

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

RONEY JESUS RIBEIRO

**A EROTIZAÇÃO DO FEMININO:**  
**Diálogos entre a série *Vênus e Pássaro*, de Milton Dacosta, e *O Amor Natural*, de Carlos  
Drummond de Andrade**

VITÓRIA - ES  
2020

RONEY JESUS RIBEIRO

**A EROTIZAÇÃO DO FEMININO:  
Diálogos entre a série *Vênus e Pássaro*, de Milton Dacosta, e *O Amor Natural*, de Carlos  
Drummond de Andrade**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na linha de pesquisa em Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Siqueira de Freitas  
Coorientador: Prof. Dr. Gaspar Leal Paz

VITÓRIA - ES  
2020

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

---

- R484e Ribeiro, Roney Jesus, 1982-  
A erotização do feminino : Diálogos entre a série Vênus e Pássaro, de Milton Dacosta, e O Amor Natural, de Carlos Drummond de Andrade / Roney Jesus Ribeiro. - 2020.  
195 f. : il.
- Orientador: Alexandre Siqueira de Freitas.  
Coorientador: Gaspar Leal Paz.  
Tese (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.
1. Estudos interartes. 2. Literatura. 3. Artes Visuais. 4. Poesia. 5. Ilustração. 6. Erotismo. I. Freitas, Alexandre Siqueira de. II. Paz, Gaspar Leal. III. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. IV. Título.

CDU: 7

---

**RONEY JESUS RIBEIRO**

**A EROTIZAÇÃO DO FEMININO:  
Diálogos entre a série *Vênus e Pássaro*, de Milton Dacosta, e *O Amor Natural*, de Carlos  
Drummond de Andrade**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na linha de pesquisa em Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte.

Aprovado no dia 30 de junho de 2020.

Comissão Examinadora

---

Prof. Dr. Alexandre Siqueira de Freitas  
Orientador e Presidente da Comissão - PPGA Ufes

---

Prof. Dr. Gaspar Leal Paz  
Coorientador e Membro Titular Interno - PPGA Ufes

---

Profa. Dra. Renata Gomes Cardoso  
Membro Titular Interno - PPGA Ufes

---

Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho  
Membro Titular Externo – PPGL Ufes

À minha mãe, Maria da Penha Jesus Ribeiro, pelo amor imensurável e zelo. É imenso o orgulho que tenho de ser seu filho e de fazer parte de sua vida e história.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela proteção contra todos os males.

À mamãe pela coragem, persistência e por lutar contra tudo e contra todos para manter-me vivo. Ela sempre me deu afeto, carinho e amor incondicional. Nunca deixou de acreditar nos meus sonhos. Ah, como sou imensamente grato por tudo isso!

Ao Prof. Dr. Alexandre Siqueira de Freitas e ao Prof. Dr. Gaspar Leal Paz, pelas orientações exemplares que foram conduzidas de forma atenta, humana e ética. Agradeço também pelo ensino de valores, pois sem os quais seria impraticável concluir o mestrado em Artes.

Ao Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho e à Profa. Dra. Renata Gomes Cardoso por aceitar compor esta banca competente, responsável e atenta aos propósitos desta pesquisa, pelas criteriosas leituras, respeito e sugestões na defesa desta dissertação.

À Profa. Dra. Maria Amélia Dalvi por ter contribuído com muitas sugestões no exame de qualificação.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes, pela generosidade em partilhar conhecimentos, experiências e exemplos de vida. À Karina Pereira Mathias e aos demais colaboradores do Centro de Artes por tornar nossos dias de estudos possíveis e agradáveis.

Aos colegas do mestrado em Artes, em especial aos amigos Maria Marta, Marina, Gabriela, Jéssica, Paulo e Ernandes pelo apoio, estímulo e risadas. À Krys Keyser e ao Thiago pela amizade sincera, preocupação e pelos conselhos necessários. À Tatiana e ao Damaso que, mesmo em outros países, não deixam de me motivar e inspirar e se preocupar comigo.

Aos integrantes do Grupo de Pesquisa Crítica e Experiência Estética que, mesmo indiretamente não deixaram de contribuir com as trocas de experiências e afeto.

### **CORPORAL**

O arabesco em forma de mulher  
balança folhas tenras no alvo  
da pele.

Transverte coxas em ritmos,  
joelhos em tulipas. E dança  
repousando. Agora se inclina  
em túrgidas, promitentes colinas.

Todo se deita: é uma terra  
semeada de minérios redondos,  
braceletes, anéis multiplicados,  
bandolins de doces nádegas cantantes.

Onde finda o movimento, nasce  
espontânea a parábola,  
e um círculo, um seio, uma enseada  
fazem fluir, ininterruptamente,  
a modulação da linha.

De cinco, dez sentidos, infla-se  
o arabesco, maçã  
polida no orvalho  
de corpos a enlaçar-se e desatar-se  
em curva curva curva bem-amada,  
e o que o corpo inventa é coisa alada.

Carlos Drummond de Andrade, em *A falta que ama* (1968).

## RESUMO

Esta dissertação investiga a erotização do feminino no diálogo entre as ilustrações da série *Vênus e o Pássaro*, de Milton Dacosta, e os poemas da obra *O Amor Natural*, de Carlos Drummond de Andrade. Para isso, nos pautamos em pesquisa bibliográfica, que explorou diversos sentidos do erótico na arte e a trajetória desses dois artistas, que marcaram o modernismo brasileiro. A pesquisa foi desenvolvida em três capítulos: “Aspectos do erotismo nas artes plásticas e na literatura moderna”, “Anjos imperfeitos e suas sensações eróticas” e “Erotismo no universo feminino de Dacosta e de Drummond”. Em uma abordagem interartística, que coloca em contato distintas modalidades artísticas (artes visuais e literatura brasileiras), espera-se, com esta investigação, contribuir com novos olhares e leituras sobre as obras desses dois artistas, tão significativos para a cultura nacional.

Palavras-chave: Dacosta, Drummond, Erotismo, Feminino, Ilustrações, Poemas.



## ABSTRACT

This dissertation investigates the female eroticization in the dialogs between the illustrations from the series *Venus and the Bird*, by Milton Dacosta and the poems from the work *The Natural Love*, by Carlos Drummond de Andrade. For this, we guided on bibliographic research that explored different senses of the erotic in art and the trajectory of these two artists who marked the Brazilian modernism. The research was developed in three chapters: “Aspects of eroticism in plastic arts and modern literature”, “Imperfect angels and their erotic feelings” and “Eroticism in the female universe of Dacosta and Drummond”. In an interartistic approach, which brings together different artistic modalities (visual arts and Brazilian literature), it is expected, with this investigation, to contribute with new perspectives and readings about the works of these two artists, so significant for the national culture.

Keywords: Dacosta, Drummond, Eroticism, Female, Illustrations, Poems.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: William Adolphe Bouguereau (1825-1905), *Cupido com uma borboleta* (1888). Óleo s/ tela, 168x117. Coleção de Fred e Sherry Ross, Nova Jersey.....26
- Figura 2: William Adolphe Bouguereau (1825-1905), *Cupido* (1890). Óleo s/ tela, 117x77. Coleção de Fred e Sherry Ross, Nova Jersey.....26
- Figura 3: Hieronymus Bosch (1450-1516), *O Jardim das Delícias Terrenas* (1480-1490). Óleo sobre madeira, 220x195. Museu do Prado, Madri.....32
- Figura 4: Vidyadhara (1003-1035), Templo de *Kandariya-Mhadev* (950-1050). Khajuraho/Índia.....33
- Figura 5: Langula Narasimba Dev (1238-1282), Templo de *Konarak* (1050). Konark, Odisha/ Índia.....34
- Figura 6: *Vênus de Willendorf*. Estatueta de 11,1cm de altura, descoberta em 08 de agosto de 1908, por Josef Szombathy, na Áustria – na região de Willendorf. Datada em 23 mil anos ou Período Gravetiano. Museu de História Natural, Viena.....36
- Figura 7: Praxíteles (370 a.C.), *Afrodite de Cnidos* (Século IV a.C). Escultura em mármore, cópia de original grego. 204m. Museu Pio-Clementino, Roma.....39
- Figura 8: Cópia da escultura de Praxíteles (395-330 a.C.), *Vênus Capitulina* (Século III-II a.C). Escultura em mármore, cópia de original grego, 1,93m. Museus Capitolinos, Roma.....39
- Figura 9: Autor desconhecido, *Vênus de Médici* (Século I d.C). Escultura em mármore, cópia de original grego. 1,53m. Galleria degli Uffizi, Roma.....39
- Figura 10: Sandro Botticelli, *O nascimento de Vênus* (1484-1485). Têmpera s/ tela 172,5x278,5. Galleria degli Uffizi, Roma.....40
- Figura 11: Giogione Castelfranco. *Vênus adormecida* (1510). Óleo s/ tela 90x190. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Alemanha.....42
- Figura 12: Ticiano Vicellio. *Vênus de Urbino* (1538). Óleo s/ tela 119x165. Gallerie degli Uffizi, Florença, Roma.....43
- Figura 13: Alexandre Cabanel. *O nascimento de Vênus* (1863). Óleo s/ tela 130x225. Museu d’Orsay, França.....44
- Figura 14: Edouard Manet. *Almoço na Relva* (1863). Óleo s/ tela 208x264m. Museu d’Orsay, França.....47
- Figura 15: Edouard Manet. *Olympia* (1865). Óleo s/ tela 130x190m. Museu d’Orsay, França.....48
- Figura 16: Paul Cézanne. *Três Banhistas* (1874). Óleo s/ tela 19x22 cm. Museu d’Orsay, França.....50

- Figura 17: Gustave Moreau. *Galatea* (1896). Óleo e tempera s/ cartão 37,9x27cm. Museu Thyssen-Bornemisza. Madri, Espanha.....52
- Figura 18: Odilon Redon. *O Ciclope* (1914). Óleo s/tela 51x64cm. Museu Kröller-Müller, Otterlo, Netherlands.....52
- Figura 19: Gustave Courbet. *A origem do mundo* (1866). Óleo s/ tela 46x55. Museu d'Orsay, França.....55
- Figura 20: Pablo Picasso. *As Senhoras d'Avignon* (1907). Óleo s/ tela 243,9x233,7m. Museu de Arte Moderna, Estados Unidos.....57
- Figura 21: Gustav Klimt. *O Beijo* (1907-1908). Óleo s/tela 180x180m. Galeria austríaca Belvedere, Viena, Áustria.....60
- Figura 22: Egon Schiele. *Nu feminino reclinado* (1916). Aquarela s/ papel 43x32,5cm. Museu Leopoldo Viena, Áustria.....62
- Figura 23: Marcel Duchamp. *Étant Donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage.* (1946-1966). Assemblage. 242, 6 x 177,8 x124,5 cm. Museu da Filadélfia, Nova York.....64
- Figura 24: Salvador Dalí. *Joven virgen autosodomizada por su propia castidad* (1954). Óleo s/ tela 40,5x30,5. Playboy Masson West, França.....67
- Figura 25: Michael Farrell, *The Third Very Real Irish Political Picture - Miss O'Murphy, d'apres Boucher* (1978). Óleo s/ tela, 104 x118cm. Acervo Particular, Irlanda.....68
- Figura 26: Tom Welssemann, *Great American Nude n° 57* (1964). Acrílico e óleo s/ papel, 48x65 inches. Whitney Museum of American Art, New York.....69
- Figura 27: LEE, Wesley Duke. *A Zona: Mindah* (1964). Óleo s/ tela, 92x92 cm. Coleção Edemar Cid Ferreira, São Paulo.....70
- Figura 28: Farnese de Andrade, *Erótico* (1975). Técnica mista s/papel, 70x50cm. Acervo particular, Brasil.....72
- Figura 29: João Câmara. *Uma Pintura de Câmara*, (1964). (Tríptico - Painel da Direita). Oléo s/ tela, 160cm x 220. Coleção Particular, Brasil.....73
- Figura 30: *Fotografia de Milton Dacosta*. Catálogo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, 1981.....87
- Figura 31: Milton Dacosta, *Igreja do Rosário, Ouro Preto* (1636). Óleo s/ tela, 22,5x29cm. Coleção Anna Maria e José Paulo Granda Martins, Rio de Janeiro.....100
- Figura 32: Milton Dacosta, *Flamboyant* (s/d.). Óleo s/ tela, 44x53cm. Coleção Alexandre Dacosta, Rio de Janeiro.....100
- Figura 33: Milton Dacosta, *Ciclistas* (1941). Óleo s/ tela 51x63cm. Coleção Alexandre Dacosta, Rio de Janeiro.....101

- Figura 34: Milton Dacosta, *Na piscina* (1942). Óleo s/ tela 93x116 cm. Coleção Roberto Marinho, Rio de Janeiro.....101
- Figura 35: Milton Dacosta, *Roda* (1942). Óleo s/ tela 59,7x72,6 cm. Coleção Alexandre Dacosta, Rio de Janeiro.....102
- Figura 36: Milton Dacosta, *Carrossel* (1942). Óleo s/ tela 38x46,5 cm. Coleção Alexandre Dacosta, Rio de Janeiro.....102
- Figura 37: Milton Dacosta, *Manequins no Ateliê*. (1942). Ao participar da Exposição de Arte Moderna de 1944, em Belo Horizonte a referida obra foi destruída por vândalos.....103
- Figura 38: Milton Dacosta, *Alexandre e o Gato* (1949). Óleo s/ tela 81x65 cm. Coleção Horácio Leirner, São Paulo.....104
- Figura 39: Milton Dacosta, *Menina Pulando Corda* (1949). Óleo s/ tela 46x38cm. Coleção José Paulo Granda Martins, São Paulo.....104
- Figura 40: Milton Dacosta, *Natureza Morta* (1950). Óleo s/ tela 20x30cm. Coleção Alexandre Dacosta, Rio de Janeiro.....105
- Figura 41: Milton Dacosta, *Natureza Morta* (1950). Óleo s/ tela 27,5x37cm. Coleção Alexandre Dacosta, Rio de Janeiro.....105
- Figura 42: Milton Dacosta, *Variações e Formas Lunares n°3* (1954). Guache s/ papel 50x50cm. Coleção Alexandre Dacosta, Rio de Janeiro.....106
- Figura 43: Milton Dacosta, *Variações e Formas Lunares n°8* (1954). Guache s/ papel 75x50cm. Coleção Alexandre Dacosta, Rio de Janeiro.....106
- Figura 44: Dacosta, *Sobre o fundo negro* (1954-1955). Óleo s/ tela 73x92cm. Coleção Alexandre Dacosta, Rio de Janeiro.....107
- Figura 45: Dacosta, *Em Vermelho* (1954-1955). Óleo s/ papel 33x40cm. Coleção Banco Central do Brasil, Brasília.....107
- Figura 46: Milton Dacosta, *Vênus* (1963). Óleo s/ tela 23x21cm. Coleção Maier Taub Rosental, São Paulo.....108
- Figura 47: Milton Dacosta, *Figura e Pássaro* (1964). Óleo s/ tela 54x65cm. Coleção Maier Taub Rosenthal, São Paulo.....108
- Figura 48: Dacosta, *Vênus e Pássaro* (1967). Gravura em cobre s/ papel. 9x10,7cm. Coleção Alexandre Dacosta, Rio de Janeiro.....109
- Figura 49: Dacosta, *Vênus e Pássaro* (1967). Gravura em cobre s/ papel. 9x10,7cm. Coleção Alexandre Dacosta, Rio de Janeiro.....109
- Figura 50: Milton Dacosta, *Vênus e Pássaro* (1977). Óleo s/ tela. 14x19cm. Coleção Alexandre Dacosta, Rio de Janeiro. ....110

Figura 51: Milton Dacosta, <i>Vênus e Pássaro</i> (1979). Óleo s/ tela. 27x35cm. Coleção Alexandre Dacosta, Rio de Janeiro.....	110
Figura 52: Milton Dacosta, <i>Nu de Mulher</i> (1938). Óleo sobre madeira, 12,5 x 11,5 cm. Coleção Alexandre Dacosta, Rio de Janeiro.....	113
Figura 53: Milton Dacosta, <i>Figura ajoelhada</i> , (1951). Óleo sobre tela, 64 x 53 cm. Coleção Tito Enrique da Silva Neto, São Paulo.....	115
Figura 54: Milton Dacosta, <i>Moça e Pássaro</i> (1970). Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. Coleção José Paulo Gandra Martins, São Paulo.....	117
Figura 55: <i>Carlos Drummond de Andrade</i> , Fundo Correio da Manhã, 1970.....	120
Figura 56: Capa do Livro <i>Fala, Amendoiera</i> (1957). José Olympio Editora.....	147
Figura 57: <i>Milton Dacosta, Ilustração</i> (1957). José Olympio Editora.....	147
Figura 58: Capa do <i>Álbum de gravuras</i> . Milton Dacosta (1967). Editor Júlio Pacello.....	148
Figura 59: Capa de <i>O Amor Natural</i> , 1993. ANDRADE, 1993.....	149
Figura 60: Milton Dacosta, <i>Vênus e Pássaro</i> (1960-70). Serigrafia sobre papel. 50 x 63 cm. Coleção Alexandre Dacosta, Rio de Janeiro.....	149
Figura 61: Milton Dacosta. <i>Vênus e Pássaro</i> (s/d.). Ilustração de lápis sobre papel. Coleção Alexandre Dacosta, Rio de Janeiro.....	158
Figura 62: Milton Dacosta. <i>Vênus e Pássaro</i> (s/d.). Ilustração de lápis sobre papel. Coleção Alexandre Dacosta, Rio de Janeiro.....	159
Figura 63: Milton Dacosta. <i>Vênus e Pássaro</i> (s/d.). Ilustração de lápis sobre papel. Coleção Alexandre Dacosta, Rio de Janeiro.....	161
Figura 64: Milton Dacosta. <i>Vênus e Pássaro</i> (s/d.). Ilustração de lápis sobre papel. Coleção Alexandre Dacosta, Rio de Janeiro.....	162
Figura 65: Milton Dacosta. <i>Vênus e Pássaro</i> (s/d.). Ilustração de lápis sobre papel. Coleção Alexandre Dacosta, Rio de Janeiro.....	163
Figura 66: Milton Dacosta. <i>Vênus e Pássaro</i> (s/d.). Ilustração de lápis sobre papel. Coleção Alexandre Dacosta, Rio de Janeiro.....	163
Figura 67: Milton Dacosta. <i>Vênus e Pássaro</i> (s/d.). Ilustração de lápis sobre papel. Coleção Alexandre Dacosta, Rio de Janeiro.....	163
Figura 68: Milton Dacosta. <i>Vênus e Pássaro</i> (s/d.). Ilustração de lápis sobre papel. Coleção Alexandre Dacosta, Rio de Janeiro.....	163

- Figura 69: Milton Dacosta. Vênus e Pássaro (s/d.). Ilustração de lápis sobre papel. Coleção Alexandre Dacosta, Rio de Janeiro.....164
- Figura 70: Milton Dacosta. Vênus e Pássaro (s/d.). Ilustração de lápis sobre papel. Coleção Alexandre Dacosta, Rio de Janeiro.....165
- Figura 71: Milton Dacosta. Vênus e Pássaro (s/d.). Ilustração de lápis sobre papel. Coleção Alexandre Dacosta, Rio de Janeiro.....166
- Figura 72: Milton Dacosta. Vênus e Pássaro (s/d.). Ilustração de lápis sobre papel. Coleção Alexandre Dacosta, Rio de Janeiro.....168
- Figura 73: Milton Dacosta. Vênus e Pássaro (s/d.). Ilustração de lápis sobre papel. Coleção Alexandre Dacosta, Rio de Janeiro.....169
- Figura 74: Milton Dacosta. Vênus e Pássaro (s/d.). Ilustração de lápis sobre papel. Coleção Alexandre Dacosta, Rio de Janeiro.....171
- Figura 75: Milton Dacosta. Vênus e Pássaro (s/d.). Ilustração de lápis sobre papel. Coleção Alexandre Dacosta, Rio de Janeiro.....172
- Figura 76: Milton Dacosta. Vênus e Pássaro (s/d.). Ilustração de lápis sobre papel. Coleção Alexandre Dacosta, Rio de Janeiro.....174
- Figura 77: Milton Dacosta. Vênus e Pássaro (s/d.). Ilustração de lápis sobre papel. Coleção Alexandre Dacosta, Rio de Janeiro.....175
- Figura 78: Milton Dacosta. Vênus e Pássaro (s/d.). Ilustração de lápis sobre papel. Coleção Alexandre Dacosta, Rio de Janeiro.....176

## LISTA DE ABREVIATURAS

ABE	Associação Brasileira de Escritores
ABI	Associação Brasileira de Imprensa
AIBA	Academia Imperial de Belas Artes
APCA	Associação Paulista de Críticos de Artes
CAM	Clube dos Artistas Modernos
CCBB	Centro Cultural Banco do Brasil
ENBA	Escola Nacional de Belas Artes
FUNARTE	Fundação Nacional das Artes
INAP	Instituto Nacional de Artes Plástica
MAM	Museu de Arte Moderna
MAM/ Rio	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAM/ SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MEC	Ministério da Educação
MHN	Museu Histórico Nacional
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PPGA	Programa de Pós-Graduação em Artes
PPGL	Programa de Pós-Graduação em Letras
SEB	Sociedade de Escritores Brasileiros
SNBA	Sociedade Nacional Belas-Artes
SPAM	Sociedade Pró-Arte Moderna
SPB	Sociedade Paulista de Escritores
UBE	União Brasileira de Escritores
Ufes	Universidade Federal do Espírito Santo
UFJF	Universidade Federal de Juiz de Fora
UNG	Universidade de Guarulhos

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>17</b>
<b>1 ASPECTOS DO EROTISMO NAS ARTES VISUAIS E NA LITERATURA MODERNA.....</b>	<b>22</b>
1.1 O erotismo: uma breve apresentação.....	23
1.2 O erotismo nas artes: em busca de vestígios de <i>Eros</i> .....	32
1.3 O erotismo nas representações artísticas do Modernismo.....	53
1.3.1 Manifestações eróticas na Arte do século XX.....	54
1.3.2 Manifestações eróticas na Literatura do século XX.....	74
<b>2 ANJOS IMPERFEITOS E SUAS SENSACIONES ERÓTICAS.....</b>	<b>87</b>
2.1 Milton Dacosta e uma nova percepção da <i>Vênus</i> .....	87
2.1.1 Breve panorama da bibliografia existente sobre Milton Dacosta.....	92
2.1.2 Expressividade e formação de uma poética pessoal.....	97
2.1.3 O universo feminino e o erótico em Milton Dacosta.....	110
2.2 Carlos Drummond de Andrade e pulsão do desejo natural.....	120
2.2.1 O eu, a arte e o mundo.....	123
2.2.2 A pulsão de um desejo Natural.....	134
2.2.3 O universo feminino em Carlos Drummond de Andrade.....	139
2.3 Quando os anjos eróticos se encontram.....	145
<b>3 O EROTISMO NO UNIVERSO FEMININO DE DACOSTA E DRUMMOND....</b>	<b>151</b>
3.1 O diálogo entre ilustrações e poemas.....	152
3.2 A erotização do feminino em <i>Vênus e Pássaro</i> em <i>O Amor Natural</i> .....	156
3.2.1 Percepções finais acerca dos conjuntos: as ilustrações e os poemas.....	178
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>181</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>185</b>



## INTRODUÇÃO

Iniciamos esta dissertação com um convite à reflexão sobre algumas questões inerentes ao erotismo. É importante termos em mente que o tema é extremamente amplo e envolve a esfera dos desejos, das fantasias, das sensações e dos prazeres. Assim, como nos lembra Georges Bataille (2017), em seu estudo sobre erotismo, não se limita ao sentido sexual com o qual o termo é muitas vezes associado.

