de arte, acreditamos que ela continuamente será um dos temas favoritos dos artistas que buscam aprimorar cada vez mais suas técnicas, expressando o erotismo com esmero. Outrossim, associamos o erotismo normalmente ao nu, mas ele não é pré-requisito para a arte ser considerada erótica. Muitas peças artísticas não alcançam o teor erótico, ainda que os seus personagens estejam despidos.

Consideremos a pintura *Eva ou Duas Amigas*, do artista brasileiro Ismael Nery (1900-1934). A tela (figura 4) apresenta duas figuras: a que está em primeiro plano tem a aparência física de uma mulher, pois sua boca está coberta por batom vermelho e suas vestes são compostas por uma blusa na cor vermelha, com uma borda na parte de cima em tom de cor negra, e curiosamente sua fisionomia é similar às outras apresentações pictóricas de Adalgisa Nery, esposa do artista.

⁴⁴ PERNIOLA, 2000, p. 87.

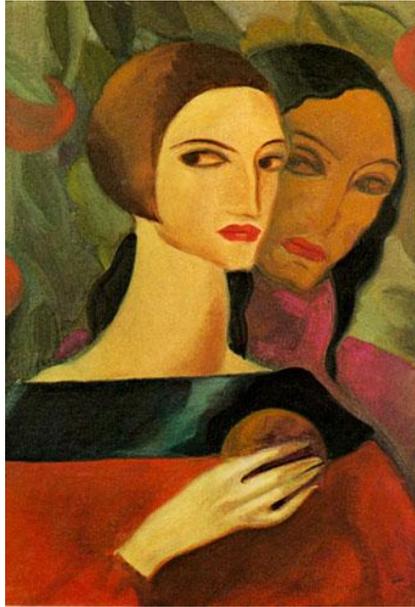


Figura 4 – NERY, Ismael. Eva (ou Duas Amigas), 1923.

A tela (figura 4) apresenta duas figuras: a que está em primeiro plano tem a aparência física de uma mulher, pois sua boca está coberta por batom vermelho e suas vestes são compostas por uma blusa na cor vermelha, com uma borda na parte de cima em tom de cor negra, e curiosamente sua fisionomia é similar às outras apresentações pictóricas de Adalgisa Nery, esposa do artista.

A mesma figura segura em sua mão direita um fruto de cor vermelha, supostamente uma alusão ao pecado original em que Adão e Eva comem o fruto proibido, uma maçã. Já a outra figura, tem o rosto difícil de especificar em razão de possuir características femininas e masculinas concomitantemente. A linha forte que contorna o nariz, os olhos rasgados e o pescoço longo enfatizam a semelhança com os autorretratos do artista.

Nery investe na androginia, tema constante em sua obra. Ao fundo da tela, atrás do casal, observa-se galhos de árvore com folhas verdes e com frutos da mesma espécie daquele que a figura carrega na mão. Os componentes pictóricos também remetem ao mito bíblico de Adão e Eva, uma vez que a árvore atrás seria aquela “do meio do jardim”. O interessante é que o casal aparece coberto na tela de Nery, enquanto nas representações clássicas, o casal é apresentado nu. Desta forma, Nery faz a sua interpretação do pecado original e demonstra que a presença de corpos nus ou sexo explícito não é preciso para que a sensualidade esteja composta no texto pictórico. Marianne Roland Michel ampara nosso pensamento: "Não é absolutamente necessário que uma pintura represente um par a fazer amor para estar

impregnada de sexualidade, quanto mais não seja de sensualidade; uma paisagem, um retrato, uma frase musical, uma forma decorativa também alcançarão o mesmo fim".⁴⁵

Vamos voltar um pouco no tempo e ponderar sobre o Humanismo, período em que a nudez tornou-se evidente e o homem foi posto em elevado patamar. A pintura humanista era avaliada como erótica em razão de apresentar corpos despidos: "Nu que, hoje, associamos ao erotismo. Mas era ele, então, sinônimo de erotismo? Não".⁴⁶ Por que o erotismo se encontra em um nível elevado, acima dessa alcunha e não se abrevia a corpos pelados.

Mas estamos convencidos de que o corpo na arte tem função erótica, ao passo que patenteia a potencialidade de beleza e vida. Já Bataille articula que o desnudamento é a ação decisiva para preparar a fusão dos corpos, a razão de oferecer a sensação de completude. "A nudez se opõe ao fechado, isto é, ao estado de existência descontínua".⁴⁷ A exposição do corpo é, aqui, objeto de um rito que comunica seu erotismo, que leva a fusão e a supressão dos limites. Em muitos períodos de nossa história podemos nos deparar com ações contra a nudez e aquilo que ela simbolizava. A nudez pode sim oferecer a sensação de completude e, desta forma, trazer erotismo à obra, mas em discordância a Bataille, nossa opinião se pautava na crença de que este aspecto não é uma condição para o erótico se instalar no objeto artístico.

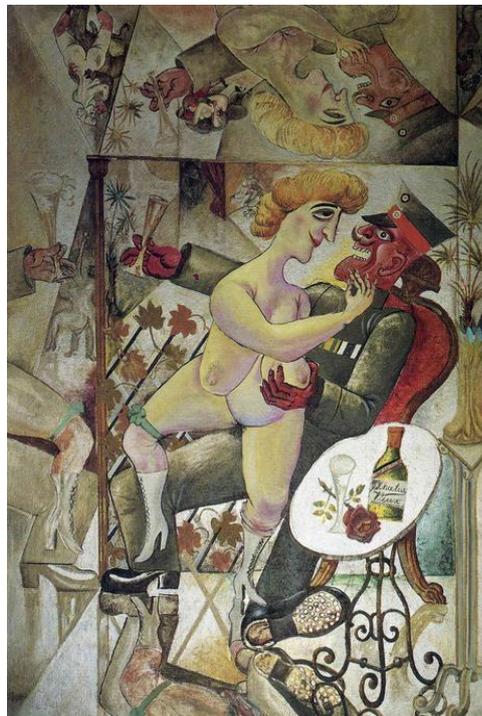


Figura 5 – DIX, Otto. Lembranças da galeria dos sorvetes em Bruxelas, 1920.

⁴⁵ MICHEL, 1973, p. 1973.

⁴⁶ DEL PRIORE, 2011, p. 15.

Consideramos válido citar a obra do pintor alemão Otto Dix (1891-1969). Veterano da Primeira Guerra Mundial, o artista se baseava no tema antibélico. Por esse motivo, na figura 5 visualizamos uma figura de farda e em seu colo está uma mulher nua, havendo um toque recíproco entre eles, enquanto o soldado se embriaga. Entendemos a tela mais grotesca do que erótica: a figura feminina tem o semblante e o corpo bizarros; o sujeito fardado aparenta um diabo, pelo tom avermelhado de sua pele e suas feições de maldade. A tela remete a um sexo sujo e a uma relação sem envolvimento sentimental, visto que só beneficia ao soldado, que se alivia, dessa forma, das tensões da guerra.

Considerando os aspectos apresentados, a beleza do nu pode ser captada em algumas imagens, mas, para uma arte ser erótica, é necessário que haja elementos desse cunho. Consideramos eróticos os espaços pictóricos que apresentam uma cama com os lençóis bagunçados, a presença de dois ou mais personagens – ainda mais quando acontece um beijo, um toque ou mesmo um ato sexual entre eles. As frutas de cor avermelhada, que remetem à tentação, também são consideradas por nós como elementos eróticos, a maçã e a cereja são exemplos.

Ademais, reconhecemos como erótico, a ênfase que o artista dá ao corpo na obra, principalmente nas regiões erógenas: pernas, nádegas, seios, falo ou vagina, evidenciando os pelos pubianos. Sobre os pelos, Del Priore considera que a obra perdia a sensualidade ao apresentar seus personagens com as partes sexuais "depiladas", ou seja, ao mesmo tempo em que extraíam os pelos das figuras, também o faziam com a conotação erótica: "As estátuas e pinturas que revelavam mulheres nuas, o faziam sem pelos púbicos. A penugem cabeluda era o símbolo máximo do erotismo feminino".⁴⁸

Quando circunscrito na obra de arte, esse processo é iniciado a partir do toque do artista na obra e percorre os caminhos exacerbados do intangível. O erotismo provoca a contemplação de modo peculiar, de forma que os elementos eróticos perpassam essa relação e o espectador assume o cargo de *voyeur*:⁴⁹ é um estranho numa relação que se restringe ao olhar, à distância, sem tocar ou ser tocado, mas não deixando de obter prazer. Embora não esteja envolvido fisicamente, o voyeur pode chegar ao mesmo êxtase que os envolvidos diretamente:

⁴⁷ BATAILLE, 2014, p. 41.

⁴⁸ DEL PRIORE, 2011, p. 16.

⁴⁹ Voyeurismo é uma perversão sexual em que um indivíduo só atinge orgasmo se observar, à revelia de terceiros, atividades sexuais destes (FERREIRA, 2010, p. 790).

"O erotismo na arte pode ser conscientemente provocante e excitante, projetado para agradar os gostos eróticos do espectador, ou os gostos eróticos dominantes da sociedade".⁵⁰ Percebemos que o ato do *voyeur* pode assegurar a força erótica da obra de arte, por esse motivo que a questão é conveniente de comentar.

Essa comunicação que se estabelece entre a obra de arte e o observador é erótica quando o sexual e o visual são aproveitados, conforme acredita Lucia Castello Branco: "O prazer diante de uma obra de arte não é, em primeira instância, intelectual, racional [...] O primeiro contato entre o espectador e o objeto artístico é sempre sensual: aquela obra nos agrada ou nos desagrada, nos 'toca' e nos 'conecta'".⁵¹ Da mesma forma em que a arte sustenta a realização do encanto estético, ela também ampara o gozo erótico. O objetivo para que a prática do voyeurismo se consuma, é que o espectador se sinta seduzido pela obra e estabeleça relação com ela, mesmo sem poder tocá-la.

Esse encontro tão oportuno da arte com o erotismo continuará gerando energia para a continuação deste capítulo. Pretendemos fornecer uma história concisa a partir da arte denominada Moderna, por meio das lentes do erotismo. Até o fim deste capítulo, poderemos concluir que a arte é inerente ao erotismo.

1.3 Manifestações eróticas na arte a partir do Modernismo Europeu

Um diplomata Otomano, Khalil-Bey, encomenda em 1866 *L'Origine du Monde* a Gustav Courbet. Na toilette do seu apartamento parisiense cobre-a com um tecido verde: tratar-se-ia de um jogo performativo, tornando as suas visitas em espectadores voyeurs e cocélébrants. Também chez Jacques Lacan, um dos seus antigos proprietários [...] *L'Origine du Monde* de Gustav Courbet apresenta, sem concessões nem álibis históricos, o sexo da mulher, transgredindo as convenções da arte da sua época e inaugurando uma nova geografia do corpo.

Catarina Patrício.

⁵⁰ "Eroticism in art may be knowingly arousing and titillating, designed to please the erotic tastes of the viewer – whether the dominant erotic tastes of society" (MAHON, 2007, p. 17, tradução nossa no texto).

⁵¹ CASTELLO BRANCO, 1987, p. 12.



Figura 6 – COURBET, Gustave. A origem do mundo, 1866.

A pintura *A Origem do Mundo*, de autoria do artista Gustave Courbet (1819-1877), é uma importante representação do erotismo e da subversão no início da arte moderna. Nessa tela (figura 6), vemos o retrato de um corpo feminino apenas da altura das coxas até os seios, dos quais um está coberto por um lençol: "A figura ocupa a maior parte da superfície e a pose exprime uma certa monumentalidade, sobretudo as coxas. O busto é mais remoto e o ventre lança-se para o espectador oferecendo-se 'disponível'".⁵² Sobre o órgão sexual da figura, este é parcialmente coberto de pelos pubianos e a parte que está descoberta apresenta tons avermelhados. É nessa região que o erotismo detém-se explicitamente. Nas coxas também cintilam tons de vermelho e o mamilo descoberto apresenta a mesma coloração.

A profundidade pictórica formada pelo encontro das dobras das nádegas com as coxas da mulher, traz volúpia à obra. As características citadas atribuem erotismo à obra, o que não é difícil de desvendar, já que Courbet exprime o tema de forma nítida ao espectador, conforme Catarina Patrício: "O conteúdo erótico de *L'Origine du Monde* é absolutamente dado".⁵³

⁵² PATRÍCIO, Catarina. Étant Donnés: 1º La chute D'eau. 2º Le Gaz D'éclairage vs. L'Origine du Monde. In **Actas das Conferências do Ciclo de Conferências Arte&Eros**. Ciências da Arte Actas das Conferências – 3. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2009. p. 129.

⁵³ IBID., p. 138.

Vale destacar que Marcel Duchamp se inspirou na obra de Courbet para a execução da obra *Étant donnés* (figura 22), que também carrega conotação erótica, embora sejam obras realizadas em suportes diferentes: "Alguns estudos preparatórios para *Étant donnés* demonstram que Duchamp já perseguia o tema que une as obras em questão. Diante de *L'Origine du Monde* Duchamp deverá ter sentido uma forte união ao mestre de Ornans, mas será impossível ir mais além".⁵⁴ Sobre a instalação de Duchamp, comentamos de modo amplo no terceiro capítulo dessa pesquisa.

Seguimos na defesa que na soma de arte e erotismo o produto é uma apropriada convergência ao universo da arte moderna e também à contemporânea. O diálogo do erotismo com a arte é incontestável, de forma que diversos artistas se renderam a essa união. Seja no traço ou na cor das mais variadas manifestações artísticas ligadas intrinsecamente à história humana, o erotismo marca presença propiciando, ora de forma notável, ora de forma singela e tênue, impactos que não devem ser ignorados.

Voltamos nosso olhar à arte sobretudo da Europa, uma vez que o erotismo adota tamanha proporção na arte moderna, por isso este subcapítulo abrange uma série de movimentos artísticos e artífices que emergiram a partir do século XX. Artistas entram em cena fazendo do erotismo o único motivo de sua obra, uma vez que o tema seria um método eficaz para aqueles que levantavam a bandeira contra o academicismo.

Colonizando diversos territórios artísticos, o erotismo invade telas com cenas de atos sexuais, tanto as de pintura, como as de cinema, como avalia a crítica de arte inglesa, Alice Mahon. "Arte erótica tanto desafia como produz poder. Artistas se voltam para o erotismo como um meio de explorar a natureza e o papel da sociedade, tanto o desejo sexual como a própria arte".⁵⁵

O erotismo se torna uma estratégia subversiva da arte moderna. Artistas associados à política progressista e política de oposição ao modernismo, reconheceram o erótico como um meio provocante de minar gêneros sociais, políticos, sexuais, e estereótipos raciais e ortodoxos.

⁵⁴ PATRÍCIO, 2009, p. 138.

⁵⁵ "Artists turn to eroticism as a means of exploring the nature and role of society both sexual desire and art itself" (MAHON, 2007, p. 37, tradução nossa no texto).

Quando não era contra os acadêmicos, os artistas aproveitavam o erótico como munição para atingir a sociedade de forma radical. Apesar de ocupar por muito tempo um lugar maldito ante aos preceitos da arte, o erotismo não ficou à margem, mas se ajustou como um desvio para alguns artistas: "Entre o surgimento do 'pintor da vida moderna' e o pós-modernismo de hoje em que as transgressões eróticas parecem não ter limites, a arte erótica tem sido particularmente desafiadora e excitante, um lugar para artistas explorarem a questão do poder".⁵⁶

Desde já, percebemos que a atmosfera erótica foi propícia para os artistas lidarem com o poder e o domínio que se produzem e logo são provocados. O erotismo se mostra um aliado de quintessência para os artistas de contravenção aos padrões determinados pelo conceito de sua época. Por esses aspectos, a arte erótica dá voz aos artistas que demonstram originalidade e audácia ao realizar obras transgressivas, entrando em conflito com a censura dos salões oficiais.

Entendemos que o pensamento universal com relação ao erotismo e seus símbolos pode ter mudado, mas não significa que ele tenha evoluído, pois percebemos que o preconceito está arraigado e ainda se faz presente até no próprio âmbito da arte: "A sociedade moderna, que se vangloria de ser avançada, quer artistas avançados, contudo não lhe agrada a arte que levanta problemas".⁵⁷

De tamanha eficácia para a arte como também para sua história, o erotismo desponta como protagonista de inúmeras produções da história da arte ocidental. Por essa razão, não consideramos cabível tentar identificar todas essas obras, mas nos dispomos a comentar sobre algumas delas, que em sua maioria tem o erotismo como motor.

Voltando a meados do século XIX, a arte erótica viola os limites da representação sexual e elabora novas figurações do universo, tornando-se uma ferramenta para a própria autorreflexão sobre o fazer artístico: "Do famoso quadro *Le déjeuner sur l'herbe*, de Edouard Manet, ao *Demoiselles d'Avignon*, de Pablo Picasso, ícones do nascimento e enraizamento das

⁵⁶ "Between the emergence of the 'painter of modern life', and today's postmodernism in which erotic transgressions seems to have no limits, erotic art has been particularly challenging and exciting, a place for artists to explore the issue of power" (IBID., p. 16, tradução nossa no texto).

⁵⁷ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 208.



Figura 7 – MANET, Édouard. Almoço na Relva, 1863.

estéticas da Arte Moderna, o erotismo desestrutura o objeto, desconstrói perspectivas canônicas do Ocidente".⁵⁸ O quadro *Le déjeuner sur l'herbe* (figura 7), em português, *Almoço na Relva*, de Édouard Manet (1832-1883), nesse caso é exemplar de como o caráter erótico na obra de arte serve de sustentáculo de subversão aos indicadores acadêmicos. Ao ser apresentada ao *salon* oficial, a pintura monumental de Manet foi censurada, porque "o público e a crítica se indignaram com o 'absurdo' do tema (uma mulher nua, num bosque, conversa com dois senhores vestidos) e a composição pictórica sem *chiaroscuro* nem relevo, de zonas de cores lisas".⁵⁹

É provável que o desígnio inicial do artista não era de subversão, afinal, Manet não demonstrava pretensões revolucionárias. A transgressão nessa tela banaliza e reinscreve o corpo humano como um objeto a mais no cenário da tela. Manet organiza uma composição estruturada com campos de luz e não luz, trabalhados essencialmente pela possibilidade luminosa desse eixo triangular, valorizando o corpo nu da figura feminina.

⁵⁸ MARINHO; MELOTTO, 2002, pp. 18-19.

⁵⁹ ARGAN, 1992, p. 94.



Figura 8 - PICASSO, Pablo. As senhoritas d'Avignon, 1907.

"No *Déjeuner sur l'herbe* (1863) todas as regras acadêmicas de representação são transgredidas para que a luz irradie do corpo da mulher em primeiro plano e ilumine todo o quadro. O todo, agora, se reflete no detalhe".⁶⁰ Já em *As senhoritas de Avignon* (figura 8), de Pablo Picasso, a nudez crua é apresentada como um convite provocante, quando "traz um tema estratégico para questionar a história e as tradições estéticas da arte em si, com sua produção artística, e a opinião ordinária".⁶¹ Esta obra representa a violação das tradições e convenções visuais ocidentais, ao exibir personagens que na verdade simulam cinco prostitutas, cujas curvas dos seios e nádegas se destacam entre as linhas retas do estilo cubista.

Comparando a obra de Picasso com a de Manet, é possível indicar algumas diferenças em relação à estrutura dos corpos e a nudez: enquanto *Les demoiselles d'Avignon* é um nu em grupo e todos os personagens se encontram despidos, com aparência de bonecos, as figuras que povoam a tela de Manet exaltam a anatomia do corpo humano, ainda que, ambos autores das obras não se preocuparam com as normas acadêmicas.

⁶⁰ DUARTE, Paulo Sérgio. *Emblemas do corpo – o nu na arte moderna brasileira*. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 1993. p. 13.

⁶¹ MICHEL, 1973, p. 215.

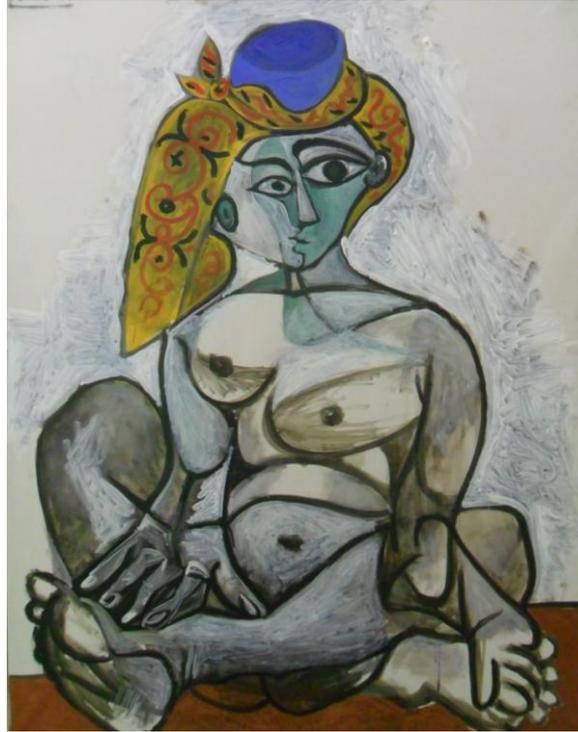


Figura 9 – PICASSO, Pablo. Mulher nua no banho turco, 1955.

É válido destacar que o erotismo na obra de Pablo Picasso foi uma obsessão consciente ao longo de sua carreira, que se concentrou nos contornos femininos de forma coerente. A preocupação do espanhol estava em toda a gama de sentimentos eróticos, desde o amor ao ódio. Observem a pintura *Mulher nua no banho turco* (Figura 9), em que Picasso apresenta um corpo com duas cabeças, com características femininas e masculinas. A dúvida paira no que seria esse corpo, se seriam dois corpos que, de tão contíguos, se confundem, ou então se o artista estaria retomando a questão dos seres mutilados. A tela exprime o desejo de um ser possuir o outro, por isso a junção de ambos os sexos em apenas um corpo, que de tão unidos no mesmo sentimento, seriam apenas um.

O erotismo também adquire uma autêntica definição como tema independente, **por meio** da obra dos austríacos Gustav Klimt e Egon Schiele, os quais, de certa maneira, influenciaram a poética de Wesley Duke Lee, o artista que ampara o nosso estudo. Quando esteve em Viena, Duke Lee conheceu e foi conquistado pela obra desses artistas. "Desde sua estadia em Viena em 1959 foi seduzido pelo brilhante e ilusório estilo de Gustav Klimt e Egon Schiele".⁶² Sobre Lee e sua obra comentaremos detalhadamente nos próximos capítulos.

⁶² COSTA, Cacilda Teixeira da. *Antologia Crítica sobre Wesley Duke Lee*. Galeria Paulo Figueiredo: São Paulo, 1981, p. 18.



Figura 10 – KLIMT, Gustav. O beijo (1907-1908).

Gustav Klimt (1862-1918), lidou com críticas negativas e retaliações, enquanto vivia na sociedade vienense, a qual julgava o seu estilo de vida e tentava determinar o seu modo de produção artística. Por esse motivo, Klimt pintava as mulheres nuas mas ele mesmo as censurava, cobrindo-as de tinta, pois o nu podia incomodar aos seus conterrâneos.

Na arte de Klimt, Eros e Tânatos – conviviam lado a lado, o que se evidencia na tela *O Beijo* (figura 10). O dualismo de Freud em *O Beijo* é aparente por meio do "manto masculino em contraposição às flores e traços arredondados do manto feminino; no contraste entre a pele clara da mulher e a pele escura do homem; entre a atividade presente no ato de abraçar masculino em oposição à passividade da entrega feminina".⁶³ Consideramos *O Beijo* um belo exemplo de arte erótica pelo mistério que envolve os corpos dos amantes, dos quais vemos apenas os rostos e as mãos, além dos pés flexionados da mulher. A inclinação do homem para beijar sua amante e a posição de joelhos da mulher mostram que ambos estão se rendendo aos sentimentos e estão prontos para consumir o ato sexual em uma intensa intimidade.

⁶³ PINHEIRO, Nadja Nara Barbosa. **Freud e Klimt em Viena “fin-de-siècle”:** interfaces entre psicanálise e arte. *Cogito* [online]. 2008, vol.9, pp. 42-45.



Figura 11 – SCHIELE, Egon. Enlace (Par de Amantes II), 1917.

O aprendiz de Klimt, Egon Schiele (1890-1918), era um artista capaz de provocar fascínio e ao mesmo tempo aversão ao espectador. O artista desenvolvia sua obra, segundo Argan, "com uma violência tétrica e desesperada [...] um mergulho nas profundezas da psique, uma busca da morte na própria raiz do ser da sensualidade; é a primeira vez que a crueza carnal do sexo ingressa na pintura".⁶⁴ A crueza carnal é proeminente em sua tela *Enlace (Par de Amantes II)*, de 1917 (figura 11). Schiele retrata um ambiente onde se encontram deitados dois corpos nus (um masculino e o outro feminino). O casal, tão estreitamente enlaçado, parte do centro da pintura e se espraia diagonalmente sobre um lençol amarrotado em tom claro e luminoso, com dobras e contornos azuis.

É possível que Schiele tenha utilizado tons claros na composição das roupas de cama com a intenção de realçar as figuras centrais do quadro. Os corpos pintados na paleta de cores ocre e verde, contrastam com o tom claro do lençol, que parece servir como 'ninho' para o casal. Embora a nudez do casal proporcione um cunho erótico à tela, o órgão sexual da mulher parcialmente descoberto acrescenta ainda mais. Em volta das roupas de cama e do par de amantes, o artista produz pinceladas em diferentes tons e em diversas direções, o que dificulta a definição do universo que os rodeia. É como se os amantes, unidos pela energia vital do sexo, estivessem alheios ao mundo caótico, imperfeito e cruel, o que também caracteriza às obras de Klimt.

⁶⁴ ARGAN, 1992, p. 241.

O auge do espaço pictórico encontrar-se no enlace do casal e também na forma e nos gestos da figura feminina, que demonstra ter intenção de aproximar o homem em direção ao seu corpo. Percebe-se que Schiele destaca o tamanho dos dedos da mulher para denotar o desejo e ao mesmo tempo o desespero da mulher, com medo de que o amante a abandone, como observa Wolfgang Georg Fischer: “O observador é convidado a viver o elemento abraço com as suas implicações físicas e psíquicas: o coito físico esconde o medo da solidão humana”.⁶⁵

O toque entre os personagens, às vezes recíproco, às vezes indiferente, gera a dúvida se uma relação sexual entre o casal ocorreu ou ainda vai acontecer. O mistério quanto a isso gera a imaginação, que é o alimento do erotismo. É extraordinário o talento do artista em apresentar de forma tão expressiva a solidão melancólica dos dois corpos.

O corpo era o principal objeto de experimentação na execução de toda a obra de Schiele. Da mesma forma apaixonada e impiedosa que pesquisa o corpo feminino também o fazia com o do outro sexo, na maior parte das vezes o seu próprio.⁶⁶ O caráter explicitamente sexual e obsessivo das obras de Egon Schiele, as suas relações eróticas, bem como o fato de ter usado crianças despidas como modelos, fizeram da sua arte um universo inigualável, de modo que seu estilo influenciou artistas de todo o mundo.

Posteriormente, com a entrada do século XX, a tradicional arte erótica e a representação atemporal e moralizante do corpo erótico começou a ser substituída pelos sonhos e pesadelos do Surrealismo, que jogavam com a imaginação erótica. Mais que concentrar-se nos órgãos genitais, os surrealistas preferiram transformar a totalidade do corpo em uma arena erótica para experiências excitantes.

Alice Mahon expõe que a atmosfera da Segunda Guerra Mundial trouxe novos meios de retratar o corpo, envolvendo cenas pictóricas de erotismo. "O trauma da Segunda Guerra Mundial inevitavelmente afetou a representação dos artistas do corpo erótico, levando ao que vou descrever como um erotismo existencial artístico pós-guerra".⁶⁷

⁶⁵ FISCHER, Wolfgang Georg. **Egon Schiele 1890-1918: Pantominas do Prazer – Visões da Mortalidade**. Tradução Zira Morais. Lisboa: TASCHEN, 2007. p. 116.

⁶⁶ IBID., p. 70.

⁶⁷ "The trauma of World War II inevitably affected artist's depiction of the erotic body, leading to what I will describe as an existential eroticism after the war" (MAHON, 2007, p. 36, tradução nossa no texto).

No Surrealismo do pós-guerra, a procura por uma revolução sexual e política através do erótico tem seguimento, assistindo a experiência onírica como o fundamento para a sua arte. "Os surrealistas anteciparam uma nova geração do pós-guerra de artistas performáticos que estavam igualmente firmes na sua fé no poder radical de Eros".⁶⁸

Um dos ideais que regiam o movimento surrealista era a prorrogação da interioridade dos artistas ao externo e o desprendimento da sociedade diante da repressão da razão, e é nesse universo mítico que o erotismo embarcava. O que se via eram trabalhos com cores intensas, universos imaginários, alusões alegóricas à origem e à manifestação da vida, permeando o universo de um simbolismo erótico.

Seja na obra surreal de Salvador Dalí (1904-1989) ou de André Masson (1896-1987), a arte erótica continha opinião inflamada e, ainda hoje, podemos entender que essas imagens são consideradas provocantes, perigosas e indesejáveis na esfera pública. "Artistas surrealistas também representavam o corpo explicitamente erótico escandalizando novas formas, desde as explorações do desejo sadeano por André Masson (1896-1987) ao desejo oral e anal em Salvador Dalí (1904-1989)".⁶⁹

Os surrealistas estavam conscientes da natureza revolucionária da representação erótica sem restrições. A arte erótica surrealista possuía intensidade compulsiva por meio da qual o observador se comunicava com o subconsciente. A pureza é substituída pelo perigo e a beleza pelo obscuro: "O desejo sexual não é mais simplesmente encenado entre o espectador e o objeto na imagem de modo que o primeiro pode ser elevado, seu/sua mente levantada acima da carne para refletir sobre o espírito".⁷⁰ O espectador de seduzido passa a ficar ofendido e com o moral perturbado, complementa Alice Mahon.

Micheal Farrell (1940-2000), foi um dentre os artistas do Surrealismo que fez da arte erótica um meio de oferecer percepções alternativas e revolucionárias em torno do contexto social e político de sua época.

⁶⁸ "The Surrealists anticipated a new post-war generation of performance artists who were equally steadfast in their faith in the radical power of Eros" (MAHON, 2007, p. 37, tradução nossa no texto).

⁶⁹ "Surrealist artists also represented the explicitly erotic body in scandalizing new ways, from the explorations of sadean desire by André Masson (1896-1987) to oral and anal desire in Salvador Dalí (1904-1989)" (IBID., p. 36, tradução nossa no texto).

⁷⁰ "Sexual desire is no longer simply staged between the viewer and the object in the image so that the former may be elevated, his/her mind raised above the flesh to ponder on the spirit" (IBID., p. 19, tradução nossa no texto).



Figura 12 – FARRELL, Micheal. Madonna Irlanda ou The Very First Real Irish Political Picture, 1977.

Madonna Irlanda ou *The Very First Real Irish Political Picture* (figura 12) é uma pintura em que Farrell faz apropriação da obra de François Boucher, *Reclining Girl* (1751): "Farrell substitui o Rococó de Boucher com uma flagrante violência erótica. Ele avermelha as nádegas da menina de modo que pareça inteligente sob o nosso olhar e sob a do artista".⁷¹ A personagem deitada certamente representa o país da Irlanda, como tradicionalmente aparece na poesia, na música e na pintura: como uma figura feminina, aqui apresentada como uma prostituta. Então é provável que o artista tenha corado as nádegas da personagem para manifestar que a sua pátria havia "apanhado" muito durante a guerra.

Reparem que na obra de Farrell, realizada 226 anos depois da original, o artista se coloca em cena (visto à direita da composição, com um cigarro na boca) e faz outra apropriação ao inserir o "Homem Vitruviano de Leonardo da Vinci (à esquerda da composição), que parece estar protegendo seus órgãos genitais ou se masturbando".⁷² A pintura de Farrell demonstra a assimilação política da tradição erótica clássica.

⁷¹ "Farrel replaces Boucher's Rococo with a flagrant erotic violence. He reddens the girl's buttocks so that they seem to smart under our gaze and under that of the artist" (MAHON, 2007, p. 34, tradução nossa no texto).

⁷² "Leonardo da Vinci's Vitruvian man (to the left of the composition), who is either protecting his genitals or masturbating" (IBID., tradução nossa no texto).



Figura 13 – WESSELMANN, Tom. Grande Nu Americano n° 92, 1967.

E devido à essa transgressão, "enquanto a pintura era comprada pela galeria municipal de Dublin, a Hugh Lane Gallery, a obra de arte foi mantida da vista do público por dez anos – testemunho do poder subversivo do seu erotismo".⁷³ Uma vez mais o erotismo é atestado como um oponente da censura com relação às obras de arte, sendo o estandarte de artistas que questionavam os padrões artísticos.

Da segunda metade do século XX temos muitas obras de arte que apresentam conteúdo erótico e artistas que valem-se do tema como uma poderosa estratégia polêmica. "O erotismo também foi utilizado para expor a mercadoria capitalista, artistas pop como Andy Warhol (1928-1987) e Tom Wesselmann (1931-2004) parodiaram, a sexualização flagrante de campanhas publicitárias".⁷⁴ Tom Wesselmann abordou o erotismo por meio de sua série *Great American Nudes*, em que o artista retratou mulheres nuas de forma explícita. Podemos notar em muitas pinturas da série, que as mulheres fazem uso das meias, como na tela *Grande Nu Americano n° 92* (figura 13), elemento também encontrado em obras de Wesley Duke Lee, como veremos no terceiro capítulo.

⁷³ "While the painting was purchased by the municipal gallery in Dublin, the Hugh Lane Gallery, it was kept from public view for ten years – testament to the subversive power of its eroticism" (MAHON, 2007, p. 35, tradução nossa no texto).

⁷⁴ "Eroticism was also used to expose commodity capitalism as Pop artists such as Andy Warhol (1928-1987) and Tom Wesselmann (1931-2004) parodied the blatant sexualization of advertising campaigns" (IBID., p. 36, tradução nossa no texto).

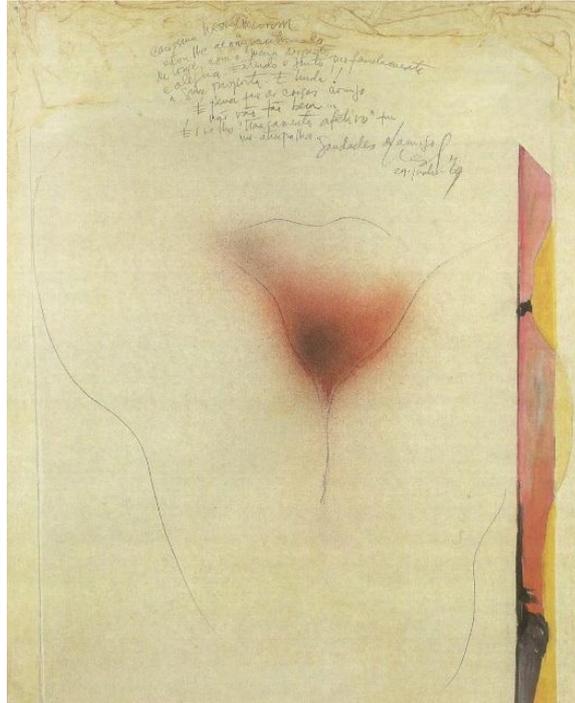


Figura 14 – LEE, Wesley Duke. *Caríssimo Wesselmann*, 1964.

Wesley Duke Lee provavelmente teve contato com a obra de Tom Wesselmann quando morou em Nova York, de forma que faz um tributo ao artista na tela *Caríssimo Wesselmann* (figura 14). Nessa tela, produzida em 1964, Duke Lee apresenta o corpo feminino apenas do ventre até as coxas, focalizando a zona erógena da mulher, como num close fotográfico. O artista representa o período menstrual – momento em que acontece a descamação das paredes internas do útero e que não há fecundação – por meio de uma vagina coberta de sangue: "Lá está ele, todinho: o útero. Sangrante como uma ferida, cicatriz atroz, bem no centro do quadro, no alvo, na mosca".⁷⁵ Duke Lee conduzia o espectador a pensar no útero como símbolo do sexo e da maternidade, sem esquecer que, antes de ser mãe, a mulher é um ser sujeito aos impulsos sexuais.

Ainda em meados do século XX, percebe-se um crescimento nas pesquisas em torno da teoria freudiana, centradas na pulsão da morte violenta, Tânetos: "Aparecem então estudos e pesquisas sobre sexualidade, estimulados pelo avanço da psicanálise. Grosso modo, pode-se dizer que todas as formas de expressão artística passam a abordar os temas sexuais".⁷⁶

⁷⁵ COSTA, 1981, p. 67.

⁷⁶ MORAES; LAPEIZ, 1986, p. 37.

Da mesma forma em que há um número significativo de pesquisas sobre o assunto, o erotismo passa a circular em distintas modalidades artísticas. Os trabalhos de Carolee Schneemann, que vão desde os happenings até o cinema, desafiam de forma ousada a tradição, sem se preocupar com as conveniências: "Artistas como Carolee Schneemann (1939-) e Jean-Jacques Lebel (1936-) encenam happenings enfaticamente eróticos na década de 1960, quando o corpo explícito foi usado como um símbolo para um agente de dissidência política".⁷⁷

Schneemann e Lebel, fizeram parte da geração dos principais atores que fizeram uso político do corpo erótico. Esses artistas passam a substituir o corpo ideal pelo corpo real em sua prática artística. Schneemann encontrou censura em vários locais, por desafiar tabus sociais e as definições sexistas de masculinidade e feminilidade, indo contra aos preceitos estabelecidos por uma história do cinema que, na década de sessenta, descrevia a sexualidade feminina apenas em pornografia ou literatura médica. Nenhuma artista mulher havia abordado o sexo de uma maneira tão direta e libertadora.



Figura 15 – SCHNEEMANN, Carolee. Interior scroll, 1975.

⁷⁷ "Artists such as Carolee Schneemann (b.1939) and Jean-Jacques Lebel (b.1936) staged emphatically erotic *Happenings* in the 1960s in which the explicit body was used as a symbol for and an agent of political dissent" (MAHON, 2007, p. 36, tradução nossa no texto).

As políticas de identidade da década de 1970 que abordaram questões de raça e classe teriam sido impensáveis sem a arte de Schneemann e outras feministas. A multiartista faz uso do tema não diretorial e mostra que o desejo feminino é amorfo, intenso e que está sempre disposto a se divertir.

Na performance *Interior scroll*, como podemos ver na figura 15, Schneemann retirava de dentro de sua vagina um extenso rolo de papel onde estavam escritos trechos do seu livro *Cézanne, ela era um grande pintor*, que a artista lia lentamente. A performance partia da vulva, que é a passagem do nascimento e, dentro do contexto da década de 1970, era um trabalho de grande subversão, chamando atenção para a arte feminista em particular, pelo fato de localizar a raiz da criatividade artística em seus órgãos genitais. Por fim, nesta aparente busca pela violação das regras, cada artista celebrava a sexualidade da forma que desejava. As obras desses artistas apresentam o que está em causa nesta dissertação: a vital soberania da arte erótica. E é desta maneira que ela se assume como signo da humanidade liberta, eternamente colocada além das aparências passageiras e compreensivelmente sujeita ao julgamento.

Na pintura, na dança, no cinema, na poesia lírica, na arte em geral, o erotismo toma corpo proeminente, pois ultrapassa o nível do real e penetra no mundo da fantasia, do sonho, do vago sentimento do inacessível. O erotismo é realmente o que estimula o desejo e a imaginação, que está mais para a sugestão do que para a revelação por inteiro, no claro-escuro, no mistério a se desvendar, pois existe um tempo para mostrar, um tempo para esconder, um tempo para descobrir.

Podemos esclarecer nossas conclusões em relação ao significado do erotismo com esse exemplo: ao estar de frente de uma pessoa, às claras, o observador provavelmente será seduzido, terá vontade de ter contato e relação sexual com ela, mas será um desejo rápido e passageiro, e não instigante.

Por outro lado, se o observador está diante de uma pessoa nua no escuro, e nos poucos raios de luz tente reconhecer alguma parte do corpo dela, procurando estabelecer conexão com o seu desejo e o corpo dela, isso é erótico. É o que move a imaginação. O erotismo está no fantasiar, no investigar, em se deixar ser seduzido por uma imagem que você mesmo constrói. Consiste também nesse mistério de procurar uma parte íntima que esteja a mostra, e também na espera de um olhar que seja retribuído.

Então, vejam que o erotismo se comprova como onipresente, sendo perceptível nos pequenos detalhes, porque está em todas as eras e sua essência permanece imutável, perante as diversas sociedades e tradições. "Eros transforma-se então – o que é visível no Ocidente sobretudo a partir dos anos 60 – na mera representação de um ideal de não repressão ou, o que é o mesmo, de libertação de qualquer constrangimento".⁷⁸ O próximo capítulo é o momento de falarmos sobre a constância do erotismo no período conturbado da década de 1960.

⁷⁸ Lenne apud SÁ, Alexandre Franco de. Eros e Filosofia. In **Actas das Conferências do Ciclo de Conferências Arte & Eros**. Ciências da Arte Actas das Conferências – 3. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2009. p. 298.

2 - FIGURAÇÕES ERÓTICAS NA ARTE BRASILEIRA

Não se pode falar da arte e do ambiente artístico de São Paulo, nos anos 60 e nas décadas que se seguiram, sem mencionar o nome de Wesley Duke Lee. Um artista desse porte merece um estudo que situe sua obra no contexto de sua emergência e revele o vigor dessa produção. [...] A compreensão lacunar do percurso de Wesley, e de sua importância para a história da arte brasileira, tem sido um entrave para a interpretação de outras manifestações artísticas importantes, que, de alguma forma, se alimentaram do rico universo do artista

Claudia Valladão de Mattos

O discurso acima denota a importância de Wesley Duke Lee para a edificação da arte contemporânea de nosso país e, mais do que isso, respalda a escrita desta dissertação ao sublinhar a importância de um estudo sobre a produção do artista e a necessidade de pesquisar o seu trajeto artístico para compreender a história da arte brasileira. Levando em consideração esses aspectos, este capítulo evidencia a contribuição de Duke Lee à arte da década de 1960 e, ainda, se debruça sobre o encontro do erotismo com a arte nacional pelo viés de outros artistas.

A primeira parte deste capítulo, *Gênese da década de 1960* e os desvios de Duke Lee, versa sobre a geração da década em que a produção artística de Wesley Duke Lee estava a todo vapor. Consideramos conveniente neste capítulo, ponderar o contexto histórico e os momentos que precederam a produção das séries eróticas de Duke Lee, para assimilar o cenário pelo qual o artista perpassava em nosso país, antes de apresentarmos e dialogarmos com a obra do artista – discussão que é realizada no terceiro capítulo desta dissertação. "Para seguir a evolução da arte de Wesley Duke Lee, é preciso refletir não só sobre as obras, mas também sobre o ambiente, os instrumentos e os fatos de sua vida".⁷⁹ É por isso que neste momento, antes de falarmos de sua obra erótica, despontamos a relevância de Lee a favor da arte nacional, citando suas contribuições significativas.

⁷⁹ ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. **Figurações Brasil anos 60**: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade brasileira. São Paulo: Itaú Cultural - EDUSP, 1999. p. 9.

Uma das realizações de Duke Lee, de suma importância, foi a criação do irreverente Grupo Rex (1966), que oferecia reação combativa e bem-humorada ao mercado de artes na década de 1960. “Os artistas da vanguarda brasileira dos anos 60 tinham como uma de suas estratégias poéticas o questionamento da instituição da arte, como os salões, seus júris e regulamentos, os museus e as galerias”.⁸⁰

Consideramos imprescindível articular sobre esse momento em razão de que a configuração da obra se encontra pareada com o desenvolvimento da vida de seu autor, e ambas se revelam mutuamente. Chamada por Walter Zanini de “uma década difícil”,⁸¹ no mundo todo a década de 1960 ficou marcada pela eclosão de utopias e grandes transformações.

Na tentativa de se distanciar da geração anterior, os artistas do Brasil se mostraram mais politizados e preocupados com a situação política do país, a começar pela inauguração de Brasília, onde a política e a estética estenderam seus campos de forma mútua. Devido à instauração do regime militar, as questões abertas pelas artes plásticas estavam estreitamente ligadas às discussões conceituais e ideológicas como nacionalismo, subdesenvolvimento e dependência cultural. “Nas discussões de artistas plásticos e da crítica da época, foi pensado um projeto de vanguarda nacional que justapunha as artes visuais experimentais ao comprometimento político e social no contexto dos anos 60”.⁸² A experimentação, que mobilizou os artistas neste período, será estudada por meio de uma literatura que sintetiza histórica e criticamente a década de 1960 como um período riquíssimo no que tange à produção artística brasileira.

Wesley Duke Lee se mostrou um componente importante nesse processo, colaborando com suas obras instigantes e sua forte genialidade. Despontava na década de 1960 como um artista de vocação experimental sem, no entanto, abdicar do fazer artístico ou transformá-lo numa experiência fortuita, pois iria articular em seu projeto poético imagens e processos criativos heterogêneos. Embora Duke Lee não lutasse pela arte ufanista, demonstrava admiração e respeito por Oswald de Andrade e a *antropofagia*.

⁸⁰ REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil**: os anos 60. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006. pp. 12-13.

⁸¹ COSTA, Cacilda Teixeira da; RIBEIRO, José Augusto. **Aproximações do Espírito Pop**: 1963-1968. São Paulo: MAM, 2003. p. 16.

⁸² IBID., p. 8.

O artista declarava que a história da arte brasileira não era contada, por isso queremos contribuir para que a história de nosso país seja propagada. Então, na segunda parte deste capítulo, *O Fascínio pelo erótico na arte nacional*, nossa pesquisa se volta para a produção artística associada ao erotismo, em âmbito nacional. O leitor irá se deparar, com outros artistas que também ousaram abordar o tema: Farnese de Andrade (1926-1996) e João Câmara (1944-). Isso tomará forma por meio da análise de algumas obras de cada um desses artistas, em que apontamos as situações eróticas encontradas nas mesmas. Essa parte do estudo se baseia em destacar alguns artistas que alcançaram produzir arte erótica e algumas de suas obras que consideramos eróticas, certos de que houve um número muito maior de obras de arte envolvidas com o erotismo no Brasil.

2.1 Gênese da década de 1960 e os desvios de Duke Lee

Wesley Duke Lee é um dos artistas mais originais surgidos nas artes plásticas brasileiras. Em outro extremo, [...] o homem que mais influenciou a geração dos anos 60 – justamente aquele que de fato internacionalizou linguagens artísticas, que trouxe discussões estéticas e políticas, em sintonia com o resto do mundo.

Miguel de Almeida

O título "Mestre de geração" conferido a Wesley Duke Lee condiz à singularidade de sua obra que aguçou o campo da arte na desenvolvida década de 1960. A essa altura, a produção erótica de Duke Lee se encontrava em estado efervescente, assim como a pesquisa nas artes visuais brasileiras, que passava por um momento de impacto de tendências.

Por meio da percepção do contexto artístico brasileiro, este subcapítulo se concentra em entender o período em que o artista e sua obra se mostraram protagonistas em meio à eclosão de várias vertentes artísticas. Os contatos com a produção e as ideias da nova figuração instigaram a emergência de uma arte voltada para a realidade.

É nesse momento que a arte se mostra isolada da Escola de Paris e limítrofe aos encaminhamentos da arte mundial, que privilegiaram outros centros, como Nova York,

Berlim, Munique, Milão. "A partir dessa época nossa produção artística formula de modo próprio e em sincronia com os principais centros da arte europeia e norte-americana, algumas questões fundamentais da arte ocidental".⁸³

Para compreender a situação desse período, recuamos a outro momento, 1950, quando surgiram os primeiros sintomas de modificações no panorama da arte. No início dos anos 60, as abstrações completaram seu ciclo e foram substituídas de um lado pelas novas figurações de matriz *Pop* e de outro pelo experimentalismo: "Desde o final da década de 50, Wesley Duke Lee se encontrava irredutivelmente distanciado dos abstracionismos e das vogas concretista e neoconcretista, que marcaram forte presença no meio artístico".⁸⁴ Não iremos, no entanto, delongar o discurso sobre a década de 1950, pois o objetivo nesta parte do trabalho é pontuar o panorama das artes plásticas no Brasil a partir da década de 1960.

Retornando à década de 60, transitando pelo campo das artes em geral, é possível observar um frenesi por parte dos artistas, um entusiasmo que ajudou a desenhar a história da arte brasileira que temos atualmente. No livro *O que resta: arte e crítica de arte* (2012), o crítico de arte Lorenzo Mammi afirma que este é o período em que a arte brasileira se cristaliza como um todo em conexão com os movimentos internacionais, e ao mesmo tempo permanece ligada às próprias raízes de sua cultura. "A década de 1960 representa o ponto de virada da arte moderna brasileira. É o momento em que todos os fios se entrelaçam e criam um tecido que ainda hoje é o nosso".⁸⁵ Essa permanência do vínculo da arte nacional aos movimentos que surgiram em todo o mundo é atribuída pelo crítico ao neoconcretismo, que para ele, é a ruptura que firma a tradição.

Porém, em meados da década de 1960 a produção plástico-visual dos movimentos Concreto e Neoconcreto começam a perecer, apesar das importantes teorizações de Ferreira Gullar e Mário Pedrosa.⁸⁶

⁸³ **Corpo**/ Textos de Fernando Cocchiarale, Viviane Matesco, Henri-Pierre Jeudy, Denise Bernuzzi de Sant'Anna, Maria Rita Kehl, Mirian Goldenberg, Maria Lucia Montes, Lucia Santaella, Lucia Leão, Christine Greiner, Gustavo Ciríaco, Frederico Barbosa, Janaína Rocha, Stella Senra, Thereza Rocha. – São Paulo: Itaú Cultural, 2005. Textos relacionados à exposição O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira sob curadoria de Fernando Cocchiarale e Viviane Matesco. p. 14.

⁸⁴ ALVARADO, 1999, p. 25.

⁸⁵ MAMMI, Lorenzo. **O que resta: arte e crítica de arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 323.

⁸⁶ Op.Cit., p. 97.

Artistas desses grupos já se inclinavam para outras tendências, dentre elas a *op-art* e a *arte cinética*, estilos já estudados pelos artistas do concretismo e que se manifestaram de modo pleno nos anos 60. Embora consideremos de grande valia a atuação do Concretismo no Brasil, seguimos o pensamento de Mammi, o qual acredita que "limitar a leitura daqueles anos ao neoconcretismo significaria simplificar demais, apostar numa linearidade que não houve".⁸⁷ Além disso, várias foram as orientações plásticas desenvolvidas lá fora e que no Brasil se projetaram. Os desdobramentos da arte internacional conduziram a nossa arte a novos rumos, a começar pela decomposição de seu sistema de categorização.

No início dos anos 60, a arte era apreciada apenas nas modalidades de pintura e escultura, segundo Michael Archer, enquanto outras manifestações artísticas requisitavam o seu espaço dentre as artes visuais. "As colagens cubistas e outras, a performance futurista e os eventos dadaístas já haviam começado a desafiar este singelo "duopólio", e a fotografia reivindicava, cada vez mais, seu reconhecimento como expressão artística".⁸⁸

Em uma época em que o curso da informação se intensificava, as inovações tecnológicas e culturais são acolhidas, contribuindo para a diversificação da produção fotográfica, como também para os novos meios no campo artístico. A arte internacional passa a assumir novas formas e classificações, com raízes no Minimalismo e nas várias ramificações da Pop-Art e do novo realismo: *Arte Povera*, *Anti-forma*, *Land Art*, *Performance*, *Política*, *Ambiental*, etc.⁸⁹

Dentre os diversos meios da linguagem artística que surgiam no Brasil na década de 60, a *pop-art* ficou famosa como a tendência mais decisiva nos quadros das vertentes representativas ao abrir possibilidades de novas pesquisas artísticas. A *pop* – que é de origem inglesa, mas polarizada e difundida pelos norte-americanos a partir de 1962 – se destacou como contraponto à visão ortodoxa europeia.

No início dos anos de 1950, quando vai para os Estados Unidos, Wesley Duke Lee tem a oportunidade de estudar na escola de propaganda de Nova York, a Parsons School of Design.⁹⁰

⁸⁷ MAMMI, 2012, p. 323.

⁸⁸ ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 1.

⁸⁹ IBID., p. 61.

⁹⁰ COSTA; RIBEIRO 2003, p. 26.

Por estar incorporado ao contexto social da Pop Art na época, Duke Lee tornou-se, no Brasil, um importante veiculador de informações referentes à arte internacional: "Coube ao artista ser, no Brasil, o introdutor da linguagem *pop*, com conhecimentos de quem, em Nova York, acompanhou os momentos decisivos da emergência do neodadaísmo e as primeiras exposições de Rauschenberg e Johns".⁹¹ Seria ele um dentre os poucos artistas brasileiros que tiveram a conveniência de estar presente no momento em que a Pop art eclodia naquele país, ao passo que era impossível pensar a Pop no Brasil sem passar por suas experimentações. "Waldemar Cordeiro (1925-73), Antônio Dias (1944), Wesley Duke Lee (1931-2010) e Nelson Leirner (1932) – junto a muitos outros, tiveram suas obras influenciadas pelo 'espírito pop', mas, ao mesmo tempo, souberam imprimir sua marca pessoal".⁹²

Esses artistas alcançaram evidência pela singularidade de suas obras, por sua liderança, e por darem forma à sua obra em contato com suas realidades e histórias particulares. Entretanto, assim como outros artistas brasileiros, Duke Lee recusa o título de artista Pop, mesmo com o seu aforismo e a evidência de características do movimento artístico em sua obra: "Recuso essa classificação. O que absorvi da Pop e que é uma das grandes contribuições para a arte é um novo sistema de figuração em relacionamento psicológico da figura".⁹³

Wesley Duke Lee optou por uma arte aparentemente eclética, mas não escondia seu intenso diálogo com as novas tendências da arte americana que haviam se tornado, no pós-guerra, a fonte contemporânea mais significativa de renovação da tradição artística ocidental.

Em entrevista cedida a José Roberto Aguilar, em 1978, por meio de gravação de áudio, Duke Lee reafirma não ter afinidade com a vertente: "A pop arte eu era contemporâneo da coisa [sic]. Eu não fazia o que eles faziam. O que tinha em comum é que eles trouxeram a arte para a América, coisa que a gente estava tentando fazer, trazer a arte aqui para o Brasil, pra ver se constitui uma visão brasileira".⁹⁴ O artista alegava apenas ser contemporâneo à *Pop* e manifestou real interesse por outro movimento artístico. "Me chamavam de Pop, não Sr., eu sou um pré-pop. Eu sou dadá".⁹⁵

⁹¹ ALVARADO, 1999, p. 25.

⁹² IBID., p. 20.

⁹³ IBID., p. 21.

⁹⁴ LEE, Wesley Duke. **Um retrato do artista plástico paulistano Wesley Duke Lee em sua intimidade, gravado em sua casa no Brooklyn**. São Paulo, 1978, de José Roberto Aguilar. Bletacam, cor, 27' | Exibição em DVD - 05'50".

⁹⁵ IBID., 06'44".

O *dadaísmo* foi uma das correntes artísticas que definiram importantes pilares da arte mundial. Os aspectos contingente e de contrassenso dadaístas ironizavam os valores da cultura ocidental contemporânea e implicava no mito do fenômeno artístico.

O artista declara à escritora Cacilda Teixeira da Costa no livro *Wesley Duke Lee: um salmão na corrente taciturna* (2005) que, em nosso país, não havia muito conhecimento sobre o grupo *Dada* e seus artistas, apenas sobre os poetas e escritores desse movimento artístico. "Nessa época, era isso o que me impressionava: Dada, Marcel Duchamp, cuja descoberta para mim foi uma coisa extraordinária. Eu já sabia quem ele era; mas a informação sobre ele em 1952, no Brasil, era muito pouca".⁹⁶ Esse encantamento aconteceu quando o artista esteve em território europeu, como o próprio entregou.

As atitudes de Duke Lee e os enfoques de suas obras comprovavam a herança dadaísta de Marcel Duchamp, o qual tivera o privilégio de conhecer pessoalmente. "Seu contato direto com a obra de Duchamp [...] não só marcaria a particularidade de seus trabalhos na arte brasileira, como ainda serviria de referência no mesmo momento".⁹⁷ O empenho de Duchamp e os dadaístas em liberar a arte das técnicas e programas disciplinares se tornou proeminente com o *readymade*, que é a matriz das intervenções contemporâneas. A contestação em relação à arte institucional e a criação de manifestações artísticas era uma das "armas" de Duke Lee.

A inspiração dadaísta também é atestada em suas experiências com o *happening*. "Diante das dificuldades para expor os desenhos da *Série das Ligas*, considerados demasiadamente eróticos, não hesitou em realizar 'O Grande Espetáculo das Artes', primeiro *happening* no Brasil".⁹⁸ O assunto sobre o *happening* será desdobrado no capítulo seguinte.

Duke Lee retorna definitivamente ao Brasil em 1960, procurando inserir-se na cena artística de São Paulo. O seu olhar esclarecido com as vertentes americanas, porém, entra em conflito com o sistema de ideias da arte brasileira, uma vez que "em suas novas obras, as experiências anteriores nos Estados Unidos começam, aos poucos, a integrar-se à sua poética".⁹⁹

⁹⁶ COSTA, Cacilda Teixeira da. **Wesley Duke Lee: um salmão na corrente taciturna**. São Paulo: Alameda/Edusp, 2005. p. 21.

⁹⁷ BUENO, Guilherme; MENDONÇA, Sol. Wesley Duke Lee: Anti Anti Anti e por tal razão ele mesmo. **Revista Dasartes**, Rio de Janeiro, n° 11, pp. 70-75. Ago/set 2010. p. 72. (Anexo A)

⁹⁸ COSTA; RIBEIRO 2003, p. 26.

⁹⁹ AGUILERA, Yanet; MATTOS, Cláudia Valladão de. **Entre quadros e esculturas: Wesley e os fundadores da escola Brasil**. São Paulo: Discurso editorial, 1997. p. 35.

Naquele país, Duke Lee pôde ter contato com o que havia de mais importante dentre as inovações plásticas no pós-guerra, que anteriormente procedia exclusivamente da Europa. Percebe-se que Duke Lee abarcava as várias tendências nas que se inteirou em suas viagens ou mesmo através do ambiente propício em que nosso país se situava.

Ao iniciar sua carreira artística, preocupado em buscar sustentação para seu trabalho na história da arte, Duke Lee fez uso de técnicas tradicionais, como o desenho e a pintura. Até o final da década de 1960, ele havia experimentado todos os meios de que um artista podia dispor, sendo um dos pioneiros a se dedicar à *arte ambiental* – que nos dias de hoje entendemos por *instalação*: "Entre os artistas que começaram a trabalhar com arte ambiental nesse período podemos citar Nelson Leirner, Hélio Oiticica, Lygia Clark e Wesley Duke Lee".¹⁰⁰ Além dos ambientes, Duke Lee também foi um dos responsáveis por ressoar e estimular as pesquisas sobre a arte postal na terra tupiniquim. Então, é possível notar que os trabalhos de Duke Lee deram reforços às inovações que o campo da arte demandava.

O artista expressava, de fato, o desejo de construir um novo estilo, não obstante, parecia desenvolver não essencialmente um estilo, mas sua própria mitologia. "Como classificá-lo? Pós-dadaísta? Pós-surrealista? Sua produção, na verdade, parece reinventar suas referências, que vão de mitologia e história à vivência da metrópole".¹⁰¹

Pelas influências que recebeu da arte internacional, como Jasper Johns e Rauschenberg, Duke Lee trabalhava com imagens figurativas que ecoavam essas vivências e, assim, começou a dar forma à sua mitologia pessoal. Duke Lee indicava ser a favor dos movimentos artísticos que se desenvolviam em sua época, contudo, se permitia desfrutar somente partes de cada um deles. Em razão de sua versatilidade, o artista não se encaixava por inteiro em determinada corrente artística, apenas captava e assimilava o espírito de algumas delas. "Antecipou linguagens e tendências artísticas sem, no entanto, se fixar em nenhuma delas, o que talvez explique porque foi chamado por alguns de "atravessador de estilos".¹⁰² Por não se adequar às regras estabelecidas pela ordem acadêmica, o artista constituiu a arte de sua geração, inspirando sua época e posteridade.