Não há como precisar o momento em que o erotismo passou a fazer parte das relações humanas e a figurar nas artes. De acordo com Bataille (2017, p. 73), “a arte (a representação) (...) começa com o *Homo sapiens*, que nos deixou algumas poucas imagens de si mesmo. Essas imagens são em princípio itifálicas”<sup>1</sup>. Estas – que podemos interpretar também como relações de poder exercidas pelos homens pré-históricos, com seus órgãos sexuais eretos são alguns dos indícios que o filósofo se baseia para analisar certos desdobramentos da arte erótica ou do erotismo representado nos artefatos e simbologias da cultura ocidental. Ao conceber estas ações criativas, o homem sequer imaginava que fincaria na história sua marca a partir do que se sabe por registros longevos das incursões por experimentações eróticas.

Um exemplo expressivo do erotismo nas civilizações passadas é a chamada Vênus de Willendorf [Fig. 6]<sup>2</sup>, que foi encontrada no ano de 1908. Segundo Reis (2019), esculturas como estas eram frequentes no território da Áustria naquela época (entre 25 e 20 mil anos antes Cristo). A Vênus de Willendorf ganhou importância além de seu valor como registro histórico por suas atribuições plásticas: seu corpo de aproximadamente 11 cm de comprimento, suas nádegas, seios e ventre avantajados. Embora se suponha que a estatueta simbolize a abundância e a fertilidade feminina, ela também pode transmitir características que nos remetem à arte de pulsões eróticas.

Isso nos faz pensar que o erotismo na arte está enraizado nas civilizações, sendo percebido em algumas com normalidade, em outras como marginal. O Erotismo provoca tensões quando lida ora com sentimentos aprazíveis, ora quando é alvo de certos tabus. Pois se trata de uma importante manifestação social.

A partir dessa compreensão, ainda que vasta, do erotismo e de sua presença na arte, percorremos nesta dissertação muitas obras de arte que nos possibilitassem perceber ecos

<sup>1</sup>“Itifálicas porque são relativas aos festivais antigamente celebrados em honra de Baco; relativo ou pertencente ao falo carregado nas procissões durante estes festivais”. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/definicao/itifalico>>. Acessado em 15 de junho de 2018.

<sup>2</sup>De acordo com Charlotte Hill e William Wallace (2003) *apud* Reis (2019, p. 23) “seu nome recém-adquirido é inapropriado, pois se trata claramente de um objeto de veneração: uma mulher idealizada, uma celebração da sexualidade e da fertilidade femininas”.

eróticos, em vários períodos artísticos. Interessou-nos, principalmente, a produção cultural que marca a passagem do modernismo brasileiro. Neste contexto, obras de Milton Dacosta nas artes visuais, e Carlos Drummond de Andrade na poesia, muito nos entusiasmaram.

Para chegar ao cerne de nossa pesquisa, passearemos pela produção artística do poeta e do artista plástico, enfocando os momentos que nos parecem de destaque, sem a rígida obrigação de definir suas fases. De modo a tratar do que chamamos de “vestígios de Eros” nas produções estéticas modernas, especificamente, poesia e ilustrações de evocações eróticas, propomos três capítulos: *Aspectos do Erotismo nas Artes Plásticas e na Literatura moderna, Anjos imperfeitos e suas sensações eróticas e O erótico no universo feminino de Dacosta e de Drummond*, sobre os quais nos aprofundaremos adiante.

Nosso acesso ao artista Milton Dacosta ocorreu por meio do poeta Carlos Drummond de Andrade. Nossas primeiras produções acadêmicas acerca dos diálogos entre as obras do artista e do poeta não foram exatamente a partir de suas experimentações no erotismo e sim sobre o inconsciente moderno, com um capítulo do livro intitulado *Dos grillhões da razão à inconsciência: da pintura de Milton Dacosta à poesia de Carlos Drummond de Andrade*, publicado em 2014. No ano de 2017, publicamos um artigo intitulado *Dos exercícios da crítica à construção dos estudos comparados: Das relações intersemióticas entre a pintura de Dacosta e a poesia de Drummond de Andrade ao inconsciente moderno*. Estes trabalhos não versavam exatamente sobre a parceria entre o artista e o poeta, mas sim da proximidade estética entre seus trabalhos. Esses estudos nos motivaram a aprofundar o assunto, investigando a relação entre a pintura e a poesia, de maneira geral.

Com o passar do tempo, fomos buscando mais obras que aproximavam esses dois grandes nomes das artes brasileiras. Dessa forma, chegamos até a obra *O Amor Natural* (1993), que reúne poemas de Carlos Drummond de Andrade e ilustrações do artista Milton Dacosta. Ao percorrer a produção poética de Drummond (com mais vagar), deparamo-nos com informações que nos impressionaram. Uma delas é que na obra poética supracitada, há parte da série *Vênus e Pássaro*, que Dacosta trabalhou até os seus últimos dias de vida.

Muitos foram os motivos que nos instigaram ao desenvolvimento desta dissertação. O primeiro deles é o apreço indescritível pelo artista plástico Milton Dacosta e pelo poeta Carlos Drummond de Andrade. Depois, por nos sentirmos provocados a realizar uma pesquisa que tratasse do diálogo entre o conjunto das ilustrações e o conjunto dos poemas que compõem a obra *O Amor Natural* (1993). No decorrer de nossas leituras, observamos que a maior parte dos autores que aborda esta obra não a analisa estabelecendo relações com as ilustrações do artista plástico, pois para a obra em questão é muito significativa.

A razão de dedicação desta dissertação ao tema foi o desejo de estabelecer mais especificamente sobre a contribuição do artista e do poeta na parceria que culminou na obra *O Amor Natural* (1993). Desejamos também, com esse tema, valorizar a obra de um artista cuja produção tem grande importância para a arte moderna brasileira. Quanto ao poeta e sua vasta produção literária, nosso desejo é promover uma reflexão sobre a erotização do feminino em *O Amor Natural*.

Mas, cabe ressaltar (ou advertir o leitor) que não se trata de uma dissertação sobre o erotismo. E sim, um exercício intelectual sobre os diálogos entre ilustração e poesia, nos quais evocações estéticas do erotismo emergem como instrumento de estruturação das obras estudadas. Neste exercício, entendemos o erotismo como uma pulsão que se instaura no processo criativo das representações artísticas enquanto uma energia libidinal inserida pelo artista. Logo, esta dissertação é uma forma alusiva de fazer ressoar os diálogos entre *Vênus e Pássaro*, de Dacosta e *O Amor Natural*, de Drummond, tendo a erotização do feminino como denominador comum.

A temática flagrada na produção de Dacosta e Drummond se contextualiza numa ambiência de transformação estética, decorrente dos desdobramentos do modernismo brasileiro. *O Amor Natural*, como dissemos, é a obra a partir da qual se constituirá o *corpus* de nossa pesquisa. Justificamos que, mesmo a obra tendo sua primeira publicação em 1992<sup>3</sup>, utilizamos a edição publicada em 1993. Como menciona Dalvi (2009), o poeta Carlos Drummond de Andrade, antes de morrer, encarregou-se da tarefa de ordenar os textos e organizar *O Amor Natural* conforme seu gosto, deixando a edição pronta para a publicação.

Mesmo antes de tomarmos conhecimento da parceria entre o artista plástico e o poeta, já havíamos observado uma afinidade entre a arte e a literatura produzida por esses dois nomes expressivos do cenário cultural brasileiro. Essa motivação se redimensiona na medida em que os observamos na fase madura de suas produções – cujo repertório acolhe uma vigorosa pesquisa de linguagens artísticas.

Reiteramos que, imbuídos do propósito de desenvolver uma pesquisa baseada na obra desses artistas, voltamo-nos a investigar a erotização do feminino nos diálogos entre as ilustrações da série *Vênus e o Pássaro* de Milton Dacosta e os poemas da obra poética *O Amor Natural*, de Carlos Drummond de Andrade. Além de contemplar o objetivo proposto, o desenvolvimento desta dissertação visa responder os seguintes questionamentos: como se

---

<sup>3</sup>Carlos Drummond de Andrade se encarregou da tarefa de organizar o projeto artístico e editorial da obra poética *O Amor Natural* na década de 1960. Por motivos políticos e sociais o poeta decidiu que a obra deveria ser publicada após seu falecimento. A primeira edição de *O Amor Natural* saiu em 1992 e alcançou sucesso de vendas e foi reeditada no mesmo ano. Em 1993 foi publicada a terceira edição com a qual trabalhamos.

constroem as representações do erotismo nas ilustrações da série *Vênus e Pássaro* e nos poemas da obra poética *O Amor Natural*? Quais são os possíveis diálogos que existem entre essas produções artísticas? Que relações as *Vênus* criadas por Dacosta estabelecem com a poesia erótica drummondiana?

Por tratar-se de uma pesquisa de cunho historiográfico e estético, exporemos dados históricos e tendências estéticas acerca da produção artística de Dacosta e de Drummond. Como dissemos este trabalho será desenvolvido em três capítulos. No primeiro deles, *Aspectos do Erotismo nas Artes Plásticas e na Literatura moderna*, teceremos uma breve definição do erotismo, apresentando possibilidades de conceituação. Em seguida, ainda no primeiro capítulo, voltamo-nos aos vestígios de Eros nas artes, propondo uma reflexão acerca do erotismo nas representações artísticas modernistas e suas interlocuções com a contemporaneidade. Acreditamos que neste capítulo inicial seja relevante seguir em busca de ideias que nos remetam a como o erotismo aparece nas artes.

O recorte teórico-metodológico da pesquisa considerará as contribuições teóricas de filósofos, críticos, teóricos e historiadores de arte e de literatura. No primeiro capítulo, buscamos auxílio nas contribuições dos estudos filosóficos de George Bataille (2012, 2017) cotejando autores da Filosofia, da História e da Crítica de Arte, tais como Jorge Coli (1988; 2010; 2011 e 2019), Georges Didi-Huberman (1999 e 2005), Sarane Alexandrian (1989), Octavio Paz (1992), Mario Perniola (2000), Lúcia Castello Branco (2007), Jesus Antonio Durigan (1985), Katia Canton (1995), Mary Del Piore (2011) e Livia Santolin Borges (2016), entre outros.

No segundo capítulo, intitulado *Anjos imperfeitos e suas sensações eróticas*, versaremos um pouco sobre a vida e a obra de Milton Dacosta e de Carlos Drummond de Andrade. Este capítulo tem três partes. A primeira, intitulada *Milton Dacosta e uma nova percepção da Vênus*, possui três seções: Breve panorama da produção artística de Milton Dacosta, Expressividade e formação de uma poética pessoal e O universo feminino e o erótico em Milton Dacosta. Na segunda parte, intitulada *Carlos Drummond de Andrade e pulsão do desejo natural*, desenvolveremos as seções: O eu, a arte e o mundo, A pulsão de um desejo Natural e O universo feminino em Carlos Drummond de Andrade. Na última parte, sob o título *Quando os Anjos eróticos se encontram*, fechamos o capítulo com a tentativa de traçar os encontros entre o artista e o poeta, os trabalhos realizados em colaboração e a inclinação de ambos à produção artística de cunho erótica.

Como neste capítulo trabalhamos com um artista e um poeta, nossos aportes teóricos levarão em conta as contribuições da História, Teoria e Crítica em diferentes

perspectivas. Assim, para tratar das temáticas acerca da produção artística e representações do erótico nas *Vênus* Milton Dacosta, baseamo-nos nas contribuições de Antonio Bento (1973; 1980), Aracy Amaral (1977; 1998; 2003), Ronaldo Brito (1988), Mario Pedrosa (1950; 1998 e 2003), Ferreira Gullar (1978; 1979 e 2007), Lygia Eluf (2013), Paulo Venâncio Filho e Breno Krasilchik (2009), Denise Mattar (2012, 2018), Vera Lúcia Siqueira e Ileana Padilha Cerón (2005), Maria Lúcia Paula (1990 e 1995), Otília Beatriz Arantes (1998) e Walter Zanini (1983 e 1991). Para desenvolver as temáticas atinentes à produção literária e ao erotismo na poética de Carlos Drummond de Andrade, baseamo-nos nas contribuições de Affonso Romano Sant'Anna (1990; 1984; 1993 e 2008), Alfredo Bosi (1996; 2006; 2000 e 2017), Benedito Nunes (1998 e 2009), Gilberto Mendonça Teles (1976; 2002), Massaud Moisés (1990; 1997 e 2007), entre outros.

No terceiro capítulo, intitulado *O erótico no universo feminino de Dacosta e de Drummond*, concentraremos nos trânsitos interartísticos, ou seja, os diálogos entre as ilustrações das *Vênus e Pássaro*, de Dacosta e os poemas de Carlos Drummond de Andrade, para o conjunto da obra *O Amor Natural*. O capítulo será desenvolvido em três seções temáticas: Preparando o terreno: o diálogo entre ilustrações e poemas, A erotização do feminino em *Vênus e Pássaro* em *O Amor Natural* e Percepções finais acerca dos conjuntos: as ilustrações e os poemas.

Sobre a análise da imagem plástica em diálogo com a poesia, recorreremos às análises de Adma Muhana (2002). Nas seções finais do capítulo nos embasaremos nas contribuições de Maria Amélia Dalvi (2008 e 2009), Nuno César Achcar (2000) e Elis de Almeida Cardoso (2011), entre outros. O livro *Drummond, do corpo ao corpus: O amor natural toma parte no projeto poético-pensante*, de Dalvi publicado em 2009, configura-se como um dos estudos de maior importância para nossa pesquisa. Mesmo não tendo o intuito de estudar especificamente a obra de Dacosta, a autora questiona o fato de muitos pesquisadores analisarem *O Amor Natural*, eliminando o trabalho plástico de Dacosta. Assim, sabendo do importante diálogo entre a ilustração e a poesia da obra, nossa pesquisa surge da preocupação com essa relação, buscando mais informações sobre o encontro entre dois grandes artistas.

## **1 ASPECTOS DO EROTISMO NAS ARTES VISUAIS E NA LITERATURA MODERNA**

Com a passagem do tempo as conotações do erotismo foram se transformando. O erótico configura-se como campo extenso e vincula-se a muitas questões, como desejo, vigor, afetos, entre outras. Sendo assim, podemos dizer que o erotismo está longe de ter uma única definição. Isso explica o demasiado esforço humano para compreender as questões inerentes às pulsões e ao desejo corporal. Na perspectiva de nossa pesquisa, as pulsões eróticas se mostram como uma temática incapaz de se esgotar. Em função de sua relevância, complexidade e também de sua profundidade, merecem ser exploradas. Assim, fazemos uma breve apresentação do tema, depois tratamos do erotismo sob uma perspectiva particular e finalmente, estenderemos tal discussão ao campo da arte e da literatura.

Realizamos tal abordagem com o objetivo de relacionar o erotismo aos diálogos entre ilustração e poesia, porém, não desejamos investigar as especificidades do erótico em toda sua extensão. Ainda que estejamos engajados e imbuídos do desejo de estudar o erotismo, sabemos que defini-lo seria uma tarefa impossível, em função de suas variadas perspectivas. Neste primeiro capítulo nos debruçamos nas considerações acerca do erotismo à luz de estudos teórico-filosóficos, da crítica literária e da crítica arte. Não ignoraremos as contribuições advindas da psicanálise, da psicologia e outras, desde que elas contribuam de forma enriquecedora ao tema em debate. Em suma, nosso principal intuito é apresentar diferentes perspectivas em relação ao tema proposto.

Não é nada improvável que nossos leitores se questionem: qual é a relevância de se pesquisar as relações de confluência entre a literatura e a arte, tendo como foco a erotização do feminino? Conforme Borges (2016, p. 23), “o erotismo é constantemente relacionado ao universo artístico por sua habilidade em vincular diferentes culturas, desde a antiguidade até as produções recentes”, o que contribui para entendê-lo como um tema atemporal. Este é um tema que se abre ao estudo entre as variadas manifestações artísticas, independente do momento histórico e do contexto social.

Assim como as representações artísticas e literárias, o erotismo também é um construto social. Expressões artísticas e literárias de evocações eróticas em diferentes modalidades tecem confluências. As artes visuais e a literatura são temas fundamentais ao ser humano. Elas são indissociáveis, assim como não podemos dissociar nossa vida das artes visuais, da literatura e do erotismo. Conforme Perniola (2000, p. 98-99) “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 é a atualização de algo incomunicável e irrepresentável”. Assim, compreendemos que na história da arte e da literatura, o erotismo é uma forma de retratar o ser humano e sua identidade. Além de retratar o homem em seus costumes, desejos e hábitos, o erotismo na arte comporta múltiplos aspectos, contribuindo para que compreendamos o ser humano e seus desejos em cada período histórico. As artes visuais e a literatura de evocação erótica servem como instrumento para tornar mais acessível a uma compreensão acerca dos desejos.

Os ecos do erotismo nas artes contribuem para conhecermos melhor o ser humano a partir de seus desejos. As representações artísticas de essência erótica são parte integrante dos elementos que construíram a história social da arte em todas as suas linguagens mundo afora. Vale ressaltar que, embora o erotismo se fizesse presente no convívio social por meio da arte e da literatura, a sociedade em muitos momentos fez questão de ignorá-lo.

Em ensaios sobre o erotismo, Bataille (2017) comenta que muitas representações artísticas que retratavam o sexo eram coibidas, polemizadas e em muitos casos interdidas. Isso ocorria porque as artes tocam o ser humano com intensidade. Associadas ao erotismo essas representações artísticas poderiam comprometer o controle social gerido muitas vezes pela Igreja. Adotamos aqui um posicionamento conceitual que delimita a significação do termo erotismo, em função de sua amplitude. Essa questão nos possibilita considerar tal pulsão como um importante atributo cultural do homem. Ao inserir as sensações eróticas na cultura humana, Bataille situa-as como elemento capaz de diferenciar o homem do animal: “Primeiramente, o erotismo difere da sexualidade dos animais no ponto em que a sexualidade humana é limitada pelos interditos, cuja transgressão pertence ao campo do erotismo. O desejo do erotismo é o desejo que triunfa do interdito” (BATAILLE, 1987, p. 127).

A transformação no mundo das artes é um movimento inevitável e incontrolável. Com o passar do tempo, as artes de essência erótica passam a despertar mais interesse nas pessoas e assim esses tipos de representações artísticas passam a circular nos contextos artísticos com maior facilidade. Isso contribui para a valorização da arte de pulsão erótica na sociedade. Por isso, acreditamos que a arte e a literatura erótica, ao serem valorizadas, adquirem o papel fundamental na quebra de paradigma social entre a permissão e a interdição.

## **1.1 O EROTISMO - UMA BREVE APRESENTAÇÃO**

Antes de falarmos das representações artísticas e literárias de evocação erótica, cabe-nos aqui discorrer brevemente em torno da definição e do surgimento do erotismo de

uma forma geral. Deprendemos de Bataille (2017) que tratar do erotismo nas artes é tratar das relações humanas e de suas incursões sociais. Ainda que façamos parte de um reino animal, diferenciemo-nos dos demais animais. Em uma primeira tentativa de justificar esta distinção, diríamos que essa diferenciação se dá por nossa capacidade de raciocinar e por nos apropriarmos dos desejos sexuais distintamente das demais espécies.

O erotismo faz parte do universo artístico mais tempo do que imaginamos. Ele também se faz presente no universo dos mitos. Conforme nos menciona Lucia Cartello Branco (2004) no livro *O que é Erotismo*, a concepção dos impulsos eróticos na busca pela plenitude está presente na cultura ocidental desde a Antiguidade Clássica. Tal concepção é exposta em um dos textos mais antigos que abordam o erotismo, *O Banquete*, de Platão. É nele que Aristófanes faz seu elogio a Eros. Aristófanes ainda diz que, antes da existência de Eros, a humanidade era composta por três sexos: o masculino, o feminino e a união dos dois, recebendo o nome de andrógino. Assim, Platão apresenta o andrógino:

[...] é preciso primeiro aprenderdes a natureza humana e as suas vicissitudes. Com efeito, nossa natureza outrora não era a mesma que a de agora, mas diferente. Em primeiro lugar, três eram os gêneros da humanidade, não dois como agora, o masculino e o feminino, mas também havia mais um terceiro, comum a estes dois, do qual resta agora um nome, desaparecida a coisa; andrógino era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois; [...] quatro mãos ele tinha, e as pernas o mesmo tanto das mãos, dois rostos sobre um pescoço torneado, semelhantes em tudo; mas a cabeça sobre os dois rostos opostos um ao outro era uma só, e quatro orelhas, dois sexos, e tudo o mais como desses exemplos se poderia supor. E quanto ao seu andar, era também ereto como agora, em qualquer das duas direções que quisesse [...] (PLATÃO, 1972, p. 28).

Castello Branco (2004) acerca da mitologia afirma que por serem híbridos, os seres andróginos eram redondos e possuíam uma cabeça, duas faces, quatro orelhas, dois genitais, quatro mãos e quatro pernas. Os andróginos eram seres detentores de grande poder e por isso desafiavam os deuses impetuosamente. Por conta da desobediência deles, Zeus decidiu cortá-los ao meio dividindo em dois. A mutilação tornou esses seres fracos, mas não inúteis, porque podiam servir aos deuses. Desde que foram mutilados e divididos, esses seres passaram a buscar sua outra metade. Quando se encontravam, abraçavam-se no único e pleno desejo de unir-se novamente. Assim, em função da procura pela sua metade, desejo de união e recuperação pela perfeição perdida, é a razão de fazer explodir a definição do impulso erótico.