¹⁰⁰ COSTA, Cacilda Teixeira da. **Arte no Brasil 1950-2000: Movimentos e Meios**. São Paulo: Alameda, 2004. p. 65.

¹⁰¹ BUENO; MENDONÇA, 2010, p. 73.

¹⁰² LOPES, 2011, p. 1281.

A marginalidade dentro do âmbito artístico sempre acompanhou Wesley Duke Lee, e isso se ressalta desde o seu encontro com o **Realismo Mágico**. Este movimento representava no Brasil a primeira manifestação no quadro das neofigurações da década de 1960, que traduzia a visão do artista sobre outro movimento artístico constituído na Europa: "empenhou-se na arregimentação do movimento Realismo Mágico, uma 'leitura' muito pessoal do Realismo Fantástico europeu com que se identificava na expressão de mitos eróticos-religiosos e mundo visionários, dentro de uma atitude satírica".¹⁰³

O Realismo Mágico emergiu com uma figuração extremamente rica e peculiar no panorama de tendências neofigurativas daqueles anos. O grupo se compôs a partir da exposição individual de Wesley Duke Lee na Galeria Seta, em 1963, onde o artista demarca declaradamente suas diferenças às tendências abstratas dominantes então na época: "Como consequência do animado debate em torno deste evento, ele funda, em seguida, juntamente com um pequeno círculo de amigos artistas, o movimento do 'realismo mágico'".¹⁰⁴ O círculo de convivência se formou com o intuito de retornar ao figurativismo, seguindo as últimas tendências da produção artística mundial.

A definição *Realismo Mágico* nasceu da tentativa do crítico de arte Pedro Manuel-Gismondi de classificar a produção de Duke Lee, a qual se referiu como "uma espécie de realismo meio-mágico". Lee nomeou o grupo de *Realismo Mágico* e, posteriormente, descobriu a existência de um movimento com a mesma denominação, que se formou no momento de transição para a pintura metafísica com a qual teoricamente se aproximava, embora o momento histórico, assim como suas práticas artísticas, fossem distintos.¹⁰⁵

Desse modo, o Realismo Mágico em São Paulo foi um acontecimento espontâneo, sem manifestos nem densas definições acompanhando o seu desenvolvimento. Podemos intuir que o termo ambíguo reflete a abrangência criativa de Duke Lee: "A denominação realismo mágico reunia dois termos contraditórios: o primeiro denunciava seu compromisso com a realidade cotidiana, seguindo os esquemas imaginativos da mitologia pessoal do artista; o segundo, suas raízes fantásticas e surrealistas".¹⁰⁶

¹⁰³ COSTA; RIBEIRO, 2003, p. 27.

¹⁰⁴ AGUILERA; MATTOS, 1997, p. 35.

¹⁰⁵ ALVARADO, 1999, p. 20.

¹⁰⁶ IBID., 1999, p. 21.

O desencadeamento de tendências neo-figurativas no Brasil tem em Wesley Duke Lee e seu Realismo Mágico o passo inicial, mas contou com a integração de outros também importantes artistas, como a pintora Maria Cecília Manuel-Gismondi e o fotógrafo Otto-Stupakoff. A participação desses e outros artistas não evitou que o grupo se polarizasse em torno de Duke Lee, como outros movimentos que se resumiram à atuação de uma ou poucas pessoas – episódio corriqueiro na história da arte no Brasil.

A contribuição desse movimento, por meio de Wesley Duke Lee, foi de extrema relevância para o panorama artístico da década de 1960. Para Alvarado, "Wesley encarnou o Realismo Mágico".¹⁰⁷ Ao acrescentar novos meios à arte, o grupo desviava-se dos padrões da arte que imperavam na época, apresentando uma figuração com bastante predicados, além de rememorar características do pós-moderno e movimentos da arte do passado. "Apresentava grande qualidade inventiva de uma figuração transacional entre o mundo objetivo e o subjetivo, em contínuas metamorfoses; com o esplêndido domínio de técnicas variadas e complexas e procedimentos inovadores – como happening e o objeto".¹⁰⁸

O movimento de iconografia entre o real e o imaginário, vigorou de 1963 até meados de 1966, tendo como ápice os anos de 1964-65. "O realismo mágico nos anos de 1964 e 1965 atingiu seu período de maior afirmação, coincidentemente, com os sucessos de seu criador e principal ativista".¹⁰⁹

No mesmo ano do início do Realismo Mágico, houve uma importante exposição coletiva, que lançava formidáveis desdobramentos da arte construtiva no Brasil, como a participação do espectador, o hibridismo dos gêneros e a variedade de materiais. "Em fins de 1963, a Associação de Artes Visuais Novas Tendências organizava a sua primeira mostra coletiva, na capital paulista".¹¹⁰ Essa associação tinha o objetivo de colocar em exposição obras que revelassem novos caminhos para a arte contemporânea, sem a preocupação de enquadrá-las em escolas artísticas, assim como a obra de Lee. Logo, é possível perceber que o repertório artístico do Brasil proporcionava condições para se construir uma arte autônoma e, assim, dava razões para se criar expectativas no que toca à independência com relação aos outros centros da arte mundial.

¹⁰⁷ ALVARADO, 1999, p. 21.

¹⁰⁸ IBID., p. 25.

¹⁰⁹ IBID.

¹¹⁰ PONTUAL, Roberto. *Arte/Brasil/hoje: 50 anos depois*. São Paulo: Collectio, 1973. p. 41.

Por esta razão, os salões de arte Moderna do Rio e de São Paulo não deixariam de marcar presença de forma notável nos anos 60. "No Brasil, em torno de 1963-64, ocorreram as primeiras aproximações dos artistas às novas figurações. Cidades de maior desenvolvimento, como São Paulo e Rio, assemelhavam-se a outros centros urbanos mundiais".¹¹¹

O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) ocupou um posto expressivo no que tange à difusão da emergente produção artística do Brasil desde o início de 1960. No ano de sua fundação (1963), instituiu as exposições bienais, alternadas às "Jovem Desenho Nacional" e "Jovem Gravura Nacional". As mostras diferenciavam-se dos "fins consagratórios" dos salões de arte e privilegiavam o "estímulo às vocações".¹¹² Wesley Duke Lee foi um dos premiados da primeira geração de "Jovem Gravura Nacional", em 1964, junto a uma pequena quantidade de artistas.

Foi no MAC-USP que aconteceu uma das maiores exposições internacionais do grupo Phases no Brasil, naquele mesmo ano. Segundo Alvarado, o evento possui um significado especial, seja pela sequência desse movimento no plano internacional ou pelo destaque que trouxe ao panorama artístico nacional. "A exposição Phases, realizada no MAC/USP, foi inovadora e muito significativa para a época e o local".¹¹³

O grupo Phases, além de proporcionar ao brasileiro o conhecimento da arte de muitos lugares do mundo, também colocou o cenário artístico local em evidência, por meio das obras de alguns artistas, inclusive Duke Lee, que nem seguiam a mesma veia artística: "Nessa mostra compareciam quatro artistas brasileiros, dentre eles Wesley Duke Lee, sendo que a integração desses artistas não se deu por submissão a nenhum dogmatismo ou alinhamento pragmático, porém segundo as ideias-forças da exposição".¹¹⁴

Duke Lee foi contemplado com o ingresso no Phases em razão de encontrar-se pareado às questões neofigurativas que a coletiva envolvia. O grupo originava um novo universo de possibilidades poéticas e operativas advindas da Europa que se consolidariam em solo brasileiro.

¹¹¹ ZANINI, Walter, Org. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.2v. p. 734.

¹¹² COSTA; RIBEIRO, 2003, p. 131.

¹¹³ ALVARADO, 1999, p. 33.

¹¹⁴ IBID., 1999, p. 33.

Duke Lee é convidado à integrar o movimento e sua obra passa a ser conhecida no Brasil e lá fora: "Foi em 1964, a convite de Walter Zanini, então diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo que Wesley foi admitido no Grupo Phases de Paris e participa de suas exposições no Brasil e no exterior".¹¹⁵

Porém, a inquietude do artista não permitiu que o vínculo com a vertente se estendesse por muito tempo, quiçá pelo motivo de almejar desenvolver outras produções. "A aproximação e a curta permanência de Wesley Duke Lee em relação ao Phases tiveram como elo de ligação a natureza imaginativa do artista e seu enfoque fantástico da realidade, que se definira anteriormente, em 1963, com o realismo mágico".¹¹⁶

Nesse período de integração, o artista realizava uma produção de seu imaginário que era revelada por meio de experiências com o uso do LSD, quando realizou uma série de pinturas, a chamada série *Lisérgica*. Enquanto Duke Lee produzia essa série com o uso de alucinógenos, o Brasil vivenciava a repressão e a censura por efeito do estado de regime militar.

À vista disso, vamos nos debruçar sobre o quadro da conjuntura sociopolítica que acercava a década de 1960 para conceber como Wesley Duke Lee produzia sua obra mesmo com o ambiente conturbado em sua volta. No âmbito político, "a confiança na democracia, que vinha desde 1945, esvaziou-se com a renúncia do Presidente Jânio Quadros, em 1961, que levaria numa sucessão de crises, ao golpe de estado de 1964 e às arbitrariedades do autoritarismo militar".¹¹⁷

A década se encontrava em um contexto de acirradas lutas políticas, fato que naturalmente afetou o campo das artes. "Enquanto se generalizava um estado de espírito de autocensura, as autoridades da época, mais atentas à produção teatral e cinematográfica, intervieram, algumas vezes drasticamente, no terreno das artes".¹¹⁸ Esses episódios políticos referentes à implantação do regime militar, propiciaram um solo fértil para o direcionamento da arte ao passo que a censura avançava, a arte ganhava mais voz.

¹¹⁵ COSTA, Cacilda Teixeira [et al]. **Wesley Duke Lee**. Tradução Clarisse Lima. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2010. p. 10.

¹¹⁶ ALVARADO, 1999, p. 34.

¹¹⁷ COSTA; RIBEIRO, 2003, p. 16.

¹¹⁸ ZANINI, 1983, p. 730.

Um número significativo de artistas começa a se expressar e experimentar dentre as diversas modalidades de arte, de forma considerável. Configura-se uma tomada de consciência de uma geração de artistas sobre o estado da sociedade e da civilização, "abordando uma problemática mais crítica e subversiva, uma arte polêmica que dava possibilidades da colocação de compromissos morais e políticos ante a realidade".¹¹⁹

O golpe de estado provocou a radicalidade da experimentação artística; ainda mais, ampliou as possibilidades de se agregar a crítica política e social nos termos formais da arte. As novas figurações aliavam uma forte consciência da função social da arte às práticas libertadoras. A censura acarretava um verdadeiro repensar do problema artístico e incitava uma visão crítica por parte de profissionais da área da arte. Em meio à euforia dos artistas, o conceito de arte passa a ser determinado conforme às exigências de uma vinculação crítica: "O momento político e social brasileiro requisitou uma resposta efetiva dos artistas em suas produções. O golpe de Estado de 1964 e o Ato Institucional nº 5 exigiram renovados posicionamentos dos artistas".¹²⁰

Os artífices afetados por essa arbitrariedade se subdividiram em duas posições: de um lado, os que se acomodaram e preferiram adotar uma posição conformista, revisitando a arte tradicional; e, do outro, entretanto, aqueles que procuraram uma saída para essa situação constrangedora, artistas que "voltar-se-iam para soluções que alargavam o campo da criatividade para fora dos limites impostos pelo tradicional ideário ascético da arte".¹²¹ Uma parte dos artistas transformaram sua arte em um objeto de busca da liberdade, apesar das restrições políticas impostas ao país no período. Eles sustentavam que a arte devia contribuir para a transformação das estruturas sociais com a sua própria transformação.

Mas quando a política é notada por um artista, importa não só a relevância da verdade a ser expressa como a capacitação da pessoa que a executa e a qualidade plástica dessa expressão. Duke Lee foi um dos artistas que reagiram, à sua maneira, às arbitrariedades atentadas pelo regime: "Mesmo artistas reconhecidamente apolíticos, ou não engajados com a esquerda, como Wesley Duke Lee, instigados pelo golpe militar, a partir de 1964 se empenharam em assumir com sua arte uma posição crítica da realidade brasileira".¹²²

¹¹⁹ ALVARADO, 1999, p. 13.

¹²⁰ REIS, 2006. p. 7.

¹²¹ ZANINI, 1983, p. 728.

¹²² ALVARADO, 1999, p. 16.

O artista enfrentou dificuldades por parte da crítica e de considerável parte do ambiente artístico, pelo fato de não se adequar conforme os protótipos que circundavam este meio naquele período complexo. Por mais aproximação que Duke Lee tivera com intelectuais e artistas, não encontrava sintonia com eles. "Suas abordagens de universos eróticos desconcertaram a maioria dos teóricos da época, naquele momento mais interessados em artistas ligados a questões sociais".¹²³

Assim como outros artistas que optaram por não tomar o engajamento político como sua responsabilidade, Duke Lee fora tachado de reacionário devido à sua escolha por uma abordagem pessoal em sua arte. Embora o artista tenha optado pela arte desligada de alinhamentos políticos e ideológicos, ele também se encontrava descontente com a militância política de seu tempo. Em 1964 o artista reagiu à instauração da ditadura e lidou com adversidades violentas, sendo enviado para a prisão.¹²⁴

Indignado pelo que via acontecer, executou uma de suas séries mais vigorosas, denominada *Da Formação do Povo*, advinda da série *A Zona*, – que será parcialmente explicada no terceiro capítulo desta pesquisa – em que o artista insere conteúdo ético e político em sua poética. Nessa série, Duke Lee aborda o tópico da política de forma compreensível, chamando atenção pelo seu caráter livre e particular, "em um nível mais elevado (e certamente mais abstrato) de análise e questionamento ético abrangente, com uma qualidade plástica rara em comparação com a maioria das obras engajadas que começavam a surgir no Brasil".¹²⁵

Assim, Duke Lee concebe de uma forma mais sofisticada a realidade de 1964 em direção contrária à afluência dos artistas, que pontuaram diretamente a sua opinião política por meio de seus trabalhos artísticos. Prontamente os movimentos de busca de liberdade na esfera da arte transpareceram nos primeiros anos dos governos militares de forma expressiva. As mostras *Opinião 65* e *Opinião 66*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, foram uma das primeiras manifestações coletivas de vital significância para o campo das artes plásticas desde o início do regime militar no Brasil.

¹²³ COSTA, 2005, p. 83.

¹²⁴ No dia 1º de abril de 1964, o músico Sérgio Mendes enviou um telegrama a Wesley comunicando o nascimento de seu filho com o seguinte texto: "Rodrighinho barra limpa, primeiro realista mágico de Nitheroy manda dizer ao tio Lee que a ordem do dia é fralda larga e leite morno, o Pai". As autoridades concluíram que se tratava de uma mensagem cifrada para detonar um movimento e ambos foram presos, sendo postos em liberdade três dias depois, quando a esposa do pianista levou o filho recém-nascido à prisão para provar que o telegrama não era uma mensagem de código. (COSTA; RIBEIRO, 2003, p. 27)

¹²⁵ COSTA, 2005, p. 95.

Essas mostras se formaram a partir do sistema de relações estabelecido entre o ambiente artístico do Rio e a vinda da mostra Nova Figuração da Escola de Paris, que agiram em nosso meio como elemento desencadeador de uma vanguarda.¹²⁶ Reunindo artistas da Escola de Paris e brasileiros, ou aqui residentes, Opinião 65 era uma exposição de ruptura com a arte abstrata. Dentre os artistas que expuseram sua obra estava Wesley Duke Lee que, da mesma forma que os outros artistas participantes, não possuía preocupação maior de engajamento e considerava que a arte não podia ser limitada ou delimitada pela preocupação do contingente.

Entendemos que essas mostras levantavam a questão de uma tomada de posição comum de uma vanguarda nacional, cujo eixo era Rio-São Paulo. "Opinião 65 foi um marco de intensificação das relações entre Rio e São Paulo, entre artistas da vanguarda nascente, através de exposições conjuntas, que foram etapas sucessivas e fundamentais para a emergência da nova objetividade brasileira".¹²⁷ Simultaneamente, apareciam outros grupos artísticos que não se acomodaram e fizeram de sua arte o objeto de sua própria contestação.

Como uma versão paulista, revista e ampliada de *Opinião 65*, a exposição *Propostas 65* reuniu obras que estiveram na mostra carioca. "Um acontecimento de importância fundamental, Propostas 65 reunia, pela primeira vez, as tendências realistas de vanguarda no país, sem o confronto com a produção de correntes internacionais como ocorrera em Opinião 65".¹²⁸

Da mesma forma, a exposição estabelecia ruptura com a arte abstrata e suscitava espaço aos primeiros debates sobre o realismo entre artistas plásticos e críticos de arte. É válido salientar que, em meio à arte dos neofigurativos paulistas e cariocas, a obra de Wesley Duke Lee estava sendo exibida. Porém, a mostra deixou um artista em posição desconcertante: "Uma obra do poeta Décio Bar foi retirada da exposição, sob risco de ser considerada 'subversiva' pelos censores do regime recém-instalado, a pedido do então diretor da FAAP, Roberto Pinto Souza".¹²⁹ O ímpeto de autocensura levou os outros artistas a rebaterem a situação.

¹²⁶ ALVARADO, 1999, p. 110.

¹²⁷ COSTA; RIBEIRO, 2003, p. 112.

¹²⁸ COSTA, 2005, p. 56.

¹²⁹ Op. Cit, 2003, p. 136.

Primeiro, Wesley Duke Lee e, depois, Geraldo de Barros. Nelson Leirner e Mário Gruber retiraram suas obras da exposição. A eventualidade foi um dos principais fatores de aproximação entre os três primeiros, que depois de pouco tempo, fundaram o Rex.¹³⁰

Unidos pelo sentimento análogo de repúdio à proibição militar e à falta de liberdade no campo da arte, Lee, Barros e Leirner resolveram abrir um espaço no qual pudessem expor seus trabalhos. Assim nascia a Rex Gallery & Sons – espaço de luta e contestação, onde a irreverência e a polêmica seriam suscitadas como formas de liberdade e ação. O time do Rex, que centrava sua ação na crítica ao sistema de arte, logo aumentou seu quadro: "três jovens alunos de Wesley Duke Lee: José Rezende (1945-), Carlos Fajardo (1941-) e Frederico Nasser (1945-)".¹³¹ Os artistas do Rex interferiam no debate artístico da época por meio de ações e happenings tendo como veículo de comunicação o Rex Time – boletim que possibilitava a veiculação de seus conceitos e afirmações.

Frederico Nasser dizia ser fascinado pela tendência performática e irônica da obra de Lee, sendo que, para ele, "foi de fundamental importância o aspecto polêmico e ousado da produção de Wesley da época da Rex Gallery".¹³² No embate com o sistema de arte em todos os níveis, o Rex anunciava a intervenção crítica dos artistas no circuito de arte como defesa de um espaço produtivo para a arte contemporânea. Para Duke Lee, a Rex Gallery & Sons representava a efetivação de seus conceitos e reflexões sobre a arte e a vida ainda no contexto do realismo mágico.

Walter Zanini atribuiu ao Rex pontos de contato com o segmento norte-americano do Fluxus, certamente observando características de arte de ação e uma prática artística com sentido lúdico, agindo diretamente na vida através de uma ação ou da vivência de um "acontecimento" mais ou menos improvisado. Ambos os grupos despertaram fortes críticas, causando grande polêmica no meio artístico.

¹³⁰ COSTA; RIBEIRO, 2003, p. 136.

¹³¹ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **História da Arte no Brasil: textos de síntese.** / Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, Sonia Gomes Pereira e Ângela Âncora da Luz. 2. Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010. p. 150.

¹³² AGUILERA; MATTOS 1997, p. 37.

Da mesma forma que o Fluxus, o Rex reagiu aos sistemas institucionalizados, às galerias e à crítica de arte dominante nos jornais e, ainda, "desenvolveu uma estratégia contra o imperialismo cultural no meio artístico, entretanto, sem as orientações políticas de inspiração trotskista do Fluxus".¹³³ A falta de público e os gastos com a galeria ocasionaram o precoce fim do grupo Rex e de sua galeria. Após o fim do Rex, Duke Lee demonstra conservar a ideologia do grupo, declarando subversão aos códigos do mercado de arte. Essas e outras ações do artista, de ir contra a maré, prova que ele é um caso *sui generis*, um dos mais inquietos, originais e intrigantes artistas da geração que despontou no país na década de 1960.

Wesley Duke Lee é possuidor de uma obra ímpar, que merecia ser mais difundida, como concluiu Zanini ainda em 1994: "Só recentemente começou-se a reconhecer a amplitude da ressonância wesleyana, o embasamento estético mais profundo que nele tiveram outros artistas de São Paulo e também os da leva neo-realista do Rio".¹³⁴ De acordo com os aspectos analisados nesse subcapítulo, concluímos que o artista e sua obra desempenharam um papel atuante e contributivo no quadro das neofigurações e do novo realismo no Brasil dos anos 60: seja em suas propostas de arte realista, seus *happenings*, suas experiências, até a integração com a Nova Objetividade Brasileira.

2.2 O Fascínio pelo Erótico na Arte Nacional

Após averiguar a produção artística da primeira metade da década de 1960, passamos a comentar acerca da arte nacional associada ao erotismo, produzida nesse mesmo período e também posteriormente. O objetivo desta parte do estudo é contribuir, para promover e sinalizar a arte erótica e a pesquisa nesse âmbito no contexto brasileiro.

O erotismo deixou a sua marca na história da arte brasileira. A questão é recorrente e emblemática em nossa arte, mas nos restringimos a discorrer apenas sobre alguns artistas como exemplos, cientes de que esse universo foi explorado também por diversos outros artistas, por meio de muitos suportes e manifestações artísticas.

¹³³ ZANINI, 1983, p. 735, vol. 2.

¹³⁴ IBID., p. 738, vol. 2.

Deste modo, elencamos os artistas Farnese de Andrade e João Câmara, contemporâneos de Wesley Duke Lee que, assim como ele, também levantam densamente a questão sexual em suas obras. Constatamos que a altiva obra desses artistas, eventualmente, os encaminharam para as margens dos principais movimentos e circuitos de arte dos anos de 1960.

Por ser configurada em um dos contextos mais polêmicos e problemáticos da história, essa década requisitou dos artistas que se encaixassem em alguma vanguarda do meio artístico, fator que contribuiu para o posicionamento artístico. Embora não tenha se voltado para nenhum sentido político, João Câmara adentrou esse campo por meio da série *Cenas da Vida Brasileira*, contudo, voltamos nossa atenção à série que a antecedeu *Dez Casos de Amor e uma pintura de Câmara*, onde há um encontro do erotismo com a arte. Câmara também considerava como um ato político os *Casos* com base no conceito de que a sugestão de uma pintura sensual ou carnal em sua época seria uma reação à morte banal.¹³⁵

Do mesmo modo, sem filiação política ou vertente artística, Farnese de Andrade teria utilizado sua obra como recurso para denunciar os abusos cometidos pela alta sociedade da época, quando a ditadura militar regia o país.

A estratégia em questão envolvia erotismo e sátira por intermédio de um "humor negro", como considera Romilda Barreto em sua dissertação sobre o artista: "uma crítica subjetiva às questões que envolveram a sociedade nacional em paralelo à ditadura militar [...] os desenhos eróticos, estão para além do óbvio, abordando a crise que se apossava do ser humano".¹³⁶ Andrade demonstrava caráter crítico perante o contexto social e político de sua época por meio de seus trabalhos artísticos.

Na obra de Farnese de Andrade podemos notar uma crítica à incessante busca social de manter as aparências e uma crítica aos seus próprios valores morais, por meio de cenas eróticas que incitam a imaginação. É nesse contexto turbulento dos anos 60 do século XX que o artista investe no desenho figurativo, tendência artística da época evidenciada na série denominada por ele de *Erótica*.

¹³⁵ CÂMARA, João; MORAIS, Frederico. **Dez casos de amor e uma pintura de Câmara**: teoria e corpo do pintor secreto. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 1983. p. 20.

¹³⁶ BARRETO, Romilda Ferreira Patez. **Tempo em suspensão**: objeto reconvocado em Farnese de Andrade. 2008.168f. Dissertação (Mestrado em Artes) Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes. p. 69.

A série apresenta um título que prenuncia e suas imagens fazem jus, falam além: sugerem situações, induzem a sentimentos e sexualizam a contemplação. "A série erótica foi iniciada e terminada no ano de 1965 e, segundo o próprio artista, integrava desenhos feitos em homenagem ao Quarto Centenário do Rio de Janeiro".¹³⁷

Unido ao religioso, o erotismo é abordado na obra de Farnese de Andrade desde os desenhos e gravuras aos objetos artísticos, numa atmosfera em que os personagens aparecem despidos de roupas e de qualquer pudor. Logo, o interdito entra em cena. O artista expõe o nu diante do público, revela atos que deveriam ser praticados às escondidas, ultrapassa os limites do controle social em relação aos termos triviais e avança nas extremidades da vida humana: "Nos desenhos da série erótica, Farnese joga justamente com essa questão das interdições abordadas em diferentes níveis [...] recorre ao desnudamento do ato sexual levado a público pelo viés da anormalidade [...]".¹³⁸

Em *Cerimônia Nupcial* (figura 16), Farnese de Andrade desenha uma mulher deitada sobre um homem, em proeminente atmosfera erótica. As figuras estão em posições em que é possível visualizar o órgão sexual da mulher sendo penetrado pelo do homem. A mulher aparece com formas avantajadas, pernas torneadas e seios circulares, o que traz sensualidade à pintura.



Figura 16 – ANDRADE, Farnese de. *Cerimônia Nupcial* [Série Erótica nº 15], 1965.

¹³⁷ BARRETO, 2008, p . 69.

¹³⁸ IBID., p. 55.

O homem está nu completamente e a nudez da mulher só não se completa pelo uso de sapatos, de meias que cobrem até as coxas e, obstruindo parte do rosto, o véu e a grinalda, que atestam que essa é a noite de núpcias do casal, como diz o próprio título do desenho. Então nesse desenho vemos um casal recém-formado que se deita para praticar o rito sexual. "Ela ainda tem sobre a cabeça um dos símbolos da cerimônia: a grinalda e o véu nupcial, talvez para sinalizar o passado de pureza da noiva, a tradição celebrada pela sociedade, a aprovação proveniente da mesma [...]".¹³⁹

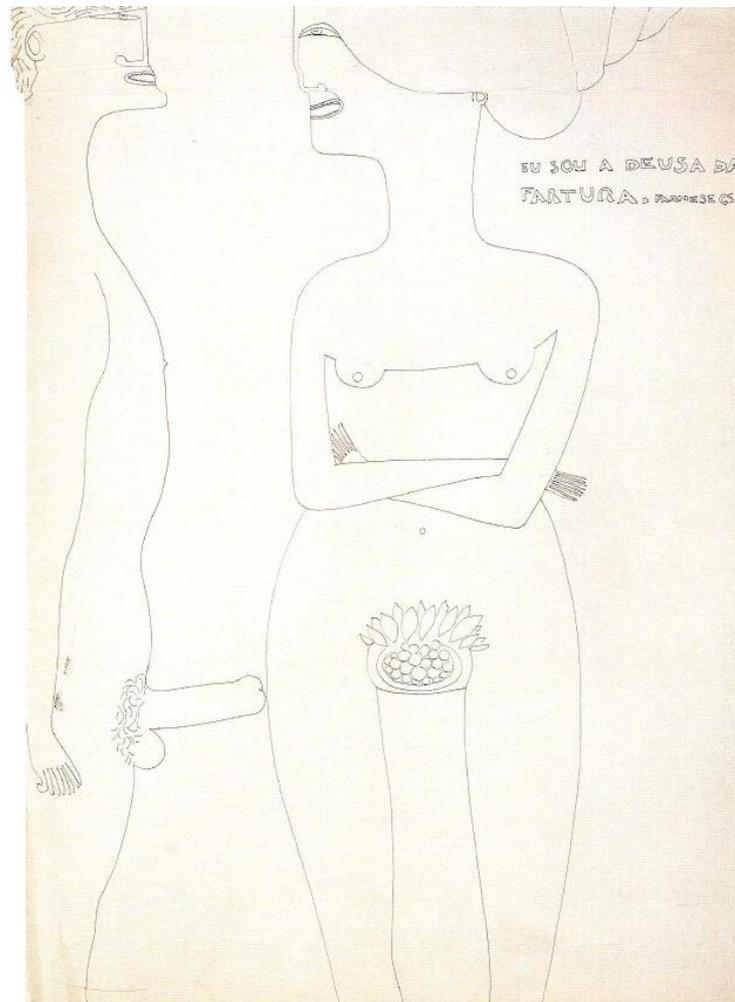


Figura 17 – ANDRADE, Farnese de. *Eu sou a Deusa da Fartura* [Série Erótica], 1965.

O desenho *Eu sou a Deusa da Fartura* (figura 17) é outro exemplar de cunho erótico dentre as obras de Farnese de Andrade. Assim como o casal da "noite de núpcias", as figuras deste desenho não estão vestidas, como também, os corpos desprovidos de volume, parecem não ter carne. São esquemas lineares construídos com traços finos, mas decisivos.

¹³⁹ BARRETO, 2008, p. 66.

Andrade valoriza o corpo feminino num verdadeiro culto à mulher e ao seu poder de reprodução. O erotismo se projeta na expectativa do homem de que a companheira satisfaça o seu desejo em praticar o ato sexual: "Nesse desenho, o poder da mulher, com sua genitália repleta de "sementes da vida", sobrepõe-se definitivamente à força do homem, que, embora se mostre viril, está literalmente 'cheio de dedos' para lidar com ela".¹⁴⁰

A figura da mulher é apresentada de pé, de frente para o observador, com os braços cruzados, com um olhar de repulsa ao homem que está de lado, com o pênis ereto, apontando para a vagina plena de óvulos envoltos em pelos que parecem folhas ou, ainda, chamas.¹⁴¹ O papel da mulher no mundo, para Andrade, era definitivamente mais significativo que o do homem, devido a sua capacidade de gerar um novo ser. O sexo feminino aparece de forma proeminente e "cheio de fartura", nesse desenho em que o artista apresenta uma celebração à vida, à germinação e à reprodução.