Após a mutilação dolorosa, esses seres seguiram em busca de sua outra metade, pois ansiavam “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” (PLATÃO, 1972, p. 28).



Com base no exposto por Platão a respeito do mito que dá origem ao homem, compreendemos o surgimento da noção dos impulsos atinentes ao erotismo e à busca pela completude. Esses impulsos marcam a recomposição da antiga natureza do homem e da antiga perfeição. Esse processo é responsável pelo surgimento do deus Eros, representação mitológica capaz de mover um sujeito em direção a outro. Eros é, por sua vez, uma força que dá intensidade aos desejos, ao encontro entre corpos e aos impulsos sexuais.

Em *Teogonia: a origem dos deuses*, Hesíodo (1995) apresenta uma série de narrativas orais, que tratam tanto da genealogia quanto o surgimento dos heróis e deuses da mitologia grega. Na primeira parte de sua obra, o poeta grego trata quatro deuses, os quais foram considerados os principais: *Gaia*<sup>4</sup>, e própria a terra, a fecundadora; *Tártaro*, mais conhecido como mundo subterrâneo, que com o passar do tempo passou a ser chamado de inferno pelos cristãos; *Caos*, o nada caótico, que mesmo depois de ganhar forma permanece sendo visto como a origem de tudo e *Eros*, a representação do amor ou desejo. Eros na opinião de Hesíodo (1995, p. 32) é “o mais belo entre deuses imortais "solta-membros, dos Deuses todos e dos homens todos "ele doma no peito o espírito e a prudente vontade”. Acerca da definição de Eros à luz de *Teogonia*, Torrano acrescenta que:

Eros é a Potestade que preside à união amorosa, o seu domínio estende-se irresistível sobre Deuses e sobre homens ("de todos os Deuses e de todos os homens doma no peito o espírito e a prudente vontade"). Ele é um desejo de acasalamento que avassala todos os seres, sem que se possa opor-lhe resistência: ele é soltamembros (lysimelés). (...) Eros, enquanto um dos quatro elementos que são a Origem, ao ser nomeado e ao presentificar-se o seu domínio, envolve já a referência a todos os homens e todos os Deuses, que surgirão depois dele (HESÍODO, 1995, p. 33-34).

Eros é a mais pura representação da força que preside a união amorosa. Essa percepção imagética que temos de Eros é o resultado da união, ou seja, da prática sexual entre homem e mulher e fruto da procriação da descendência deste par. Distintamente de alguns posicionamentos apresentados em *Teogonia* (1995), o surgimento de Eros se limita à prática do coito e à procriação proveniente da união amorosa.

Na mitologia romana, a figura de Eros adquire a terminologia de um deus, o popular Cupido que, nasce da relação entre os deuses Vênus e Marte. Como exemplo de Eros na forma de Cupido, apresentamos as obras, *Cupido com uma borboleta* (1888) [Fig. 1] e *Cupido* (1890) [Fig. 2], do artista francês William Adolphe Bouguereau (1825-1905). No que tange essa percepção de Eros, Marinho e Mellotto (2002, p. 15) afirmam que “as primeiras representações [...] de Eros o mostram como um belo jovem alado, com traços de menino,

---

<sup>4</sup>Além do nome apresentado, a deus *Gaia*, também é conhecida por *Geia* ou *Gé*.

normalmente despido, e portando arco e flecha (cujo simbolismo fálico não pode ser esquecido)”. Assim sendo, percebemos que, na cultura romana, Eros permanece sendo a maior expressão simbólica do amor, porém, neste contexto ele deixa de ser erotizado. Ele possivelmente perde esse caráter erótico, já que impossibilita a busca dos seres incompletos por sua metade.



Figura 1: William Adolphe Bouguereau, Cupido com uma borboleta (1888). Nova Jersey.



Figura 2: William Adolphe Bouguereau, Cupido (1890). Nova Jersey.

Como havíamos dito anteriormente, a cada momento histórico, Eros adquire facetas distintas. Baseando-se na teoria psicanalítica, ensejada nas teorias de Sigmund Freud, Marinho e Melotto (2002) afirmam que Eros representa a pulsão da vida em oposição a Tanatos que representa a pulsão de morte. O instinto de morte ou Thanatos é um conceito elaborado por Freud, como uma oposição ao instinto de vida, ou Eros, e pode ser brevemente definido como um elemento que gera os impulsos inconscientes ou excitação orgânica que se resume na busca pelo absoluto descanso da não existência. Em outras palavras, seria a busca da própria morte ou o desaparecimento. Para Freud, essas forças são componentes da mesma realidade, porque elas, além de se articularem, fazem parte da natureza humana.

Conforme Marinho e Melotto (2002), na cultura romana, além de ser apresentado como uma criança, Eros simbolizava a fecundidade, o amor e, por extensão, os desejos carnis e a sexualidade humana. O erotismo é uma condição essencialmente humana, por isso tem sua memória e é culturalmente histórico. Sobre tal questão, Octávio Paz (1999, p. 28) considera que “o erotismo tem a sua história ou, mais exatamente, também é história. Por isso, a história geral não explica”. Essa pulsão é indissociável da história. Ela é uma manifestação que nasce, evolui e se deteriora com o tempo para depois ressurgir.

Historicamente, o termo erotismo teve seu emprego registrado nos dicionários pela primeira vez na França no século XVI. Del Priore (2011, p. 15) assevera que a palavra

erotismo inserida nos dicionários em 1566, “designava, então, o que tiver relação com o amor ou proceder dele”. No Brasil, o mesmo termo aparece no dicionário Aurélio<sup>5</sup> e no minidicionário contemporâneo da Língua Portuguesa<sup>6</sup> se relaciona o erotismo ao amor sensual. Já no dicionário de Academia Brasileira de Letras<sup>7</sup> o termo se associa o erotismo às fantasias eróticas.

Segundo Paz (1994) amor e o erotismo são indissociáveis, logo são partes integrantes do sujeito social. Em função disso, fica basicamente difícil distingui-los. A relação entre o amor e o erotismo nasce dos sentimentos e também no ritual residente na interação entre os corpos. O autor conclui que o “amor sem erotismo não é amor e erotismo sem sexo é impensável e impossível” (PAZ, 1994, p. 97).

Ainda na tentativa de uma breve definição do erotismo, acrescentamos que esta é uma busca essencialmente interior e não exterior. Ela é interior porque o desejo emerge do âmago de cada ser. Entretanto, essa busca pode ser confundida por se remeter a algum objeto que está no plano exterior.

Por ser um fenômeno cultural, o erotismo não pode ser confundido com o sexual e nem mesmo com o pornográfico. Mesmo que estes sejam perspectivas distintas, as pessoas tendem a associar o erotismo ao sexual e ao pornográfico. Conforme Canton (2009, p. 43) o erotismo é “uma entrega amorosa, uma tensão sexual, uma paixão”. Diferente dessa percepção do erótico, Borges (2016) acrescenta que,

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 (BORGES, 2016, p. 13).

Tomando por base a afirmação de Bataille (2017, p. 27) de que “o erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão”, compreendemos que o termo erotismo não pode ser reduzido a uma definição simplista e pouco reflexiva que leva a interpretação do ato sexual.

<sup>5</sup>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).

<sup>6</sup>erótico [e.ró.ti.co] a. 1. Que mostra, descreve ou envolve cenas de sexo (filme erótico, conto erótico). Que é sensual, libidinoso. [F.: Do Gr. erótikos, é, on, pelo lat. eróticus, a, um.] (AULETE, 2011, p. 355).

<sup>7</sup>erótico [e.ró.ti.co] adj. 1. Relativo a erotismo. 2. Que desperta ou produz o desejo sexual: fantasia erótica. 3. Que tem como objeto o amor ou prazer sexual: filme erótico (BECHARA, 2011, p. 317).

O erotismo enquanto representação sensível incita as relações de sentimentos que se manifestam nas sensações corporais. Esse, por sua vez, não pode ser considerado como um elemento imanente à existência de amor ou sexo. Queremos dizer com isso que, a sensação corporal não necessariamente significa que as pessoas nutram amor ou desejo sexual por outra. O erotismo possibilita a consumação do prazer sem que a prática sexual esteja atrelada à ideia de reprodução. Por isso acreditamos que

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 (BORGES, 2016, p. 27)

De acordo com Durigan (1985, p. 21) o erotismo é o resultado de um conjunto de questões que unem ao princípio do que nos proporciona prazer, que está associado a Eros, deus do amor. O mesmo assevera que, “se Eros, princípio da ação, da vida, não se identifica com o princípio do prazer no seu sentido estreito, constitui, no limite, seu objetivo”. Por outro lado, Paz (1994) alerta para que não deixemos de levar em consideração que o prazer advindo da excitação erótica está também associado à vida sexual do ser humano. Para ele, “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” (PAZ, 1994, p. 24). Por isso, o erotismo é sem dúvidas, um conjunto de manifestações que são construídas historicamente na sociedade a partir da arte, da literatura, entre outras ações atinentes ao sexo e constituinte da racionalidade da sexualidade.

Conforme Paz (1994, p. 17) “em sua raiz, o erotismo é sexo, natureza”. A partir do defendido pelo poeta, compreendemos que, embora os efeitos entre o erótico e a sexualidade possam distanciar-se, o primeiro não pretende desocupar suas relações com o segundo. São questões próximas, mas com distinções. Como exemplo, o autor cita a procriação: ela pode ser vista como a chave para o ato sexual, mas não para o erotismo. Em muitas situações, o ato sexual não culmina na reprodução. Isso ocorre porque na sociedade moderna aprendemos e desenvolvemos formas variadas de controlar a reprodução, justamente para garantir a possibilidade do ato sexual por satisfação e não reprodução. Isso ocorre porque o humano pratica mais por instinto de satisfação do que pela própria finalidade da reprodução. Sem reprodução não há sociedade. Mas ela não é a chave para o erotismo que se manifesta nas sensações e não nas ações. Sobre esse fenômeno entendemos que, “uma das finalidades do

erotismo é domar o sexo e inseri-lo na sociedade. Sem sexo não há sociedade, pois não há procriação” (PAZ, 1994, p. 17).

Para Bataille (2017, p. 35) o erotismo era “aprovação da vida até na morte”. Com sua obra *O Erotismo*, o autor se preocupou em questionar o destino e a conduta da humanidade a partir das representações do erotismo que na sua percepção era um ponto de limite entre o humano, o inumano, o social e o natural, o que implica na superação da descontinuidade do homem. É imprescindível levar em conta que na percepção humana a busca pelo sexo vai além da tradicional finalidade de reprodução. A procriação não é o único fim à prática sexual. O humano faz sexo quando bem quer, sem se prender a sua finalidade.

Vale ainda acrescentar que “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” (BORGES, 2016, p. 28).

A igreja, por muito tempo, tentou privar o ser humano dos desejos eróticos como estratégia de manutenção de poder. O discurso religioso era usado como forma de controle social, porque o sexo deveria ser uma prática limitada exclusivamente à reprodução. Por outro lado, as práticas que burlassem as regras impostas eram condenadas pela sociedade religiosa. Ainda que os impulsos eróticos fossem condenados pela igreja, nascia outra forma de continuidade que se pautava na transgressão. Bataille (2017, p. 288) analisa que “para o cristianismo, o interdito é absolutamente afirmado, e a transgressão, qualquer que seja, é definitivamente condenável”. O que o filósofo tenta nos explicar é que nesta dualidade representativa entre o interdito e a transgressão, inevitavelmente o erotismo se destaca. Isso ocorre porque a transgressão é uma via do erotismo que potencializa a ação e a vida sexual dos seres humanos. Em função disso, a religião não só reprimia e tentava a todo custo conter o pensamento dos fieis, portanto, controlavam suas ideologias, atitudes, pensamentos e corpos.

À luz das concepções religiosas, o homem precisa compreender que a prática sexual de forma exagerada não é aconselhável. Mas também sabemos que a sociedade não abrirá mão de uma prática que lhe propicia muitas formas de prazer. Por isso, o ato sexual sempre servirá como uma forma de subverter e transgredir os limites impostos ao ser humano. A subversão dos limites se tornará um fato social, já que nada na sociedade pode ser proibido de forma absoluta. De acordo com Bataille (2017, p. 87) “a transgressão não é a negação do interdito, mas o supera e o completa”. Estamos convictos de que “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”. Com

base nessa citação, notamos uma expressiva dualidade do pensamento do ser humano em relação aos limites estabelecidos sobre a prática sexual. Essa dualidade reside na existência da imposição dos limites e na espera que eles sejam transgredidos. Porém, ao rompermos tais limites, cobramo-nos por não tê-los mantido. Essa cobrança interna decorre do fato de vivermos imersos a um contexto social marcado por muitas imposições.

Assim, o sentido da repressão e da limitação torna-se costumeiramente o objeto de desejo. Em outras palavras, compreendemos que o erotismo é o desejo que nos move em direção ao outro e ao deleite. Para Alexandrian (1989, p. 8) “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”. Acerca da afeição do ser humano pela imposição que o incita a romper com os limites e as regras pré-estabelecidas, Abreu (1996, p. 25) acrescenta que “o único modo de prolongar e multiplicar os nossos desejos é impondo-lhes limites”. Com disposto entendemos que o erotismo é um termo cognato da libertação dos limites e a infração das proibições impostas pela sociedade. Acreditamos que isso ocorre porque o erotismo está ligado ao conceito de violação dos limites.

A sociedade religiosa reprimia a sexualidade com o objetivo de manter as leis de proibição do sexo como forma de obediências às hierarquias representadas pela Igreja e pelo Estado. Nesse sentido, a violação da repressão por meio da prática sexual representaria a libertação dos limites impostos pela sociedade conservadora. A religião não economizou esforços para criar dogmas como meio de convencer as pessoas de que o sexo e demais formas de desejos eram prejudiciais a sua salvação. Entretanto, ocorreu uma ruptura com as ideologias historicamente construídas e os valores cultivados pela igreja são colocados em risco. Acerca desse discurso, Moraes e Lapeiz (1986) asseveram que:

[...] se a liberdade sexual do homem teve que ser limitada, é a este limite que se refere a proibição. E por que proibir justamente o sexo? Porque a atividade sexual lança o homem ao primado do natural, desnudando o da Cultura. Assim a proibição universal no campo da sexualidade humana opõe-se à liberdade sexual do mundo animal. Nesse jogo um aspecto essencial: o fascínio da transgressão (MORAES; LAPEIZ, 1986, p. 95).

Dessa forma, surgem as regras como medidas disciplinares cujo objetivo é garantir que os desejos sexuais não sejam praticados como atos desvirtuados da pureza. Conforme explica Castello Branco (2004, p. 44) “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”. O disposto nos esclarece que o erotismo à luz das esferas religiosas e

sociais perdeu seu caráter sacro e passou a ser visto como representação de impureza. Essas demasiadas restrições impostas à prática sexual culminaram nesse posicionamento tradicional.

Podemos inferir, então, que as ações subversivas e transgressoras por meio do erotismo se dão em função do ser humano não se render às restrições impostas pela sociedade. É grande o nosso esforço para compreender porque o erotismo é tão condenado pela igreja. Ele está intimamente ligado com a vida e a religião. Bataille (2012, p. 31) reitera que “o erotismo individualizado das nossas civilizações modernas, por causa desse mesmo caráter individual 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”.

Ao tratarmos do erotismo como forma de transgressão e subversão nos lembramos de Milton Dacosta e Carlos Drummond de Andrade que, a partir de suas obras, trouxeram grande contribuição para a arte de evocação erótica no país. Como foi discutido, o erotismo representa uma forma de resistência aos limites impostos pela sociedade religiosa. Acreditamos que Dacosta e Drummond são dois exemplos de subversão, pois ao produzir uma literatura e uma obra plástica que evoquem o erotismo, o artista e o poeta contribuem para a subversão dos limites e das imposições de sua época. Embora hoje apreciemos suas produções com esse tipo de conteúdo, sabemos também que essas representações artísticas poderiam receber a conotação de pornografia.

A produção do poeta e do artista atravessou momentos de grandes revoluções e transformações sociais. Tomando como exemplo os acontecimentos ocorridos na década de 60, Cardoso (1990, p. 101-102) afirma que nesse momento “no Brasil implicou simultaneamente a realização de ideias e desejos e num sentimento de perda – separação e morte”. A sociedade vivia “o clima embriagante das assembleias estudantis, faziam-se as manchetes de jornais. A revolução também era cultural, no plano do comportamento e da sexualidade, na música, no teatro e na poesia”.

Muito antes de Milton Dacosta e Carlos Drummond de Andrade começar a dedicar-se a uma arte erótica, outros artistas já vinham rompendo barreiras e quebrando tabus com suas representações artísticas e literárias. Sempre houve artista e poetas que mesmo com toda proibição da sociedade religiosa não se rendeu a tamanhas pressões. Na próxima seção, realizaremos um panorama histórico com algumas obras da arte de evocação erótica. Compreendemos a importância de se fazer um estudo dos vestígios de Eros nos movimentos artísticos. Entretanto, asseveramos que realizar um extenso mapeamento propiciaria perdermos o foco deste estudo. Por tal motivo, vamos deter-nos apenas em alguns períodos da história da Arte.

## 1.2 O EROTISMO NAS ARTES - EM BUSCA DE VESTÍGIOS DE EROS

Percorreremos alguns movimentos históricos em busca de vestígios do erotismo na arte. Iniciamos este percurso analisando como era a apropriação do tema do erotismo na Idade Média. De acordo com Bataille (2012), no período da Idade Média, os pintores trabalhavam para a Igreja, que se considerava o erotismo um pecado. Em função da demonização atribuída às representações artísticas que retratassem a sexualidade, a pintura se limitava em representar o erotismo como forma de castigo, a partir das representações do inferno, do rigor e de imagens repugnantes do pecado.

Ao tratar sobre a postura da igreja ao condenar o erotismo nos lembramos de um tríptico de Bosch intitulado *O Jardim das Delícias Terrenas* (1480-1490) [Fig. 3], de Hieronymus Bosch. Nesta obra, o artista representa três situações: nas laterais está o Jardim do Éden<sup>8</sup> e o inferno. No centro, o artista retrata a celebração dos prazeres carnais. As personagens aparecem desinibidamente nas práticas sexuais sem apresentar a menor culpa e senso de erro.



Figura 3: Hieronymus Bosch, *O Jardim das Delícias Terrenas* (1480-1490). Madri.

Independentemente das tradições impostas pela sociedade religiosa, o erotismo segue caminho. “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” (BORGES, 2016, p. 32).

Diferente do Ocidente, que condena o sentido do erotismo e da sexualidade como expressão da vida, em diversas civilizações do Oriente, a Índia em especial, o erotismo tem

<sup>8</sup>De acordo com Laraia (1997) o mito de criação judaico-cristão, o Jardim do Éden, também conhecido por Jardim de Deus ou Paraíso é descrito no Livro de Gênesis e no Livro de Ezequiel como um lugar com grande diversidade de árvores e animais onde os seres humanos conseguirão viver harmonicamente com a fauna e flora.



um caráter divino. Erotismo e religiosidade mantêm uma estreita relação, já que os indianos são instruídos a partir da educação e da prática sexual que estão diretamente vinculadas aos aprendizados religiosos. Isso não quer dizer que não exista repressão sexual em algumas culturas do Oriente. A educação hindu (mesmo a educação do Kama Sutra, texto originado na Índia, que discorre acerca do comportamento sexual da sociedade da época) é realizada com base em uma rigorosa disciplina, no exercício de muitas práticas e na severa interdição de outras. Tendo por base as rigorosas disciplinas e interdições na prática sexual do Kama Sutra, Scorza (2004) acrescenta que há,

[...] rígidas proibições sexuais, que se referem, sobretudo, a mulher, sempre submissa à autoridade de seu senhor polígamo. As mulheres do harém do rei ou dos nobres não podem encontrar com nenhum outro homem; a boa esposa deve amar o marido como se ele fosse um ente divino e deve evitar a companhia de mulheres de conduta irregular. Entretanto, as civilizações orientais, em geral, não destituíram Eros de seu conteúdo sagrado (SCORZA, 2004, p. 50).

Mesmo havendo rigor e disciplina nas práticas sexuais hindus, as representações de Eros não foram desvinculadas da religiosidade. Em muitos dos templos indianos, as esculturas que adornam suas fachadas e altares representa temáticas e faz menção às práticas sexuais. A sociedade local recebe essas representações sexuais com normalidade e compreende a temática aludida como uma prática divina. Um modelo exemplar do que falamos é o templo *Kandariya-Mhadev* [Fig. 4].

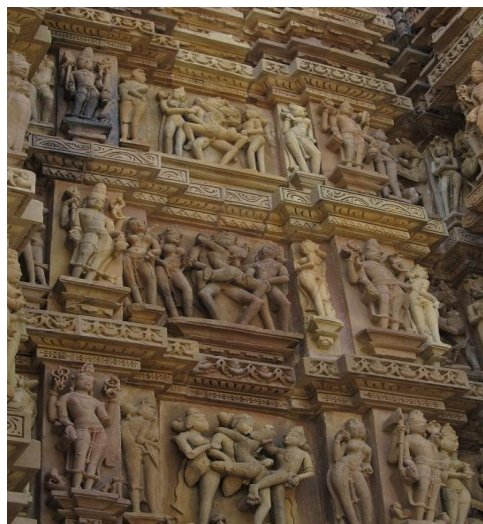


Figura 4: Templo Kandariya-Mhadev (950 - 1050). Khajuraho/Índia.

Como podemos perceber, os detalhes centrais em cada camada deste templo apresentam pessoas em situações de práticas sexuais em grupo. Além disso, temos a sensação

de que cada uma dessas situações ilustra cenas do Kama Sutra. De acordo com Castello Branco (2004, p. 47), se as práticas sexuais não se desvinculam da religiosidade na Índia, “os templos são ornamentados com esculturas de pessoas mantendo relações sexuais”. Assim, a realização do coito na arte hindu é tomada como uma expressão sacra, porque eles acreditam que a representação escultórica apresenta casais, centrada em temas tais como ‘*maithuna*’, ou seja, casal de deuses fazendo sexo em posições variadas. O sexo, além de sacro, possibilitaria a junção da alma com a divindade. De acordo com Michel (1973) tanto para a religião quanto para a cultura hindu, a união dos corpos na prática sexual simboliza simultaneamente a criação do mundo e a redução do diverso ao único e ao perfeito.