Anos mais tarde, exatamente em maio de 1977, João Câmara inicia a produção da série *Dez Casos de amor e uma pintura de Câmara* em seu ateliê de Olinda, terminando-a apenas em abril de 1983. Essa série é a de mais longa execução e é uma das maiores em número de trabalhos até então produzidas pelo artista.

Antes de ser importante para este estudo, essa série é de grande significado para a história da arte brasileira, tanto por exigir bastante tempo de dedicação do artista para concluí-la, quanto pela suntuosidade de envolver várias técnicas artísticas, visto que é composta por "oitenta e seis peças distribuídas entre: um caderno preliminar com dez litografias; um tríptico; dez painéis em madeira [...]; vinte e duas montagens, uma espécie de *assemblage* de materiais variados; três objetos escultóricos e quarenta litografias".¹⁴²

É conveniente discorrer sobre essa série nessa dissertação, porque nela identificamos elementos eróticos. *Os Casos* refletem toda a saga do artista e põem em confronto e harmonia a sensualidade e o ato de pintar. Câmara admite que sua obra versa sobre o erotismo e a compara com a obra do artista francês Duchamp em entrevista concedida a Almerinda Lopes:

¹⁴⁰ BARRETO, 2008, p. 67.

¹⁴¹ IBID., p. 68.

¹⁴² LOPES, Almerinda da Silva; FABRIS, Annateresa. **João Câmara Filho**: o revelador de paradoxos político-sociais. 1989. 2v. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes. p. 67.

"Embora ambos tratemos do problema do erotismo, Marcel Duchamp lida com o auto-erotismo, quer dizer, é um masturbador. O meu problema é o da relação dos casais, – não do casal instituído, mas dos casais, – do conúbio homem e mulher, que é diferente".¹⁴³ Ainda que aqui admita que sua obra fala do erotismo, veremos que ele nega esse rótulo em outras declarações, tanto quanto Duke Lee negava em relação à *Série das Ligas*, em análise no último capítulo desse estudo.

Para iniciar a análise das obras da série, escolhemos duas litogravuras que serviram como base para a criação dos painéis pintados. Os painéis dos *Casos* (em pranchas de madeira) medem 220 x 160 cm cada um e tem como referência a iconografia básica do caderno litográfico.¹⁴⁴ A seguir, fazemos a descrição da gravuras-fonte e do painel que se procedeu dela, destacando o cunho erótico que observamos. Na litografia *Adoração do corpo* (figura 18), vemos uma figura feminina nua de frente a uma figura masculina que veste cueca e camisa apenas.

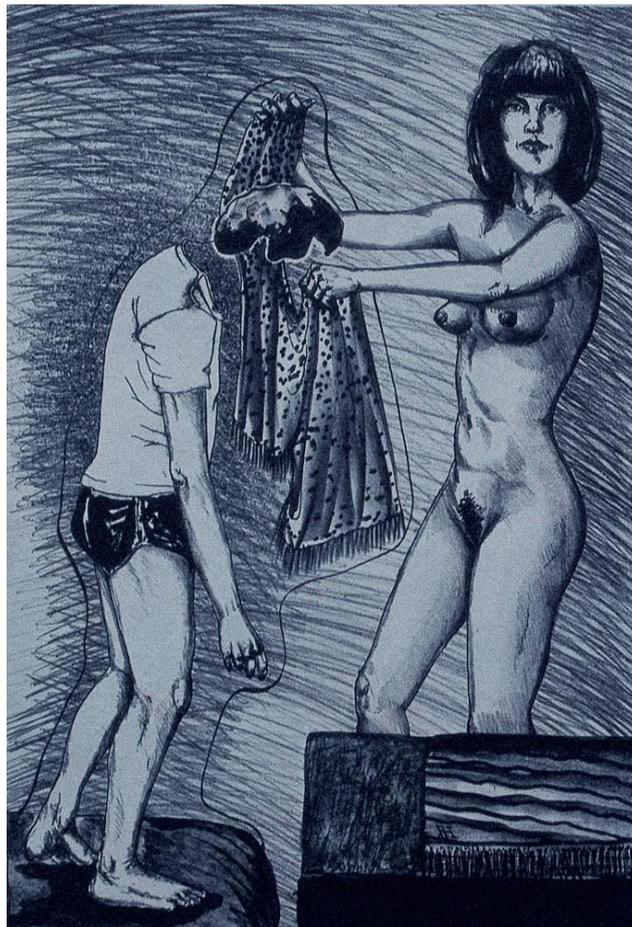


Figura 18 – CÂMARA, João. Adoração do corpo, 1977.

¹⁴³ CÂMARA apud LOPES, 1989, p. 241.

¹⁴⁴ CÂMARA; MORAIS, 1983, p. 15.

A mulher olha para o espectador enquanto oferece uma toalha ao homem, ao mesmo tempo em que lhe oferece o seu corpo. O corpo do homem é contornado por uma linha que ora se afasta ora se aproxima. O pescoço e a cabeça da figura masculina estão ocultos da cena, o que vemos é parte de seu cabelo, talvez para esconder a sua identidade. Em harmonia com Frederico Moraes, acreditamos que o homem seria o próprio João Câmara: "a mulher, despida, oferece-lhe o corpo, mas o autor parece bloqueado na redoma de vidro que se criou ao seu redor, paralisado por uma linha que contorna seu corpo e o objeto-fetichê, a toalha".¹⁴⁵

Encontramos erotismo nesse jogo de sedução em que o homem se sente dominado e deseja a mulher, quer tocá-la, mas não pode. O aparente bloqueio interno, representado pela linha em torno do homem, comprova que ele se sente impotente perante aquela mulher. Talvez não haja uma relação entre eles porque o sentimento de alguma parte não é correspondido. O mesmo conflito é encontrado na obra de Farnese de Andrade comentada anteriormente, "A Deusa da Fartura". Da mesma forma que Andrade na série Erótica, João Câmara idolatra o poder feminino nos *Casos*, abusando das curvas e dos seios à mostra nas gravuras.

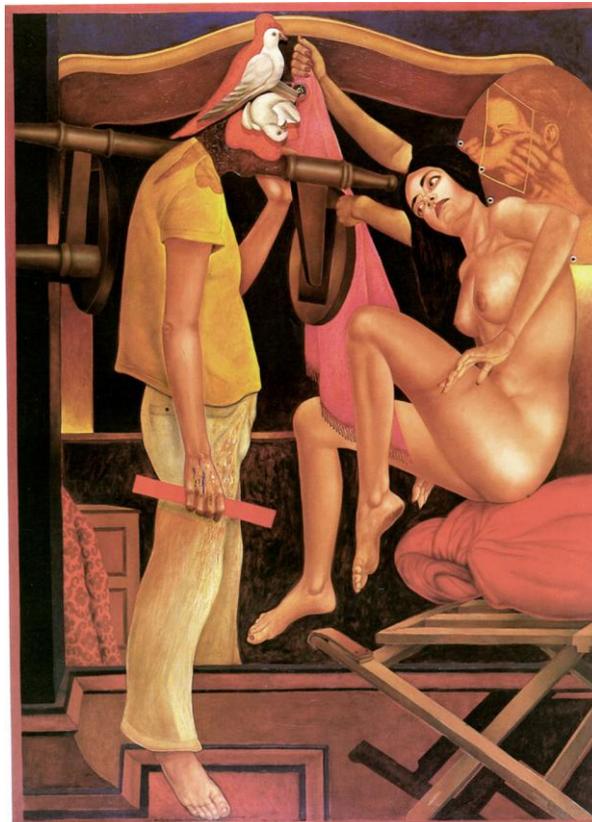


Figura 19 – CÂMARA, João. Painel 03, 1978.

¹⁴⁵ CÂMARA; MORAIS, 1983, p. 16.

E Wesley Duke Lee, nos trabalhos da *Série das Ligas*, apresentava essa mesma ânsia pela posse masculina diante da mulher. Esses artistas realizaram obras de arte em que a mulher é glorificada e apresentada como símbolo de amor e poder.

Vamos aqui usar como exemplo o painel 03 (figura 19), que é derivado da litogravura *Adoração do corpo*. No painel, onde o amarelo e o vermelho são dominantes, uma figura feminina nua está sentada em posição despojada; à sua frente está uma figura masculina que, apresenta características compatíveis as do artista: "O autor aparece com sua habitual roupa de trabalho, mostrando na calça os respingos de tinta. Na mão direita leva a escala de cor, com a mão esquerda ajuda a sustentar, sobre o ombro, o medidor, simultaneamente instrumento de trabalho, arma e falo".¹⁴⁶ Enquanto o artista parece chegar em uma guerra com as armas nas mãos e prontamente se rende ao inimigo, a mulher segura uma toalha (seria ela uma bandeira?) e subentende-se que estava enrolada em seu corpo, a qual ela oferece ao homem.

O que nos chama a atenção é a disposição do corpo do homem: ele é apresentado com os ombros caídos, o seu rosto, assim como na litografia fonte, não é revelado, está corroído, sendo oculto por um relevo de pombos, recortados em madeira e pintados. A postura dele sugere uma pessoa covarde diante da mulher que deseja, a qual é apresentada de forma firme, segura, sem pudor e com o corpo agraciado por formas esculturais. O desejo que o homem nutre pela mulher pode ser concebido pelo avolumado em sua calça. Câmara projeta ao espectador o anseio e o receio que ele sente por essa mulher. O fato do autor esconder o órgão sexual feminino no painel, manifesta uma vantagem que ele tem em relação ao observador: só ele pode vê-lo, apenas o artista pode ter acesso a ele.

Encontramos nas obras da série de Câmara, figuras com belos rostos, corpos, seios e pernas torneados, expostas totalmente despidas ou apenas com roupas íntimas, acentuando ainda mais a sensualidade do corpo feminino.¹⁴⁷ Percebemos nessa grandiosa série uma expressividade mais íntima, em que cenas de relações amorosas e a sensualidade do corpo feminino entram em evidência. As imagens femininas se tornam símbolo do amor carnal e o ícone predominante desta série.

¹⁴⁶ CÂMARA; MORAIS, 1983, p. 16.

¹⁴⁷ LOPES, 1989, p. 170.



Figura 20 – CÂMARA, João. *Prosaico pelo lado de fora*, 1977.

Aracy Amaral, grifada por Lopes, em texto datado de 1983, revela como a mulher é apresentada por Câmara nos *Casos*: "a figura feminina tem uma conotação acadêmica indiscutível: é sempre o nu, posado, imobilizado na postura escolhida [...] nenhuma doçura ou sensibilidade perpassa a mulher fixada na pintura de suas últimas exposições".¹⁴⁸

Câmara mostra preocupação em acentuar as proporções do corpo da mulher ao mesmo tempo que parece tentar inseri-la no seu atual contexto político-social. Acreditamos que a presença feminina é a responsável por provocar erotismo na série. As personagens femininas de Câmara apresentam olhar sereno e pouca expressão, transparecendo ausência de sentimentos.

Podemos comprovar essa afirmação na lito *Prosaico pelo lado de fora* (figura 20), onde se vê uma figura feminina sentada aos pés do sofá, com a perna e o cotovelo direitos dobrados. Ela está nua, mas só é possível avistar seus pelos pubianos e parte dos seios. O olhar da figura mira para o lado, onde há uma sombra de difícil identificação. A litogravura de Câmara acende algumas questões: a mulher estaria sozinha ou a sombra seria uma companhia?

¹⁴⁸ AMARAL apud LOPES, 1989, p. 81.

De quem seria a sombra ao seu lado? A sombra poderia firmar mais uma vez a presença do artista na obra: "a sombra do autor projeta-se, vindo de fora, sobre o chão e parte do sofá, que está vazio. Ao lado, a mulher, nua, parece contemplar o autor fora da cena".¹⁴⁹ O fato de que a personagem esteja nua e do seu semblante sugerir satisfação, indica, ao nosso olhar, que ocorrera uma prática sexual naquele ambiente e o sofá seria o local onde o coito foi consumado. A dúvida gera o mistério, que é um dos indícios do erotismo.

A revelação do prazer só se dá no domínio dos mistérios e dos segredos, "e a atividade erótica consiste nesse desvendar, nessa desmontagem que coloca em risco os limites entre a natureza e a cultura".¹⁵⁰ Se não erótica, qual seria o tema dos *Casos de Amor*? Olhando a série superficialmente, a definimos como erótica, a começar pelo título. Pinturas, gravuras e objetos servem de suporte para os dez casos de amor, casos que não apresentam um amor romantizado, mas sim um amor da carne, efêmero e secreto.

Os comentários e análises sobre esta série são bastante diversificados e controvertidos. Para Frederico Moraes, autor do livro *Dez casos de amor e uma pintura de Câmara: teoria e corpo de pintor secreto* (1983), o tema da série de João Câmara não seria erótico, "ao contrário, o clima é de reverência quase religiosa".¹⁵¹

O crítico Paulo Fernando Craveiro exalta a violência contestatória presente nas obras de João Câmara na década de 1970, período em que o artista iniciou a produção da série: "Transita livremente de nus pouco eróticos para a violação das leis naturais do corpo humano".¹⁵² Câmara não determinou ou não soube determinar o verdadeiro caminho em que se orientava essa série de obras, mas arriscou algumas definições. Ora admitia ser erótica, ora contradizia que o conteúdo era religioso: "primeiro, é uma série erótica? Não creio. Há coisas religiosas".¹⁵³ Para o artista, a série teria mais do que um tema, em razão de conter elementos geradores de abordagens múltiplas. Além do mais, Câmara teve suas obras apreendidas na época da ditadura e provavelmente fazia uma ironia em relação a esse episódio. Sobre as pinturas dos painéis desta série, João Câmara considera que abordam questões sensuais "Esta,

¹⁴⁹ CÂMARA; MORAIS, 1983, p. 16.

¹⁵⁰ MORAES; LAPEIZ, 1986, p. 55.

¹⁵¹ Op. Cit, 1983, p. 14.

¹⁵² CRAVEIRO apud LOPES, 1989, p. 94.

¹⁵³ CÂMARA apud MORAIS, 1983, p. 28.

é uma pintura quente. Como fazer uma pintura sensual que transborde seu nível iconográfico para o mecânico? Nesta série se busca a inteligência das funções sensuais".¹⁵⁴ No texto de Moraes vemos ainda uma declaração inconclusa de Câmara, em que ele "afirma que esta série é apenas episodicamente erótica e menciona uma dimensão quase religiosa na abordagem deste que seria o tema da série. Insiste em dizer que é pintor carnal".¹⁵⁵ O artista acredita que a sua pintura tem mais cunho carnal do que erótico e observa que a sua obra pode se avaliar como pessoal mas não biográfica.

Para nós, grande parte das obras que compõem essa série apresenta conotação erótica, o que contraria a opinião de Câmara manifestada em algumas de suas declarações. Ao mesmo passo, o artista Wesley Duke Lee repudiava a denominação de sua obra como erótica, o que também avaliamos como um equívoco, como veremos no último capítulo.

Consideramos que as séries de Duke Lee e Farnese de Andrade não tiveram aceitação por levantarem questões íntimas, que a alta sociedade não estava "pronta para enfrentar", certamente por serem consideradas impuras e, por consequência, eram desmerecidas. Além disso, suas obras se convergem por não receberem o devido valor por parte da crítica de sua época e por não agradarem o gosto do público em primeira instância, embora realizadas com determinada técnica e tamanha destreza. Por essa razão, outras obras desses artistas que se distanciam de tal questão, como a série de oratórios, foram mais facilmente aceitas e adquiridas pelo mercado.

A riqueza dos trabalhos dos artistas, citados nesta parte do capítulo, comprova que, para a obra de arte ser categorizada como erótica, não precisa ser resvalada ao pornográfico ou à depravação. Além disso, as séries aqui mencionadas denotam outros temas além do erotismo, atestando que esse pode estar aliado a outras questões. Podemos alcançar que a busca do mundo feminino, a primeira instância, é a característica que torna as obras de Andrade, Câmara e Lee análogas, manifestada de forma premente na diversidade de suas séries.

De modo geral, esses artistas se mostraram despreocupados em agradar os teóricos da época, que tinham mais interesse em artistas que produziam sua arte baseados nos códigos decretados pelo mercado de arte.

¹⁵⁴ CÂMARA apud MORAIS, 1983, p. 96.

¹⁵⁵ IBID., p. 19.

3. O UNIVERSO ERÓTICO DE WESLEY DUKE LEE

Apresenta temas proibidos ou mal aceitos, que se sucedem desde [as séries] *Ligas, Correias, Espelho mágico, Zona, Jean Harlow*, e expressam um elemento básico de sua obra – o erotismo –, vertente dominante de sua trajetória e denominador comum de todas as obras, mesmo as que tratam de temas voltados para a transcendência ou as utopias.

Cacilda Teixeira da Costa

Chegamos finalmente ao último capítulo, no qual atingimos o objetivo da presente pesquisa: o erotismo como tema predominante em determinadas séries dentro da obra do artista Wesley Duke Lee. Nesta parte todas as eventuais questões do leitor podem ser respondidas a começar pelo motivo do conteúdo introduzido até o momento. Com efeito, o liame arte e erotismo ainda é o tema celebrado neste capítulo, desta vez, enfim, com apoio da obra desse artista revolucionário. O caráter de sua obra multifacetada se configurou na percepção de si mesmo em guerreiros religiosos, heróis, escudeiros e tiranos, sendo que, a partir deles, a sua obra se desdobrou em três grandes vertentes – a transcendência, a épica e o erotismo.¹⁵⁶

Além das questões da origem do homem, outros temas são abordados na obra de arte de Duke Lee: é possível encontrar belas imagens, como a fusão dos opostos que remetem a atos sexuais, em que o artista incorpora múltiplos elementos eróticos. Lee se atraía por inovações, tinha gosto por formular tendências e criar rumos modernos para a arte e, por esse motivo, rejeitava as orientações plásticas determinadas em sua época, porque preferia ser guiado para o seu lado pessoal. De tal modo, o artista colocava em risco a venda de suas obras em troca do seu trabalho permanecer original.

Nessa perspectiva, aborda-se *A poética erótica do dândi Wesley Duke Lee* e também indicase imagens relevantes da trajetória do artista, sendo elas eróticas ou não, produzidas com o uso de vários métodos, como observa Mammi: "Desenha bem, com fluência. Domina várias técnicas e diferentes estilos [...] exhibe um domínio técnico que se considera superior à própria obra".¹⁵⁷ O experimentalismo em sua arte será considerado também nesta análise.

¹⁵⁶ COSTA, 2010, p. 14.

¹⁵⁷ MAMMI, 2012, p. 326.

No segundo subcapítulo, articulamos sobre o mergulho do artista nas águas profundas do universo feminino, que tem como resultado os desenhos da *Série das Ligas*. A série é iniciada com uma ode à namorada do artista naquele momento, mas o protagonismo da série se revela por meio das cintas-ligas, acessórios femininos que consistem em tiras elásticas que cingem a meia-calça à perna.

O traço particular e os mecanismos eróticos de Wesley Duke Lee, característicos da psicologia individual do artista naqueles anos, são também investigados neste capítulo. A série que é "formada por trabalhos magistrais em nanquim e bico-de-pena, causou-lhe problemas no início dos anos 60. Os marchands e mesmo os críticos o acusavam de pornografia diante dos púbis e traseiros femininos que desenhava".¹⁵⁸

Tendo em vista que a *Série das Ligas* foi censurada pelos salões oficiais, o artista recorreu a uma estratégia insólita para apresentá-la ao público. Foi assim que realizou o primeiro happening do Brasil, *O Grande espetáculo das Artes* (1963), que será explicado nesta mesma parte, em um segundo momento.

E, para finalizar o capítulo, falamos da leitura que Duke Lee fez do erotismo a partir da série *A Zona*. Fazemos primeiro *Considerações sobre a série Zona* (1964) e, no decorrer do texto, analisamos algumas obras da série e ponderamos sobre a presença do erotismo lascivo desvelado. Em "*A Zona, o erotismo é mais brincalhão, menos fetichista*"¹⁵⁹ e a série se apresenta como a matéria prima para a criação da arte de Wesley Duke Lee, impulsionada pela relação que ele estabelecia com o mundo.

Com uma obra tanto subversiva quanto repleta de erotismo, Wesley Duke Lee agitou a cultura da virilidade: abriu um terreno de exploração para certa sensibilidade por um tema ainda tabu que, embora recorrente desde sempre nas artes, ainda lutava contra os procedimentos de ocultação ou tentativas de escamotear essa dimensão do humano.

¹⁵⁸ PIMENTA, Ângela. Uma festa de gala para o dândi. **Revista Veja**, São Paulo, [s.i.n], pp. 110-113. 16 dez. 1992. (Anexo F)

¹⁵⁹ IBID.

3.1 A poética erótica do dândi

Muitas vezes já me perguntaram: "você fala do quê?" Quando respondo que falo de mim: "mas o que você pensa que é?" Não interessa, a proposta é essa: eu posso falar de mim, posso falar de meu lugar, não dos outros. E não me preocupo, pois à medida que fui desenvolvendo as ideias, vi que em todo grande acontecimento quem o realizou estava falando de si.

Wesley Duke Lee

A poética de Wesley Duke Lee, segundo ele próprio, girava em torno de si mesmo. Na busca de um autoconhecimento, por meio de sua obra, o artista dava indicações de sua personalidade e expressava os seus sentimentos. Suas declarações irreverentes a esse respeito causavam estranhamento a intelectuais e artistas, que usavam os meios de comunicação para criticá-lo e/ou elogiá-lo.

Como já mencionado, Duke Lee foi um pintor, gravador, desenhista, artista gráfico e professor que utilizou a crítica política, o erotismo e a tecnologia como ferramentas inovadoras na arte. Adepto de métodos híbridos, Duke Lee parecia projetar essa multiplicidade para a vida pessoal, tanto que os amigos do artista comentavam da existência de "vários Wesleys: o don-juan que amava as mulheres, o excêntrico cujo ateliê era uma mistura de vários estilos de decoração, o dândi bem-vestido que frequentava a alta sociedade, o guru que influenciou toda uma geração de artistas".¹⁶⁰

Wesley Duke Lee era visto e tido por alguns como um dândi¹⁶¹ por apresentar o porte de um lorde inglês, por trajar-se elegantemente e por sua excentricidade. Concordamos com essa suposição porque o modo de vida do artista condiz com a descrição de um dândi: "Não é a vida dedicada à arte, mas a arte aplicada à vida: a Vida como Arte".¹⁶²

¹⁶⁰ MENDES, Mario. Rebelde até o fim. **Revista Veja**, São Paulo, Setembro. 2010. n. 38. p. 118. (Anexo E)

¹⁶¹ O dândismo nasce na sociedade inglesa da Regência, nos primeiros decênios do século XIX, com George Brummel, que não era um artista ou um filósofo que refletia sobre o belo e a arte. Nele o amor pela Beleza e pela excepcionalidade manifestam-se como costume (no duplo sentido do termo, como vestir e como prática da vida). Baudelaire dizia que esses seres não tinham outra ocupação senão cultivar a ideia do belo em suas próprias pessoas, satisfazer suas paixões, sentir e pensar (ECO, Umberto. Org. **História da beleza**. 4. ed. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2004. p. 333).

¹⁶² IBID., p. 334.

O seu modo de vestir se identificava com o de agir, ou seja, seu estilo de vestuário pessoal refletia a sua personalidade, assim como a dos dândis: "A elegância, que se identifica com a simplicidade (levada até a excentricidade), une-se ao gosto pelo dito paradoxal e pelo gesto provocativo".¹⁶³

Elegância e atitudes provocativas faziam parte da natureza de Lee que, por efeito, se refletiam em sua obra. Porém o artista, que estava à frente de seu tempo, atuava liberto de rótulos e de freios, então certamente negaria o título de dândi, possivelmente se desviando dele ou de qualquer outra forma de padronização. Um artífice ilimitado. Não queria seguir vertentes, queria ser seguido, por isso fez escola, literalmente: criou a escola Brasil, revelando importantes nomes da arte paulistana, passagem já referida no capítulo antecedente.

Com uma poética única, Duke Lee tencionou em sua obra a fascinação erótica, transgredindo os paradigmas da arte e da moral vigente. A arte de Lee era exclusiva por apresentar o próprio artista como fonte primária, condição que ele assume na epígrafe deste subcapítulo. As figuras dos quadros de Duke Lee falam mais do autor que da obra e de sua linguagem. Mais do que deixar a sua assinatura na obra, Lee deixou a sua marca. Fez da sua arte um universo único, universo que ele não apenas representava, como também concebia.

Lee se descobria como a *chave mestra* da sua mitologia, fazendo da sua imagem um dos componentes da própria linguagem. Era ele o elemento identificador de seu trabalho, como declara Lorenzo Mammi: "Me parece ser o impulso fundamental de seu trabalho: o desejo de estar sempre presente na obra, em todos os lugares e todos os momentos, de forma ao mesmo tempo chamativa e escondida".¹⁶⁴

Para Mammi, na relação autor e obra, Duke Lee despontava: "No caso de Wesley há, me parece, uma vontade de posse, de controle de cada detalhe da composição, que impedem que a obra se solte e esqueça o autor".¹⁶⁵ A mitologia pessoal de Duke Lee emergia na mistura de esquemas imaginativos em suas obras, com espírito crítico em relação à sociedade à qual ele tentava habituar-se. Com efeito, a sua obra era um ensaio ou o encontro do seu lugar neste mundo, que amava e abominava ao mesmo tempo.

¹⁶³ ECO, 2004. p. 334.

¹⁶⁴ MAMMI, 2012, p. 328.

¹⁶⁵ IBID., p. 326.



Figura 21 – LEE, Wesley Duke. Save DIRE que ce de lá...não, 1964.

O ambiente em torno de Duke Lee também servia de estímulo para sua experiência criativa. Com o intuito de conseguir lidar com as questões internas e com as desavenças do dia-a-dia, em 1962, Duke Lee passou a fazer uso do LSD e, em seguida, do cânhamo. A decisão de usar esses alucinógenos não o tornou um viciado, porque essa prática tinha objetivos experimentais, em favor de sua arte: "a investigação desses recursos não tinha significado de fuga e sim de um mergulho, que considerava fundamental no desabrochar de seu trabalho".¹⁶⁶ Essas novas experiências deram origem às obras e pouco tempo depois, à série de pinturas, que Duke Lee chamou de *Lisérgica*, em função do impacto e da 'abertura de mundos' ocasionados pelo LSD.¹⁶⁷

Entretanto, poucas foram as obras que o artista considerou lisérgica, dentre elas "Save DIRE que ce de lá...não" (figura 21). Nessa série é possível visualizar o título ou frases em algumas de suas obras, ora em letras garrafais, ora grafado de maneira mais discreta, utilizando a própria tinta com pincéis de diferentes espessuras. A arte era para Duke Lee a sua morada, em contrapartida, nunca demonstrou interesse em ter vínculos estreitos com a sua origem, até chegar à adolescência, quando os laços parentais se firmaram de forma intensa.

¹⁶⁶ COSTA, 2005, p. 90.

¹⁶⁷ IBID.

A partir daí estreitou tais relações na temática de sua obra: "Com o pai, a mãe e a família materna portuguesa estreitou os contatos na adolescência, identificando-se com o grande erotismo que havia na liberdade desses temperamentos passionais e amorosos".¹⁶⁸ É possível avistar a sua família como inspiração nas paixões radicais e românticas, no erotismo e o humor que perpassam toda a sua obra. Isso toma forma quando Duke Lee apresenta seus familiares como personagens de suas obras, na maioria das vezes em motivo de homenagem: "O conceito de natureza como *mater generationis* ou uma *mater procreatrix* aproxima Wesley do pensamento medievo-renascentista que incluía 'o elemento erótico na natureza desejante do homem, numa cosmologia estendida até a procriação'".¹⁶⁹

A história medieval aparecia em seus desenhos por meio dos quadrinhos, tema utilizado frequentemente por artistas da pop art. O fato de Duke Lee ser apontado como artista pop é tanto em razão da sua formação na área da publicidade quanto pelo uso de colagens de fotografias e da apropriação em suas obras. O diferencial de Duke Lee é que ele fazia a junção de "desenhos eróticos de mulheres, combinados com caricaturas extraídas de Revistas em Quadrinhos e paisagens estereotipadas sobrepostas aos desenhos formando montagens discordantes".¹⁷⁰

A representação do erotismo em sua obra é permanente e constante. Por meio de seus procedimentos artísticos, Duke Lee conseguia enviar uma mensagem, apesar de nem todos a compreenderem, por passá-la de maneira metafórica ou não descritiva: "Não entendiam, eu me permitia romper, ser livre, e isso era uma barreira incrível. O que fazia não era 'parecido', você entende?".¹⁷¹ Por essa falta de entendimento, o artista foi penalizado, com a rejeição da crítica e do mercado.

O traço de Wesley Duke Lee era particular e, por ser algo novo, recebeu forte reação contrária. Isso se ressalta na década de 1960, período comovido pela ditadura, pela inauguração de Brasília, por uma eclosão de produções expressivas na música, no teatro, no cinema e outras manifestações artísticas. Logo, ninguém queria se sentir ignorante em meio a tantos acontecimentos.

¹⁶⁸ COSTA, 2005, p. 12.

¹⁶⁹ ID, 2010, p. 67.

¹⁷⁰ HARYU apud COSTA, 1981, p. 19.

¹⁷¹ DUKE LEE apud COSTA, 1980, p. 21.

O tema erótico, recorrente nas obras do artista, problematizava a relação que o artista tinha com o grande público e a crítica, pois o tema opunha-se aos moldes artísticos institucionais e não era aceito com naturalidade pela moral vigente. Essas questões impulsionavam a rebeldia e também o questionamento por parte do artista, conseqüentemente aumentava a produção de peças artísticas com a pauta erótica, o que levava à transgressão. "E quanto maior é a censura e a repressão, tanto mais exaltante é a força subversiva, transgressora e transformadora do Eros, que choca, inevitavelmente, com qualquer "ordem social estabelecida".¹⁷²

Afinal, a arte erótica desafia e ameaça o bem moral, porque é um campo em que os atos proibidos se tornam permitidos e, por extensão, há uma quebra nos códigos de conduta (sexualmente falando) socialmente aceitos, como reconhece Mahon: "Artistas se voltam para o erotismo como um meio de explorar a natureza e o papel da sociedade, tanto o desejo sexual como a própria arte. Eles também se voltam para o erotismo como um meio de derrubar as fronteiras da prática artística e as 'normas' estéticas".¹⁷³

Então podemos perceber que a arte erótica era para Wesley Duke Lee – e não só para ele, como outros artistas – o elemento suplementar à favor da subversão. O erotismo na obra de Lee sugere, mas não esconde, o que deve(ria) ser mostrado. Isso não significa que sua obra resvale para a pornografia. Em algumas de suas representações, podemos captar a beleza do nu sem o choque explícito da cruzeza da pornografia. Duke Lee lograva compor obras que surpreendiam, não pela exibição do nu, mas pela ação do artista de depositar toda a sua expressão na tela. Não é para qualquer artista ter o domínio no campo da sensualidade, recorrendo à suavização dos meios, o que significa que o artista sabia muito bem o que estava fazendo.

A estudiosa da obra de Duke Lee, Cacilda da Costa, corrobora com tal observação, afirmando que o artista não apresentava o sexo explícito em seus trabalhos e que ela nunca viu trabalho pornográfico feito por ele.¹⁷⁴ Por sua vez, o crítico Ferreira Gullar, acredita que: "O artista bordejia delicadamente a grossura pornográfica, mas não cai nela".¹⁷⁵

¹⁷²GONÇALVES, Eurico. O surrealismo e a linguagem do desejo. Eros e Filosofia. In: **Actas das Conferências do Ciclo de Conferências Arte&Eros.3.** Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2009. pp.121-122.

¹⁷³ "Artists turn to eroticism as a means of exploring the nature and role of society both sexual desire and art itself. They also turn to eroticism as a means of pushing back the boundaries of art practice and aesthetic norms" (MAHON, 2007, p. 20. Tradução nossa no texto).

¹⁷⁴ COSTA, 2010, p. 93.

¹⁷⁵ GULLAR APUD AGUILERA; MATTOS, 1997, p. 32.

Apesar de suas obras serem julgadas como pornográficas, naquela época, o artista não tinha tais intenções. Ele simplesmente compartilhava em seus trabalhos o seu imaginário pessoal e os históricos do seu aprendizado e de sua vivência, não se preocupando com os modismos da arte daquele tempo. Artista e pensador independente, Duke Lee foi um dos introdutores da nova figuração, construindo sua obra em séries que se relacionam a técnicas, materiais, processos e modelos de composição específicos, pesquisando e experimentando vários meios dentro do campo artístico. Em harmonia com o nosso pensamento, Lorenzo Mammi complementa que a arte de Duke Lee "se apresenta como ato de liberação formal em relação aos princípios tradicionais de composição, mas não renuncia a um conteúdo subjetivo romântico na essência".¹⁷⁶

O experimentalismo era praticamente o que movia sua arte, por meio do qual, o artista demonstrava interesse por várias questões, dentre elas a poesia, o poder e o erotismo. Este último transparece na obra de arte de Lee de forma poética, por exemplo, quando aborda a representação artística do corpo humano que remete ora à beleza, ora ao pecado. Tamanha é a genuinidade de seus personagens, que trazem ao espaço pictórico a impressão de relevo, de forma que podemos notar a técnica do artista. Segundo Mammi, "o domínio técnico do artista estava em um nível acima da própria obra".¹⁷⁷

Ao criar seus trabalhos, o artista não tinha consciência do tipo de discussão que sua pintura desencadearia, pois o seu ponto de vista perante o mundo era diferente: "Eu não pretendia provocar reação tão violenta, porque, inclusive, tinha um efeito negativo sobre minha pessoa. Estava a fim de me unir aos outros e assim era mais marginalizado".¹⁷⁸ Então, defendemos que a obra de Wesley Duke Lee não é depravada e sim erótica, porque é sugestiva e dá energia para a imaginação trabalhar. A linguagem erótica, manifestada em suas séries artísticas, sugere desejo, estímulo e ação sexual, sem qualquer dose de vulgaridade.

Apesar da criação e da atividade artística serem gratificantes, na falta de recursos financeiros, o artista respondia com violentas reclamações sobre a maneira de agir dos galeristas e sobre os valores estipulados por eles para as suas obras.

¹⁷⁶ MAMMI, 2012, p. 326.

¹⁷⁷ IBID.

¹⁷⁸ DUKE LEE apud COSTA, 1981, p. 21.

Ao mesmo tempo que buscava a valorização de seu trabalho, no sentido de reconhecimento, visava o reconhecimento financeiro, tal como almeja qualquer artista ou profissional liberal. "Wesley procurava estabelecer um campo próprio de investigação em que pudesse desenvolver sua obra, mas buscava também uma maneira de mostrar seu trabalho, ter reconhecimento e remuneração".¹⁷⁹

O desejo de Duke Lee era que todos partilhassem de suas descobertas e tentava expor, porém, por sua discórdia tanto com os responsáveis por locais institucionais, quanto com a crítica e os padrões artísticos, não conseguia entrar no circuito oficial, nem se firmar no mercado de arte. Em contraposição, Duke Lee obteve remuneração em pouco tempo com os seus trabalhos relacionados à sua formação acadêmica, Publicidade e Propaganda, recebendo o prêmio mais importante da publicidade francesa.¹⁸⁰

Essas características do artista mencionadas até agora demonstram o seu diferencial, que é a autonomia. Costa o definiu como um artista de liderança, viril, paradoxalmente de extrema sensibilidade, vulnerável e solitário, características que dissimulam sua atitude jovial e desafiadora.¹⁸¹ Em 1964, ano que o país entrava em uma ditadura política altamente repressora, Duke Lee é apresentado por Walter Zanini como "um salmão na corrente taciturna. Um trunfo essencial da jovem geração de artistas brasileiros que não poderá por mais tempo ser negado aos espíritos patéticos".¹⁸²

O fato de o artista ter sempre avançado contra a corrente, desvendando impiedosamente o que se encontrava sob a censura repressiva da sociedade moderna, sublinha a importância de sua personalidade extremamente singular. Podemos concluir que a transgressão perseguiu Wesley Duke Lee durante toda a sua carreira, em vista do artista ser contrário à política, aos modismos no campo artístico e também por sua ironia perante a esse contexto. É claro que a influência de outros artistas repercutiu na obra de Duke Lee. Dentre aqueles que foram de grande importância para o desenvolvimento de seu vocabulário artístico, encontra-se, sem dúvida, Marcel Duchamp, como já mencionado.

¹⁷⁹ COSTA, 2005, p. 86.

¹⁸⁰ IBID., p. 18.

¹⁸¹ ID., 1980, p. 21.

¹⁸² ZANINI apud COSTA, op. cit., p. 14.



Figura 22 – DUCHAMP, Marcel. *Étant Donnés: 1º la chute d'eau, 2º le gaz d'éclairage...* (1946-1966).

O artista sublinha o papel do erotismo ao declarar que ele não era apenas um tema na obra de arte, mas sim um movimento artístico, aproveitando a nomenclatura do termo, que possui um "ismo" como sufixo: "Acredito muito no erotismo porque é uma coisa realmente generalizada no mundo inteiro, uma coisa que as pessoas compreendem [...] Mas, se o erotismo é usado como objetivo principal, então, toma a forma de "ismo", no sentido de escola".¹⁸³

Étant donnés (figura 22) em tradução livre, *Sendo Dada*, é uma das notáveis produções de Duchamp. A assemblage apresenta uma atmosfera erótica e inacessível, que requer um olhar atento do espectador para que a obra seja compreendida. O cenário é construído por trás de uma porta que, apenas por meio do olho mágico, é possível ver uma figura feminina lânguida, envolvida por uma vegetação de ramos e folhas secas: "Ela, despida, *Étant donnés* [given], numa cama de galhos e vegetação seca, de pernas afastadas erguendo com a mão esquerda uma lâmpada a gás – *le gaz d'éclairage* – e, mais ao fundo, uma paisagem, uma cascata, *la chute d'eau*".¹⁸⁴

¹⁸³ CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp**:engenheiro do tempo perdido.2.Ed.São Paulo:Perspectiva,2002. p.151.

¹⁸⁴ PATRÍCIO, 2009, p. 132.

Marcel Duchamp instiga a curiosidade do espectador, porque o contato com a obra se faz apenas por meio do olho mágico da porta, que é impossível de ser aberta. O espectador é induzido a cumprir a tarefa de voyeur porque, certamente, todos que veem a figura que está ali "dada" desejam tocá-la, mas sabem que não poderão tomá-la como sua. "A intransponível porta que impede o acesso ao 'paraíso privado' de Duchamp está permanentemente fechada. É impossível entrar no domínio da noiva, o espectador não poderá circular em torno de *Étant donnés*".¹⁸⁵

O artista confunde o interlocutor a partir do título da obra: Duchamp oferece a dama e, ao mesmo tempo, coloca a porta como uma barreira entre eles, impedindo que haja uma relação direta. Portanto, o espectador tem ciência que o seu desejo não pode ser realizado, que nunca terá uma relação sexual com a noiva e o que resta a fazer é contemplá-la, apenas à distância. Podemos equiparar as obras de Duchamp: *Étant Donnés* e *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* – essa mais conhecida como "O Grande Vidro" – com as obras de Wesley Duke Lee, que iremos analisar a partir deste ponto. Essa comparação se orienta no sentido que os artistas apresentam a mulher em suas obras como um ser enigmático, que exerce controle sobre os homens. "Em O Grande Vidro a noiva (a fêmea, a mulher) impregnada de ambiguidade acaba por constituir um ser platônico: os machos são submissos e ela se torna inatingível, pois, afinal, nunca saberemos se ou a quem a noiva se entrega".¹⁸⁶

A noiva do Grande Vidro seria como uma máquina erótica e os celibatários estariam à mercê desse amor não correspondido e impossível de ocorrer. Da mesma forma, como veremos, as figuras femininas de Duke Lee são inatingíveis e não demonstram interesse que o sentimento com o observador seja recíproco. As personagens de Lee deixam à mostra as partes íntimas e são generosamente encorpadas, repletas de carne. Em comparação, a mulher de *Étant donnés* tem sua vulva apagada e sem pelos e, ainda, um estranho corte, como se fosse uma ferida, além de ser apresentada como uma casca sem carne.¹⁸⁷ Marcel Duchamp muda a experiência do olhar do espectador que, sistematicamente, deseja aproximar-se do assunto da obra. Duke Lee seguia o mesmo caminho. Suas obras pareciam hipnotizar o interlocutor, o qual era provocado a ir ao seu encontro. É o que afirma o escritor Rubem Alves: "E aqui se anuncia o

¹⁸⁵ PATRÍCIO, 2009, p. 137.

¹⁸⁶ BOUSSO, Vitória Daniela. Por que Duchamp? In: **Por que Duchamp**: leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros. São Paulo: Itaú Cultural: Paço das Artes, 1999. p. 19.

¹⁸⁷ Op. cit., 2009, p. 132.

grande problema da arte de Duke Lee. Na medida em que ele faz dançar o espectador, fazendo-o mexer e dançar, o riso sai da obra de arte e envolve *também* aquele que a contempla".¹⁸⁸ Wesley Duke Lee se aproxima do universo feminino a partir do seu encontro com Lydia Chamis, sua primeira esposa e eterna musa. Esse encontro conduz à "aproximação do universo feminino na série das Ligas, desenhos que se articulariam às séries *do Templário e do Chefe* e teriam continuidade em inúmeras obras de caráter erótico, com denominações como *Espelho Mágico* e outras".¹⁸⁹ Duke Lee iniciou a *Série das Ligas* no ano de 1960 e, simultaneamente, realizava as séries do *Templário* e do *Chefe*. Assim se formava uma trilogia em que, além das características específicas de cada série – como política e questões paternas – a mulher aparecia como objeto principal de sua obra, como denota Ângela Pimenta: "Elas aparecem nuas ou vestidas, em poses sensuais ou de falsa inocência, misteriosas ou poderosas, em nus frontais ou de costas. Aparecem também em recortes, em quadros ocupados por pernas majestosas, com pés descalços ou com sapatos de salto alto".¹⁹⁰



Figura 23 – LEE, Wesley Duke. A Zona: Mindah, 1964

¹⁸⁸ ALVES apud COSTA, 1981, p. 56.

¹⁸⁹ COSTA, 2010, p. 14.

¹⁹⁰ PIMENTA, 1992, pp. 110-111.

A tela, *A Zona Mindah* (figura 23), por exemplo, apresenta essas características levantadas por Ângela Pimenta: retrata uma personagem em pose sensual, com olhar de falsa inocência, em um nu frontal (frente ao espelho). O quadro é ocupado por pernas majestosas, que se abrem despontando o órgão sexual feminino com pelos pubianos.

Ademais, a tela é apresentada em um close cinematográfico, porque não exhibe a figura que se projeta no espelho e sim, apenas, a que está refletida, a qual aparece em preto e branco na tela. Duke Lee apresentava novas formas de resolução artística ao colocar o espelho como um novo ponto de vista: "a duplicação e distorção da imagem, ou como ele diz[ia], 'o flash-back da imaginação'".¹⁹¹

A pintura tem o mesmo seguimento de outras obras realizadas pelo artista nessa época, com a presença de objetos femininos, ligas e meias 7/8, aquelas que cobrem dos pés até a altura das coxas. Outra característica que se repetia eram palavras escritas por cima da obra. O interessante dessa tela é que o artista escreve o nome dado à obra ao lado de sua assinatura, em letras garrafais, de forma agressiva.

A Zona: Mindah faz parte da série *No espelho mágico* e compõe o quadro das mais importantes obras do artista. Pela disposição da personagem na obra, é possível perceber que o autor conduz o observador a um olhar erótico e a uma curiosidade que se cria na tentativa de identificar o que ela está fazendo e em descobrir para o que ou quem ela está olhando. O juízo que fazemos é que a personagem da tela é uma mulher que esteja se autossatisfazendo, embora suas mãos não estejam na zona pubiana. O indicativo é que as figuras femininas de Duke Lee não precisam do homem para obter prazer, numa referência ao autoerotismo.

Concebe-se uma ligação entre obra e espectador, sendo que este se encontra na posição de voyeur. Para Costa, o público está livre para atuar como quiser perante as obras de Duke Lee: "Não há nenhuma indicação, o espectador é que define seu rumo".¹⁹² Mas, para nós, o convite ao voyeurismo é explícito. Logo, por analogia, ao se aproximar da obra, o contemplador se aproxima da figura do autor.

¹⁹¹ COSTA, 2005, p. 100.

¹⁹² ID., 2010, p. 92.



Figura 24 - LEE, Wesley Duke. Retrato de Maria ou a respeito da vovó, 1970.

A figura feminina recebe expressão gráfica e erótica na obra de Wesley Duke Lee. Os desenhos centrados na exposição do corpo feminino são carregados de um sensualismo, que surge por meio das roupas íntimas das mulheres, ou então pela ausência de qualquer veste.

O culto ao feminino não se resume ao teor erótico: além das odes às namoradas, o artista faz também homenagem à sua avó como a matriarca, dando a entender que é a mulher que comanda tudo. Em *Retrato de Maria ou a respeito da vovó* (figura 24), Duke Lee retrata uma senhora em pose de rainha: sentada em um sofá, como se estivesse em um trono. A senhora aparenta ter quatro pernas, o que demonstra que ela tem mais poder (talvez pelo mito de que as mulheres conseguem realizar mais de uma tarefa ao mesmo tempo). E, em todas as pernas há a presença do salto alto, outra característica corriqueira na obra de Wesley Duke Lee, para endear a feminilidade: "Para mim os sapatos de salto alto são os pedestais onde coloco minhas deusas".¹⁹³

¹⁹³ GALVÃO, João Cândido. Triunfo do traço. **Revista Veja**, São Paulo, [s.i.n], p. 97. 17 jan. 1987. (ANEXO C)

Esta obra integra a série *Iconografia Botânica* (1970), quando o artista passa a agregar objetos e plantas às suas pinturas e relaciona "ao mundo do feminino e da domesticidade".¹⁹⁴ Por colocar a mulher como uma personagem dominante em sua obra, Duke Lee fazia referências ao primitivo, à cosmogonia. "Era um rito de iniciação primário, uma homenagem à origem, à *grande mãe*, alguma coisa interior, parte de minha evolução".¹⁹⁵

Essa exaltação das formas femininas engendrada dentro da obra de Lee retrata a mulher como dominadora, principalmente por ter o órgão sexual tão desejado de ser penetrado, e que por esse motivo é um lugar interdito. O artista enaltece a importância da mulher geradora, que pode reproduzir e conceber, sendo possuidora de outro órgão importante, o útero, onde se ocorre a transubstanciação da vida: "O útero é para Wesley um recipiente simbólico, mas, e ao mesmo tempo, lugar e centro da iniciação. Origem do homem e do universo, e lugar de todas as modificações e transformações do mundo".¹⁹⁶

Na época em que Duke Lee quis expor suas telas de conotação erótica, ele evidentemente não foi bem recepcionado pela crítica, de modo que o artista estava ciente que o tema era delicado para a sua geração, ainda mais porque causava tensões ao público masculino, como ele mesmo declarou: "Contudo lidava instintivamente com um assunto muito complicado (e para os homens é um terror): *o princípio feminino*. Como manejar o feminino dentro de si".¹⁹⁷

Todavia, as obras de Wesley Duke Lee exaltam a mulher, mas não excluem o homem, que aparece em algumas peças, acentuando nelas a carga erótica. O erotismo realmente é uma característica forte na obra do artista, sendo possível localizar o tema diretamente ou sem enfoque direto. Consideramos que o erotismo nas obras do artista, antes de explicitar o sexo, evidencia a sensualidade. "Naquela época, além de tudo, era fase da Série das Ligas, considerada altamente pornográfica. Achavam que eu era um tarado sexual, que tinha fixação em liga e acabou".¹⁹⁸

¹⁹⁴ COSTA, 2005, p. 158.

¹⁹⁵ DUKE LEE apud COSTA, 1981, p. 66.

¹⁹⁶ COSTA, 1981, p. 67.

¹⁹⁷ DUKE LEE apud COSTA, 1981, p. 67.

¹⁹⁸ COSTA, 1980, p. 21.

Duke Lee certa vez disse que "para realizar um trabalho de arte [...] é preciso integrar as manifestações de Eros".¹⁹⁹ Essa afirmação do artista nos faz pensar que toda a sua produção dialogava com o erotismo. Muitos de seus trabalhos tinham pitadas de eroticidade, mas concordamos parcialmente com ele, porque o tema pode estar de forma subliminar, de modo que exclusivamente o autor saiba e só ele consiga ver.

Em outra declaração, Duke Lee discursa que a sua obra não passava de religiosa: "Na verdade, acho que nunca fiz nada muito erótico. Eram consideradas eróticas mas, para mim (e sempre que eu dizia isso todo mundo ficava nervoso,) era um trabalho muito mais religioso do que erótico".²⁰⁰ Contestamos a essa afirmação do artista porque o consideramos um *expert* no campo da arte erótica e acreditamos que ele assim afirmava na tentativa de conseguir expor os seus trabalhos, pois sua obra se tornou um verdadeiro tabu na década de 1960.

O artista afirmou, ainda, que "se as pessoas encontram uma certa erótica na religião... é problema delas".²⁰¹ As obras a que o artista se refere compõem a *Série das Ligas*, que tinham um conceito muito amplo por impregnar uma carga amorosa e por se tratar de uma ode à sua bem-amada. No ano de 1960, quando retorna ao Brasil após dois anos de trabalho e estudos na Europa, Duke Lee "monta um ateliê na rua Augusta 2192, denominado 'Confraria da Pinha'. Em homenagem à sua amada, Lydia Chamis, inicia a série das Ligas".²⁰²

O próximo subcapítulo traz comentários acerca dos desenhos dessa série do artista que mais gerou comoção, por se tratar de um assunto polêmico para aquele momento e que até para a contemporaneidade é comovente. Na *Série das Ligas*, Duke Lee faz uma verdadeira adoração às mulheres envolvendo peças íntimas, adornos acompanhados de fetichismo e muita nudez. Veremos também que o modo pelo qual se configurou a exposição dessa série originou inovações às Artes Visuais e Plásticas no contexto da década de 1960 que ecoam em produções artísticas até os dias de hoje. Nosso estudo se afunila na leitura de algumas obras, mas sabemos que a produção do artista no campo do erotismo foi vasta a ponto de que não seria possível nesse trabalho catalogá-la.

¹⁹⁹ DUKE LEE apud COSTA, 2005, p. 195.

²⁰⁰ ID, 1981, p. 21.

²⁰¹ IBID.

²⁰² COSTA, 2010. p. 26.

3.2 A Série das Ligas e O Grande Espetáculo das Artes

...canto sexto
 e no momento seguinte,
 eram dois joelhos, meias
 pretas, saía...
 e uma vontade louca,
 de, a mão lá dentro...
 e procurar rápido onde
 pega a liga, e acaba
 a meia...

...

Nephir²⁰³

Na busca de uma unidade entre o processo de criação e de autoconhecimento, Wesley Duke Lee desdobrava o seu "eu" em diferentes *alter egos*, como o escudeiro *Nephir*, heterônimo que Duke Lee assina na canção apresentada na epígrafe. Manifestando o desejo de estar com sua namorada, o artista escreveu a canção em seu diário quando estava em San Sebastian, Espanha, enquanto Lydia Chamis se encontrava no Brasil. O texto escrito em setembro de 1959, já revelava as características da *Série das Ligas*, que começa a ser produzida um ano depois.

Antes disso, em abril daquele mesmo ano, quando se encontrava em Bolzano, na Itália, Duke Lee enviara uma carta datilografada à sua amada: "eu estou mandando uma coisinha para voce (sic) pela mamãe, e estou arrependido porque queria levar eu mesmo... são umas meias lindas que eu achei, e que voce (sic) só podera (sic) usar quando eu chegar então (sic) ficarei no maior ciume-físico-moral-mental (sic)".²⁰⁴ Nesse trecho da carta, Duke Lee desde então manifesta o seu fascínio por meias femininas. Considerando esses aspectos, confirmamos que o artista realizou a *Série das Ligas* movido por sua paixão por "Lydia Chamis, sua namorada, sua mulher, musa inspiradora".²⁰⁵ Não é por menos que Duke Lee dedica a série inteira a Lydia, que permanece como sua eterna fonte de inspiração.

²⁰³ A exemplo do poeta Fernando Pessoa com seus heterônimos, Duke Lee cria para cada situação da vida diversos arcanos, como o sensual escudeiro *Nephir*, que acompanha o romântico cavaleiro *Arkadin d'y Saint Amer*. Enquanto *Arkadin* se ocupa com trabalhos da guerra, *Nephir* entoia canções eróticas, como nessa passagem. *Nephir* expressa a ânsia amorosa do cavaleiro e introduz elementos eróticos, como as meias pretas e ligas, que correspondem aos véus do passado e são objetos importantes na *Série das Ligas* (COSTA, 2005, p. 48).

²⁰⁴ DUKE LEE apud COSTA [et al], 2010, p. 74.

²⁰⁵ COSTA, 2010, p. 10.

Ressaltamos que os nus femininos começaram a compor o universo artístico de Duke Lee a partir dos seus sentimentos acendidos por Lydia e dos desenhos das odes: "O amor-desejo que sente então o faz acercar-se do feminino por meio de uma intensa imaginação plástica da mulher, que começa pelo púbis. Se até ali realizara poucos nus femininos, sendo alguns de uma visualidade primitiva".²⁰⁶ Outro ponto que é válido entrar em pauta é a hipótese de Heládio José de Ávila Britto, defendendo que o nome da série *ligas* seria na verdade uma metonímia, em lugar da denominação "mulher".²⁰⁷ A figura feminina é para Wesley um simulacro do universo, início de todas as coisas. A elas pertencem as ligas.



Figura 25 – LEE, Wesley Duke. Ode Erótica a Lydia, 1960.

Ode erótica a Lydia (figura 25) é o primeiro desenho da série, realizado no ano de 1960. Por meio do título, o artista entrega a sua atração pela amada e pelo seu corpo. O interessante é que este desenho apresenta fragmentos de pernas femininas, não sendo possível identificar a direção delas. As pernas estão adornadas com meias, uma liga e ataduras, sendo este último uma alusão à prática, de origem japonesa, de atar mulheres nuas com cintos e faixas.

²⁰⁶ COSTA, 2005, p. 52.

²⁰⁷ BRITTO apud COSTA, 1981, p. 64.

Ademais, há um rabisco embaixo das pernas que ensaia um sapato de salto alto, elemento recorrente em seus trabalhos na intenção de endear o feminino, como o próprio Duke Lee defendia: "Salto alto é uma beleza, tira a mulher do chão e a coloca em companhia dos deuses. Não é à toa que foi inventado por Luís XIV".²⁰⁸

Os elementos aqui citados são características recorrentes nos desenhos dessa série, em que o erótico se concretiza de forma proeminente: "Obsessivas ligas, meias, sapatos, calcinhas femininas, tomam, *por contiguidade*, o lugar da mulher real como objeto de desejo [...]".²⁰⁹ Como visto, Wesley Duke Lee oferecia na *Série das Ligas*, um conjunto poético de desenhos criados sob o impacto da paixão por sua modelo. Ressoando em outras obras, o conceito gira em torno do corpo feminino.

No início do século XX, com o desenvolvimento da indústria têxtil, e a demanda de praticidade das vestimentas íntimas, a lingerie surge como uma aliada para as mulheres, que passam a usá-la cada vez mais. As mulheres começam a se "despir" para as práticas de esportes, de danças ou mesmo para a prostituição.²¹⁰

Já em meados de 1920, o uso de adereços relacionados à lingerie ganham finalidades de conotação sexual, como considera a historiadora Mary Del Priore: "espartilhos, meias de seda 7/8 e ligas avulsas presas às cintas continuaram sendo usadas por muitas mulheres [...] por questão de estilo ou fetiche, já que esses acessórios se tornaram símbolo de erotismo e sensualidade na sociedade ocidental".²¹¹ Com o uso desses adornos, o corpo feminino passa a ser o suporte de um erotismo constante.

Esses tipos de vestes são essenciais para o envolvimento do fetichismo e do erotismo no trabalho artístico que ao esconder, mesmo que pouco, trazem a expectativa do ato de despir o corpo. Duke Lee alcançou muito bem esse sentido, visto que os corpos desenhados na *Série das Ligas* eram compostos de adereços (os mesmos usados pela deusa Afrodite) que conseguiam exalar um erotismo sublime e singular. Esses corpos estariam preparados para os rituais eróticos, com o uso de ligas, coleiras, correntes, espartilhos e meias.

²⁰⁸ DUKE LEE apud PIMENTA, 1992, p. 113.

²⁰⁹ BRITTO apud COSTA [et al], 2010, p. 64.

²¹⁰ DEL PRIORE, 2011, p. 106.

²¹¹ IBID, p. 107.

Essas características sustentam a hipótese do artista levantar o tema erótico e fetichista e reafirmam o seu encanto pelo universo feminino. Algumas dessas peças são componentes habituais de um rito *sadomasoquista*.²¹² A prática que consiste na busca de prazer condicionado à dor, era uma das porta-vozes do erotismo na obra de Lee. "O artista paulista é conhecido pela sua meticulosidade, [...] pelo requinte do traço, pela fixação em temas mitológicos e por um velado erotismo, salpicado de sadomasoquismo. Laços e nós, sapatos de saltos altos e finos fazem aparições constantes e de grande impacto".²¹³

Contido nas odes a Lydia e nos primeiros desenhos, o artista aos poucos se liberou numa série de trabalhos que exprimiam, cada vez mais, a tensão singular do tema. Essas composições de nuances sádicas,²¹⁴ masoquistas e eróticas eram maneiras de Duke Lee se isentar da vida trivial e quebrar os preceitos artísticos. Essas manifestações eram, também, consequências de uma evolução das odes, de acordo com as emoções do artista, em que se evidenciavam a transgressão e a liberdade erótica.



Figura 26 – Lee, Wesley Duke. Primeiro estudo para a série... (série das correias), 1961.

²¹² Masoquismo é uma perversão sexual em que a pessoa só sente prazer se for maltratada. Sadismo se refere ao ato de prazer em ver alguém sofrer. Sadismo é quem sente prazer com o sofrimento alheio (FERREIRA, 2010, ps. 492 e 680).

²¹³ GALVÃO, 1987, p. 97.

²¹⁴ A origem do termo sadismo provém de Donatien Alphonse François de Sade (1740-1814), um dos grandes libertinos de todos os tempos.

A questão sádica e masoquista é abordada de forma mais atenuante na série denominada *Correias*, que Wesley Duke Lee produziu simultaneamente à das *Ligas*.²¹⁵ Consideremos a obra "Primeiro estudo para a série..." (figura 26) em que Duke Lee desenha um torso feminino usando ligas e uma coleira e, ainda, está envolto por correias, elementos que tiram a nudez absoluta da imagem.

Lee engendrava uma pesquisa sobre os mistérios da origem, que se dava pelo poder de atração e sedução erótica das "deusas" sobre os homens, desprovidos de seus poderes e da imortalidade. Mas para penetrar nesse universo, o qual tentava descobrir e reproduzir, o artista antes observava o objeto de sua reflexão artística e, em seguida, os sentimentos múltiplos e paradoxais que apareciam.

O fascínio pelas mulheres projetado no *primeiro estudo* se transforma em impotência diante da magnitude da mulher: "Wesley transpunha não só a premência erótica e a ânsia pelo prazer da posse, mas também um sentimento de solidão e isolamento em que ele se percebia diante da mulher".²¹⁶ Esse sentimento de fragilidade talvez ocorra pelo motivo do artista não resistir aos encantos do sexo oposto.

Duke Lee combina o desejo à intangibilidade na figura feminina, sem limitações no que tange aos materiais e suportes. Ao nosso olhar, os desenhos das *Ligas* ocupam o primeiro lugar na categoria sensualidade na arte de sua época. Então, o artista entregava sua debilidade em relação à feminilidade e ao seu mundo enigmático, por meio das séries *Ligas*, *Correias* e *A Zona* (sobre a qual discorreremos no subcapítulo a seguir).