A união dos corpos concretizada pela prática sexual aludida por Michel está presente nos detalhes dos templos *Kandariya-Mhadev* [Fig. 4] e *Konarak* [Fig. 5]. Percebemos ainda que a união dos corpos tem grande representatividade mística. O sexo representado nos templos apresenta no contexto social indiano dos séculos XII e XIII a simbologia ‘do surgimento do mundo’ - manifestada na capacidade de reprodução que o ser humano tem.



Figura 5: Templo Konarak (1243-1255). Konark, Odisha/ Índia.

Os dois templos *Kandariya-Mhadev* e *Konarak* são dois grandes símbolos do erotismo, cujas esculturas representam divindades hindus. De acordo com Paz (1994), os corpos entrelaçados uns aos outros, como demonstram os detalhes da escultura das paredes dos templos, servem como objetos de exemplificação e inspiração acerca do erotismo e não apenas como uma reflexão que conduz ao tema em contexto. No tocante às relações entre sacro e erótico, os templos nos possibilitam refletir acerca da espiritualidade religiosa que eles representam. Longe das repressões que a Igreja impõe às artes de evocações eróticas no Ocidente e no Oriente, as representações artísticas que adornam os templos ilustram livremente muitas práticas do coito. Borges analisa nestes templos que:

[...] 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 à vergonha (BORGES, 2016, p. 33).

De acordo com a autora, mesmo que o erotismo seja visto como tabu, em muitas culturas, não se pode considerar que ele tenha grande capacidade de se relacionar com a arte e com a religião. Nesse sentido, o erotismo coloca nossos desejos em questão, independentemente de ele ser ou não visto com bons olhos em todas as culturas mundo afora. Ainda que estas forças apresentem particularidades, acreditamos em sua complementaridade. Elas podem gerir certo equilíbrio entre o aspecto físico e o espiritual. Mesmo que de algumas formas essas energias pareçam ser tão conflitantes, não discordamos de que as pulsões eróticas e religiosas se desenvolvam de forma paralela. Acreditamos na possibilidade dessas forças se complementarem de modo a produzir equilíbrio entre os aspectos físicos e espirituais do ser humano.

No Ocidente, a sexualidade ainda sofre grande repressão. Embora em tempos hodiernos, não estamos livres das imposições sociais e religiosas, mas não podemos negar as mudanças ocorridas na forma de recepção das artes de evocações eróticas. No que diz respeito a esse tema, Michel (1973) ressalva que a nudez é muito recorrente em revistas e variados programas e comerciais televisivos, mas adverte que isso não é bem visto pela sociedade. No Ocidente não é comum nem recorrente ver templos expondo estátuas representando as práticas sexuais como ocorre na Índia. Pela forma como a sociedade recebe as produções artísticas de essência erótica, não temos dúvidas de que “a mentalidade ocidental ficaria surpreendida com o detalhe de um templo com esculturas praticando o bailado erótico” (MICHEL, 1973, p. 210).

Com base nas contribuições de Bataille (2017) e Branco (2004), vimos que o desejo erótico é essencialmente humano porque se configura na busca e na apropriação do incapturável, ou seja, de algo diretamente de nosso âmago. Os autores também nos esclarecem que o erotismo é um fenômeno natural e um impulso dos desejos que detém uma vontade de transcender os limites da existência. Ainda que algumas pessoas neguem o erotismo, ele permanece vivo nelas. Não há como omiti-lo. Embora não percebamos, o erotismo está presente em muitas das relações que estabelecemos na sociedade. Ainda que algumas civilizações se apropriem positivamente do erotismo, em outras ele “se estabelece

à margem, podendo ser vista como tabu<sup>9</sup>, o que é um erro, visto que a arte erótica é uma manifestação social e humana sendo, muitas vezes, confiável como fonte histórica devido a seu desprendimento com o socialmente aceito” (BORGES, 2016, p. 13-14).

A arte erótica confere tamanha liberdade ao artista para que ele possa representá-la como ela é, como ele a percebe e a interpreta. As obras de arte de evocações eróticas surgem das experiências articulares de cada artista e não a partir dos modelos impostos pela sociedade. Com relação ao enraizamento da arte erótica nas civilizações, é imprescindível recordarmos que o erotismo marca presença desde os primórdios, como defendido por Bataille em sua obra, *O Erotismo* (2017).<sup>10</sup>

Borges (2016, p. 14) também defende que “as representações de homens com seus órgãos sexuais eretos, concebidas pelo homem primata marcam o início da arte erótica”. A pesquisadora acrescenta ainda que além das pinturas pré-históricas que apresentam símbolos fálicos, como representação de poder e fertilidade “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”.



Figura 6: Vênus de Willendorf (1908). Viena.

A Vênus de Willendorf [Fig. 6] é uma estatueta paleolítica que tem aproximadamente 11 cm de comprimento e provavelmente foi esculpida entre 25 mil e 20 mil anos a. C. De acordo Strickland (2004), esta escultura funcionava como um amuleto cuja simbologia representava a fertilidade e a abundância. Observamos ainda que o corpo avantajado da Vênus evidencia os grandes seios, vulva, barrigas, quadril e as nádegas. Para a autora, essa Vênus é um emblema de representação da sexualidade feminina, que mantém viva a ideia de

<sup>9</sup>Restrição costumeira ou tradicional a certos comportamentos que, se praticados, recebem forte reprovação moral e social. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2010. p. 724.

<sup>10</sup>Conforme discutido na página 17 desta dissertação.

fertilidade e vitalidade. Na Idade Média, a representação do corpo feminino vai mudando, sendo moldado a partir das tensões sociais e religiosas. Reforçando o discurso acerca do corpo na Idade Média, Silva, Santos e Medeiros (2017) indicam que,

O corpo na Idade Média é um espaço paradoxal: de um lado o cristianismo não deixa de criar sanções e atos repressivos a seu respeito, entendendo que o mesmo constitui o espaço do pecado e das tentações. Por outro lado, não deixa de ser sacralizado, principalmente em virtude da figura do Cristo cujo corpo representa uma aura sagrada, personificação carnal da figura do Deus Pai (SILVA; SANTOS e MEDEIROS, 2017. 108).

O corpo feminino, embora dotado de idealização sacra, não deixava de ser espaço de representação do erótico. Por isso, algumas vezes as sensações eróticas femininas eram confundidas com insinuação ou provocação sexual. Como resultado, muitas mulheres foram vítimas de acusações, censura, e até mesmo torturas. Mesmo que o erotismo componha o universo das sensações e do campo do sensível, ele foi muito negado pela sociedade medieval e pela igreja. Elencando outras considerações acerca do corpo na Idade Média, Jacques Le Goff e Nicolas Truong (2006) nos explicam que,

A humanidade cristã repousa tanto sobre o pecado original – transformado na Idade Média em pecado sexual – quanto sobre a encarnação: Cristo se faz homem para redimir os homens de seus pecados. Nas práticas populares, o corpo é contido pela ideologia anticorporal do cristianismo institucionalizado, mas resiste à sua repressão (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 35).

Com respeito à citação anterior, compreendemos que “as práticas em relação ao corpo no medievo oscilam entre a Quaresma, ou seja, a purgação e a penitência; e o Carnaval, a festa da carne, a inversão da ordem e da moral” (SILVA; SANTOS e MEDEIROS, 2017. 108). Esse processo se relaciona com o espaço que o corpo ocupa na realidade social do período.

O corpo feminino na Idade Média ficava entre dois polos: ora ele era glorificado como espaço sacro, ora era demonizado como espaço onde habitavam os desejos. Os desejos deveriam ser controlados no corpo, atestando o empenho do fiel em seguir os dogmas, garantia da salvação. O corpo era sagrado no sentido da inviolabilidade e castidade pregadas pelo dogma; as tentações existiam (corporais) e a penitência, a confissão, a fé eram meios de garantir o corpo puro, livre dos pecados e da condenação da alma.

De acordo com Le Goff e Troung (2006, p. 37), as manifestações sociais consideradas exageradas e a exposição do corpo eram proibidas, criando dessa forma algumas formas de repressão: “Mulher diabolizada; sexualidade controlada; trabalho manual depreciado;

homossexualidade no início condenada, depois tolerada e enfim banida; riso e gesticulação reprovados; máscaras, maquiagem e travestismos condenados; luxúria e gula associadas [...]”. Esse comportamento aversivo do discurso religioso contribuiu para o surgimento de muitas representações de tentação e de pecado carnal se proliferam na cultura do medievo. Por medo de perder o controle sobre a vida das pessoas, a Igreja começa a valer-se do discurso da perda da salvação gerando grande temor do juízo final e a condenação ao inferno ou purgatório.

No Renascimento, percebemos um retorno ao passado, mas os modelos clássicos ganham contornos mais realistas. A sociedade ainda sofria influência da religião, mas dentro da consciência coletiva essa realidade já começava a mudar. Por isso, muitas verdades tidas como absolutas na Idade Média passaram a ser questionadas na sociedade renascentista. De acordo com Gombrich (2013), o corpo feminino na arte desse período ganha maior expressividade e passa a ser visto como objeto do belo da criação divina e representação de perfeição por sua beleza suprema. Segundo Farthing (2010), a tridimensionalidade, a perspectiva, a natureza, o homem e a mulher estão presentes nas obras com riqueza e minúcias de detalhes. Reitera Hauser (1982) que o Renascimento reinaugura o nu na pintura e recupera a função estética da arte que durante muito tempo na idade Média esteve subordinada ao fazer religioso.

Com base nas contribuições de Gombrich (2013), Farthing (2010) e Hauser (1982), compreendemos que a beleza feminina passa a ser pesquisada e reelaborada de acordo com exemplos da arte grega e romana, pela retomada de figuras da mitologia. Esse corpo que, antes se apresentava todo ou parcialmente coberto, agora é visto completamente nu e criando um ideal de beleza que guiarão muitos artistas até a contemporaneidade. Para tanto, ressaltamos, ainda que o erotismo seja uma questão inerente ao ser humano, por estar em todos os lugares e manifestações, percebemos que a sociedade não aprendeu a lidar com o erotismo, mesmo que os cenários sociais e as musas variem de acordo com a temporalidade, o erotismo se mantém presente neles.

A seguir, apresentaremos algumas imagens no intuito de aprofundar os estudos acerca dos vestígios de Eros na arte. Dessa forma, justificamos que nossa escolha se dá com objetivo de aproximar as Vênus analisadas do nosso tema principal e esclarecemos que nossa seleção não tem a menor pretensão de estabelecer escala de valor entre as obras mais significativas ou importantes na História da Arte.

Embora nosso interesse se volte mais à pintura do que à escultura, não poderíamos deixar de tratar ainda que rapidamente da origem da Vênus. De acordo com Gombrich (2013) e Proença (2001), a primeira representação de nu feminino que se tem conhecimento surgiu na

arte grega clássica, no século IV a.C. Produzida em mármore a *Afrodite* ou *Vênus de Cnidos*<sup>11</sup>, de Praxíteles [Fig. 6] é uma representação da deusa mitológica do amor entrando no banho. A escultura chama atenção por suas formas perfeitas e pela possibilidade de ser apreciadas por todos os ângulos. Esta obra alcançou tamanha popularidade que acabou servindo de inspiração para o surgimento de outras Vênus como apresentamos a seguir [Fig. 6,7, 8 e 9].



Figura 7: Praxíteles, Afrodite de Cnidos (Século IV a.C) cópia de original grego. Roma.



Figura 8: Cópia da escultura de Praxíteles, Vênus Capitolina (Século III-II a.C. Roma.



Figura 9: Autor desconhecido, Vênus de Médici (Século I d.C) cópia de original grego. Roma.

De acordo com Proença (2001), no período clássico, a escultura da figura feminina era esculpida sempre vestida. Observa-se em *Afrodita de Cnidos* [Fig. 7] “o princípio usado por Policleto de opor os membros tensos aos relaxados, combinando-os com o tronco que reflete tais movimentos. Mas esse princípio, aplicado às formas arredondadas femininas, acrescentou sensualidade à escultura” (PROENÇA, 2001, p. 33).

Além das características apresentadas por Gombrich (2013) e Proença (2001), ao compararmos as três cópias de *Afrodite de Cnidos*, de Praxíteles [Fig. 7, 8 e 9], percebemos que uma característica muito comum entre elas é a expressão pudica, já que elas Vênus desviam o olhar do espectador. As três musas cobrem sua genitália com uma das mãos. *Afrodite de Cnidos* [Fig. 7], *Vênus de Capitulina* [Fig. 8] e a *Vênus de Médici* [Fig. 9] reforçam a sensação de proteção de sua nudez ao cobrirem seus seios com a outra mão. Com o tempo, esse artifício utilizado pelos escultores gregos e romanos de cobrir a genitália das mulheres na escultura e na pintura como uma espécie de “tapa sexo” será também absorvida por artistas de distintos períodos artísticos.

Embora a intenção dos escultores de *Afrodite de Cnidos*, de Praxíteles [Fig. 7], *Vênus de Capitulina* [Fig 8] e *Vênus de Médici* [Fig. 9] tenha sido retratar a figura feminina evidenciando a perfeição e a beleza de seu corpo, elas não deixam de serem vistas como

<sup>11</sup>Conforme Proença (2001, p. 33) “como a estátua foi comprada pela cidade de Cnidos, ficou conhecida com Afrodite de Cnidos, cuja cópia romana encontra-se no Museu do Vaticano, em Roma”.

símbolos de evidente erotismo. A análise dessas três esculturas nos remete à obra *O Nascimento de Vênus* (1484-1485), de Sandro Botticelli (1444-1510). Comparando as musas [Fig. 7, 8 e 9] com *O Nascimento de Vênus* [Fig. 10], percebemos que os aspectos relacionados à expressão pudica e a proteção da nudez também são percebidos na obra.



Figura 10: Sandro Botticelli. *O Nascimento de Vênus* (1484-1485). Roma.

Botticelli nos apresenta em sua obra [Fig. 10] uma Vênus emergindo do mar em uma grande concha. A musa é recebida por ninfas e Zéfiro, deus do vento que a conduz até a margem. A narrativa visual em que se inscreve o nascimento desta Vênus atende ao que Hesíodo trata em *Teogonia*<sup>12</sup>. Na obra de Butticelli [Fig. 10] a musa apresentada na parte central da obra parece ter sido esculpida do puro mármore que deu forma às curvas de seu corpo, e não de carne e ossos. As autoras reiteram que:

A têmpera fina que deu forma e cor ao curvilíneo corpo da deusa do amor acentuou o aspecto opaco, frio e liso do mármore de Carrara, primeiro material que deu forma ao corpo de Vênus, na Antiguidade. Apesar de se oferecer completamente nua ao olhar do espectador, a Vênus de Botticelli apresenta-se impenetrável. A imagem sólida e fria parece bloquear qualquer olhar de cunho sexual sobre o belo corpo feminino nu (CAMPOS; FLORES, 2019, p. 253).

A Vênus de Botticelli se parece com as famosas representações da Afrodite criadas na arte grega e depois copiada pelos escultores romanos e principalmente as apresentadas aqui [Fig. 7, 8 e 9]. Segundo Didi-Huberman (1999), essa Vênus detém da mesma gestualidade das Vênus Pudicas, termo usado para classificar o conjunto de esculturas das musas da mitologia greco-romana nos museus. Um dos exemplos mais expressivos dessas esculturas e serviu de inspiração e modelo para Botticelli foi a *Vênus de Médici* [Fig. 9]. Se comparada as duas

<sup>12</sup>Conforme falamos alusivamente da *Teogonia* de Hesíodo na página 25.



musas, veremos que ambas apresentam características comuns, como no caso da mão sobre os seios e a outra servindo como “tapa sexo”.

Kenneth Clark (1956), o historiador da arte inglês, defende a existência de duas Vênus da mitologia clássica – a *celestialis* e a *naturalis*. Ele acrescenta que Botticelli ao pintar sua Vênus inseriu nela uma faceta celestial, cuja nudez é moralmente inofensiva em sua “forma artística ideal” (CLARK, 1956, p. 76). O historiador da arte ainda assevera que nas mãos de Botticelli sua Vênus perde parte da potência de seu erotismo que as *Vênus naturalis* mantinham na Antiguidade Clássica. Assim, ele tenta nos convencer de que ao travestir sua Vênus de mármore, Botticelli suprime a potência do erotismo sob sua musa e limita a percepção do espectador. “A Vênus de Botticelli é tão bela como desnuda está. Mas é tão hermética, tão impenetrável como bela. Dura é sua desnudez: cincelada, escultural, mineral” (DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 11 [tradução nossa]).

George Didi-Huberman discorda das tentativas de Kenneth Clark em dessexualizar a Vênus de Botticelli. O filósofo francês supõe que o historiador da arte inglês em suas análises tentou dissociar o desejo da forma. Conforme Campos e Flores (2018), Didi-Huberman orienta que em contato com uma nudez artística “se deveria manter o juízo e esquecer o desejo, manter o símbolo e esquecer a imagem, manter o desenho e esquecer a carne”. Mas tais questões são inseparáveis. Para o filósofo francês, se essas dissociações fossem possíveis “então sim, a Vênus de Botticelli não seria nada além de um desnudo celestial e fechado. Contudo, aos olhos curiosos e inquietos do autor de *Ouvrir Vénus*, diante dessa imagem, não estamos isentos nem de desejo, nem de pudor, nem de horror” (CAMPOS; FLORES, 2018, p. 255). Compreendemos com isso, para Didi-Huberman tanto a Vênus de Botticelli quanto as outras representações da Vênus, mais ou menos sexualizadas não deixam de serem percebidas como representações dotadas de erotismo.

Por muito tempo as Vênus foram retratadas de forma horizontal numa tentativa de mantê-las entre os limites do celestial, tal como vimos nas discussões anteriores, a partir do embate entre as contribuições de Clark (1956) e Didi-Huberman (1999). Embora o Renascimento tenha herdado questões estéticas da arte greco-romana, os nus renascentistas não se configuram pelo ideal de perfeição do corpo feminino. Conforme defende Mary Del Priore (2011, p. 6): “se a intimidade não era regra para todos, cobrir o sexo era lei. O Renascimento, apesar de seu amor pela beleza física, jamais discutiu a questão da nudez. Deu-lhe apenas outro sentido”. Nesse sentido, a intenção da arte da renascença é aguçar o olhar sensível do espectador, provocando-o por meio das cores, detalhes, sobreposições e do erotismo.

A arte como uma forma incontrollável não se deixou limitar, pois a composição da Vênus que, antes era exercida de forma horizontal ainda no Renascimento, passa a ser representada de forma reclinada também. Quem propõe esta inovação na arte da época é o pintor italiano Giorgione da Castelfranco (1478-1510)<sup>13</sup> ao pintar *A Vênus adormecida* (1510) [Fig. 11]. Esta obra marca uma nova fase na pintura europeia posterior à Antiguidade Clássica, em que o nu feminino passa a ser um tema privilegiado e chave do erotismo na pintura de muitos artistas.



Figura 11: Giorgione Castelfranco. *Vênus adormecida* (1510). Alemanha.

A musa adormecida sobre os lençóis na obra [Fig. 11] é uma das primeiras representações desse formato da Vênus reclinada. Ela dorme completamente nua ao ar livre, ao fundo há uma colina, somada à claridade do dia que reflete com suavidade e ideal de pureza da musa. De acordo com Gombrich (2013, p. 251), “Giorgione morreu demasiado jovem para colher todos os frutos de sua grande descoberta. Isso foi feito pelo mais famoso de todos os pintores venezianos: Ticiano”. Com a morte prematura de Giorgione, ocorrida no ano de 1510, quando o artista tinha 33 anos de idade, foi designado a Ticiano Vicellio (1490-1576) a função de concluir uma série de suas pinturas inacabadas, entre elas *A Vênus adormecida* [Fig. 11].

De acordo com Kennedy (2006), treze anos mais velhos que Ticiano, Giorgione teve vida curta e nos deixou obras de grande qualidade. Ainda que pouco tempo, ambos trabalham juntos no atelier de Giovanni Bellini (1430-1516). “No mundo de Ticiano, o véu de ocultismo e mistério que se encontrava no trabalho de Giorgione é agora levantado e a humanidade é confrontada de forma mais direta e com uma transparência psicológica baseada na experiência do dia-a-dia” (KENNEDY, 2006, p. 7).

<sup>13</sup>O artista recebe o apelido de Giorgio Barbarelli, por isso, em algumas de suas obras podem trazer a assinatura seu apelido e não seu nome de registro.

Há em *Vênus adormecida* [Fig. 11] algumas características eróticas que merecem muita atenção. Uma das principais características é o braço suspenso escondendo a mão atrás da cabeça, deixando a axila exposta. A outra mão cobre sua região pubiana servindo como forma de proteção à nudez explícita. Os olhos fechados dão a impressão de que essa musa está desviando o olhar do expectador, assim como fazem as demais representações gregas e romanas das *Vênus pudicas*. As curvas da figura feminina só não se perdem nas curvas das verdejantes colinas por conta da brancura de sua pele pálida. Nesse cenário, observamos que o erotismo surge naturalmente na relação que as curvas do corpo feminino estabelecem com as curvilíneas colinas representadas pela fauna. A deusa ilustrada na obra [Fig. 11] é representada como elemento da natureza como as colinas, as árvores e a relva.

A *Vênus adormecida* [Fig. 11], de Giorgione como uma grande inovação na arte renascentista inspirou muitos outros artistas. Ao concluir a obra [Fig. 11] antes iniciada por Giorgione, Ticiano pintou outra *Vênus de Urbino* (1538), cujas características são muito semelhantes. Porém características como o olhar da figura e o cenário em que forma retratadas, tornam as duas obras completamente diferentes. O nome dessa obra [Fig. 12] se deve a encomenda feita por Guidobaldo II dela Rovere, conhecido como Duque de Urbino. Ao invés de um panejamento na relva, Ticiano exibiu o nu reclinado de uma jovem identificada por *Vênus* deitada numa espécie de cama suntuosa. A musa fixa seu olhar sugestivo e sensual na direção do expectador, não deixando transparecer a menor preocupação com sua nudez.



Figura 12: Ticiano Vicellio. *Vênus de Urbino* (1538). Roma.

Essa obra tem fortes características da modernidade. Há nela uma transposição no cenário do mito para uma cena doméstica, em outras palavras, podemos dizer que essa *Vênus* é domesticada por Ticiano. Em sua mão direita, a musa [Fig. 12] segura um suave ramalhete de rosas vermelhas cuja simbologia é o amor. Aos seus pés está um cão deitado, que na

história da humanidade é uma das principais simbologias de fidelidade e companheirismo e no contexto da obra, o casamento<sup>14</sup>. Um detalhe que faz desta obra excepcionalmente a chave do erotismo é a forma como a Vênus olha o espectador de forma oblíqua. Seu olho levemente esfumado intensifica a sensualidade no olhar da musa. Tal característica confere maior sutileza ou uma franqueza quase que inocente em seu fixo olhar. Assim como a Vênus [Fig. 11], de Giorgione, essa também cobre sua genitália de forma pudica, recurso usado na época.