Por meio da investigação do corpo feminino e de seu poder de atração e sedução erótica sobre os homens, o artista se percebia em estado de solidão e isolamento, "assim, o conjunto das *Ligas* pode ser visto também como a manifestação desse solilóquio".²¹⁷ O artista se entrega ao fascínio pelas mulheres de forma cabal: rende ao feminino seu serviço amoroso, ritual profundamente sentido no ato de perceber e representar o tema visualmente.

²¹⁴ A origem do termo sadismo provém de Donatien Alphonse François de Sade (1740-1814), um dos grandes libertinos de todos os tempos.

²¹⁵ COSTA [et al], 2010, p. 26.

²¹⁶ ID, 2005, p. 54.

²¹⁷ IBID.

Logo, essa amalgama de sentimentos sobre o poder da figura feminina se projetava em desenhos, com diversos materiais, que davam forma às imagens sedutoras dos corpos contemplados e desejados. "A cumplicidade e abandono femininos complementavam-se na vivacidade e força das sensações, paixões e emoções que o artista tentava expressar por meio dos traços de nanquim a bico-de-pena, pincel, lápis e betume".²¹⁸

É significativo notar as influências que a obra de Wesley Duke Lee recebeu. AGUILERA e MATTOS consideram que a disposição dos corpos na *Série das Ligas* é inspirada parcialmente na pintura de Egon Schiele.²¹⁹ É possível que Duke Lee tenha se interessado pela obra do austríaco quando esteve na cidade de Viena, uma vez que registrou em seu diário que considerava a influência de Schiele saudável.²²⁰ Outra influência que podemos citar é a obra (figura 27) do britânico, Richard Hamilton (1922-2011), produzida contemporaneamente às *Ligas* de Duke Lee. As semelhanças aparecem desde as cinta-ligas presas às meias 7/8, aos saltos altos. O que também lembra a obra de Lee é a fragmentação do corpo, visto que na obra de Hamilton o corpo feminino é apresentado a partir da região das coxas para baixo.



Figura 27 – HAMILTON, Richard. Epiphany, 1963-1989.

²¹⁸ COSTA, 2005, p. 53.

²¹⁹ AGUILERA; MATTOS, 1997, p. 33.

²²⁰ Op.Cit., 2005, p. 47.

Em razão da figura nos trabalhos de Wesley Duke Lee tornar-se visível em fragmentos, o erotismo se faz presente no mistério de como seriam as outras partes que o artista revela vagarosamente, uma vez que libera aos poucos as características do corpo de suas figuras: "Comecei pelo púbis, tentando vencer o medo; dele fui avançando até conseguir fazer uma figura inteira, o que levou 10 anos. A imagem aparecia sempre por partes, faltando pedaços".²²¹

Como exemplo desse processo, podemos citar a segunda *Ode Erótica a Lydia*, de 1961 (figura 28). Nela o traço é bastante fino, sendo preciso observar com atenção para não perder nenhum detalhe. Os seios aparecem timidamente e a cabeça é ocultada do desenho assim como nos outros dessa série. Não é possível enxergar além do torso da figura, mas em comparação com a ode anterior, o artista mostra mais partes do corpo da mulher: "Era um trabalho ritual, de abordagem do corpo feminino, que vai sendo em partes revelado".²²² Os signos de conotação erótica são vistos nessa obra como em outras da série: a região erógena feminina é coberta por uma calça íntima, por baixo da qual é possível visualizar alguns pelos pubianos. A figura usa ligas e é possível ver parte de sua meia 7/8. O traço do artista, embora linear, alcança dar formas protuberantes ao corpo ali exposto.

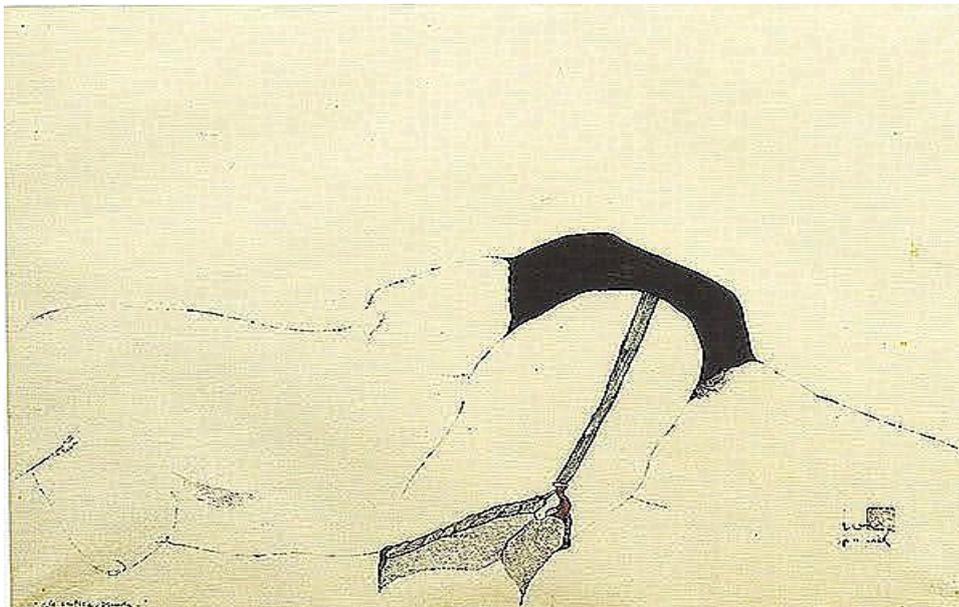


Figura 28 - LEE, Wesley Duke. *Ode Erótica a Lydia*, 1961.

²²⁰ COSTA, 2005, p. 47.

²²¹ BRITTO apud COSTA, 1981, p. 65.

²²² DUKE LEE apud ALVARADO, 1999, p. 23.

Nenhum elemento da obra é irrelevante, até o fundo tem a sua função nesse desenho que, assim como os outros dessa série, "é tratado com maestria de técnicas de desenho elegante a bico-de-pena, crayon, grafite e às vezes aquarelados, em que os fundos brancos do papel desempenham um alto valor compositivo".²²³

Analisando a figura 29, que leva o nome da série, notamos a presença de elementos já conhecidos, pois se repetem em outros desenhos do artista. Vale destacar que, mesmo com poucas linhas, o artista consegue dar espessura para as nádegas e para as coxas da figura. Neste desenho, Duke Lee parece não dar muita atenção aos seios femininos, o que está em pauta é a região pélvica. O erotismo no desenho consiste nos acessórios e, também, na disposição do corpo da personagem que, sem reservas, se oferece para ser tocada. A personagem de Lee parece não dificultar o despir e, ao mesmo tempo, sua "quase nudez" é como um véu que não pode ser tirado, como uma ação que não pode ser completada. O artista conserva viva nesse desenho a sensação de algo em vias de ocorrer. De acordo com Millôr Fernandes, as *ligas* "são uma impressão profunda, lasciva – portanto pura – da mulher, ajaezada, encilhada, adornada e rendada, pronta para o ato".²²⁴



Figura 29 – LEE, Wesley Duke. Série das Ligas, 1960.

²²³ ALVARADO, 1999, p. 23.

²²⁴ FERNANDES apud COSTA, 1981, p. 15.

Além da destreza de Wesley Duke Lee na composição das *Ligas*, a série é significativa porque nela encontramos desenhos em que o erotismo abrange de forma singular e, também é um marco por causa do sentimento de subversão do artista. Então, nas obras de Duke Lee, o erotismo se tornava um instrumento de subversão, porque não teve aceitação na época e, quando era assentido, não recebia o valor que lhe conferia.

O erotismo das *Ligas* nasce tanto do ato sexual em si como dos rituais que o preparam, ou das fantasias que a contemplação do contorno arquitetônico feminino, notadamente as nádegas, desperta, provocando a libido no observador. O artista não se limitava a enaltecer os atributos de sua musa inspiradora, mas de resgatar, imagetivamente, a fêmea a impulsionar o macho. A sensualidade do artista se aguça, em função das fantasias provocadas pela não-posse.

Duke Lee compreendia que o tema abordado em sua obra era arriscado porque era alheio ao nosso meio em razão da atmosfera mítica gerada em sua obra, de dominância erótica. Para a crítica da época, o erótico, tão presente em seus trabalhos, simbolizava uma espécie de alienação. O artista refutava essa condição de que ele e seus trabalhos eram alienados do contexto histórico e artístico de sua época.

Lee afirmava que assim o rotulavam por ele não fazer parte de nenhum movimento estético mas, se o fizesse, seria por mera formalidade: "Contudo, eu nunca fiquei de fora e sou um profundo participante; só que não pertença ao grupo. O meu objetivo, como de qualquer artista, é o grupo dos 'colegas': Van Gogh, Cézanne, Picasso e Matisse e isso nem é um grupo, é uma subjetividade".²²⁵

Por meio de técnicas inovadoras, seguidas de um domínio particular do traço, Duke Lee tentava saciar a sede de mudanças no campo da arte, porém, com seus desenhos das *Ligas*, se colocava no papel de artista subversivo, por não corresponder à voga da instituição e do público daquele período. Uma característica enérgica nos trabalhos artísticos de Duke Lee é o ódio à convenção, o que faz com que o artista seja atraído pelo calor do erotismo. E as *Ligas* traziam a sensação de liberdade em relação aos códigos das belas-artes, como o próprio artista assumia.²²⁶

²²⁵ DUKE LEE apud COSTA, 1980, p. 20.

²²⁶ ID [et al.], 2010, p. 98.

A obra de Duke Lee estava em ebulição e ardia frente aos juízos e classificações daqueles que ditavam a arte naquele período, mesmo assim, e ainda que sem sucesso, o artista arriscou um diálogo com a crítica. "Wesley alternou na década de 1960 ótimos e péssimos momentos. Por um lado, conseguiu apoios relevantes advindos de sua colaboração com Pietro Maria Bardi ou da compreensão significativa de Walter Zanini".²²⁷

As *Ligas* de Duke Lee foram penalizadas por parte de curadores, marchands e galeristas, que escolhiam qual obra deveria ser vendida e qual deveria ir à exposição. O reconhecimento que lhe era reservado vinha de poucos, embora intelectuais muito conceituados. Em vez de serem admiradas, as obras acabavam por ser insultadas. O caráter erótico da *Série das Ligas* impossibilitou o artista de participar de circuitos de galerias em outros países, como a Itália. Duke Lee e suas *Ligas* foram rejeitados, ainda, pela importante Bienal de São Paulo: "Fui cortado do Salão, da Bienal, ninguém mais queria expor meus trabalhos".²²⁸

Diante da censura por parte dos espaços institucionais e na pretensão de expor os desenhos da *Série das Ligas*, Duke Lee reage subversivamente, de forma desigual, organizando o *happening: O Grande Espetáculo das Artes*, trazendo para o país uma nova modalidade de expressão do corpo, pois ficou conhecido como o primeiro *happening* realizado no Brasil. O evento aconteceu em outubro de 1963, no João Sebastião Bar, em São Paulo. O bar era um conhecido reduto da bossa nova, frequentado por artistas, intelectuais e por membros da elite. O público entrava em um ambiente inteiramente escuro e recebia uma lanterna para ser utilizada na localização e fruição dos desenhos ali expostos.²²⁹ O ambiente mal iluminado e o uso da lanterna mantinham o desígnio de que o espectador precisava "ver para enxergar melhor" as *Ligas*, que se encontravam penduradas na parede do bar e que se revelavam através da iluminação da lanterna.

O *happening* começou com a exibição de um filme de Otto-Stupakoff, que simbolizava o cansaço do artista por tudo o que compõe o esquema artístico e social da cidade, seguido de um diálogo em que surgiam as *Ligas* e a simbologia erótica (e não pornográfica) que elas representam.²³⁰

²²⁷ COSTA, 2005, p. 83.

²²⁸ DUKE LEE apud COSTA, 1980, p. 21.

²²⁹ LOPES, 2011, p. 1283.

²³⁰ ALVES, Helle. **Jornal A Nação**, São Paulo, n. 87, 6 nov 1963, ano 1, [s.i.n]. (anexo D)

Considerando esses aspectos, o happening acontecia com o escopo de envolver a participação do público, inserindo-o na experiência estética das *Ligas*: "Em todo o acontecimento, a poesia das *Ligas* foi o elemento inesperado, uma zona de silêncio e intimismo na agitação do bar. Contudo, todo o espetáculo aconteceu em relação a elas, conforme atesta o estudo registrado em seu diário".²³¹ O artista aspirava chocar os que estavam ali presentes e, ao mesmo tempo, ansiava que a percepção diante das *Ligas* se renovasse e os desenhos da série fossem contemplados e admirados pelo público, sem preconceito. Além do objetivo de balançar as estruturas convencionais da arte, o happening vinha criticar, também, a própria concepção de artes plásticas que nossos artistas manifestavam.

A denominação *O Grande Espetáculo das Artes* se deu em razão do happening mesclar diferentes manifestações artísticas, assim como a obra heterogênea de Duke Lee: "[...] misturava cinema, som, dança, uma investida sarcástica à crítica, estímulos sensoriais através de uma chuva de penas (as penas da vida, dizia ele), tiros de uma espingarda de brinquedo, um anti-streep-tease frustrante [...]".²³² Quem fazia o strip-tease às avessas era a maior musa do artista, Lydia Chamis, pois na verdade o ato de desnudar a musa só foi simulado, não ocorreu em vias de fato, ao contrário daquilo que foi anunciado.

Houveram outras intervenções, como um teatro de marionetes em que Duke Lee retoma a mitologia grega "na figura da mulher que procura as ligas (o equivalente ao cinto de Afrodite que a deusa coloca quando quer seduzir) para conquistar o amante; por fim, o absurdo é trazido na cena em que uma mulher, que se recusa a usar ligas, é transformada em um cão".²³³ Tais informações complementam o fato de que, por mais que o *happening* tivesse a intenção de provocar a crítica institucional, que rejeitou as *Ligas* de Wesley Duke Lee, a essência do evento estava em torno desse acessório principal na série.

Mino Carta, que tinha afinidade com Duke Lee, conta o que viu no dia do *Grande Espetáculo*, por um ângulo pessoal: "As modelos estavam presentes, jovens douradas, dispostas a posar de lingerie para o bico de pena de Wesley, era uma teia fina tecida sobre papel Fabriano com a seda das ligas e o nylon das meias, implacavelmente pretas".²³⁴

²³¹ COSTA, 2005, p. 89.

²³² COSTA; RIBEIRO, 2003, p. 26.

²³³ Op. Cit, p. 86.

²³⁴ CARTA, Mino. A mão feliz de um grande desenhista (1931-2010). **Revista Brasileiros**, n. 39. São Paulo: out. 2010, p. 83. (ANEXO B)

Essa fala do amigo de Duke Lee é de extrema importância porque mostra que as *Ligas* estavam expostas na parede, mas também no corpo das modelos ali presentes, como uma forma de desmistificar o tema. A primeira apresentação pública da *Série das Ligas* atraiu a tantos curiosos que, por excesso de público, houve intervenção da polícia e dos bombeiros para conter a multidão. Mas a polícia estava ali também para intervir em razão do conteúdo das obras em exposição.

O *happening* de Wesley Duke Lee foi uma espécie de show do seu imaginário artístico, com o qual o artista tentava afirmar a consistência de seu trabalho e a dignidade das *Ligas* e do tema abordado por meio delas. Com a ação, Duke Lee "procurava mostrar a dignidade de seu trabalho e a necessidade do erotismo na arte".²³⁵ Então a ferocidade do *happening* estava atrelada ao objetivo de criar um choque para manifestar esses significados.

Mesmo com a ação, que realizou tentando livrar-se do impasse em que se encontrava, o artista declara em entrevista que ainda se sentia incompreendido e à borda dos circuitos oficiais de arte na década de 1960: "Mas muita gente não entendeu, pensou que era vale-tudo, deu uma tremenda agitação. Posso dizer, com grande conhecimento, que não é fácil ser marginal. No entanto, o que faz ser um artista, [...] marginaliza automaticamente e não há saída".²³⁶ *O Grande Espetáculo* fez um sucesso incrível, conferindo ao artista notoriedade sobreposta por uma multidão de curiosos e admiradores de sua arte e também, um grupo de críticos.

A obra de Wesley Duke Lee se desdobrou em séries que o artista desenvolve o universo erótico em um ritual de aproximação do feminino. O delicado erotismo dos desenhos dessa época incidiu em toda a sua obra, como poderemos ver na última parte deste capítulo. Passamos a discorrer sobre a série *Zona*, que Duke Lee inicia um ano após o *happening*, na qual a lingerie e as meias são elementos frequentes, enquanto as ligas aparecem de forma menos constante: "Wesley se aproxima mais da sensação e dos mistérios do prazer [...] já não é mais o serviço amoroso das *Ligas*, amadas e sofridas, mas a explosão de gozo nas profundezas da sexualidade e a passagem que ele ocasiona do espaço externo para o interior".²³⁷

²³⁴ CARTA, Mino. A mão feliz de um grande desenhista (1931-2010). **Revista Brasileiros**, n. 39. São Paulo: out. 2010, p. 83. (ANEXO B)

²³⁵ COSTA, 2005, p. 86.

²³⁶ DUKE LEE apud COSTA, 1980, p. 20.

²³⁷ COSTA, 2005, p. 101.

3.3 Considerações sobre a série Zona

Zona designa um grande número de obras realizadas a partir de 1964 cuja delimitação é imprecisa, pois se mistura à *Lisérgica* e se manifesta por meio de diversas variantes, como as sequências *Da Formação de um povo*; *Cavaleiros do Eclipse*; *No espelho mágico*; *I Ching*; *A vida e a Morte*; *Desenhe você mesmo*; *Preparation Drawing for a drawing*; a primeira fase de *O triumpho de Maximiliano I*; *Jean Harlow*; *Killing*; *Páginas de descrição* e uma grande parte de retratística.

Cacilda Teixeira da Costa

Duke Lee inicia a série *Zona* em 1964, ano que podemos considerar o mais produtivo da carreira do artista no quesito diversidade e também quantitativo: "Num incrível ritmo de trabalho, realizou em 1964 mais de 110 pinturas, aquarelas, desenhos e gravuras, colagens e outros trabalhos em técnicas mistas [...]".²³⁸ Os trabalhos desse período funcionam, num certo sentido, como uma síntese de inúmeras questões levantadas pelo artista ao longo de sua carreira. A série se desenvolve em decorrência dos experimentos do artista com ácido lisérgico, que lhe proporciona os mesmos resultados psicodélicos da série *Lisérgica*. Na opinião de Cacilda Costa, tais séries, *Zona* e *Lisérgica*, constituem as mais ricas e abrangentes de todas as fases de Duke Lee, gerando derivações.²³⁹

Após o expressivo e já citado *happening*, organizado pelo artista para expor as repreendidas *Ligas*, a sua obra mostrou evolução. Isso não significa que a essência de seus trabalhos tenha se alterado, pois na grande série *Zona*, Wesley Duke Lee desenvolve para as suas personagens novos elementos, que contribuem para que sua obra prossiga significativamente erótica. Dessa forma, o tema sexual é abordado nessa série de trabalhos repletos de fragmentos corporais femininos, que incluem púbis, coxas, ventres, pernas, entre outros. A atração do artista pelo sexo feminino e este universo permanece, já as odes e o romantismo desvanecem, sobressaindo "as conotações com as zonas de exposição do pecado e com o fascínio de um feminino diferente do das *Ligas*, relacionado ao poder das grandes deusas arcaicas, livre, carnal, ilimitado, posteriormente condenado pela moral patriarcal judaica e cristã".²⁴⁰

²³⁸ COSTA, 2005, p. 85.

²³⁹ IBID., p. 90.

²⁴⁰ IBID., p. 95.

Outra distinção é que o estardalhaço que Duke Lee causou com as *Ligas*, não ocorreria com a *Zona*, porque os trabalhos desta série o artista conseguiu expor, sem a necessidade de recorrer a um *happening*, sendo ainda premiado: "Com obras da série A Zona, Wesley participou da VIII Bienal de Tóquio em 1965, alcançando o International Art Promotion Award, e ainda realizou a exposição na Tokyo Gallery com excelentes repercussões".²⁴¹ No mesmo ano, em 1965, Duke Lee expôs na Galeria Atrium, em São Paulo, novamente as obras da série *Zona*, recebendo uma reação positiva. A exposição foi conveniente para o artista obter reconhecimento de outros artistas e para sua obra se destacar como um fio condutor de novas propostas artísticas.

A Zona: Abre (figura 30), é uma das telas expostas na oportunidade, obra da série *No espelho mágico*, que é uma variante da grande série *Zona*. A pintura apresenta um tema que conduz a sentidos muito sutis, de passagem de mundos e visão de uma realidade interior.

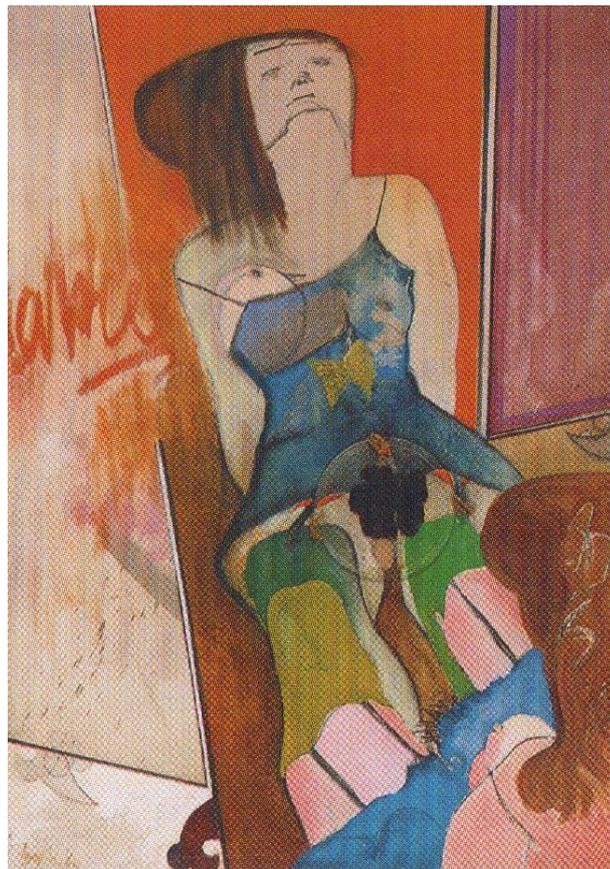


Figura 30 – Lee, Wesley Duke. *A Zona: Abre*, 1964

²⁴¹ ALVARADO, 1999, p. 25.

Nesse óleo sobre tela, o artista executa uma pintura de força e dinâmica desconhecidas até então, igualmente na rota de uma busca da origem, com o sentido de entrever a fonte profunda da qual o artista se aproximava. O que nos chama primeiramente a atenção na personagem da tela é a sua feição de sofrimento, como se ela estivesse fazendo algo que não gostasse e a causasse dor. Essa obra apresenta questões que são frequentes em toda a série, como a sexualidade e o envolvimento com o submundo. "Seus desenhos [...] pertencentes à série Zona, falam do mundo real do bas-fond, mas ao mesmo tempo do erotismo fantástico que abre as portas para fantasias que nos tiram da razão".²⁴²

Descrevemos até aqui a imagem refletida no espelho, mas nos faz necessário falar da representação da figura feminina diante do espelho. Ela está de costas para o observador, tem o cabelo arrumado e não compactua com o mesmo sofrimento do seu reflexo. Duke Lee oferece à obra sentido de tridimensionalidade, ao representar em um mesmo espaço, dois mundos díspares. Essa característica é contínua na série, "onde partes de uma mulher são refletidas e a mulher mesmo, como objeto de desejo, se dissipa de outro lado".²⁴³

A sensualidade do traço que emana sobre a tela é tão potente quanto a imagem que a estrutura. Duke Lee equilibra, em sua expressão artística, a espontaneidade caótica do erotismo, em mais uma obra sádica, em que o sofrimento da mulher excita e leva ao prazer. Para a obra ser exposta, o artista teve que se dispor a colocar uma folha de figo sobre o órgão sexual da mulher, para não causar tanta injúria. Essa censura da vagina da personagem acaba por trazer erotismo à tela, pelo ato de esconder algo que a personagem parece querer revelar, pelo fato dela estar de saia e com as pernas abertas. O mistério não desvendado se torna ocasião de prazer.

A tela traz características que fazem jus ao nome da série que é derivada da *Zona*, se referindo a um local desordenado, frequentado por pessoas de vida leviana e que procuram se satisfazer por meio do sexo e, também, se refere aos conflitos que ficam ocultos da sociedade. Logo, Duke Lee provoca o público denominando a série com um termo dúbio, aberto a interpretações diversas: "um significado espacial, geográfico – referia-se às zonas da mente.

²⁴² BUENO; MENDONÇA, 2010, p. 73.

²⁴³ BRITTO apud COSTA, 1981.

Como esse termo possui outro sentido mais corrente, ligado à prostituição, com esses trabalhos o artista quis provocar no público um outro tipo de associação de conceito e imagem".²⁴⁴ Em *Zona* é possível observar uma aproximação erótica nova, com mais atrevimento, impulso e liberdade. O artista explorou a temática do erotismo, concomitantemente, à série *Jean Harlow*, – a loura platinada de Hollywood – onde mistura diferentes planos e técnicas de fotografia. Em ambas as séries podemos observar o espelho como componente de suas obras. "é sempre o jogo das imagens refletindo-se sob diferentes prismas que constitui o ponto de partida".²⁴⁵

Uma imagem nunca se apresenta separada de suas leituras. Analisando outra obra dessa série, *No espelho mágico - Eva* (figura 31) é possível entender que um dos temas do quadro é a carne. Na tela, o artista retrata parte do corpo de uma mulher que tem os seios à mostra e faz uso de meias e ligas. A personagem oferece seu corpo ao olhar, sem pudores ou perversões, e, no espelho, seu corpo se reflete em um estado de graça, como se todos os pecados e culpas tivessem partido.

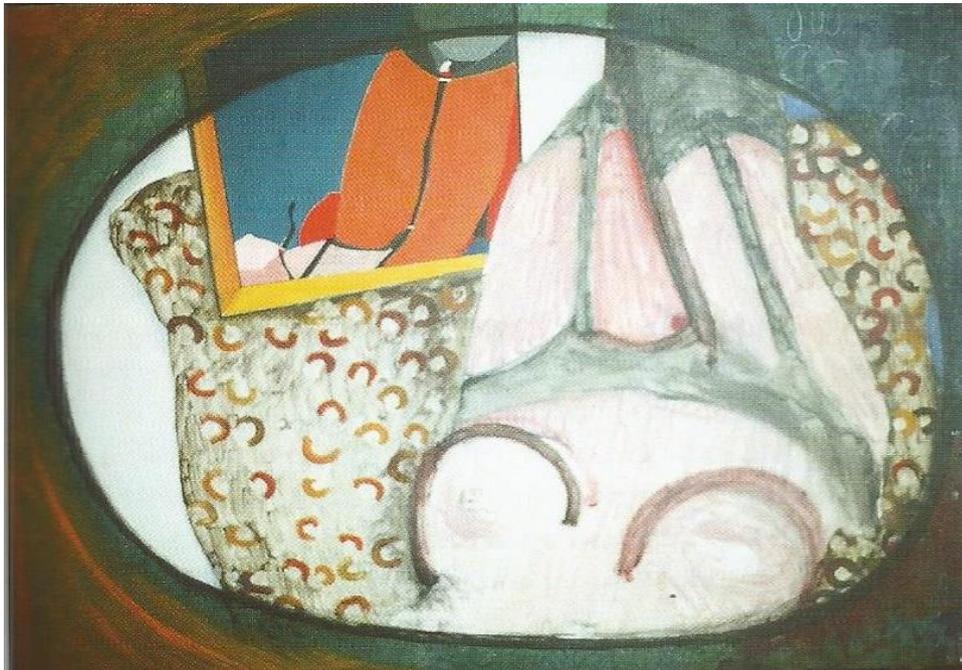


Figura 31 – LEE, Wesley Duke. "No espelho mágico - Eva", 1964.

²⁴⁴ ALVARADO, 1999, p. 24.

²⁴⁵ COSTA, 2005, p. 101.

Não se trata de uma pintura de conotação pornográfica, o que vemos é o desejo físico por parte do artista em possuir aquela mulher ou apenas contemplá-la. Duke Lee desdobra seu talento em um nu espantosamente belo e a pulsão erótica no despir alcança seu ápice. A sensualidade está tanto nas formas do corpo da mulher mas, igualmente, na própria delicadeza com que o artista parece ter tocado todas as partes do corpo dela com as mãos.

A obra revela nuances de fetichismo por meio das peças íntimas, característica encontrada frequentemente na obra do artista e também já condensada anteriormente: "A ideia de fetiche pode ser aplicada a Wesley de forma mais sistemática e intensa, não apenas em séries como as das Ligas [...], em que o fetichismo é de caráter sexual [...]".²⁴⁶

A fantasia na *Zona* é erótica, cheia de sensualidade, na qual a mistura entre imagem, mistério, desejo e inconsciente mexe com a imaginação do contemplador, podendo ele se perder entre o onírico e o real. Duke Lee aborda as zonas da mente tratando dos conceitos de origem e de amor e sexualidade, questões levantadas em obras precedentes.

O autor relaciona o nome da série tanto ao espaço físico, mas também "a palavra é relacionada às zonas mentais, às zonas de percepção humana (consequentemente eróticas), às zonas de pesquisa e de conhecimento, região aonde acontece a criação".²⁴⁷ Costa nos alerta que a palavra zona em latim significa *cinto*, que é derivado do grego *zone*, que também corresponde a cinto – o cinturão de Afrodite.²⁴⁸ Wesley Duke Lee, mais uma vez, envolve em seu trabalho deusas da mitologia grega em um ato de culto às mulheres, concedendo a liberdade mais extrema ao feminino.

A *Zona* é uma série que contém uma abordagem livre, pessoal, com intenção de tornar inteligível um assunto pouco explorado, trazendo-o para a vida cotidiana, desvinculando-o da alegoria. "Wesley preconiza a *ragion poetica*, um racionalismo de base para o erotismo em seu trabalho que não exclui, antes estimula a fantasia sensual. Mas reclama uma constante volta à razão, à história e à memória para que a fantasia não se torne fácil e gratuita".²⁴⁹

²⁴⁶ MAMMI, 2012, p. 326.

²⁴⁷ DUKE LEE apud COSTA, 2005, p. 94.

²⁴⁸ COSTA [et al.], 2010, p. 34.

²⁴⁹ ID., 2005, p. 95.

A série funciona, num certo sentido, como uma síntese de inúmeras questões levantadas pelo artista, que se refletiu ao longo de sua carreira. Então a tônica primordial da obra do artista era o erotismo, um tema complexo de se pesquisar e trabalhar, mas que a personalidade ousada do artista permitiu assim o fazer. Não é na menção explícita que o erotismo se registra nas obras da série. O autor constrói um ambiente erótico que se tece a partir do que não pode acontecer, entre ele e a mulher vista como objeto de desejo e possuído. O erotismo caracteriza-se no impulso que direciona o homem em busca da mulher.

A busca pela origem e da psicologia individual apresentam-se como a matéria prima para a criação na arte, impulsionada pela relação erótica que o homem estabelece com o mundo. Por meio do olhar inventivo de Wesley Duke Lee, Eros e Tanatos caminhavam lado a lado; ordem e caos podiam dividir o tema da obra e, também, a violência e a afeição podiam compartilhar do mesmo espaço pictórico, principalmente no retrato de mulheres. "Refletir sobre Eros e seus poderes não é a mesma coisa que expressá-lo: este último é o dom do artista e do poeta".²⁵⁰ O dom de Wesley Duke Lee era nobre e único.

²⁵⁰ PAZ, 1994, p. 27.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caminho que percorremos para concluir essa dissertação foi de grande valia para nossa experiência acadêmica, em razão de podermos dar continuidade à pesquisa que já havíamos iniciado na graduação. Para nós, pesquisar sobre o erotismo é, ao mesmo tempo, desafiador e prazeroso. Por sua profundidade, o tema é uma fonte abundante de estudos, desse modo, abarca diversas áreas.

Neste estudo, logramos fazer leituras visuais de obras de arte e apontar como o cunho erótico está configurado nelas, por meio da observação e análise com olhos críticos e simultaneamente curiosos. Não consideramos cabível tentar identificar todas essas obras, mas nos dispomos a comentar sobre algumas delas, que em sua maioria, tem o erotismo como motor.

O desafio se tornou ainda maior e mais instigante quando optamos por abranger este estudo, utilizando a obra do artista plástico Wesley Duke Lee. A pesquisa se tornou ainda mais complexa porque o artista não concordava que suas obras eram eróticas.

A escolha se deu no ano de sua morte e, por essa razão, é também uma homenagem póstuma à memória do artista e de sua obra. Mais do que isso, essa pesquisa é inovadora porque não encontramos nenhum estudo relacionando diretamente a sua obra ao erotismo.

Observamos o erotismo na obra do artista a partir do momento em que o conceito se origina, passando também pelo processo até a conclusão. Por meio dos estudos na universidade, em ateliês de outros artistas (seja na prática com Platner ou apenas na observação do processo de outros artistas), Duke Lee penetra no mundo erótico absorvendo essas experiências que traz na memória. Assim, o artista, "instigado pelo poder erótico, consegue estabelecer relações criativas com a própria arte, a história da arte e as técnicas artísticas".²⁵¹

²⁵¹ COSTA, 2005, p. 18.

A referência frequente do erotismo na obra do artista se concebe na busca de desvendar a essência do ser humano. Essa incansável busca se lista entre os aspectos que incitavam a produção de Duke Lee.

Ao visitar o "Wesley Duke Lee Art Institute",²⁵² em São Paulo, percebemos que toda a sua produção foi pensada não só para o momento em que ele vivia, por esse motivo consideramos sua obra como atemporal. Ela se encaixa no "agora", porque o artista visava o futuro e resgatava, também, o passado.

A obra de Wesley Duke Lee é um predicado, por isso facilmente se deixa conhecer: as figuras que a compõe, geralmente mulheres e fragmentos delas, compostas de acessórios femininos, constituem todo um universo caracterizado pelo traço único do artista. Em suas obras também podemos perceber a afirmação obsessiva de sua personalidade e a busca de se autoconhecer e autoafirmar.

Este estudo, que não consideramos como concluído, tratou do erotismo na arte e apontou os elementos que forneciam conotação erótica às obras mostradas, dando destaque à obra singular de Wesley Duke Lee.

Essa pesquisa fez apenas um recorte dentre o vasto processo criativo do artista e não tomou forma em resolver o problema absolutamente, mas apenas lançar algumas coordenadas para estudos futuros. O conteúdo não comentado fica à espera de pesquisa.

²⁵² Site do instituto: www.wesleydukelee.com.br

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Nuno Cesar. **O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo**. Campinas, SP: Mercado de Letras, c1996.

AGUILERA, Yanet; MATTOS, Cláudia Valladão de. **Entre quadros e esculturas: Wesley e os fundadores da Escola Brasil**. São Paulo: Discurso editorial, 1997. p. 35.

ALEXANDRIAN, Sarane. **História da Literatura Erótica**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. **Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural: EDUSP, 1999.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BATAILLE, Georges. **As lágrimas de Eros**. Lisboa: Sistema Solar, 2012.

_____. **O erotismo**. São Paulo: Ed. Autêntica, 2014.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CÂMARA, João; MORAIS, Frederico. **Dez casos de amor e uma pintura de Câmara: teoria e corpo do pintor secreto**. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 1983.

CANTON, Kátia. **Corpo, Identidade e Erotismo**. Editora WMF - Martins Fontes. São Paulo, 2009.

CASTELLO BRANCO, Lucia. **O que é erotismo**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

COSTA, Cacilda Teixeira da; RIBEIRO, José Augusto. **Aproximações do Espírito Pop: 1963-1968**. São Paulo: MAM, 2003.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Arte no Brasil: 1950-2000**. São Paulo: Alameda, 2004.

_____. **Wesley Duke Lee**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

_____. **Wesley Duke Lee: um salmão na corrente taciturna**. São Paulo: Alameda/Edusp, 2005.

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

DURIGAN, Jesus Antonio. **Erotismo e Literatura**. São Paulo: Ática, 1985.

ECO, Umberto (Org.). **História da beleza**. 4. ed. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2004.

FISCHER, Wolfgang Georg. **Egon Schiele 1890-1918: Pantominas do Prazer – Visões da Mortalidade**. Tradução Zira Morais. Lisboa: TASCHEN, 2007.

LOPES, Fernanda. **A experiência Rex: éramos o time do rei**. Rio de Janeiro: Alameda, 2009.

MAHON, Alyce. **Eroticism and Art**. Toledo, OH: Oxford University Press, 2007.

MAMMI, Lorenzo. **O que resta: arte e crítica de arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARINHO, Marcelo; MELOTTO, Thalita. Arte, erotismo e representação do universo: da pintura rupestre a Manoel de Barros. In: Marinho, Marcelo. **Manoel de Barros: O Brejo e o Solfejo**. Brasília: Ministério da Integração Nacional, Secretaria Extraordinária do Desenvolvimento do Centro-Oeste: UCDB, 2002. Ps. 15-19.

MICHEL, Marianne Roland. **A arte e a sexualidade**. Estúdios Cor, Lisboa, 1973.

MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra Maria. **O que é pornografia**. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1986.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **História da Arte No Brasil: textos de síntese**. / Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, Sonia Gomes Pereira e Ângela Âncora da Luz. – 2. Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____; trad. Wladir Dupont. **Um mais além erótico: Sade**. São Paulo: Mandarin, 1999.

PERNIOLA, Mario. **Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo**. Tradução Maria do Rosário Toschi. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

PLATÃO. **O banquete; ou, Do Amor**. Platão; tradução Prof. J. Cavalcante de Souza. 8ªEd. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

PONTUAL, Roberto. **Arte/Brasil/hoje: 50 anos depois**. São Paulo: Collectio, 1973.

REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.

ZANINI, Walter (org). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2 v.

ARTIGOS

GONÇALVES, Eurico. O surrealismo e a linguagem do desejo. Eros e Filosofia. In **Actas das Conferências do Ciclo de Conferencias Arte&Eros**. Ciências da Arte, Actas das Conferencias – 3. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2009. pp. 121-122.

LOPES, Almerinda da Silva. As propostas ambientais de Wesley Duke Lee: lugares utópicos. In: **Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas** [Recurso eletrônico] / Sheila Cabo Geraldo, Luiz Cláudio da Costa (organizadores). Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. I CD-Rom: 4 ¾ pol.

PATRÍCIO, Catarina. Étant Donnés: 1º La chute D'eau. 2º Le Gaz D'éclairage vs. L'Origine du Monde. In **Actas das Conferências do Ciclo de Conferencias Arte&Eros**. Ciências da Arte Actas das Conferencias – 3. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2009. p. 129.

PINHEIRO, Nadjá Nara Barbosa. **Freud e Klimt em Viena “fin-de-siècle”:** interfaces entre psicanálise e arte. Cogito [online]. 2008, vol.9, pp. 42-45. ISSN 1519-9479.

SÁ, Alexandre Franco de. Eros e Filosofia. In **Actas das Conferências do Ciclo de Conferências Arte & Eros**. Ciências da Arte Actas das Conferências – 3. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2009. p. 298.

DISSERTAÇÕES

BARRETO, Romilda Ferreira Patez. **Tempo em suspensão: objeto reconvocado em Farnese de Andrade**. 2008. [46], 168 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

LOPES, Almerinda da Silva; FABRIS, Annateresa. **João Câmara Filho: o revelador de paradoxos político-sociais**. 1989. 2v. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes.

PERIÓDICOS

BUENO, Guilherme; MENDONÇA, Sol. Wesley Duke Lee: Anti Anti Anti e por tal razão ele mesmo. **Revista Dasartes**, Rio de Janeiro, nº 11, pp. 70-75. Ago/set 2010.

CARTA, Mino. A mão feliz de um grande desenhista (1931-2010). **Revista Brasileiros**, n.39. São Paulo: out. 2010, p. 83.

GALVÃO, João Cândido. Triunfo do traço. **Revista Veja**, São Paulo, [s.i.n], p. 97. 17 jan. 1987.

ALVES, Helle. Sem título. **Jornal A Nação**, São Paulo, n. 87, 6 nov 1963, ano 1.

MENDES, Mario. Rebelde até o fim. **Revista Veja**, São Paulo, Setembro. 2010. n. 38. p. 118.

PIMENTA, Ângela. Uma festa de gala para o dândi. **Revista Veja**, São Paulo, [s.i.n], pp. 110-113. 16 dez. 1992.

CATÁLOGOS

BOUSSO, Vitória Daniela. Por que Duchamp? In: **Por que Duchamp: leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros**. São Paulo: Itaú Cultural: Paço das Artes, 1999. 191p. (Itaú Cultural) ISBN 8585291141 (broch.).

Corpo/ Textos de Fernando Cocchiarale, Viviane Matesco, Henri-Pierre Jeudy, Denise Bernuzzi de Sant'Anna, Maria Rita Kehl, Mirian Goldenberg, Maria Lucia Montes, Lucia Santaella, Lucia Leão, Christine Greiner, Gustavo Ciríaco, Frederico Barbosa, Janaína Rocha, Stella Senra, Thereza Rocha. – São Paulo: Itaú Cultural, 2005. Textos relacionados à exposição O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira sob curadoria de Fernando Cocchiarale e Viviane Matesco.

COSTA, Cacilda Teixeira da (org). **Antologia Crítica sobre Wesley Duke Lee**. Galeria Paulo Figueiredo: São Paulo, 1981.

_____ [et al]. **Wesley Duke Lee**. Tradução Clarisse Lima. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2010.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Emblemas do corpo – o nu na arte moderna brasileira**. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 1993.

DICIONÁRIOS

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda; FERREIRA, Baird Marina (Coordenação de edição). **Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa**. – 8.ed. – Curitiba: Positivo, 2010.

GRAVAÇÃO

LEE, Wesley Duke. **Um retrato do artista plástico paulistano Wesley Duke Lee em sua intimidade, gravado em sua casa no Brooklyn**. São Paulo, 1978, de José Roberto Aguilar. Betacam, cor, 27' | Exibição em DVD.

WEBSITES

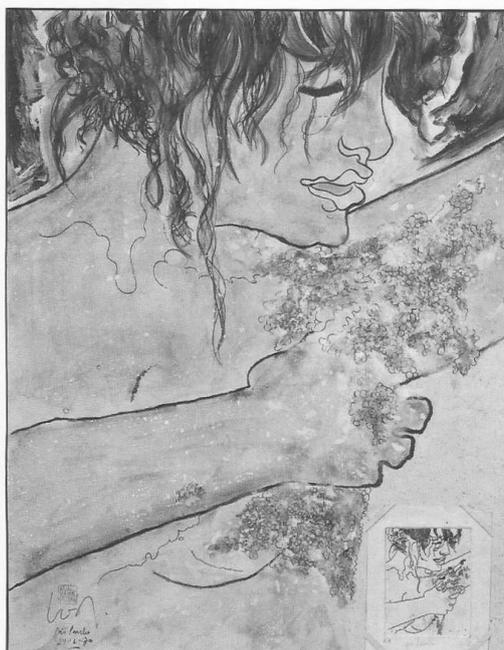
Dicionário Michaelis: <www.michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/definicao>

ANEXOS

ANEXO A – Cópias da Reportagem na Revista Dasartes (2010).

DESTAQUE

Seu raciocínio gráfico, nascido da experiência com a publicidade, reflete-se na sensibilidade em obter com a cor e o desenho uma expressividade que de uma só vez é de forte atração visual e, por isso mesmo, reforça certas charadas visuais propostas ao espectador.



NO BANHO, 1970. TÊMPERA, NANQUIM E COLAGEM DE GRAVURA EM METAL, 55,5 X 42,5 CM

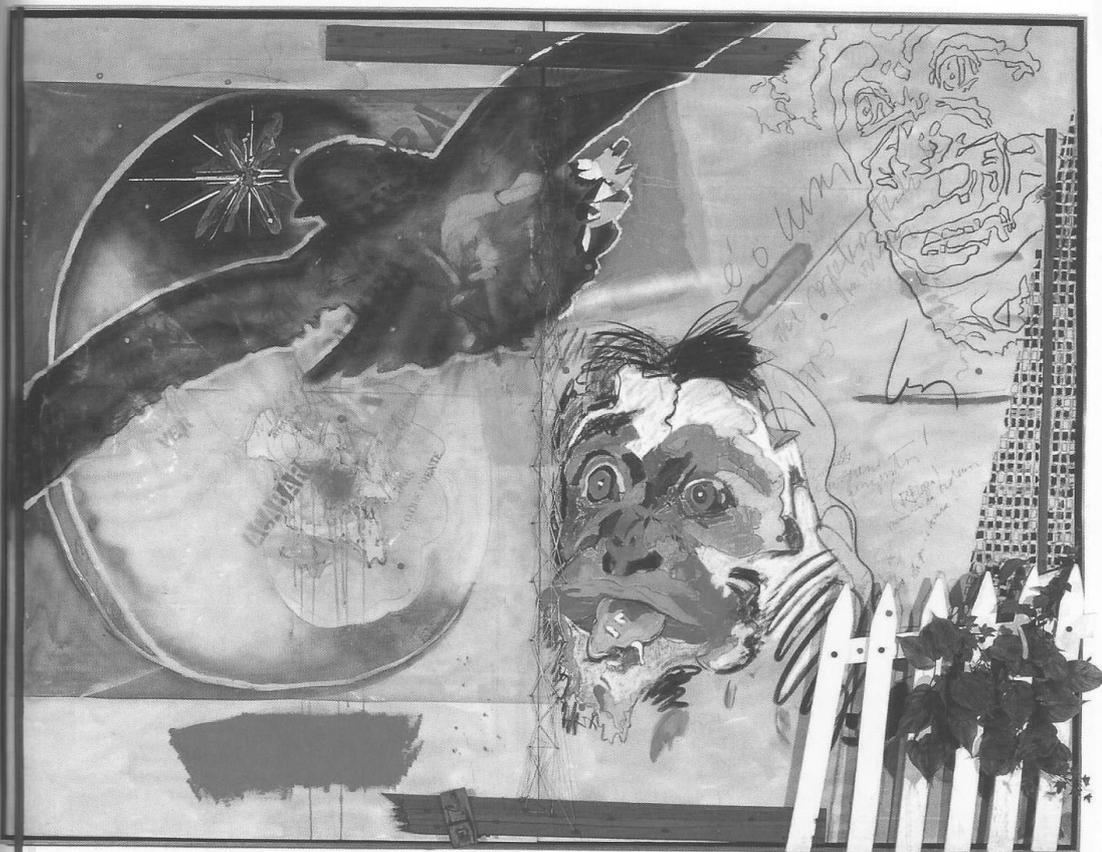


FIGURA, 1958-1960. NANQUIM E AQUARELA

Anúncio publicado na página 22 da edição de 21 de dezembro de 1972 do jornal *O Estado de S. Paulo*: “Wesley Duke Lee. Artista Pintor. Discordando do sistema atual de especulação irreal com obras de arte; com a irresponsabilidade, leviandade e irreverência de galerias, leilões, vendedores etc.; percebendo que os comerciantes de arte estimulam a confusão e o amadorismo com fins meramente comerciais; decide que de ora pra frente exporá somente em museus ou salas públicas, atenderá, mostrará e venderá seus trabalhos diretamente aos interessados em seu ateliê. Marcar hora com D. Ana pelo telefone 269-4859, em Sto. Amaro, na Avenida João Dias, 480”.

Recuo no tempo: 1966-1967. O artista funda em São Paulo, junto com os amigos Nelson Leirner, Geraldo de Barros, José Resende, Luiz Paulo Baravelli, Frederico Nasser e Carlos Fajardo, o Grupo Rex, cuja galeria homônima e o jornal *Rex Time* afirmam uma posição crítica ao sistema de arte e ao circuito vigente.

A desafiadora obra de Wesley Duke Lee (nascido em São Paulo em 1931) revela-se desde suas primeiras realizações, em 1960. Em 1957, o artista retorna definitivamente ao Brasil, após estudos nos Estados Unidos e na Europa, mas apenas três anos depois abandona a publicidade para se dedicar integralmente às artes visuais. Seu contato direto com a obra de Duchamp, da *pop art* antes de sua representação na Bienal de São Paulo em 1967, com o pintor norte-americano Cy Twombly, em poucas palavras, com o que havia de mais importante a ser visto no imediato pós-guerra – e que não provinha exclusivamente da Europa – não só marcaria a particularidade de seus trabalhos na arte brasileira, como ainda serviria de referência no mesmo momento. Duke Lee é um desses casos ímpares (e, curiosamente, mais do que frequentes!) na arte brasileira: marcou vários artistas conservando a independência. Isso reafirma o que ele tem de próprio e fugidio. Quando se imagina ter descoberto a chave secreta de sua obra, logo aparece um



Arquivo Cecília Teixeira da Silva

O UM (O MACACO), 1977. ÓLEO, COLAGEM, MONTAGEM COM MADEIRA E PLÁSTICO, 185 X 240 CM

trabalho a embaralhar novamente as cartas.

Como classificá-lo? Pós-dadaísta? Pós-surrealista? O artista cunhou, nos anos 1960, o movimento Realismo Mágico, cuja provocante ambiguidade do termo reflete sua abrangência criativa. Duke Lee será um dos pioneiros locais dos *happenings* e instalações. Sua *The Helicóptero*, pertencente hoje ao acervo do MASP, reúne desenho, pintura, escultura e ambiente. Podemos dizer que a transformação de uma linguagem em outra espelha a ideia mesma do lugar que o artista destina à imaginação, como se cada coisa, cada estímulo, levasse a algo além, precisasse ultrapassar sempre uma nova fronteira artística. Seus desenhos da mesma época, pertencentes à série *Zona*, falam do mundo real do *bas-fond*, mas ao mesmo tempo do erotismo fantástico que abre as portas para fantasias que nos tiram da razão. Sua produção, na verdade, parece reinventar suas referências, que vão de mitologia e história à vivência da metrópole, juntando-as todas em um caldeirão, no qual

a mistura entre imagem, mistério, desejo e inconsciente leva o espectador a um universo incapaz de distinguir o que é onírico do que é real. Não por acaso, dele são as fotos de *Paranoia*, livro de poemas de Roberto Piva, cujas tomadas de Duke Lee conferem à São Paulo dos anos 1960 um quê de estranheza captada em seus pequenos detalhes cotidianos. Duke Lee prefere externar o lugar onde tudo se dissolve. "Eu sou um artesão de ilusões. O que realmente me interessa é a qualidade da ilusão. Se você conseguir atravessar o espelho e tiver a coragem de olhar para trás, você não vai ver nada", diz o artista em um documentário recente sobre si próprio.

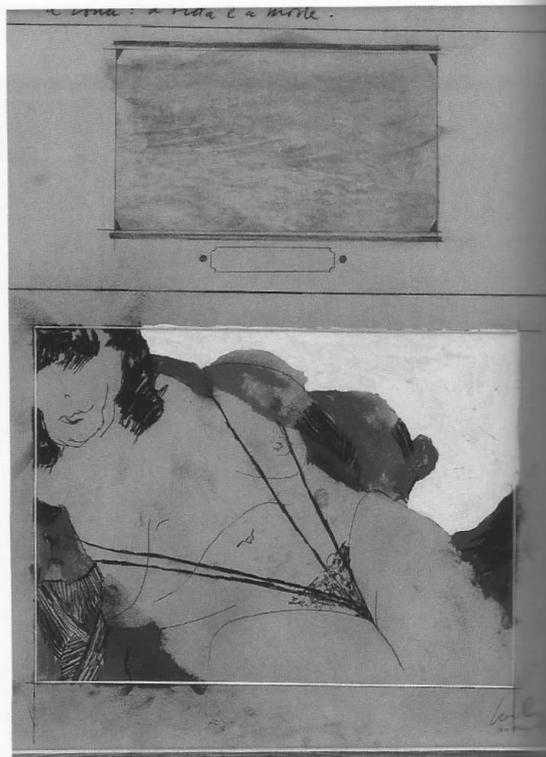
A retrospectiva no MASP (São Paulo, 1992) e no Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro, 1993) deixava clara ao visitante a sensação de uma "mostra coletiva de um único artista". Duke Lee detém a particularidade de conjugar um desenho e uma artesanaria bastante próprios e conseguir transplantá-los para os mais diferentes meios,

Duke Lee é um desses casos ímpares na arte brasileira: marcou vários artistas conservando a independência. Isso reafirma o que ele tem de próprio e fugidio. Quando se imagina ter descoberto a chave secreta de sua obra, logo em seguida aparece um trabalho a embaralhar novamente as cartas.



O FILIARCADO - ENSAIO ALQUÍMICO COM JOGOS INFANTIS. PASTEL OLEOSO, 150 X 150 CM, 1999

sem que isto signifique "maneirismo". Talvez isso aconteça justamente por sua capacidade de resolver os eventuais problemas de transição entre uma linguagem e outra pelo ajuste entre a cor e o suporte. Seu raciocínio gráfico, nascido da experiência com a publicidade, reflete-se na sensibilidade em obter com a cor e o desenho uma expressividade que de uma só vez é de forte atração visual e, por isso mesmo, reforça certas charadas visuais propostas ao espectador. Anárquico em sua "antropofagia", metódico na maneira de construir seus enigmas, transparece em toda a sua obra a sensação de colocar o espectador em um impasse. Ver o truque acontecer e permanecer fascinado por ele. Qual truque? A imagem e seus mitos recônditos (sempre ela), seu nascimento às claras, que nem por isso deixa de ser intrigante. Os desenhos do artista conservam viva a sensação de algo em vias de ocorrer.



A ZONA, A VIDA E A MORTE, 1965. GUACHE E NANQUIM SOBRE PAPEL, 60 X 46 CM

foto: Sergio Querini

Na Pinakothek Cultural, "um concerto a 20 mãos"

De 21 de julho a 2 de outubro, uma exposição dedicada ao artista poderá ser visitada pelo público carioca na Pinakothek Cultural, em Botafogo. Com curadoria de Max Perlingeiro, a mostra cobre um período que vai desde os anos 1950 até o final dos anos 1990 e reúne cerca de sessenta obras.

A exposição compreende pinturas, desenhos, fotografias, livros, catálogos e objetos pessoais provenientes de coleções públicas e privadas, a maior parte desconhecida do público, como fotografias do que é considerado o primeiro *happening* no Brasil, em 1963, em um bar de São Paulo, onde a polícia foi chamada a conter a multidão que se reuniu para conferir o filme de Otto Stupakoff e a exposição de obras censuradas de Duke Lee. Não faltarão obras emblemáticas como *O Um (O Macaco)* e *Yukiko-e (A Zona 19 a 45)* – um políptico com quase quatro metros de comprimento, exposto em Tóquio em 1965.

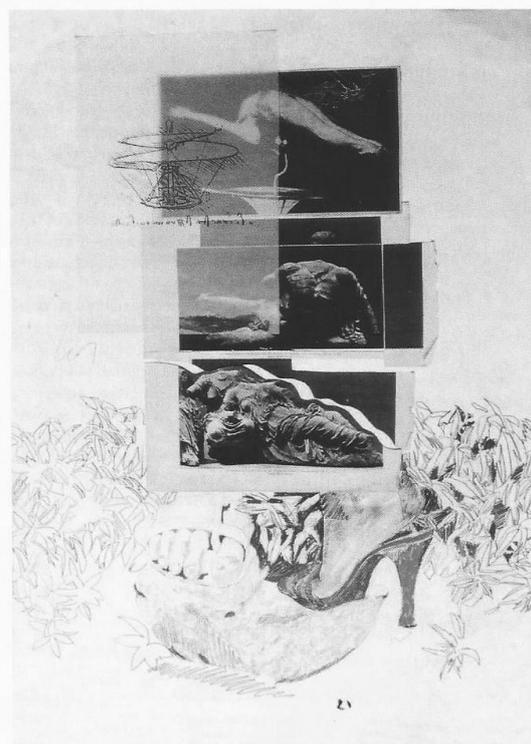


Arquivo do artista

"O NOME DO CADEADO É: AS CIRCUNSTÂNCIAS E SEUS GUARDIÕES"
 (TRIPTICO COMPOSTO DE O GUARDIÃO, O CADEADO, A GUARDIÃ)
 TINTA ACRÍLICA, TELA PLÁSTICA, METAL E PINTURA DE JOSÉ FERRAZ DE
 ALMEIDA JÚNIOR, 197 X 107 CM, 1966

A abertura da exposição acompanha o lançamento de um livro com textos de Thomaz Souto Corrêa, uma cronologia ilustrada feita pela biógrafa do artista, Cacilda Teixeira da Costa, depoimentos do Rex Nelson Leirner, de Antonio Dias e de Maria Cecília Gismondo e um texto de Carlos Vergara que traça paralelo entre Duke Lee e Iberê Camargo.

Também faz parte do livro a correspondência com sua namorada Lydia Chamis, que se inicia com a temporada que o jovem Duke Lee passou na Europa. Diz Thomaz Souto Corrêa em seu texto no catálogo: "As cartas são de um homem apaixonado, [...] mas também relatos de passeios que o impressionaram, visitas a museus, capelas e templos, cidades com obras de arte ao ar livre. Sobre o que vê, manifesta sempre uma opinião forte, característica da personalidade com que, ao longo da vida, manteve amigos fiéis e inimigos permanentes".



Arquivo Cacilda Teixeira da Silva

SOBREVOANDO OS MYSTÉRIOS DE ELÉUSIS, KORE PISANDO NO MUNDO DE APOLO, 1977.
 LÁPIS DE COR, COLAGEM E XEROX, 76 X 56,5 CM

ANEXO B – Cópia da Reportagem na Revista Brasileiros (2010).

Memórias de conversas ao acaso com o amigo Wesley Duke Lee, o inventivo e iconoclasta gênio e agitador da arte brasileira

texto MINO CARTA foto MARCIO SCAVONE

UM DIA, NO TOPO DE MORRO, excitado pela brisa do fim da tarde perfumada pelos pinheiros de Campos do Jordão, convidei Wesley para elaborar a lista dos seus pintores preferidos em todos os tempos, excluídos os cavernícolas da Dordonha. Ele desfiou o seguinte rosário, sem hesitação: “Masaccio, Piero della Francesca, Caravaggio, Rembrant, Goya, Cezanne, Matisse, Francis Bacon”. Achei magnífica e bati palmas.

Se penso no amigo, me vêm à mente instantes nítidos extraídos da memória como de uma gaveta cheia, embora em desordem. E, então, ando pela calçada da Rua João Adolfo, quase na esquina da Nove de Julho, e ali dou com Wesley de paletó de tweed, chega com um amigo e somos apresentados. É um dia de agosto, ou setembro de 1960. Eu já ouvi falar dele, pela boca de meu pai. Meses antes, ele me contou ter conhecido um jovem artista muito talentoso na redação do *Estadão*. “Tem a mão feliz dos grandes desenhistas.”

Daí, me ocorre recordar a coleção de desenhos apresentada em uma noite do João Sebastião Bar, de Paulo Cotrim, em 1963. As modelos estavam presentes, jovens douradas, dispostas a posar de lingerie para o bico de pena de Wesley, era uma teia fina tecida sobre papel Fabriano com a sedã das ligas e o nylon das meias implacavelmente pretas. Arrepiados, bebemos muito.