A próxima obra analisada é *O nascimento de Vênus* [Fig. 13] do artista Alexandre Cabanel (1823-1889), pintada em 1863. Apesar de tratar um tema clássico, esta obra apresenta fortes conotações eróticas. Temas que transmitem essas noções de erotismo passam a ter ênfase no trabalho de artistas acadêmicos, como Cabanel e Bouguereau.

A obra *O nascimento de Vênus* [Fig. 13] se tornou inspiração para muitos escritores do período. A supressão de características que podem tornar a musa sensualizada e a utilização de tons claros, que garante mais suavidade e leveza compõe a chave do erotismo acadêmico do século XIX. O azul suavemente matizado de branco cria o efeito das nuvens intensifica a exposição do corpo da Vênus. Mas esta característica não transgride os limites da época. Já os cupidos, nesse caso, servem para trazer a sensação de ideal de pureza à deusa mitológica que acaba de surgir das águas cristalinas. O retorno ao clássico, como é possível perceber na obra [Fig. 13] é apenas um pretexto para apresentação do nu feminino, para o verdadeiro enfoque da obra.



Figura 13: Alexandre Cabanel. O nascimento de Vênus (1863). França.

Diferente de Giorgione e Ticiano que trazem a Vênus para o ambiente conjugal ou doméstico do quarto, Cabanel retoma a estratégia de inserir a deusa no ambiente mitológico,

<sup>14</sup>Acreditamos ainda, que o cão deitado a direita de sua cama da Vênus tenha representação de uma relação doméstica, ou seja, uma alegoria do casamento do Duque de Urbino.

já que ela nasce do encontro de Zeus com as águas do mar. Diferente de Botticelli, Cabanel coloca a Vênus deitada, tal qual Giorgione e Ticiano.

Cabanel pinta sua Vênus [Fig. 13] utilizando as técnicas acadêmicas de representação do nu feminino. Diferente do proposto pelos artistas do Renascimento que, ao inovar a forma de retratar a Vênus cria um distanciamento com a Antiguidade Clássica, ele retoma os valores propostos pelos artistas gregos e romanos. O nu feminino na sua obra [Fig. 13] é carnal e a forma com que pintou evidencia a deusa em um corpo de mulher, ou seja, corpo materializado. Sendo assim, percebemos que a obra é moderna no sentido dela se apresentar mais como um nu feminino do que como um mito, apesar de estar ambientada de acordo com o mito.

Uma aproximação que podemos fazer entre *Vênus de Urbino* [Fig. 12] e *O nascimento de Vênus* [Fig. 13], de Alexandre Cabanel, é que nas duas obras as musas são sensualizadas a partir de um erotismo natural. Entretanto, a *Vênus de Urbino* é retratada em um contexto suntuoso com requintes clássicos e de expressão altamente nobre, cuja simbologia estava direcionada ao casamento do Duque<sup>15</sup> que encomendou tal obra. Já a musa de *O nascimento de Vênus* [Fig. 13] aparece em um expressivo esplendor e cheia de sensualidade, nasce das águas e as espessas espumas onde sua cabeça se apoia representa o esperma de Urano, seu pai, que na mitologia foi castrado por Cronos (HESÍODO, 1995)<sup>16</sup>.

Muitas obras no passado foram proclamadas e censuradas pela sociedade por representação de obscenidades e se tornaram grandes clássicos. Diferente de *O Nascimento de Vênus* [Fig. 13], de Cabanel que teve boa aceitação por parte da sociedade da época, obras como *Almoço na Relva* (1863) [Fig. 14] e *Olympia* (1865) [Fig. 15], de Edouard Manet (1832-1883), não agradaram muito e foram vistas como símbolos de perversão. De acordo com T. J. Clark (2004) e Argan (1992), as obras escandalizaram o público nos Salões em que foram expostas.

Marinho e Merlotto (2002, p. 18-19) asseveram que “do famoso quadro *Le déjeuner sur l'herbe*, de Edouard Manet, a *Demoiselles d'Avignon*, de Pablo Picasso, ícones do nascimento e enraizamento das estéticas da Arte Moderna, o erotismo desestrutura o objeto, desconstrói perspectivas canônicas do Ocidente”. Embora as duas obras citadas pelos autores

<sup>15</sup>Conforme tratamos na página 44 desta pesquisa.

<sup>16</sup>Como mostrado anteriormente, o mito que envolve o nascimento da Vênus divide a opinião de Didi-Huberman e a de Clark. Para Didi-Huberman (2005) que propaga uma visão humanista de Vênus. Para o filósofo esse mito não é uma entidade pura, mas uma “catástrofe produtora da beleza”. Já Clark (1956) defende que a Vênus celestial, nascida do céu, é o próprio paradigma simbólico de uma idealização de beleza pura.

sejam consideradas como subversivas, A obra *Almoço na Relva* (1863) [Fig. 14] de Manet, é um modelo exemplar de transgressão ao contexto artístico da época.

O ano de 1863 foi marcado por grandes manifestações culturais, artísticas e literárias vinculados à modernidade do século. De acordo com Coli (2019), as intervenções ruidosas propostas pelo artista até então levantadas pela crítica de arte situam-se a partir de 1860, momento de início em tal processo de mudança. Em 1863, o ensaísta e crítico francês Gaetan Picon lança um livro de grande contundência ao período. Nesta obra, o crítico propõe a datação do nascimento da pintura moderno. Coli ressalva que é também no ano de 1863 a distinção entre o *novo* e o *arcaico*, entre a apreciada pelos cânones oficiais, e aquela que, por sua desobediência ou por não se adequar aos critérios vigentes, era vista como selvagem e desordenada. Cria-se em Paris, o *Salon des Refusés*, Salão do Recusados em português, onde Manet expõe *O Almoço na Relva* [Fig. 14], que havia sido rejeitada pelo São Oficial.

Essa obra apresenta figuras femininas nuas ou com pouca roupa ao lado de homens vestidos de forma refinada, isso causou grande escândalo. Segundo Coli (1988), Edouard Manet para se defender das críticas poderia justificar que a mistura de nus e vestidos se devia a uma longa tradição proveniente da história da pintura. Em *Almoço na Relva* [Fig. 14], os personagens masculinos trajavam roupas modernas, numa situação contemporânea, e o caráter enigmático dos personagens foi outra característica que chocou o público. Na obra [Fig. 14] é retratado um cenário bucólico e uma situação similar a de um piquenique. Nela aparecem dois casais e dois homens aparecem bem vestidos. Ao fundo há uma mulher se banhando no lago, que mesmo vestida está trajando poucas roupas. A outra mulher aparece totalmente desnuda, mas o artista a coloca sentada, com uma perna flexionada, o que impede a visualização de partes. Por sua posição e nudez ao lado de homens vestidos, o olhar do espectador será direcionado mais a essa mulher do que para as outras pessoas retratadas na obra. Um fato que impressiona é o olhar fixo na direção do espectador sem a menor receio de ser observada.

*Almoço na Relva* [Fig. 14] e *Olympia* [Fig. 15] são obras que apresentam uma forte relação com o espectador *voyeur* diante das figuras femininas. O olhar da jovem modelo em *Almoço na Relva* [Fig. 14] ou o da cortesã *Olympia* [Fig. 15] questiona a ideia de contemplação *voyeurista*. No jogo simbólico presente no olhar da figura feminina, Manet faz com que sua obra se constitua em fios narrativos que abrem precedentes a inúmeras interpretações, sem se pautar a uma resposta exata como ocorre nas abordagens acadêmicas.



Figura 14: Edouard Manet. Almoço na Relva (1863). França.

De acordo com Katia Canton (2002), a nudez como é apresentada na obra fere o cânone de apresentação do nu feminino no meio acadêmico. O nu feminino era parte obrigatória da formação artística, e entrava via estudo do nu, para que o artista tivesse condições de realizar as alegorias que focava o nu enquanto alguma virtude ou parte das temáticas mitológicas, a exemplo das representações das Vênus [Fig. 7, 8, 9, 10 e 13]. Não era comum no meio acadêmico se utilizar da mulher nua em si como tema a ser retratado e sim o nu feminino. Vale ressaltar que *O Almoço na Relva* [Fig. 14] não chocou por ser uma representação artística de evocação erótica, especificamente. A obra de Manet chocou a sociedade porque o artista inseriu uma mulher nua em um parâmetro de nudez feminino muito avesso às normas específicas da academia francesa, que permitiam transformar um nu feminino em um nu artístico. A obra *O Almoço na Relva* [Fig. 14] foi submetida ao salão oficial da academia francesa em 1863. Por subverter a forma como o nu era tolerado na academia, a obra em questão foi rejeitada pelo júri. Não se trata de um nu artístico (tolerado em suas formas acadêmicas), mas de uma mulher nua inserida em uma cena cotidiana.

A transgressão de Manet está exatamente no fato do artista abrir mão do nu artístico para focar como temática de sua obra a mulher nua em si. Por isso, a obra *Almoço na Relva* [Fig. 14] gerou grande desconforto aos espectadores conservadores teve grande repercussão no contexto artístico daquele período. A forma como a mulher nua insiste em olhar para fora da tela, além de gerar uma sensação desconcertante no espectador, foi motivo de choque, ou seja, uma mulher contrapondo o cânone da época.

Contribuindo com nossas análises sobre a obra, Argan (1992, p. 94) acrescenta que “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”. O desnudamento em *Almoço na Relva* [Fig. 14] nos motiva ao ato ritualístico de observar cada detalhe da mesma nos comportando como voyeur.

Conforme notou Borges (2016, p. 46), o artista Edouard 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”. A autora demonstra que muitos aspectos da obra são transgredidos para que a nudez da mulher ganhe muita evidência. Acerca da obra em análise, Duarte (1993, p. 13) reitera que “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”. Manet apresenta um comportamento subversivo ao apresentar tal obra à sociedade artística do ano de 1863.

Outra obra de Manet apresenta um conteúdo que pode ser lido dentro da chave de evocação erótica que estamos discutindo neste trabalho é *Olympia* [Fig. 15]. Ao observá-la percebemos que a personagem retratada encara fixamente o espectador enquanto sua serva a olha atentamente. Se compararmos esta obra de Manet com a *Vênus de Urbino* [Fig. 12] de Ticiano, veremos que nas duas obras as musas olham fixamente para o espectador. Esse mesmo olhar fixo é percebido em *Almoço na Relva* [Fig. 14]. No caso da *Vênus*, o olhar é diagonal e está relacionada à questão da sensualidade. Já no caso de *Olympia*, o olhar da prostituta de luxo está associado à relação comercial que está para se realizar. Para Coli (2010) a mulher retratada na obra de Manet não se trata de uma *Vênus*, nem é um nu acadêmico, é apenas a uma "apresentação" em obra, no nicho das "belas-artes" de uma cortesã, uma profissional do sexo.



Figura 15: Edouard Manet, *Olympia* (1863). França.



Coli (2011) reitera que “não se trata do “lugar do rei”, nem mesmo do “lugar do fodedor”. Trata-se do “lugar do cliente” cuja presença está no buquê de flores que trouxe, no gato que se arrepia diante do estranho, no olhar do modelo e, ainda, no gesto de sua mão esquerda” (COLI, 2011, p. 137). Tanto na obra [Fig. 12] de Ticiano quanto na obra [Fig. 15] de Manet, as figuras femininas aparecem cobrindo sua genitália. Embora essa seja uma estratégia comunal na arte, na *Vênus* se apresenta como um ato pudico, ou seja, uma proteção para cobrir o órgão sexual. Em *Olympia* se condiciona a ideia do pagamento e da comercialização de seu corpo. Reitera Coli (2011) que:

É importante analisar este gesto. *Olympia* não deixa cair, casualmente, sua mão para velar o sexo – como no caso de seu remoto protótipo, a *Vênus de Urbino*, que Daniel Arasse interpreta como um gesto de masturbação. Ela tapa o púbis com a mão espalmada, de modo decidido. Gesto “profissional”. O cliente chegou, ela está nua; expõe-se, mas esconde, talvez por resquício de pudor, o ponto mais desejado do corpo, suprema moeda de negociação (COLI, 2011, p. 137).

Conforme T. J. Clark (2004) e Argan (1992), muitos críticos da época não ficaram satisfeitos com *Olympia* [Fig. 15]. Além de criticada no Salão de 1865, a obra foi vista como um dos pontos mais altos da obscenidade. De acordo com Varella (2019, s/n.), curiosamente *Olympia* era nome muito comum na literatura francesa da época. Vale ressaltar que, “*Olympia* era um nome associado às prostitutas na década de 1860 em Paris”. Por isso, “ao contrário de outros artistas, Manet não descreveu uma deusa ou uma odalisca, mas uma prostituta de classe alta à espera de um cliente”. A feição de *Olympia* não transparece felicidade nem mesmo satisfação. Não percebemos a lascívia como as outras obras já analisadas. Tudo que conseguimos perceber no rosto da mulher retratada é indiferença. T. J. Clark (2004) ainda chama atenção para a superfície da obra [Fig. 15] como um de jogo de metáforas. Para o autor, é na interação, na percepção e na interpretação de seus variados espectadores que a obra se plurissignifica. Assim, o artista audaciosamente abriu portas para percepções novas. Graças à criatividade e à audácia de Manet, *Olympia* [Fig. 15] se tornou um marco e na ruptura estética que acontece na segunda metade do século XIX.

As razões para a subversão de Manet não estão somente no tema de sua obra, mas na forma como o artista explorou a plasticidade na execução de suas obras. Dessa forma, ele rompe com a tradição acadêmica do ponto de vista da perspectiva clássica e também com o modelado. Por essa razão, o conteúdo de suas obras aborda temas de grande importância política e social e ainda dá visibilidade aos personagens que vivem à margem da sociedade, por isso Manet é considerado um artista moderno.

Dentre as obras modernistas de evocações eróticas citamos *A Origem do Mundo* [Fig. 19] de Gustave Courbet (1819-1877) pintada em 1866. Nesta obra percebermos um torso feminino desnudo mostrando parte das pernas e o órgão sexual.

A obra de Courbet [Figura 19] causou grande desconforto já que a mentalidade das pessoas da época ainda se mantinha cheias de bloqueios no que tange à sexualidade, ao erotismo e ao universo dos desejos. Ainda que a grande contribuição do Impressionismo se deva mais à técnica da pintura sua temática também era de grande importância. Observamos que com a chegada desse movimento de vanguarda, algumas temáticas passam a ser retratadas com mais frequência, revelando assim a quebra de paradigmas e assinalando a ruptura de alguns padrões e regras. Neste contexto é que Paul Cézanne (1839-1906) pinta a obra *Três Banhistas* [Fig. 16] em 1874.



Figura 16: Paul Cézanne, *Três Banhistas* (1874). França.

Cézanne é conhecido pelas contribuições à modernidade artística. Duas dessas se dão na forma como o artista utilizou as cores e no modo como organizou os traços em suas obras. A obra *Três Banhistas* [Fig. 16] apresenta expressivo dinamismo entre a figura das banhistas e o fundo. Embora percebamos com clareza as formas das figuras, o artista preserva os aspectos impressionistas, observamos nas pinceladas soltas. Na obra, Cézanne se distancia da representação do nu reclinado, como faziam alguns artistas já mencionados. As mulheres retratadas parecem agir naturalmente não se importando de serem observadas enquanto se banhar. A nudez proposta na obra [Fig. 16] reflete a condição inocente da juventude, o corpo lânguido e voluptuoso das mulheres nos remete às representações da *Vênus pudicas* da Antiguidade Clássica [Fig. 7, 8 e 9].

O historiador da arte Meyer Schapiro em um de seus ensaios acerca da pintura de Cézanne se impressiona com a forma abrangente e particular da obra do artista francês.

Evocando as considerações do autor, “a cor, o desenho, a modelagem, a estrutura, o toque, a expressão – se é possível isolar um destes dos outros – são levados em sua obra a novas alturas” (SCHAPIRO, 1996, p. 79).

Em *Três Banhistas* [Fig. 16], os elementos visuais descritos por Schapiro se fundem tornando-se indissociáveis. No que tange à cor, o domínio pictórico do artista fica claro na utilização dos matizes amarelados sobre os tons esverdeados para construir a paisagem da obra [Fig. 16]. A mescla de verdes contribui para por em evidência as banhistas. As linhas que formam o contorno das mulheres revelam a liberdade em seus traços. A liberdade dos traços e as pinceladas soltas dão um efeito avantajado nas silhuetas das moças em *Três Banhistas*.

Quanto às representações femininas retratadas na obra em análise [Fig. 16], a mulher sentada e a que aparece agachada conseguem esconder suas partes íntimas. A mulher que se posiciona no centro aparece com parte de seus seios e genitália à vista. O equilíbrio entre o que se vê e o que se esconde é o complemento do ar de volúpia trazido na representação pictórica. A mulher posicionada ao meio da obra, além de ter sua região pubiana avantajada, traz um tom avermelhado que acaba deixando suas partes íntimas em destaque.

A fusão dos elementos visuais serve como estratégia para ampliar as evocações eróticas da obra em análise. Embora a obra *Três banhistas* [Figura 16] não seja tão erótica quanto a outras do artista, percebemos nela o confronto entre a entrega sexual e a forte carga de erotismo que se fazia presente na vida e obra de Cézanne em sua fase romântica. A obra em questão retoma uma temática da tradição, ou seja, ‘banhista’ é uma temática clássica e muito recorrente na história da arte. Assim como Cézanne, Manet também se retoma tema da tradição por meio de suas pinturas. O escritor Émile Zola, que foi grande amigo de Cézanne desde a adolescência, retratou o artista em um dos personagens de seu livro *L’Oeuvre* e os críticos consideravam ser o pintor francês: “[ele, o pintor, experimentava] uma paixão carnal, um louco amor pela nudez, desejada e ainda não possuída: ele achava impossível satisfazer-se, impossível criar tanto deste corpo quanto ele sonhava apertar em seus braços frenéticos. As moças que ele expulsava de seu estúdio, adorava em suas pinturas” (ZOLA 1886 apud HARRIS, 1982, p.22).

A seguir apresentamos *Galatea* [Fig. 17] de Gustave Moreau (1826-1898), pintada em 1896 e *O Ciclope* [Fig. 18] de Odilon Redon (1840-1916), pintada em 1914. Ambas são do Simbolismo. Nas obras de Moreau e de Redon, o nu feminino aqui ganha uma nova conotação simbólica, já que ambas apresentam figuras femininas com um simbolismo fantasmagórico e revelam a imagem da mulher como criatura ameaçadora e dotada de

mistérios. Como é possível observar nas obras [Fig. 17 e 18], Moreau e Redon criam pinturas literárias, nas quais os mitos, as civilizações antigas e os temas fantásticos ganham espaço.

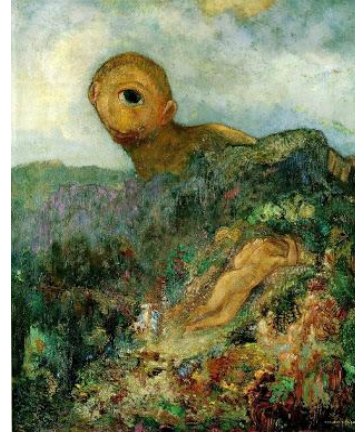
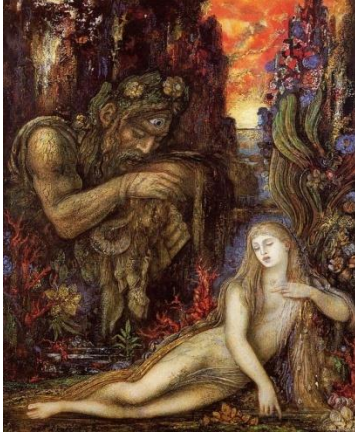


Figura 17: Gustave Moreau, Galatea (1896). Espanha. Figura 18: Odilon Redon, O Ciclope (1914). Holanda.

Em *Galatea* [Fig. 17], o artista Gustave Moreau constrói um cenário bucólico onde nele aparecem um Ciclope e Galatea aparentemente próximos. Ele não parece oferecer perigos à donzela que aparece em pose reclinada e seu corpo está parcialmente envolto por uma faixa de tecido transparente, mas ele parece apenas observá-la silenciosamente para não assustá-la, portanto, ela não percebe que está sendo observada.

De acordo com Almeida e Filho (2009), ainda que o contexto da obra seja outro, sua temática nos remete ao mito de Leda, que era observada secretamente por Zeus em seu zoomórfico disfarce de Cisne. Vários são os detalhes que revelam evocações eróticas na obra [Fig. 17], mas o que mais nos chama atenção é a mão esquerda da musa tocando suavemente seu colo e o panejamento transparente que cobre sua região pubiana, pois a transparência da seda sobre a parte pubiana de Galatea acaba sendo um recurso para prender a atenção do espectador que tentará perceber se por trás dela é possível ver as intimidades da musa.

Em *O Ciclope* [Fig. 18] de Odilon Redon, percebemos uma situação diferente da anteriormente analisada. Conforme Zappa (2007, p. 48), “Redon com a obra *O Ciclope* apresenta o nu feminino reclinado como uma mulher que aparentemente dorme desapercebida do perigo do gigante Ciclope que emerge ameaçador de trás da montanha. O artista trabalha com um mundo interior imaginário e também se inspirava na ciência”. Diferente do que é colocado pela autora, analisamos que esse Ciclope apresenta um olhar terno, o que nos remete à lenda dos ciclopes antropofágicos, que tiveram sua brutalidade substituída pela ternura e sentiam pela formosa Galateia. A maneira como a ternura do Ciclope olha a donzela adormecida e desatenta aproxima as obras de Moreau e da Redon [Fig. 17 e 18] acentuando a

chave do erótico nas duas obras. Assim como em *Galateia* [Fig. 17], em *O Ciclope* [Fig. 18] a fera também não parece oferecer perigo algum à donzela, que dorme desnuda em meio à vegetação verdejante. Outro ponto a se destacar é que embora a musa tenha sido retratada completamente nua, o posicionamento de suas pernas esconde seu púbis. *Galateia* [Fig. 17] esconde seus seios debaixo de seus longos cabelos, já que a donzela retratada por Redon parece segurar os cabelos propositalmente deixando os seus à mostra.

Em *Galateia* [Fig. 15] e em *O Ciclope* [Fig. 16] percebemos alguns detalhes que as aproxima das representações das Vênus da Antiguidade Clássica [Fig. 7, 8 e 9] analisadas no início desta discussão temática. Entre eles, apresentamos o toque suave no colo, cuja tentativa é de cobrir os seios, já que o comportamento pudico ao desviar olhar do espectador e os artifícios para cobrir o órgão sexual são comumente utilizados por artistas de distintos momentos na História da Arte.

### **1.3 O EROTISMO NAS REPRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS DO MODERNISMO**

Ao evocar o erotismo, o corpo passa a ser um espaço de transgressão. O ritual da metamorfose do entrelaçar dos corpos é uma atitude subversiva que suprime os limites impostos pelo conservadorismo social. Para Bataille (2017, p. 41), o desnudamento, além de uma ação que motiva algo, é também um ato ritualístico de preparação dos corpos para o entrelaçamento que possibilitará a fusão dos mesmos no ato sexual. O filósofo reitera que “a nudez se opõe ao fechado, isto é, ao estado de existência descontínua”. Neste caso, as relações de desejo com a exposição do corpo que aqui é objeto de um rito que comunica seu erotismo, o próximo passo será a condição desses corpos à metamorfose manifestada na supressão e na fusão dos limites.

Conforme Borges (2016, p. 39), é comum nos depararmos com atos de interditos e limitação contra a nudez “em muitos períodos de nossa história”. Para a pesquisadora “a nudez pode sim oferecer a sensação de completude e, desta forma, trazer erotismo à obra, mas em discordância a Bataille, nossa opinião se pauta na crença de que este aspecto não é uma condição para o erótico se instalar no objeto artístico”.

Os impulsos eróticos são manifestados constantemente no meio social. Sem o homem e a mulher não há erotismo. Sem o caráter subversivo e transgressor do erotismo o ser humano não seria o mesmo. Se o erotismo possibilita a metamorfose com a junção dos corpos na prática sexual, portanto, podemos concluir que a existência humana se fez real exatamente pelo fato das pulsões eróticas existirem. Dessa forma, as evocações eróticas nas ações do ser

humano são o que o torna cada vez mais transgressor, razão pela qual seguimos na defesa de que na soma entre arte, literatura e erotismo o produto final desta junção é uma adequada convergência ao cenário artístico moderno e contemporâneo. Por isso, concordamos que,

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 (BORGES, 2016, p. 44).

Aqui o erotismo será tratado tendo por base algumas discussões no campo do visual e do verbal, dando sequência aos estudos da Arte e da Literatura Moderna, podendo se estender até a contemporaneidade. Por isso, voltamos nossas discussões para arte europeia, já que o erotismo em tal contexto ganha grande proporção. Dessa forma, nesta parte de nossa pesquisa, exploraremos alguns movimentos surgidos no século XX. Muitos artistas rompem com o academicismo da época, fazendo do erotismo um grande ou exclusivo motivo para expressar seus mais autênticos desejos.

De acordo Mahon (2007), circulando em distintos cenários artísticos, o erotismo aparece nas telas dos cinemas e das pinturas, com cenas explícitas de atos sexuais. Isso comprova que a arte não só desafia como também produz poder. Assim, muitos artistas se voltam para o erotismo como uma forma de explorar a natureza humana e a sociedade por meio do desejo sexual a partir da própria arte.

### **1.3.1 Manifestações eróticas na Arte Moderna do século XX**

Após falarmos um pouco acerca dos vestígios de Eros na arte, passamos a tratar das evocações eróticas na Arte do século XX. Aqui, iniciamos nossas análises trabalhando com obras de artistas de países europeus até chegarmos aos brasileiros. A partir da análise das obras selecionadas, apresentamos algumas percepções do erotismo evocado por estas representações plásticas que foram produzidas em diferentes momentos do modernismo. Este texto, além de aprofundar os estudos acerca das evocações eróticas no modernismo, serve como sequência às discussões sobre os vestígios de Eros na arte.

Muitas obras modernistas de evocação erótica poderiam contribuir para nossa análise nesta seção, mas seria impossível elencar todas elas, sem dizer que essa tentativa tornaria esse estudo demasiadamente extenso. Para escolha das obras com as quais trabalharemos nesta seção, fazemos nossa seleção com um foco particular em pinturas de evocações eróticas que

se destacaram na modernidade europeia. Realizaremos as análises das obras selecionadas seguindo a cronologia em que foram produzidas. Essa seleção não objetiva impor ou criar uma escala de valor entre as obras apresentadas e sim analisar as características que acentuam a chave do erotismo presente nelas.

Dos artistas que produziram obras de evocações eróticas que elegemos para esta seção, iniciamos por Gustave Courbet (1819-1877). Para Argan (2002) e Gombrich (2013), o artista francês é quem anuncia e dá nome ao Realismo como forma de superação simultânea aos valores clássicos e românticos, sem negar a história e os grandes mestres da arte. Gombrich diz que tal fato se dá “quando ele abriu uma exposição individual num barraco de Paris, em 1855, intitulou-a *Le Réalisme, G. Courbet*. O seu "realismo" iria marcar uma revolução na arte. Courbet queria ser unicamente discípulo da natureza” (GOMBRICH, 2013, p. 390).

Embora esta seção se ocupe em analisar obras do século XX, trazemos Courbet em dada a grande importância revolucionária que sua obra *A Origem do Mundo* [Fig. 19]<sup>17</sup> alcançou em 1866 quando apresentada ao público. Esta obra ultrapassa muitos limites aceitáveis do erotismo permitido, e entra no nicho de uma circulação marginal de imagens de teor erótico mais explícito passando a ser vista como tabu, ou seja, proibido. *A Origem do Mundo* [Fig. 19] apresenta um caráter inovador por abordar de modo original tanto sua forma quanto sua temática. Nela, o realismo e a sexualidade ocupam espaço da representação estética. Em *A Origem do Mundo* [Fig. 19], um torso de uma mulher envolto minimamente por um tecido que ocupa toda dimensão da tela. Os seios da figura feminina que desaparece debaixo do panejamento serão retomados em uma análise mais detalhada e aprofundada.



Figura 19: Gustave Courbet, A origem do mundo (1866). França.

<sup>17</sup>De acordo com Chiara (2001) a obra foi encomendada por Khalil-Bey, colecionador de obras eróticas, que solicitou a Gustave Courbet uma pintura que retratasse um nu feminino em sua forma mais crua e lasciva. Arruinado pelo jogo o diplomata acabou vendendo *A Origem do Mundo* e o restante de sua coleção para um antiquário. Depois de passar pelas mãos de alguns colecionadores a obra chega até o psicanalista Jacques Lacan. Em 1994 a obra é doada ao estado francês e finalmente em 1995 ela foi exposta pela primeira vez em público no Musée d'Orsay, onde se encontra até o presente momento.

A obra *A Origem do Mundo* [Fig. 19] despertou atenção e curiosidade em muitos críticos. Uma das características que instigaram alguns desses críticos é o fato da figura feminina não mostrar seu rosto ao espectador. O rosto e um dos seios da mulher aparecem totalmente cobertos por um panejamento sobre o qual Alberto Manguel (2001, p. 126) fez a seguinte afirmação: “sem rosto, ela se tornava a paisagem do seu corpo: pernas abertas, sexo encimado por um bosque de pelos negros e avermelhados, expõe-se para o espectador [...]”. Já Patrício (2009, p. 129) acrescenta que “a figura ocupa a maior parte da superfície e a pose exprime certa monumentalidade, sobretudo as coxas. O busto é mais remoto e o ventre lança-se para o espectador oferecendo-se ‘disponível’”. Além do disposto por Manguel e Patrício, acrescentamos que na obra em análise [Fig. 19], a região pubiana se destaca intensamente possibilitando que o espectador trave um confronto visual com o órgão sexual feminino. Os pelos pubianos cobrem quase totalmente seu órgão genital deixando à vista apenas os lábios genitais suavemente avermelhados. É no torso onde se concentra a chave do erotismo da obra.

As características analisadas possibilitam que a obra em discussão possa ser vista como uma entre as mais intrigantes representações plásticas de evocação erótica subversivas no contexto artístico moderno. A forma como a obra se apresenta ao espectador infringe fortemente muitas formas de limites colocadas pela sociedade. Ressaltamos, ainda, que o ponto de maior tensão na obra é a parte pubiana do torso que fica totalmente exposta. A obra em questão é um importante exemplo de erotismo e transgressão no início da Arte Moderna.

As evocações eróticas presentes na obra [Fig. 19] se dão pelo fato de Coubert representar a genitália e o ventre de uma, mulher ultrapassando a ideia de sensualidade para explorar o sentido de ‘realístico’ da anatomia humana. A intenção do artista na verdade era mostrar a genitália feminina realisticamente sem o que podemos chamar de ‘máscara’ do sensualismo. Reforça Gombrich que: “De certo modo, sua personalidade e projeto” artístico revela seu caráter realista. O artista “não queria formosura, mas verdade” tal como ela é (GOMBRICH, 2013, p. 390). A sensação que temos é a de que o artista tenha realizado essa obra observando uma modelo refletida em um espelho, pois o enquadramento foi feito nesta parte da anatomia feminina não possibilitando que o espectador veja nada além do que as coxas, os seios e a genitália da mulher.

A historiadora da arte Linda Nochlin em 1988 publicou um ensaio intitulado *Women, Art and Power* em que discute a relação entre essa tríade. O ensaio leva em conta um conjunto de imagens retratando mulheres em narrativas de poder ou questionando a ausência deste poder ideológico. Nochlin (1991) trata as situações, considerando-as que significam: “operações do poder ao nível da ideologia, operações que se manifestam de um modo mais



difuso, mais absoluto e, contudo mais paradoxal e sutil, através do que chamaremos os discursos da diferença de gênero (...). A autora explica ainda que “a ideologia manifesta-se tanto através do que é silenciado – considerado impensável e irrepresentável – como através do que é articulado no objeto artístico”. (NOCHLIN, 1991, p. 13).

A partir das considerações de Nochlin (1988; 1991) compreendemos que a forma lasciva e provocadora como a obra foi apresentada por Courbet, distorce as regras pré-estabelecidas pela sociedade patriarcal em que foi realizada. Regras até então vigentes que ao menos toleravam a nudez inscrita nas cenas das musas e mitológicas ou oníricas, que não confrontavam ao real em sua crueza mais extrema. Como reprovação aos nus planos idealizados pela pintura acadêmica, a obra [Fig. 19] de Courbet é a mais pura representação crua da nudez feminina e seu aspecto mais realístico.

As *Senhoras d'Avignon* (1907) [Fig. 20] de Pablo Picasso (1881-1973) é um importante marco para os movimentos de vanguardas. Tal obra assim como *Almoço na Relva* [Fig. 14] de Manet rompe com os modelos canônicos pré-estabelecidos pela crítica de arte vigente. Nessa obra [Fig. 20] o artista apresenta cinco mulheres: umas nuas e outras com o corpo parcialmente envolto por uma seda transparente e uma mesa com frutas. Desse modo, a ausência de mobílias no espaço em que essas mulheres aparecem nos oferece poucos indícios do contexto retratado. Para esta análise da obra, valemo-nos de algumas características apresentadas pelas figuras femininas.



Figura 20: Pablo Picasso *As Senhoras d'Avignon* (1907). Estados Unidos.

De acordo com Gompertz (2013), a obra *As senhoras d'Avignon* [Fig. 20] é fruto de muitos estudos, esboços e experimentações. A obra em questão não chamou atenção de Guillaume Apollinaire (grande amigo de Picasso). Apollinaire teve o primeiro contato com *As senhoras d'Avignon* em 1907 no ateliê de Picasso, quando a referida ainda estava em

andamento. Gompertz (2013) assevera que a obra se apresentava como o ponto culminante da ambição de Picasso em combinar variadas referências artísticas com suas próprias preocupações. Ao se deparar com *As senhoras d'Avignon* [Fig. 20], a reação de Apollinaire foi de perplexidade e choque.

O escritor viu-se confrontado por cinco mulheres nuas que olhavam de uma gigantesca tela de 2,5 metros quadrados, seus corpos cruamente pintados destacados da paleta de marrons, azuis e rosas por uma série nítidas linhas angulares aplicadas de uma maneira que estilizava a imagem como espelho quebrado. Apollinaire pensou que a pintura faria o mesmo com a carreira de Picasso. Não podia compreendê-la. [...] Picasso sentia necessidade de se afastar da [...] pintura figurativa que se provava tão apreciada por colecionadores e críticos, rumo a um estilo que parecia não só primitivo como severo demais? (GOMPERTZ, 2013, p. 137).

A obra *As senhoras d'Avignon* [Fig. 20] em certa medida foi uma resposta à natureza competitiva de Picasso. Essa obra apresenta situação bucólica com figuras nuas ao ar livre, dispostas numa superfície marcada pela intensidade do amarelo. As figuras dessa obra executam atividades diversas, tais como, descanso sobre a relva, danças, execução de música ou cenas de amor. A esse respeito, Argan (1992, p. 422) afirma que “com *Les demoiselles d'Avignon*, Pablo Picasso, num golpe de força, entra no cerne da situação; não propõe outra poética, mas contesta e supera a poética dos *fauves*, a classicidade meta-histórica e o mito mediterrânico de Matisse”.

Para Argan (1992, p. 246), “na história da arte moderna, é a primeira ação de ruptura”. Em contato com *As Senhoras d'Avignon* não é difícil perceber as rupturas propostas por Picasso. Em meio à desconstrução da figura feminina, essas rupturas se fundem e ao mesmo tempo se separam, pois é possível perceber algumas marcas características da arte africana. Para o historiador da arte, nesta obra [Fig. 20] ocorre uma mudança impossível de não ser percebida. “À esquerda, a composição se assenta numa sucessão de figuras eretas, que colocam o espaço numa rítmica tensa, fortemente retesada; à direita, a composição se subverte, os rostos das duas últimas mulheres tornam-se máscaras horríveis e absurdas, fetiche”. Ocorre que, além da erotização da figura feminina e da decomposição do espaço, entra outro fator de interesse do artista, o gosto pela escultura negra (CANTON, 2002).

Na obra *As Senhoras d'Avignon* [Fig. 20], a nudez explícita é traduzida como um convite à razão. Isso ocorre porque a obra “traz um tema estratégico para questionar a história e as tradições estéticas da arte em si, com sua produção artística, e a opinião ordinária” (MICHEL, 1973, p. 213). Embora o artista proponha na obra a decomposição do visual a partir da técnica utilizada, é possível perceber que também transgride e viola as convenções

nas representações visuais de evocação erótica. O choque se torna maior quando Picasso, ao invés de representar cinco mulheres simples da sociedade burguesa, retrata prostitutas, cujos atributos estéticos se destacam na forma por meio das linhas verticais dos traços genuinamente cubistas, razão pela qual Picasso assume um comportamento subversivo ao retratar pessoas comuns que viviam à margem de uma sociedade burguesa.

O erotismo nas obras *Almoço da Relva* [Fig. 14] de Manet e em *As Senhoritas d'Avignon* [Fig. 20] de Pablo Picasso não era uma questão prioritária. Por isso, a abordagem do nu feminino não foi o que mais perturbou a crítica da época e sim o tratamento formal que os artistas deram às obras citadas. Entretanto, em função das evocações eróticas que as obras desses artistas expressam, não descartamos a oportunidade de analisar tais contribuições.

Saindo da atmosfera do Cubismo com *As senhoras d'Avignon* [Fig. 14] de Pablo Picasso, entramos no movimento Secessionista, do qual o artista austríaco Gustave Klimt (1862-1918) fez parte. De acordo com Brandstätter (2000), no ano de 1897 Klimt e outros artistas se reuniram formando o 'Movimento de Sucessão de Viena', que se opôs ao Classicismo e ao Academicismo e lutaram em prol de uma arte moderna que buscasse a valorização do trabalho artístico. Como líder, Klimt foi uma peça fundamental ao grupo de libertação da Arte, um combatente inflexível e corajoso da causa. Segundo Brandstätter, por acreditar que a arte era capaz de mudar a sociedade, o grupo lutava pelo direito à criação. Vale lembrar que este combate não era essencialmente estético, mas sim uma união em prol das novas artes e de novos artistas. Foi neste período que Klimt aderiu a "símbolos clássicos como uma ponte metafórica para a escavação da vida instintiva, e principalmente sexual" (SCHORSKE, 1990, p. 215).

Mesmo alcançando grande fama, Klimt enfrentou muitas críticas na época e incompreensão por parte de outros artistas contemporâneos a ele, o que é reiterado por Neret (1992) explica que o artista também teve muitas de suas obras devolvidas pelo Estado, pois ele viveu em uma sociedade que incentivava a arte moderna, porém esta para ser aceita deveria seguir prescrição de determinados padrões estéticos. Neret reforça, ainda, que se as ideias do grupo do qual participou estivesse atrelado a uma arte livre, essa libertação poderia ser tão particular em suas obras. As produções artísticas deveriam se enquadrar em regras que não contrariasse a sociedade e o espectador.

Na obra *O Beijo* (1907-1908) [Fig. 21], Gustav Klimt retrata um casal de amantes entrelaçados de tal forma que seus corpos se fundem formando um só. Os arbustos e as flores destacam as madeixas avermelhadas da mulher e atribui a ela o estatuto de sedução.



Figura 21: Gustav Klimt. O Beijo (1907-1908). Áustria.

Na obra [Fig. 21], percebemos a junção dos corpos dos amantes ensaiando um caloroso abraço e um beijo. Esta representação indica que Eros e Tântos se mantêm presentes na obra. Sobre *O Beijo* [Fig. 21], Canton (2002, p. 36) afirma que “a cabeça de um homem debruça-se sobre o rosto de uma mulher. Suas roupas douradas se fundem em padronagem e estamparias que escorrem sobre o chão florido”. Já Pinheiro (2008, p. 42) vê o “manto masculino em contraposição às flores e aos 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” (p. 48). Com base no disposto, compreendemos que a figura feminina, além de se apresentar em posição de submissão ao homem, comunica uma sexualidade latente.

O ar de mistério que paira sobre *O Beijo* [Fig. 21] se dá por causa da sexualidade, questão essa que explica a razão da obra também ser vista como exemplo de arte de evocação erótica. Há nela inúmeros detalhes que geram interpretações diversas. Podemos começar pela forma como os corpos se envolvem na obra, deixando exposto apenas os rostos e as mãos dos amantes. Borges (2016) defende que ao se ajoelhar, a figura feminina intensifica a redenção ao amor e sua posição de submissão diante de seu amado. Além da “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” (BORGES, 2016, p. 49).

Em *O Beijo* [Fig. 21], Klimt vai além das realizações do belo. Nessa obra ocorre uma metamorfose dos corpos do casal por meio do tom dourado. A submissão da mulher pode ser percebida na distinção dos detalhes e dos ornamentos presentes nas vestimentas do casal. A vestimenta do homem e da mulher traz formas geométricas. No manto masculino predomina o quadrado, na roupa feminina formas circulares. A ausência de fundo paisagístico na obra

contribui para a fusão dos corpos em tom dourado. “A aura do quadro e a sua beleza sedutora devem tanto ao seu preciosismo – ambíguo como à representação do casal de amantes, encarnação de uma tranquila felicidade erótica” (FLIEDL, 2006, p. 115).

A obra [Fig. 21] recebe o nome de uma das representações mais comuns do amor - o beijo – para selar a intensidade no encontro desse beijo entre os amantes. O Beijo [Fig. 21] é comumente lida como uma expressão visual de amor e sexo. Ela está ligada ao espírito do tempo da Austria de virada de século, condensando oposição artística aos padrões estabelecidos, em uma síntese entre liberdade, arte e vida, pautadas pelas complexas discussões filosóficas e psicanalíticas do período. É possível observar que a mão da mulher repousa sobre a mão do homem, o que pode reafirmar o caráter mais afetivo ou uma leitura de expressão êxtase demonstrado pelos olhos fechados. De acordo com Fliedl (2006):

Em *O Beijo*, o abraço aparece menos como uma união ou uma imagem que encarna o triunfo do Eros do que como uma regressão entorpecida a si mesmo – a imobilidade é também uma característica dessa representação do casal, Klimt raras vezes mostrou aspectos comunicativos do amor. Os seus casais raramente estão ligados por uma atividade gestual ou afetiva. (a agressividade do combate dos sexos, que mais tarde se tornará um tema importante dos princípios do impressionismo austríaco, não foi, de modo algum, tido em conta). Ele mostra-nos essa atividade, com raras exceções, como um abraço quase petrificado ou, nas obras tardias, com uma falta de relação perdida nos sonhos. Foi aí que Klimt encontrou a possibilidade para redefinir a relação entre o sexos – e uma outra (nos desenhos) na redução à solidão da mulher que é eroticamente auto-suficiente (FLIEDL, 2006, p. 119).

Em *O Beijo* [Fig. 21] há marcas da presença de Eros. Isso ocorre na forma como os corpos do casal se apresentam entrelaçados na obra: o gesto de um beijo forçado e a recusa da moça. Fliedl (2006) defende a efemeridade e a morte do amor na obra. Para o autor, Klimt pintor realista da Secessão, a consumação do amor e da felicidade só é possível na poesia e não nas relações estabelecidas no contexto da sociedade. Segundo Schorske (1982, p. 241) existia o mito de que a razão e a civilização derrotariam as formas de violências deliberadas pelo instituto do homem. Porém, com suas obras de evocação erótica, Klimt desmitifica essa utopia clássica mostrando que “a lei não dominou a violência e a crueldade, mas apenas ocultou-as e legitimou-as”. As obras de evocação eróticas tenham causaram grandes escândalos na época.

A obra *Nu feminino reclinado* (1916) [Fig. 22], de Egon Schiele (1890-1918), é um exemplo do que acabamos de dizer sobre a violenta forma de retratar o corpo feminino. Diferente de Klimt, que fez obras só por causa de críticas recebidas, para contrapor e provocar ainda mais a crítica de arte vigente, seu aprendiz Egon Schiele foi um artista ousadia, porque sua capacidade pictórica era tão grande que ele conseguia impressionar o espectador a

transportar-se ao universo retratado. Suas obras de evocação erótica impressionam o espectador que, em contato com elas ou observam intermitentemente os detalhes de suas pinturas ou desvia o olhar pela forma explícita com que retrata o corpo nu.