Pego-me agora na Marginal do Tietê a bordo de um MG, quem dirige é ele, de boné de lã quadriculado e cachecol bege ao vento, teria de ser o siroco da Costa Azul, de um lado o Mediterrâneo, do outro miosótis e bocas-de-leão perplexas, oliveiras e palmeiras descaladas. Lamento, porém, a presença do rio e também

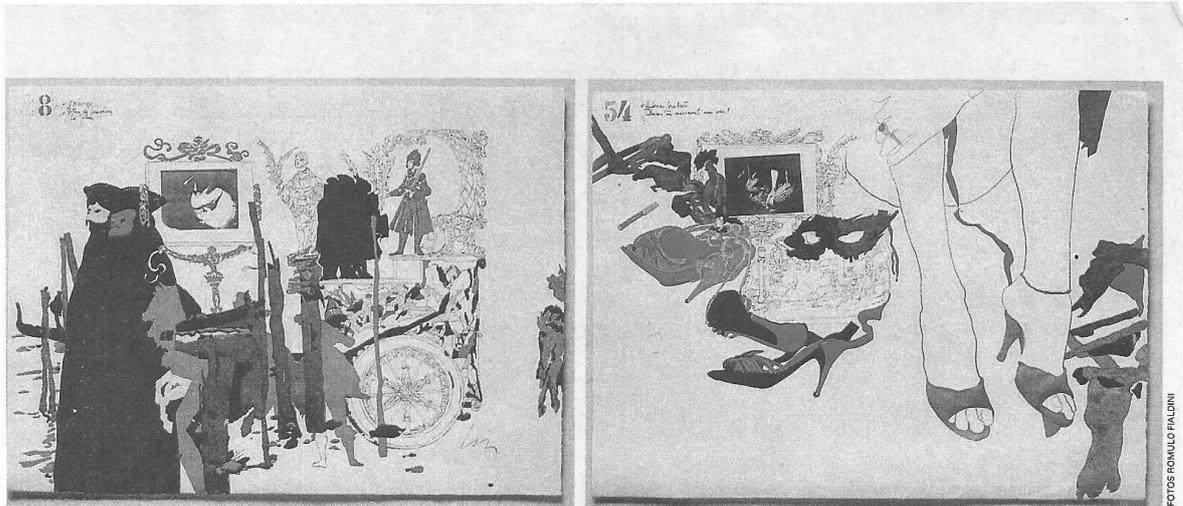
o retorno ao trabalho, Wesley me leva para o edifício da Editora Abril, é a época da revista *Veja*.

Mais de uma vez ele abriu seu ateliê para meu deleite, e a casa no caminho de Santo Amaro, algo assim como a antecipação do loft, a misturar móveis de estilo, vitrais *déco*, camas japonesas. Mais de uma vez o entrevistei, mas valem, sobretudo, milhares de horas de conversas ao acaso, marcadas pela amizade antiga. Encantava-se pela criatividade cambiante conforme o tempo a viver, embora a emoção acabasse por tomar conta do artista e da sua obra.

Era capaz de urdir motivações de uma lógica pitagórica para a escolha deste ou daquele caminho, todos inspirados, ao cabo, no entanto, os sentimentos trafam as palavras de ordem. E agora ouço a sua voz, escandida, à beira de alguma solenidade no empenho da persuasão, pois seu impulso era no sentido de explicar e explicar para ser entendido. Colho-me a dizer: “Você não precisa disso, sua obra dispensa esclarecimentos”.

As várias fases percorridas ao longo do trajeto de Wesley exprimem um gênero de imaginação que inclui a invenção autêntica e bem-vinda. Há, de todo modo, uma coerência irreduzível entre elas. E se lhe ouço a voz, surge na minha frente, como o vi, faz tempo escasso à mesa do amigo comum Armando Vasone, com seu cavalheresco semblante de general da Guerra de Secessão. Creio que esteticamente ele preferisse o azul acinzentado das fardas sulistas. Não sei se, chamado a optar, vestiria o azul escuro nortista. A julgar pelas feições, pelos bigodes bem penteados, pelo gesto elegante, concluo que ficaria bem à sombra de um chapéu de abas largas, de feltro na frente da guerra, panamá no alpendre da mansão colonial. Neoclássico o estilo, está claro. **I**

ANEXO C – Cópia da Reportagem na Revista Veja (1987).



O Príncipe: nas máscaras, a sugestão do mistério feminino *O Eterno Lembrete: a deusa escolhe o seu pedestal*

Arte

Triunfo do traço

Os desenhos requintados de Wesley Duke Lee

Os delírios de grandeza de Maximiliano I, imperador do Sacro Império Romano entre 1486 e 1519, e os enganos preconceituosos de uma professora de História na década de 40 são os grandes motivadores da exposição que Wesley Duke Lee mostra até o fim do mês em São Paulo, na Galeria São Paulo. *O Triunfo de Maximiliano I* é um conjunto de 28 desenhos inspirados pelas catilinárias proferidas pela puritana professora diante de um Lee adolescente. Confundindo triunfo — uma celebração da vida e dos prazeres do imperador — com funeral, a professorinha intimava os ginásianos a esquecer o ímpio que tinha celebrado com festas o seu enterro. Fascinado pelo personagem, Lee interessou-se cada vez mais pela sua vida. Em 1966, conhecedor das xilogravuras que o imperador tinha mandado fazer para documentar sua celebração, o artista recriou algumas cenas delas em requintados desenhos a bico-de-pena.

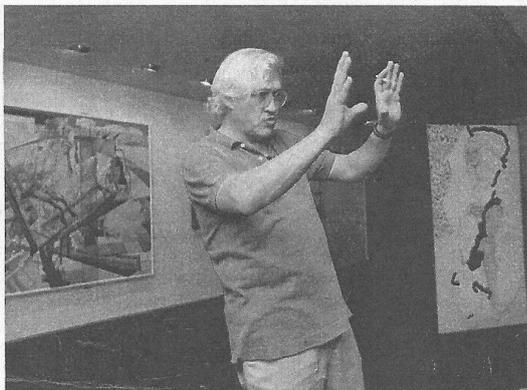
Os desenhos eram parte de um projeto duplo — a outra metade celebrava o triunfo-funeral da atriz cinematográfica americana Jean Harlow — que se desintegrou quando Lee soube que sua professora dera uma versão distorcida dos feitos do imperador. Em 1979, já desligados da série Harlow, os desenhos foram acrescidos de xerox coloridos em

que uma modelo da qual não se vê o rosto posa como a deusa grega Vitória, levantando-se para reinar. Esses xerox foram colocados nos estandartes de Maximiliano, transformando a série no triunfo da deusa. No ano passado, Lee usou tudo isso como fundo para as variações de outra Vitória, desta vez em guache e crayon. A superposição desses três elementos, em escalas diferentes — os desenhos do triunfo estão em plano geral, os xerox em detalhe e o desenho final em enquadrações variadas que se valorizam com a cor —, resulta num trabalho que exemplifica bem as obsessões e as qualidades de Lee.

EROTISMO VELADO — Aos 55 anos, o artista paulista é conhecido pela sua meticulosidade, pouca produção — realizou apenas 860 obras em 35 anos de carreira —, pelo requinte do traço, pela fixação

em temas mitológicos e por um velado erotismo, salpicado de sadomasoquismo. Laços e nós, sapatos de saltos altos e finos fazem aparições constantes e de grande impacto. “Para mim os sapatos de salto alto são os pedestais onde coloco as minhas deusas”, diz Lee. Deusas que, em contrapartida, se submetem à vontade do artista, amarradas com laços de veludo e brocado, mascaradas e maquiadas até o descanso final. Em *O Príncipe — Le Retour du Templier — La Tenue*, a deusa de 1986 está praticamente ausente, mas o seu mistério é sugerido pelas figuras venezianas mascaradas. Em *O Eterno Lembrete (Anima em Movimento) com Véu*, ela já deixou a máscara e escolheu seu sapato-pedestal. Nesse conjunto, os desenhos do triunfo de Maximiliano perdem o seu conteúdo histórico e são transformados em românticas rendas que envolvem e enfeitam a mulher, aumentando o seu fascínio.

“Todo mundo conhece o Wesley, mas poucos conhecem o que ele faz”, declara o artista. Uma afirmação que está bem longe de ser verdadeira. No mês passado a revista *Exame* publicou uma tabela das aplicações de capital que mais se valorizaram de janeiro a outubro de 1986. As pinturas de Lee tiveram uma valorização de 406% — muito acima do ouro (175%) e do dólar paralelo (82%). Um sucesso que só foi possível graças à seriedade com que o artista encara o seu trabalho e à excelência do resultado final.



Lee: um trabalho de vinte anos com raízes na adolescência

JOÃO CANDIDO GALVÃO

ANEXO D – Cópia de Reportagem no Jornal A Nação (1963).

“A paisagem brasileira é essencialmente feminina e arredondada” afirma Wesley Duke Lee que inaugurou [em 23 de outubro] uma exposição no João Sebastião Bar. Em consequência deste pensamento, mulher e paisagem se confundem em todos os seus trabalhos. | E para abrir esta mostra, Duke Lee concebeu um show bossa-nova, com exotismo e dupla mensagem: criticar a crítica de pintura e criticar, também a própria concepção de artes plásticas que nossos artistas revelam. | A casa esteve superlotada (...) naquela noite, “até pena voou”. | Começou com a exibição de um filme: a simbolização do cansaço do artista por tudo o que compõe o esquema artístico e social da cidade. Depois de um strip-tease frustrado: estafa e desencanto do pintor. Em seguida um diálogo em que surgiam ligas, símbolo erótico. Após o “bailado da raiva”; uma mulher se transforma (simbolicamente, felizmente) em cachorro. Afinal, um legítimo, autêntico, esfuziante, entusiasmante strip-tease de um... manecan de gesso. | O pequeno bar da rua Major Sertório (naquele dia uma viela de Saint Germain-des-Prés) foi diminuto... Era gente demais. Surrealismo, existencialismo, exotismo. Um protesto, uma condenação. **Jornal A NAÇÃO, N. 87, 6 nov 1963, Ano 1, por Helle Alves**

ANEXO E – Cópia de Reportagem na Revista Veja (2010).

REBELDE ATÉ O FIM

Wesley Duke Lee gostava de polêmica e de luxo. Influenciou toda uma geração de artistas — e sua veia irônica é uma das atrações da próxima Bienal

O artista plástico Wesley Duke Lee — morto na última segunda-feira, aos 78 anos, de parada cardíaca — não evitava a provocação nem fugia de uma polêmica. Esse espírito iconoclasta poderá ser conferido a partir do sábado 25, com a abertura da 29ª Bienal de São Paulo. Em uma das salas, dedicada ao Grupo Rex — fundado por Duke Lee, Nelson Leirner e Geraldo de Barros nos anos 60 —, está *O Tríptico: o Guardião, a Guarda e as Circunstâncias*, de 1966, uma crítica do artista à Bienal, que o censurara no ano anterior. Na ocasião, Duke Lee apresentara uma série de placas presas por cadeados, com o desenho de um púbis (com pelos de verdade) em uma delas. Foi demais para o fundador do evento, Cicillo Matarazzo, e sua secretária, Diná Coelho, que vetaram a obra — e aparecem retratados de maneira irônica no *Tríptico*. “O Grupo Rex significou a virada da arte moderna para a arte contemporânea no Brasil”, diz a curadora do espaço, Fernanda Lopes.

Nascido em São Paulo em 1931, de ascendência americana e portuguesa, Wesley Duke Lee era publicitário quando foi estudar artes gráficas em No-

va York, no início dos anos 50. Por lá conheceu o trabalho dos artistas Robert Rauschenberg, Jasper Johns e Cy Twombly e decidiu mudar de vida. Voltou para o Brasil e começou a estudar pintura com o italiano Karl Plattner. Na sequência, emendou longa temporada na Europa, sobretudo em Paris, onde disse ter sido contaminado pelas ideias do surrealista Marcel Duchamp. Retornou da viagem como artista cosmopolita e nada convencional. Em 1963, organizou um happening (o que a arte conceitual hoje chama de performance), o primeiro do país. Chamava-se *O Grande Espetáculo das Artes no Brasil* e exibia uma série de

gravuras eróticas iluminadas por lanternas durante um show de striptease.

A galerista Luisa Strina, marchande e amiga do artista, o define como um “realista mágico”. Outros amigos falam de vários Wesleys: o dom-juan que amava as mulheres, o excêntrico cujo ateliê era uma mistura de vários estilos de decoração, o dândi bem-vestido que frequentava a alta sociedade, o guru que influenciou toda uma geração de artistas (entre eles Carlos Fajardo, José Resende e Dudi Maia Rosa) — e até o autor de uma capa de VEJA de 1983 sobre as medidas econômicas do governo Figueiredo. Sofrendo da doença de Alzheimer desde 2007, Wesley Duke Lee morreu sem saber que, mais uma vez, marca presença na maior mostra de arte do país. Finalmente, sem censura nenhuma. ■

MARIO MENDES



OBRA VIVA Segundo os amigos, existiam “vários Wesleys” — entre eles, o artista que colocava sua grife também nas artes gráficas, como na capa de VEJA de 1983 (no detalhe)

ARTE

Uma festa de gala para o dândi

Uma retrospectiva reúne 200 obras de Wesley Duke Lee, o grande artista na pele do aristocrata

ANGELA PIMENTA

S seja qual for a previsão do tempo, desta vez o *Helicóptero* do artista paulistano Wesley Duke Lee vai finalmente decolar. O vôo — na verdade uma performance em que o piloto fica no chão mas sua cabeça viaja — ocorrerá nesta terça-feira, durante a inauguração da imponente mostra retrospectiva que homenageia o artista com 200 de suas obras no Museu de Arte de São Paulo, o Masp. O acervo exibido reúne as técnicas mais diferentes, do nanquim à pintura por computador, e, depois, segue para o Rio de Janeiro. O *Helicóptero*, criado em 1969 e até hoje mostrado apenas no Japão, é uma engenhoca composta por uma cadeira que gira e balança, acoplada a um monitor de TV e a um tapume de compensado repleto de desenhos. O “piloto” senta, aciona o mecanismo e decola não para o espaço, mas para uma experiência sensorial que o artista define como próxima ao “lisérgico”.

O *Helicóptero* de Wesley não é apenas uma maluquice de Professor Pardal e nem um rescaldo dos anos 60. Ele combina o delírio renascentista de Leonardo da Vinci com a ironia moderna de Marcel Duchamp. Reúne o que a arte de Wesley tem de melhor: um projeto

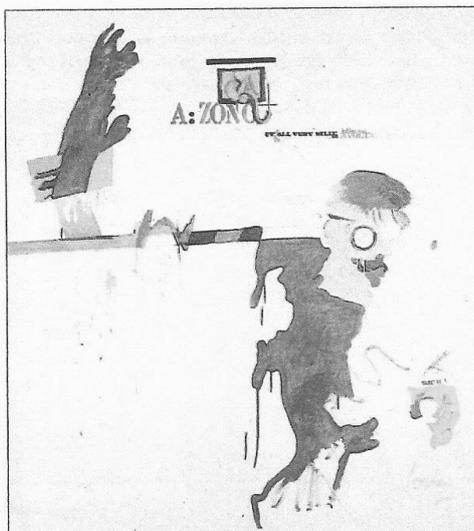
inventivo, a paixão pela tecnologia e o bom humor típico da corrente pop. “Em seus cadernos, Da Vinci disse que o importante não era que a máquina fosse para o espaço — o milagre era fazer o piloto voar”, explica o artista, entusiasmado com a exposição. “Chegou a minha vez, os deuses estão a meu favor”, exulta. O *Helicóptero* é apenas uma das atrações dessa retrospectiva de onde emerge um dos melhores e mais originais artistas brasileiros. Num país onde a maioria dos artistas se resigna em copiar à moda produzida nas galerias do SoHo nova-iorquino, a obra de Wesley, que completa 61 anos na semana que vem, é



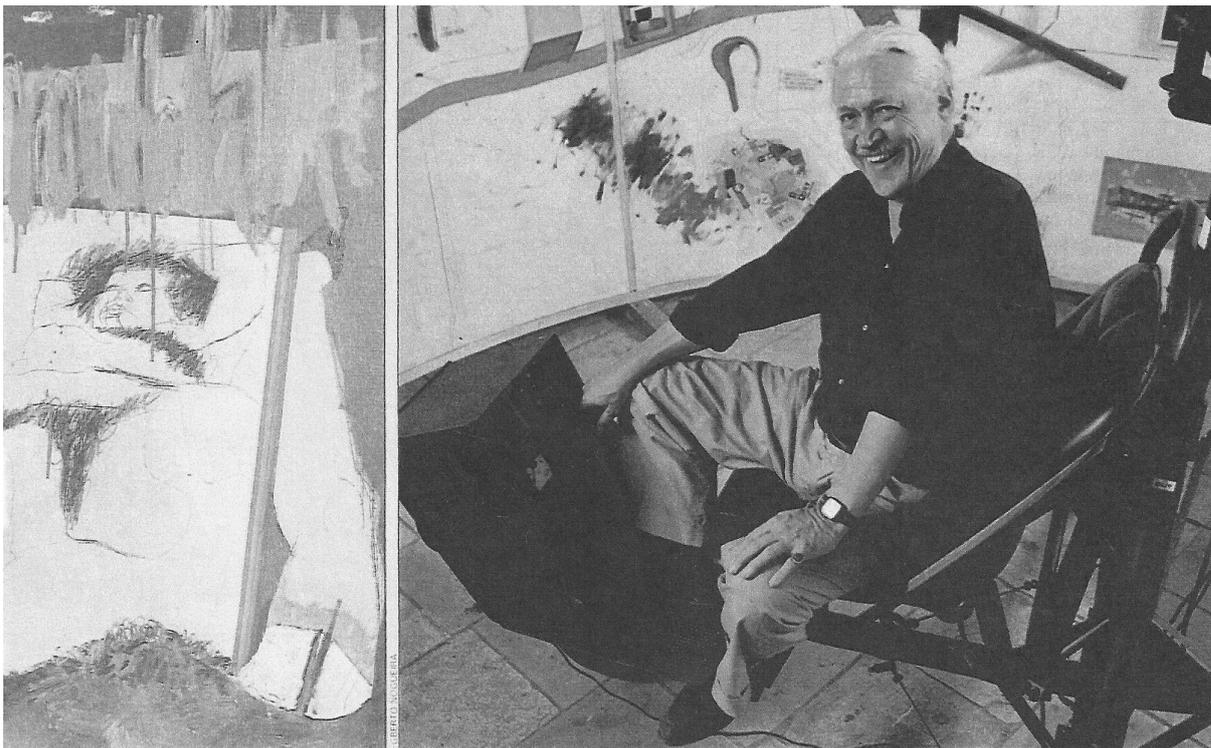
FOTOS DIVULGAÇÃO

contundente em sua forma de vasculhar o mundo. Ele hoje pertence ao primeiríssimo time da arte do país, ao lado de Iberê Camargo e Amílcar de Castro. Seus melhores quadros, realizados ao longo dos anos 60 e 70, chegam a valer 50 000 dólares, mesmo em tempos de crise como os atuais.

CANGACEIRO MARXISTA — Wesley é um pintor que sabe desenhar, e isso faz muita diferença. Por mais extravagantes que suas obras possam parecer — elas misturam pintura, colagem, instalação, intervenção, tudo às vezes no mesmo espaço —, há nelas sempre um traço de mestre. Principalmente quando Wesley se dedica ao tema favorito de sua inspiração: as mulheres. Elas aparecem nuas ou vestidas, em poses sensuais ou de falsa inocência, misteriosas ou poderosas, em nus frontais ou de costas. Aparecem também em recortes, em quadros ocupados por pernas majestosas, com pés descalços ou com sapatos de salto alto. Na exposição, essa fascinação do pintor pelo universo feminino está mais bem representada na série *Ligas* e, em parte, na série *A Zona*. A primeira, formada por trabalhos magistrais em nanquim e bico-de-



It's All Very Silly:
figura estilizada num retrato
pop que combina doses
fartas de irreverência
e elegância



Wesley pronto para decolar na poltrona de seu *Helicóptero*, construído em 1969 e que nunca foi exibido no Brasil (acima): “Esta é uma viagem lisérgica, mas absolutamente natural”. À esquerda, a tela *A Zona: Mindah*, uma aula de desenho que fustiga a sedução e o mistério do mundo feminino diante do espelho. Ao lado, o quadro *A Feiticeira*, uma ironia com o mercado de arte

pena, causou-lhe problemas no início dos anos 60. Os marchands e mesmo os críticos o acusavam de pornografia diante dos púbis e traseiros femininos que desenhava. Na segunda série, *A Zona*, o erotismo é mais brincalhão, menos fetichista. Nessa série se encontram algumas das obras-primas do artista, como *A Zona: Mindah*, de 1964.

Não foi apenas contra a acusação de obscenidade que Wesley teve que lutar nos anos 60 para afirmar sua obra. Sobre sua cabeça costumava desabar também uma chuva de dardos desferidos pelos defensores da arte engajada, ou nacionalista. Na época, os nomes festejados na arte do país eram de Portinari, com seus retirantes esfaimados, e Di Cavalcanti, com suas mulatas brejeiras. À frente da exaltação a esse grupo vinha o crítico

Mário Pedrosa, de formação marxista. "Ele era um sujeito culto, mas nunca passou de um cangaceiro", diz Wesley, que jamais ocultou sua inclinação política para a direita, mesmo nos tempos em que, para um artista ou intelectual, confessá-la seria uma declaração pública de guerra aos colegas. "Sou de direita porque a esquerda, com honrosas exceções, é sempre burra", explica. "Sou uma alma anglo-saxã, um animal especulativo que adora a beleza e não suporta a burrice", completa.

Por declarações como essas, pode-se deduzir que Wesley Duke Lee, além de bom pintor, é um sujeito de idéias, bem pensante e bem-falante, ainda que seu caldeirão de teorias seja tão bizarro quanto sua pintura. Há duas semanas, assistindo a um programa de entrevistas na TV enquanto esperava o sono chegar, foi informado que os pacotes turísticos para Cuba estão em liquidação na atual temporada. O fato o deixou apreensivo: "Todo brasileiro sonha em ser funcionário público, e Cuba pode se tornar um modelo", pondera. Outra de suas teorias dá conta de que o Brasil só vai dar certo se aprender a respeitar a grandeza de Portugal. "Os portugueses eram gênios do mar e do comércio. Essa vocação se perdeu no Brasil Colônia, quando quiseram expandir suas atividades. É hora de voltar para a praia e para o armazém", pontifica. Ao falar de anglo-saxões e de portugueses, Wesley está revirando as próprias raízes. Seu avô era um pastor presbiteriano americano, que chegou ao país depois da Guerra de Secessão, com a missão de fundar colégios para a elite. Em Juiz de Fora, por exemplo, o velho Lee criou o Grambery, onde se formaria o hoje presidente Itamar Franco. Já sua avó era uma lavadeira portuguesa que morava no Brasil. Wesley nasceu em São Paulo e passou temporadas no exterior, onde fez parte de sua formação.

"FRALDA LARGA" — O Wesley, homem de direita, já foi parar na cadeia confundido com comunista. Durante o regime militar, penou dez dias de cana, tomado equivocadamente por um elo numa imaginária trama subversiva. O mal-entendido é típico de uma época de trevas. O músico Sérgio Mendes, seu amigo, que então morava em Niterói, passou-lhe um telegrama, participando o nascimento de seu filho Rodrigo. "Rodriguinho barralimpa, avise ao Wesley que a ordem do dia é fralda larga e leite morno", dizia o texto. Achando que a mensagem encobertasse uma linguagem subversiva cifrada, os militares foram ao ateliê de Wesley, em São Paulo. "Na Secretaria de Segurança me perguntaram: Mas você pinta o quê?", recorda-se. O artista respondeu



FOTOS: EMILIO GARCIA

que era surrealista. O investigador não teve dúvidas: "Surrealista é o mesmo que comunista". Wesley protestou: "Não, eu sou surrealista de direita". O argumento não colou e dez dias se passaram até que a polícia descobrisse que surrealismo, em geral, não dá cana. Não foi a única encrenca em que Wesley se meteu com a polícia. Ainda nos anos 60, tornou-se um nome visado por consumir drogas. Adepto das experiências preconizadas por Aldous Huxley, experimentou LSD. Depois, admitiu publicamente que fumava seus cigarrinhos de maconha.

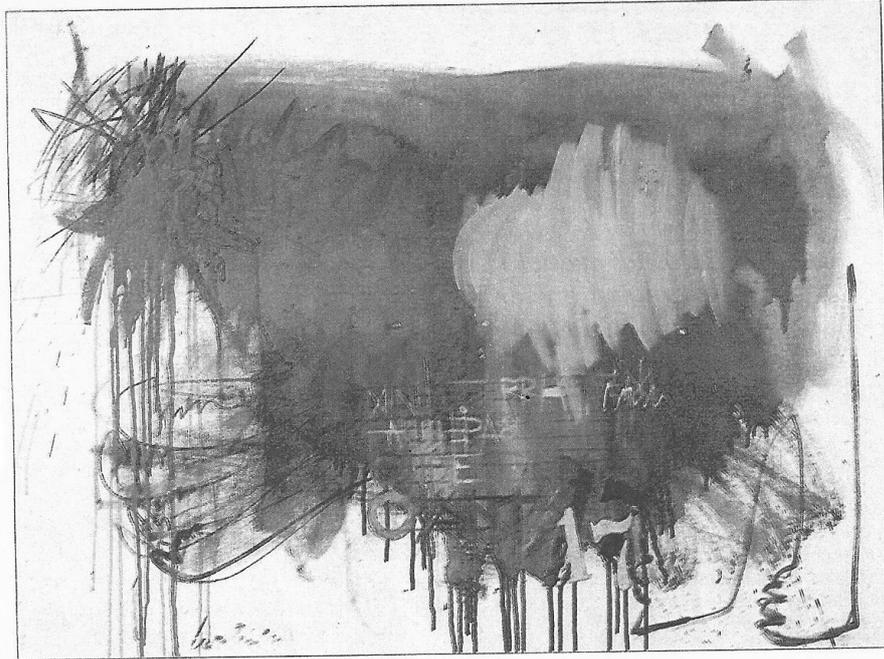
O "direitismo" de Wesley Duke Lee, na verdade, encorpa o discurso de um artista com pose de aristocrata, hábitos de dândi e, sobretudo, fama de mulherengo. Figura arquibadalada nos salões de São Paulo, Wesley é considerado presença indispensável em qualquer festa de socialites que se preze. É o artista chique e notável, capaz de dizer coisas inteligentes, engraçadas e ferinas, animando qualquer roda de conversa quando o assunto resvala para o tempo que vai fazer no dia seguinte. Tome ironia: "O Brasil gosta tanto de empresa estatal que vai ser o primeiro país a adotar o comunismo sem uma revolução". Tome esnobismo: "Fico

horrorizado de ver como o torneio de tênis de Wembley já não é o mesmo".

Nessas ocasiões, Wesley estará invariavelmente prestando atenção aos sapatos que as mulheres próximas a ele estiverem calçando. É conhecido, nessas mesmas rodas, o fetiche que o artista cultiva pelos saltos altos. "Sabe-se que uma mulher está



O tríptico O Nome do Cadeado É: versão inicial censurada na Bienal de São Paulo, sob acusação de pornografia



Na página ao lado, a tela *Rosário Não Foi Embora*: inspiração mítica e valorização das cores fortes. Ao lado, a pintura *A Zona: Tinha*, obra abstrata com grafismos e silhueta animal

rença entre o meu rabo-de-cavalo e o da moçada é uma só — o meu está sempre limpo”, ele alfineta.

Wesley não nasceu em berço esplêndido, não herdou fortunas nem tornou-se rico com sua arte. Embora seus quadros alcancem altos preços no mercado, sua produção é pequena e irregular. Quando vende quadros, ainda por cima, deixa 50% do que recebe nas mãos dos marchands. Para sustentar seus hábitos aristocráticos, Wesley trabalha em publicidade como free lance. Wesley mora há mais de vinte anos numa casa-ateliê no bairro de Santo Amaro e tem apenas um outro imóvel. Mas que imó-

namorando o Wesley quando ela aparece todo dia com um belo sapato novo”, diz uma das ex-esposas do pintor. Na retrospectiva do Masp, não é difícil notar a preferência de Wesley pelos pés femininos e pelos adereços que os cobrem. A série *O Triunfo de Maximiliano*, por exemplo, é recheada de imagens do gênero. “Salto alto

é uma beleza, tira a mulher do chão e a coloca em companhia dos deuses. Não é à toa que foi inventado por Luís XIV.”

ALTER EGO — Wesley foi casado três vezes. A primeira, com a empresária do ramo de confecções Lydia Chamis. A segunda, com a socialite Carmo Sodré, e a terceira, com a marchande Luísa Strina. Nunca teve filhos. “Não saberia cuidar deles”, diz. Um casamento tradicional não daria mesmo certo para Wesley, que se diz de natureza antimonogâmica. “Lou Andreas Salomé — eis uma dama que me serviria”, proclama, referindo-se à intelectual mundana da virada do século que seduziu, entre outros, Friedrich Nietzsche e Sigmund Freud. Só mesmo uma mulher como Salomé para agüentar por muito tempo o ego infladíssimo de Wesley, assim como para conviver com seus rituais ultra-sofisticados no vestuário. Durante o dia, como todo chique que se preza, usa roupas com uma ponta de estudado desleixo. À noite, enverga ternos cujo tecido escolhe pessoalmente na Europa e traz na mala, mandando confeccioná-los num alfaiate em São Paulo. Os sapatos têm de ser de camurça e trazer a etiqueta da Brooks Brothers, a tradicional loja de Nova York. Gravatas que não sejam italianas não cruzam a porta de seu guarda-roupa. Como tornou-se moda entre os jovens nos últimos tempos, Wesley prende a vasta cabeleira num rabo-de-cavalo. “A dife-

vel. É uma mansão de 1 500 metros quadrados de área construída, em Campos do Jordão, erguida numa mistura dos estilos das fazendas da Toscana, na Itália, com as casas de campo do interior da Inglaterra. Chama-se Villa Vitriol, e para quem fica curioso sobre o significado desse nome, o artista explica: é a designação alquímica do ácido sulfúrico, que os nobres medievais jogavam nos olhos do inimigo.

Artistas costumam ter alter ego, como Madonna tem a sua ardente e insaciável Dita Parlo. O alter ego de Wesley, é claro, não poderia ser ninguém menos do que um cavaleiro medieval fictício de nome empolado: Arkadin d'y Saint Amèr, personagem meio heróico e meio quixotesco. Na retrospectiva do Masp, Arkadin é o dono de uma fortaleza, a maior peça da exposição, com 50 metros quadrados. A obra é uma muralha fechada, construída com troncos de eucalipto, cercada por paredes forradas de papéis com borrões. Estes representam as andanças do cavaleiro entre ruínas romanas e celtas. Uma versão ligeiramente modificada da obra foi exposta na Bienal de Veneza de 1990. A metáfora pretendida pelo artista é que o cavaleiro representa ele próprio, sempre em busca de novos territórios e conquistas. A trajetória do cavaleiro, como se pode ver nas 200 obras que repousam no Masp, foi até agora cheia de batalhas vitoriosas. ■