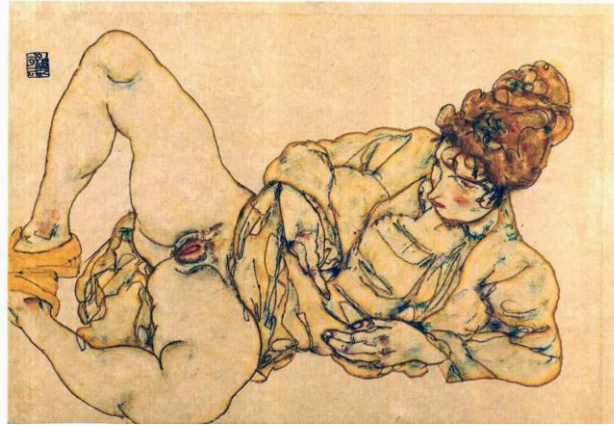


Figura 22: Egon Schiele. Nu feminino reclinado (1916). Viena.

Conforme comprovam Dabrowski e Leopold (1997, p. 133) “a esposa de Schiele serviu de modelo para este seminu com a parte inferior do corpo exposto. Nesse mesmo ano de 1916, o artista a descreveu em uma pose sentada com uma perna levantada e seus órgãos genitais enfatizados de maneira semelhante”. Esses trabalhos compuseram um portfólio destinado a cinco filmes eróticos. Porém, Schiele teve o cuidado de descaracterizar sua esposa, usando outras modelos com as mesmas características físicas que Edith. O intuito do artista era dificultar que os espectadores não a identificassem com facilidade. Os autores acrescentam ainda, que Schiele incorporou tons que mantivessem o equilíbrio entre as coxas e as pernas nuas de sua esposa reclinada. Na pose representada na obra [Fig. 22] é possível perceber que os braços acompanham o posicionamento da Edith estabelecendo certo equilíbrio e horizontalidade. Um dos braços serve de sustentação para a parte superior de seu corpo que se mantém erguido. Parte de seu penteado ecoa no mesmo ângulo de sua coxa direita e joelho. Acerca da tonalidade utilizada para colorir a obra, Dabrowski e Leopold explicam que:

Schiele usou o mesmo ocre não natural para destacar os contornos das coxas e da jaqueta e da saia levantada, também algumas das estruturas internas das duas peças de vestuário. Para uma cor contrastante, ele escolheu azul verde. O desenho altamente expressivo e a coloração sensível complementam-se e a combinação é totalmente satisfatória. Schiele permite que uma parte da saia levantada reapareça abaixo do coxas abertas da mulher, enfatizando ainda mais sua nudez (DABROWSKI; LEOPOLD, 1997, p. 133 [tradução nossa]).

De acordo com Argan (1992, p. 241), Egon Schiele desenvolvia sua obra “com uma violência tétrica e desesperada”. O autor acrescenta, ainda, que Schiele realizava “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”. Em *Nu feminino reclinado* [Fig. 22] percebemos que a crueza carnal é retratada de forma intensa. Nesta obra a mulher é apresentada ao espectador com a parte superior de seu corpo toda envolta por uma vestimenta amarela que, por pouco, não se perde na pele da figura. O corpo da mulher tem uma tonalidade pálida e seguindo as linhas de seu corpo um leve sombreado em amarelo. Já os sapatos e a vestimenta da mulher são amarelados. O que mais chama atenção na obra é o fato de a mulher cobrir demais a parte superior de seu corpo deixando sua região pubiana à vista. Nessa região, o artista aplica um tom avermelhado em destaque no seu corpo pálido. Embora a mulher se apresente em posição extremamente erótica, não percebemos nela o menor interesse em envolver o espectador. É como se envolvesse em melancolia.

Fischer (2007, p. 116) acrescenta que “o observador é convidado a viver o elemento erótico” em “suas implicações físicas e psíquicas: o coito físico esconde o medo da solidão humana”. A obra apresenta uma mulher em posição que indica sexo, ela está sozinha, encenando o antes ou o depois do ato sexual, sem nuances, é nudez crua e real como disse Argan (1992). A forma como a mulher foi retratada de pernas abertas deixando sua genitália à vista confere grande erotismo à obra e essa posição gera certo mistério, que exigirá imaginação por parte do espectador. Esse é o alimento do erotismo. É extraordinária a forma como o artista usa a temática do erotismo na obra. De acordo com Fischer,

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. 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 (FISCHER, 2007 *apud* BORGES, 2016, p. 51).

É notável o conteúdo sexual em *Nu feminino reclinado* [Fig. 22]. Entretanto, a obra é resultado de sua afeição por Edith. Embora a nudez da obra seja explícita, percebemos que o corpo parcialmente desnudo foi retratado de modo anatômico, característica comum em muitas das obras de Schiele. O artista imprime neste seminu o desvio do olhar em direção ao espectador e a palidez semelhante a das Vênus pudicas [Fig. 7, 8 e 9] analisadas no início deste capítulo. Por outro lado, o artista não faz a menor questão de inserir algum artifício

artístico para cobrir a nudez da figura feminina. A chave do erótico desta obra se localiza exatamente no fato do artista cobrir uma parte do corpo de Edith, deixando a outra totalmente descoberta, possibilitando que o olhar do espectador seja conduzido diretamente para genitália da mulher.

A lascividade feminina ainda hoje é muito mal interpretada, já que a sociedade tenta estabelecer muitas formas de controle sobre esse corpo. A imposição se relaciona ao que Nochlin (1988) questiona acerca das relações de poder<sup>18</sup> e da invisibilidade da mulher. Egon Schiele em sua obra [Fig. 22], ao retratar Edith não está preocupado com a idealização. Ele não tenta mostrar algo melhor ou mais belo ou diferente pela pintura. Sua proposta é mostrar o corpo tal como é, e faz isso mostrando as anatomias da genitália exposta. O mesmo ocorre em *Étant donnés* [Fig. 23] de Marcel Duchamp. O choque que a obra de Duchamp causa no espectador, não é o mesmo causado por aqueles que se defronta com a obra de Schiele.

A obra *Étant donnés* [Fig. 23] foi o último trabalho de Marcel Duchamp. Tendo sido iniciada em 1946 e concluída em 1966. O desejo de Duchamp era que essa obra fosse exposta após a sua morte. Embora apresentemos apenas a figura feminina, a *assemblage* [Fig. 23] consiste em uma porta de madeira montada em uma moldura de tijolos. Na parte interna da porta há um portal de tijolos e pela abertura no centro dele o espectador pode ver uma mulher nua deitada em uma cama coberta por gravetos e em sua mão há uma luz acesa. A nudez realística da mulher se traduz numa cena profundamente perturbadora e por não ter toque e requintes acadêmicos à obra [Fig. 23] não agrada a todos os espectadores. Argan, que “a sociedade moderna, que se vangloria de ser avançada, quer artistas avançados, contudo não lhe agrada a arte que levanta problemas” (ARGAN, 1992, p. 208).

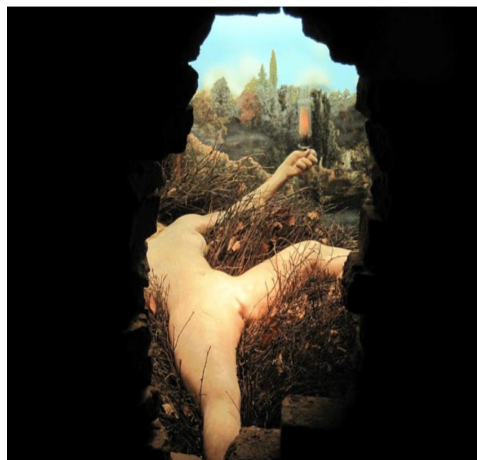


Figura 23: Marcel Duchamp. *Étant Donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage...* (1946-1966). Nova York.

<sup>18</sup>Conforme discutido na página 57 no momento em que falamos acerca de *A Origem do Mundo* [Fig. 19], obra de Gustav Courbet.



Ainda que tais obras tenham sido executadas em suportes distintos, não diferente da obra que serviu de inspiração, *Étant donnés* também carrega forte carga erótica. Conforme notou Patrício (2009, p. 138), “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”. Sendo assim, acreditamos que Duchamp ressalta a importância do erotismo na obra, mostrando que ele não era apenas um tema a ser focado nas obras de artes e sim um movimento estético. De acordo com Cabanne: “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” (CABANNE, 2002, p. 138).

A obra intitulada no francês *Étant donnés* [Fig. 23] cuja tradução é ‘sendo dado’ que, pode ser vista como uma das mais notáveis produções artísticas de Duchamp. A *assemblage* cria uma atmosfera erótica que exigirá do espectador muita atenção. Compreender a obra requer um olhar atento e curioso. O cenário da obra é realizado por trás de uma porta e somente por meio de um olho mágico o espectador tem a possibilidade de enxergar a figura com o torso feminino que está em meio à vegetação composta por folhas secas e ramos. Patrício (2009, p. 132) descreve que “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*”.

De acordo com Patrício (2009, p. 137), “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*”. Acreditamos que estava entre a intenção do artista com esta obra é levar o espectador à curiosidade. Como o acesso à imagem da mulher desnuda não se faz por meio do campo visual com grande facilidade, o artista instiga o espectador olhar através do olho mágico da porta que não pode ser aberta. Essa única possibilidade de acessar a obra de arte marca a ideia do interdito. A curiosidade de saber o que está por trás da porta nos transforma em *voyeur*, pois, além de olhar, sentimo-nos instigados a tocar na mulher, mesmo que isso não seja possível.

Com a virada do século XIX para XX, muitos artistas favoráveis ou opostos à instituição do modernismo reconheceram que o erotismo se constitui como uma apropriação que envolve, provoca e desafia pouco a pouco gêneros políticos, sexuais e sociais, também os estereótipos de cunho racial ou religioso. Segundo Mahon (2007) entre o surgimento do pintor da vida moderna e o do pós-modernismo dos dias hodiernos em que as transgressões eróticas

parecem não se limitarem, a arte de pulsão erótica tem sido particularmente desafiadora, excitante e um lugar onde os artistas podem explorar a questão do poder. A arte de evocação erótica nesse contexto passa a servir como uma forte munição para romper com muitas atitudes conservadoras e quebrar paradigmas na sociedade de maneira radical.

O erotismo se tornou um grande aliado aos artistas cujo desejo era romper com os padrões estabelecidos em sua época. Por esses aspectos, as representações artísticas de pulsão erótica dão voz aos artistas, desconstruindo tabus com originalidade a partir de sua arte. O pensamento universal acerca do erotismo, de suas representações e de símbolos mudou muito. Entretanto, isso não representa uma evolução significativa. O preconceito ainda se faz presente na arte. As pessoas sempre buscam meios de censurar as produções artísticas que não lhes agradam. Tal comportamento mostra que a sociedade, embora pareça, não avançou tanto.

Com a passagem do século XIX e a entrada do século XX, as apropriações de temáticas relacionadas ao erotismo vão mudando gradativamente. A tradicional arte erótica e as representações moralizantes do corpo erotizado são substituídas pelos sonhos, pelos delírios e pelos pesadelos do Surrealismo, movimento de Vanguarda que jogava com o inconsciente e com a imaginação erótica. Ao contrário da imensa ênfase dada aos órgãos genitais, os surrealistas se dedicavam a transformar o corpo em um instrumento erótico com experiências excitantes.

A Segunda Guerra nos trouxe novas possibilidades de retratar o corpo e usá-lo como forma de expressão artística. Os problemas e as crises acarretadas pela guerra afetaram a produção artística e suas representações de evocação eróticas, levando a uma espécie de erotismo existencial artístico pós-guerra. Os movimentos artísticos do entre-guerras, em especial o Surrealismo, buscavam formas de revolucionar o desejo sexual primando por representações que atravessavam a experiência onírica, sendo esta a base de criação e fundamento da produção artística dos surrealistas. Esta geração de artistas somou audácia, criatividade e política na busca para avivar cada vez mais a presença e o poder de Eros na obra de arte.

Nas representações artísticas do Surrealismo, o erotismo ganha força em obras de inflamados conteúdos políticos. Essas características são encontradas em obras de artistas como, André Masson (1896-1987) e Salvador Dalí (1904-1989). Até em dias hodiernos as obras destes dois artistas podem ser consideradas indesejáveis, provocantes e perigosas na esfera pública. Isso ocorre porque os surrealistas representavam o corpo de modo explícito e excessivamente escandalizado. Segundo Mahon (2007), seja na obra de André Masson, que

expressava o desejo sádico ou na obra de Salvador Dalí, que expressava o desejo pelo anal e pelo oral, o corpo era instrumento de transgressão.

Os artistas surrealistas tinham consciência de seu poder revolucionário e da potência da arte de evocação erótica. Por isso, eles se muniram de um caráter revolucionário para produzir obras que não cedesse a nenhuma restrição colocada pela sociedade. A intensidade compulsiva que a arte de evocação erótica surrealista possuía possibilitava ao espectador se comunicar com o subconsciente. A obra *Jovem virgem autosodomizada por sua própria castidade* (1954) [Fig. 24] de Salvador Dalí é uma representação de arte erótica que mexe propositalmente com a imaginação do espectador e um modelo exemplar de pintura cuja apropriação do corpo é fundamento para a produção artística.

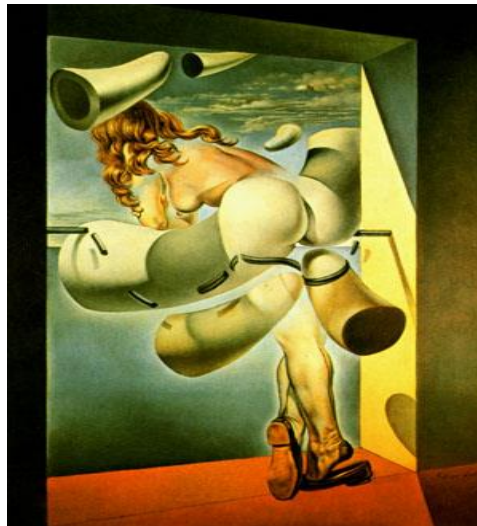


Figura 24: Salvador Dalí. *Jovem virgem autosodomizada por sua própria castidade* (1954). Paris.

Em *Jovem virgem autosodomizada por sua própria castidade* (1954), Dalí cria mecanismo que prende a atenção do espectador e o redimensiona para dentro da obra. Eros irradia toda a obra que é construída por meio de muitos elementos que atravessam os desejos, a sexualidade e a castidade. A obra [Fig. 24] representa uma suposta donzela virgem que é desejada por muitos homens simbolizados pelos objetos ou representados por vários pênis ou vibradores. O desejo deles é romper o hímen da jovem donzela, iniciando-a na vida sexual. Percebemos que tanto nesta obra [Fig. 24], quanto em outras surrealistas, que “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” (MAHON, 2007 *apud* BORGES, 2016, p. 52).

Além das relações da sexualidade e da exposição do corpo de modo explícito, obras surrealistas de evocação erótica podem circular entre a sedução e a perturbação moralizante.

Em suas obras, Michael Farrell, trabalha forte apelo político e social. Farrell não foi o pioneiro a usar essa estratégia, mas acreditamos que seja um dos únicos a explorar tão bem a crítica político-social em sua obra.



Figura 25: Michael Farrell, O terceiro retrato político irlandês muito real - Miss O'Murphy, d'apre's Boucher (1978). Irlanda.

Na obra *O terceiro retrato político irlandês muito real – Miss O'Murphy, d'apre's Boucher* [Fig. 25] de 1978, o artista trabalha uma gama de questões. Dentre elas, o erotismo, a crítica e a política social, pois a obra é uma apropriação de *Nude no Sofa*, de François Boucher (1703-1770)<sup>19</sup>. Segundo Mahon (2007), Farrell se utiliza de uma extrapolada violência erótica na produção de sua obra. Diferente da ambientação da obra de Boucher, na obra de Farrell uma personagem aparentemente de pouca idade foi retratada em um contexto que nos remete a questões políticas e sociais. As cores frias servem para intensificar o medo e a tensão da garota que está prestes a ser penetrada por trás. Dessa forma, as cores utilizadas na obra nos remetem ao drama vivenciado por muitas garotas de menor idade. Muitas são estupradas ou iniciadas sexualmente à vida adulta antes do momento adequado. As obras de Farrell, mesmo sendo subversivas e fortemente transgressoras em função do tema abordado, não estiveram livres da censura, como ocorreu com outros artistas. Em vista deste conteúdo, as obras de Farrell ficaram impossibilitadas de serem expostas por certo tempo.

Além de Dalí e Farrell, outros artistas da segunda metade do século XX, com destaque para Andy Warhol (1928-1987) e Tom Wesselmann (1931-2004), mergulham em uma

<sup>19</sup>François Boucher, nome importante do Rococó, nasceu em Paris, no ano de 1703. Seu pai ao notar que o tinha talento, manda-o estudar aos dezessete anos com François Lemoyne (1688–1737). Como aprendiz, Boucher fica apenas três meses e depois trabalha no ateliê-fábrica de Jean-François Cars (1661–1730), onde aprende técnicas de desenho e gravura. Conheceu Watteau quem o influenciou em sua obra. “Em diversos sentidos Boucher é o maior discípulo de Watteau: delicado, vivo, alegre, desde cedo encantado em sua visão da vida, permanece, contudo, natural” (LEVEY, 1998, pg. 161).

produção artística de conteúdo que subvertem o erótico, porque se pautava em uma estratégia demasiadamente polêmica. As obras de ambos misturam paródia em crítica ao consumismo, ao capitalismo e à sexualização. A obra nº 57 [Fig. 26] da série *Grandes Nudes Americanos* de Tom Welssemann é um grande exemplo de sexualização e representações de evocação erótica.



Figura 26: Tom Welssemann, *Grandes Nude Americano nº 57* (1964). New York.

De acordo com Annateresa Fabris (2016, p. 169) “a feminização do lar, que preside a série “Grande nu americano”, é reforçada pelo tratamento dado às frutas, quase sempre presentes, como metáforas do sexo e do desejo”. Assim como faz Warhol, Wessselmann lança mão de recursos da publicidade, tal como a fotografia, para inserir formas reluzentes, cujo brilho artificial seja facilmente percebido pelo espectador. Para a autora “se é possível ver na representação das frutas mais uma alusão ao voyeurismo, outro elemento derivado da publicidade deve ser destacado, já que remete diretamente à problemática do desejo: a fragmentação do corpo”. Além da alusão ao voyeurismo, os tons de vermelhos marcados na cortina da janela e na boca entreaberta intensificam o conteúdo erótico da obra.

A obra [Fig. 26] faz parte da série *Great American Nudes*, de Tom Welssemann. Nela, o artista retrata a mulher em um nu explícito. Diferente de outras obras da mesma série, como no caso da nº 92 que apresenta um nu frontal, nesta a mulher aparece deitada em uma poltrona estampada. Os motivos da estampa se assemelham a pele de onça e tal detalhe contribui para acentuar a temática do erotismo na obra. O artista utiliza cores distintas para pintar a pele da mulher, criando o efeito de pele bronzeada, na qual os tons mais claros formam as marcas do biquíni e da calcinha. A ausência dos olhos e do nariz é uma estratégia do artista para destacar no rosto da figura feminina a boca vermelha entreaberta. Outro detalhe marcante na obra [Fig. 26] é a evidência de que a boca e as auréolas dos seios ganham no corpo da mulher.

Há muitas características das obras de Tom Wesselmann que se aproxima expressivamente das produções do artista brasileiro Wesley Duke Lee (1931-2010). Há obras do artista que também se aproximam do muito estilo que Egon Schiele imprime em suas pinturas. Os três artistas exploram a nudez explícita em suas obras. Ainda que cada um desses artistas foque em questões muito particulares em suas obras. Essa produção artística está sempre carregada de sadomasoquismo, que é a abordagem anatômica do corpo e do apelo ao erotismo. Isso comprova que a arte erótica produzida mundo afora influenciou ricamente a produção artística de evocação erótica produzida no Brasil. Na obra intitulada *A Zona: Mindah* (1964) [Fig. 27] de Wesley Duke Lee, é possível perceber fortes indícios de sexualidade e de nudez explícita, características muito recorrentes em obras variadas de Wesselmann.



Figura 27: Wesley Duke Lee. *A Zona: Mindah* (1964). Brasil.

Em grande parte das obras de Wesselmann, a mulher aparece em nu reclinado ou deitado em pose sensual deixando seu órgão pubiano em destaque e o mesmo ocorre com a figura feminina na obra de Wesley Duke Lee, pois ele retrata uma mulher em pose sensual. O olhar dela nos transmite inocência ou despreocupação em ser observada por alguém, já que no nu frontal retratado na obra é refletido por um espelho. À medida que a mulher abre suas pernas ocupando os dois extremos da tela, seu órgão sexual desponta com pelos pubianos. A obra tem sua apresentação marcada por uma espécie de close cinematográfico, já que nela a imagem da pessoa projetada não aparece como a da mesma é projetada no espelho.

Observamos que a mulher usa meias em cor verde e cinta-liga em cor preta e seu reflexo se forma apenas pelos contornos em preto sobre o branco da textura da tela. Além da

forma como a figura feminina é refletida pelo espelho, há outro detalhe que desperta muito interesse na obra. A mulher parece ser levada pelos desejos e pela curiosidade de observar seu corpo, e com isso, acaba se tornando *voyeur* de sua própria ação erótica. Segundo Borges, a estratégia de uso do espelho assumindo um novo ponto de vista, utilizada por Duke Lee se configurou numa forma de resolução estética. Assim, o artista gerou “a duplicação e distorção da imagem, ou como ele diz[ia], ‘o flash-back da imaginação’” (COSTA, 2005, p. 291).

Ainda que nosso intuito nesta pesquisa não seja aprofundar os estudos em torno das obras de Duke Lee, não poderíamos negar sua grande contribuição com o cenário da arte erótica brasileira. Segundo Costa (2010), mesmo Lee tendo contribuído com a arte erótica brasileira, há poucas investigações que se dedicam à sua produção artística. O historiador e crítico de arte brasileiro Walter Zanini (1983, p. 738) afirma que “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”. Além de Lee, há outros artistas brasileiros que produziram obras eróticas de indiscutível beleza e qualidade. Não conseguiremos contemplar todos eles aqui, mas consideramos impossível fechar esta seção do texto sem falarmos brevemente sobre a arte erótica produzida pelos artistas Farnese de Andrade e João Câmara, pois tomamos conhecimento dessas obras somente após nos engendramos na temática de erotização do feminino.

Em contato com as obras de Farnese de Andrade (1926-1996) e de João Câmara (1944), percebemos os artistas que exploram densamente a questão da sexualidade e do erotismo em suas obras. Fato esse que contribuiu para inserção dos artistas em eventos marcantes, movimentos, grupos e circuitos artísticos dos anos 60. Embora os trabalhos dos artistas estejam engajados a temas de cunho social, não deixam de focar a mulher como objeto de idealização do amor carnal. Segundo Barreto, nas obras dos artistas em questão, o erotismo e a sátira eram abordados pela intermediação de um humor áspero, corrosivo, ou seja, um “humor negro”. Para a autora, as obras de tais artistas representam “uma crítica subjetiva às questões que envolveram a sociedade nacional em paralelo à ditadura militar”, pois “os desenhos eróticos estão para além do óbvio, abordando a crise que se apossava do ser humano” (BARRETO, 2008, p. 69).

A obra *Erótico* (1975) [Fig. 28] de Farnese de Andrade é parte integrante da série *Erótica*. Nesta série, o artista enfoca as variadas formas de amor entre as pessoas do mesmo sexo. Acreditamos que o artista ao produzir esta obra [Fig. 25], além de propor uma denúncia social para criticar a segregação sexual, os abusos e as mazelas cometidas pelas elites sociais,

contribui para defesa da igualdade de gênero que muitas vezes se limita entre homem e mulher.



Figura 28: Farnese de Andrade, *Erótico* (1975). Brasil.

Acerca da série *Erótica*, de Farnese, Barreto (2008, p. 69) considera que “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”. As cenas eróticas apresentadas na série envolvem o contato íntimo em que a mulher ou o homem aparecem sozinhos reconhecendo seu corpo. Também há obras de casais heterossexuais ou homossexuais em cenas de sexo. Como no caso da obra *Érotico* [Fig. 28] em que Farnese de Andrade pintou duas pessoas do mesmo sexo. As duas mulheres parecem desfrutar do mesmo êxtase pelo fato de uma fazer sexo oral na outra. Em primeira observação, o espectador pode ter a sensação de que a mulher esteja observando sua genitália em um espelho, detalhe que percebemos também na obra de Duke Lee. Após uma observação atenta, fica mais claro de que se trata de uma situação sexual entre duas mulheres. Por questionar a segregação sexual e lutar pelo reconhecimento de igualdade de gênero, essa obra pode ser vista como modelo exemplar de transgressão. A produção artística de Farnese é carregada de erotismo e nela os amantes independentes de sua condição sexual social são livres para amar como bem entendem.

Conforme Borges (2016, p. 77), “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”. Não é difícil perceber que as formas de interdição entram em cena. Isso ocorre porque a sociedade ainda não aprendeu a lidar com representações artísticas tão livres de pudores e valores conservadores. A autora ainda acrescenta que Farnese “expõe o nu diante do público e 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”. Reitera Barreto (2008, p. 69) que “nos desenhos da série erótica” e em outros trabalhos posteriores, “Farnese joga justamente com essa questão das interdições abordadas em diferentes níveis”. Para isso, o artista “recorre ao desnudamento do ato sexual levado a público pelo viés da anormalidade”. Farnese de Andrade explora incansavelmente o contato íntimo entre pessoas do mesmo sexo, como forma de debater a repressão imposta pela heteronormatividade na sociedade contemporânea.

Algumas características apresentadas por Farnese de Andrade em suas obras são encontradas nas pinturas de João Câmara. A mulher na obra dos dois artistas surge como protagonista principal. Porém, a mulher nas obras de João Câmara aparece geralmente envolta por elementos caracterizadores do erotismo, tais como ilhoses, couro, parafuso, chumbo e tecidos. A obra *Uma Pintura de Câmara* (1964) [Fig. 29], de João Câmara, como é possível observar, traz claramente algumas destas características.

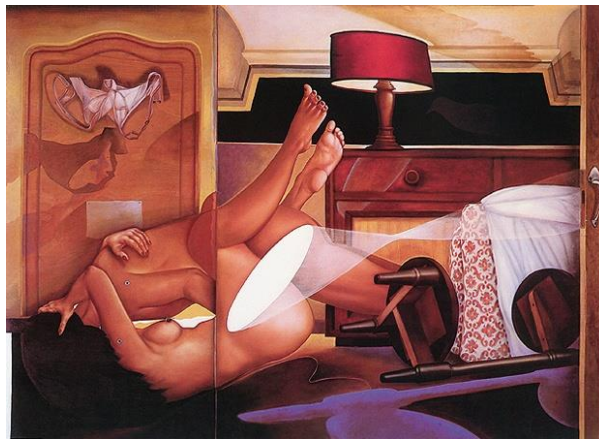


Figura 29: João Câmara. Uma Pintura de Câmara (1964). Brasil.

Conforme garante Borges (2016, p. 82), “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”. A ação sexual do casal é o ápice da obra. A atmosfera é intensificada com o uso de cores quentes, predominado nos tons de vermelho e amarelo. A desordem do quarto revela a intensidade do desejo sexual do casal. Os toques, os abraços e os beijos se traduzem no ápice da metamorfose dos corpos entrelaçados.

As cabeças da mulher e do homem se fundem e por meio dos cabelos negros dos amantes. Ao retomar algumas características da pintura realista, o artista simplifica a atmosfera retratada deixando-a mais clara e compreensível ao espectador leigo. Os efeitos de

claro e escuro formam as sombras que sobrepõe os objetos. Além dos detalhes e das características apresentadas, um ponto que nos chama atenção na obra de João Câmara é a presença de alguns acessórios destoantes. No braço do homem e no da mulher o artista inseriu objetos de metais muito próximos aos ilhós ou parafusos.

O erotismo também adquire uma autêntica definição como tema independente, por meio da obra dos vários artistas apresentados. Além de Pablo Picasso, é possível que outros artistas apresentados tenham influenciado a produção artística de evocação erótica de Milton Dacosta, artista plástico brasileiro com quem trabalhamos nesta pesquisa. Vale lembrar que o primeiro contato de Dacosta com alguns destes artistas se deu ainda no Brasil, em ateliês de amigos ao se mudar para a capital carioca. Ao viajar para Europa conhece Picasso por meio de Cícero Dias. Logo, o artista é seduzido pelo expressivo e brilhante estilo de Picasso e de Modigliani.

### **1.3.2 Manifestações eróticas na Literatura do século XX**

A literatura de evocação erótica nem sempre segue os mesmos passos trilhados pelas artes plásticas na constituição do erotismo. Mesmo assim o erotismo sempre se fez presente na literatura. Antes de existirem livros no formato como conhecemos hoje, a literatura circulou por muitos anos nas relações sociais de forma oral.

Não diferente de que ocorre com as artes plásticas, a literatura sempre sofreu com a censura, com o interdito e as formas de repressão da sociedade conservadora. É possível que muitos livros mundo afora nunca tenham sido publicados em função das rígidas formas de controle pelas quais a literatura passou. A chegada do Modernismo representou um momento de avanços culturais, uma sociedade renovada e uma luta pela liberdade dos interditos.

A chegada do século XX propicia que a produção literária erótica que, antes sofria mais com os limites impostos pela sociedade conservadora, vá aos poucos conquistando espaço e, com isso, tornando-se um instrumento a mais na busca pelas transformações sociais, no que concerne aos costumes e tradições. De acordo com Lynda Nead (1998), por muito tempo, o corpo feminino foi representado nas artes de evocação erótica, em especial na pintura que, por sua vez, era realizada a partir de um olhar masculino, que ainda hoje é patriarcal e controlador. Com o passar do tempo, a literatura abre espaço para as mulheres: de personagens a autoras. Ainda que de forma lenta, o mesmo ocorreu com as artes plásticas.

Em 2009 o professor e escritor português Carlos Ceia apresentou no dicionário de termos literários, no verbete de Literatura Erótica uma lista das obras que se destacaram no

modernismo, entre elas *Trois Filles de Leur Mère* (1926), de Pierre Louÿs; *História do Olho* (1928), de Georges Batailles; *Trópico de Câncer* (1934), de Herry Miller; *A História de O* (1954), de Pauline Réage; *Lolita* (1955) e *Ada ou Ardor* (1969), de Vladimir Nabokov; *Delta de Vênus* (1978), de Anaïs Nin; *The Bicycle Rider* (1985), de Guy Davenport e também *Ttilogia da Bela Adormecida* (1983, 1984, 1985), de A. N. Roquelaure (Anne Rice). Estas obras são alguns exemplos de romances e ficções que contribuem para o enriquecimento da literatura de evocação erótica. Além das obras apresentadas, poderíamos enumerar muitos outros nomes, mas nosso estudo se pauta na relação entre ilustrações e poesia e não no gênero narrativo erótico deste período.

No que concerne à poesia erótica, apresentaremos alguns exemplos de poetas que, no século XX, deram importante contribuição a esse gênero. Sendo assim, para ilustrar o erotismo na poesia elegemos seis poetas, entre eles, autores e autoras. Tomando certo cuidado para não ampliar demais esta seção, observaremos um poema por autor/autora. No grupo das mulheres, veremos poema da portuguesa Florbela Espanta (1894-1930), de Yde Blumeschein (1882-1963) conhecida mais por Colombina e Hilda Hilst (1930-2004), ambas brasileiras. No grupo dos homens, apresentaremos poema do espanhol Federico García Lorca (1898-1936), de Oswald de Andrade (1890-1954) e de Manuel Bandeira (1886-1968).

Iniciaremos pelas expressões poéticas europeias e na sequência os poetas brasileiros. Essa é a ordem que adotamos para interpretação dos poemas escolhidos. Independentemente da ordem apresentada, nosso intuito maior é mostrar as evocações eróticas presentes nos textos poéticos dos autores apresentados. A escolha dos poetas se deve, sobretudo, por acreditarmos que seus poemas se relacionam de alguma forma com a temática abordada nas ilustrações e poemas dos autores com os quais alinhamos no objeto de pesquisa.

Da sequência de poemas e seus respectivos autores e autoras que selecionamos apresentamos em primeiro momento o poema *Se tu viesses ver-me* de Florbela Espanca (1894-1930).

#### **SE TU VIESESSES VER-ME...**

Se tu viesses ver-me hoje à tardinha,  
A essa hora dos mágicos cansaços,  
Quando a noite de manso se avizinha,  
E me prendesse toda nos teus braços...

Quando me lembra: esse sabor que tinha  
A tua boca... o eco dos teus passos...  
O teu riso de fonte... os teus abraços...  
Os teus beijos... a tua mão na minha...

Se tu viesses quando, linda e louca,  
Traça as linhas dulcíssimas dum beijo  
E é de seda vermelha e canta e ri

E é como um cravo ao sol a minha boca...  
Quando os olhos se me cerram de desejo...  
E os meus braços se estendem para ti...  
(ESPANCA, 2002, p.69-70).

No soneto *Se tu viesse ver-me*, o eu-lírico se apresenta liberto do medo da repressão e das formas de interdito do amor e do desejo erótico. No que tange ao trato amoroso e às questões atinentes à sexualidade, ele exprime seus mais sinceros desejos eróticos e o exercício do amar. Na primeira estrofe do soneto, percebemos um eu-lírico feminino cuja liberdade se manifesta ao declamar no verso, “*E me prendesse toda nos teus braços...*” o desejo de possuir e ao mesmo tempo ser possuída por seu amado. Não percebemos neste verso qualquer vestígio de passividade. Com isso, queremos dizer que não se trata de uma mulher que se rende e consente ao ser presa nos braços de um homem, ou seja, é um sujeito lírico que se deixa ser possuído, sendo capaz de tomar a iniciativa de envolver-se nos braços de quem ama. Além disso, em *à tardinha e hora dos mágicos cansaços*, percebemos o findar do dia que abre espaço para a noite escura e com ela a melancolia e as sombras da nostalgia por todo espaço.

Florbela Espanca (2002) imprime no soneto um intenso desejo amoroso que vai se acumulando por todas as estrofes e em resultado disso restará apenas à sensação de abandono erótico. Segundo Paz (1994, p. 182), “o encontro erótico começa com a visão do corpo desejado”. Esta visão necessariamente precisa ser capitada com os olhos. Sendo assim, a saudade resgata imagens mentais de momentos com seu amado o que intensifica seu desejo de vê-lo. Na segunda estrofe observamos que o quarteto nos transmite a ideia do desejo como representação da saudosa recordação da antiga ligação, dos beijos passados, dos inesgotáveis sorrisos, das carícias nas mãos, dos lábios onde residia o prazer. Isso são sonhos ou apenas lembranças. Da terceira para a quarta estrofe percebemos uma imagem erótica, que ganha ênfase com a distância criada entre o verbo *traçar* e o sujeito da ação *a minha boca*.

A sensação imagética criada pelos versos nos dois últimos tercetos do soneto é a de uma boca escarlate que convidativamente oferece beijos adocicados, cheios de desejos e erotismo. Estas características estão presentes nos adjetivos *linda e louca* que são atribuídos à boca. A relação desse eu-lírico com a boca, além de revelar seu intenso desejo, também amplia as extensões dos aspectos eróticos contidos no apelo à boca na aliteração presente em *Linda e Louca*. Em algum momento do soneto, o eu-lírico feminino chega à percepção de que a liberdade para amar cai no que podemos chamar de indiferentismo e a importância das

coisas vai deixando de existir. O recordar ou esquecer, prender ou desprender passa a não ter importância, porque no compreender desse sujeito-lírico, aquele mortal que ama tudo, na verdade, não é capaz de amar nada e nem a si mesmo.

Com exceção da terceira estrofe do soneto, as demais apresentam sinal de reticências em quase todos os versos. Esse sinal gráfico é comumente usado para sinalizar a continuação de um fato. No caso do soneto, as reticências nos evocam o prolongamento do instante amoroso nas memórias do eu-lírico. Para a voz feminina, que ecoa nos versos, as reticências transmitem a ideia de um presente quase eterno em suas lembranças. Nas palavras de Albrone, esse é o “chamado presente de eternidade”, que “não é um intervalo temporal. É um estado particularíssimo, exterior ao tempo. Quando o instante de eternidade desaparece, reaparece o tempo. O valor desse instante é superior ao tempo” (ALBERONI, 1992, p. 36).

Para o sujeito lírico, a multiplicidade de sentimentos é capaz de suprimir verdadeiramente o sentimento romântico, voltando-se desta forma contra o amor. Mesmo que de forma suave, neste soneto Florbela Espanca explorou o lirismo erotizado. Vale acrescentar ainda que a obra onde retiramos tal soneto é uma publicação póstuma.

A seguir interpretamos o poema *A casada Infiel* de Federico García Lorca (1898-1936) é um poema que faz parte da obra *Romanceiro Cigano*<sup>20</sup>, publicado pela primeira vez no ano de 1928. O poema de Lorca explora muitas questões, porém, uma das que se destaca nele é a relação dos desejos proibidos. Trata-se de um sujeito lírico masculino, que deseja ardentemente uma mulher compromissada. Os desejos do jovem não se realizam, já que a dama está em um relacionamento amoroso com outro homem. Por mais flertada que ela seja, a mulher não cede aos encantos do moço.

### **A Casada Infiel**

*a Lydia Cabrera y a su negrita*

Levei-a comigo ao rio,  
pensando que era donzela,  
porém já tinha marido.  
Foi na noite de Santiago  
e quase por compromisso.  
Os lampiões se apagaram  
e acenderam-se os grilos.  
[...]  
Sem luz de prata nas copas  
as árvores têm crescido,

---

<sup>20</sup>Como não nos foi possível acessar a primeira edição da obra em estudo, trabalhamos com uma fornecida pelo Domínio Público.

e um horizonte de cães  
late muito longe do rio

\*\*\*\*\*

Passadas as sarçamoras  
os juncos e os espinheiros,  
por debaixo da folhagem  
fiz um fojo sobre o limo.  
Minha gravata tirei.  
Tirou ela seu vestido.  
Eu, o cinto com revólver.  
Ela, seus quatro corpetes.  
[...]  
Suas coxas me fugiam  
como peixes surpreendidos,  
metade cheia de lume,  
metade cheia de frio.  
Percorri naquela noite  
o mais belo dos caminhos,  
montado em potra de nácar  
sem bridas e sem estribos.  
Dizer não quero, homem sendo,  
as coisas que ela me disse.  
A luz do entendimento  
me faz ser mui comedido.  
Suja de beijos e areia,  
trouxe-a comigo do rio.  
A aragem travava luta  
com as espadas dos lírios.

\*\*\*\*\*

Portei-me como quem sou.  
Como um cigano legítimo.  
Uma cesta de costura  
dei-lhe de raso palhiço  
e não quis enamorar-me  
porque tendo ela marido  
me disse que era donzela  
quando a levava eu ao rio.  
(GARCÍA LORCA, 2019, p. 24-25 [tradução nossa]).

O erotismo, o corpo e a fecundidade são temas muito recorrentes na obra *Romancero Gitano* de Federico García Lorca. O poema *A casada Infiel*, assim como a essência temática do livro, traz em contexto a erotização da mulher a partir do desejo de uma dama casada. Para Eich (1970) este é um dos mais sublimes poemas eróticos de Lorca. Nele a expressão lírica revela os desejos carnis que um jovem sente por uma dama casada.

Neste poema, Lorca conjuga um tom narrativo particular, pelo qual acentua as evocações eróticas aos acontecimentos apresentados no próprio texto poético. O drama do amante que não consegue ter a mulher amada por ela ser casada é acentuado pela alternância de um verso livre cuja rima se realiza em *I-O*, nas palavras *rio* e *frio*. Como nos revela Eich

(1970), a singularidade rítmica apresenta coerência com a regularidade dos versos octossílabos em quase todo o poema, com exceção dos três primeiros versos, que têm nove, oito e sete sílabas. Toda a tensão gerada pelo efeito rítmico nos remete ao desejo intenso que o eu-lírico nutre em se envolver profundamente com sua amada. A rima em *I-O*, representada nos versos “Levei-a comigo ao rio” e “quando a levava eu ao rio”, inicia e encerra o poema. Essa estratégia revela a tensão do amante diante da recusa da mulher. Quanto à presença do termo donzela, presente na estrofe inicial e final do poema, isso deixa o leitor em dúvidas sobre a real situação da mulher, ou seja, ela não é mais donzela por ser casada.

O jovem cavalheiro nutria um sentimento por uma mulher que ele julgava ser uma menina, mas ela era, na verdade, uma mulher casada. Ela pode até ceder aos desejos carnavais, mas não poderia propor algo mais que isso ao eu-lírico. Diferente de muitos poemas modernos, as evocações eróticas se traduzem nas sensações sublimes e sutis do jovem cavalheiro. Enquanto sujeito homossexual vivendo em uma sociedade marcada por fortes repressões sexuais, Lorca se preocupou em manter a sutileza no poema *A infiel casada*. Isso desperta muito interesse neste poema o fato de Lorca trazer em público a questão do desejo por uma pessoa casada, situação que não era vista com tanta simplicidade na época. Acerca disso, Durigan (1985, p. 7) afirma que “[...] por ser um fato cultural, o texto erótico se apresenta como uma representação que depende da época, dos valores, dos grupos sociais, das particularidades do escritor, das características da cultura em que foi elaborada”.

No cenário literário brasileiro, assim como o europeu, há muitos autores cujas produções literárias são de evocação erótica. Há muitas narrativas, dramas e líricas cuja construção é marcada pela confluência entre o amor, o corpo, o desejo e a sexualidade. Há um grande número de autores de obras dramáticas de evocação erótica como, por exemplo, Nelson Rodrigues autor de *Vestido de Noiva* (1943), *Meu Destino é Pecar* (1944), *Álbum de Família* (1945), *O Homem Proibido* (1951), *Engraçadinha* (1959-60) e *O Casamento* (1966). Nestas obras dramáticas, Nelson Rodrigues se colocava no lugar do *voyeur*, estratégia essa muito utilizada no intuito de enxergar pelo buraco da fechadura os fatos que perpassam em seus dramas. O autor mexe com os pensamentos mais sensíveis de seus leitores. Outro exemplo de narrativa erótica é a obra *Macunaíma* (1927) de Mário de Andrade que, embora não seja frequentemente incluída às prosas de cunho eróticas, traz fortemente a expressão da sexualidade e do erotismo. Segundo Darcy Ribeiro (1996) o personagem Macunaíma é na obra um herói sem nenhum caráter, o que contraria o juízo aos valores dos bons costumes sociais da época. O autor ainda afirma que enquanto moleque preguiçoso e pervertido,

Macunaíma evita qualquer esforço que não resulte em gozo, sendo a brincadeira sua atividade preferida.

Além das obras citadas, muitas outras poderiam ser elencas em nossa lista. Porém, nosso foco está em textos poéticos de pulsão erótica. Dessa forma, assim como fizemos com autores da literatura europeia, trazemos para nossa pesquisa quatro autores brasileiros cuja poesia traz a mulher como tema, assim como faz Carlos Drummond de Andrade *O amor Natural*. Dos poetas selecionados para este momento do texto, iniciamos por Oswald de Andrade (1890-1954), considerado um dos fundadores do Modernismo no Brasil. O poema *Propiciação* compõe a obra *Serafim Ponte Grande*<sup>21</sup> que sua primeira publicação em 1933.

### Propiciação

Eu fui o maior onanista de meu tempo  
 Todas as mulheres  
 Dormiram em minha cama  
 Principalmente cozinheira  
 E cançonetista inglesa  
 Hoje cresci  
 As mulheres fugiram  
 Mas tu vieste  
 Trazendo-me todas no teu corpo  
 (ANDRADE, 2004, p. 49)

*Propiciação* é um poema cheio de elementos que constroem a memória erótica do eu-lírico. Oswald de Andrade elenca neste poema conjuntamente o desejo carnal, o corpo, os afetos e o erotismo. Ao retratar a mulher em sua poesia, o poeta atribui ao sujeito feminino a habilidade de despertar muitos sentimentos, entre eles, a pulsão e os desejos. Em *Propiciação*, uma mulher representada pelo pronome *Tu* tem a virtude e a responsabilidade de representar todas as outras. A percepção “de Andrade sobre o brasileiro é, antes de tudo, poética, por isso, erótica, já que a poesia é o erotismo da linguagem verbal, jogo que envolve a inutilidade, o acessório, a elaboração de signos que se escondem para se revelar” (SILVA, 2007, p. 1).

O primeiro verso revela a memória de que o sujeito lírico já foi o maior masturbador de sua época. Por ter se envolvido com muitas mulheres, seu *status* sexual passa a ser o de sedutor. Os outros versos *todas as mulheres e dormiram em minha cama* reforçam o status atual do eu-lírico. Esses mesmos versos resgatam a ideia da saudade, já que todas as mulheres o abandonam. O verso “As mulheres fugiram” nos transmite a sensação de que a fase bem-sucedida do sujeito lírico chegou ao fim. Se as mulheres fugiram, resta-lhe a solidão. Porém, o

<sup>21</sup>Como não nos foi possível acessar a primeira edição da obra em questão, trabalhamos nossas análises com a 9ª edição publicada em 2004.



vazio deixado pelas saudosas lembranças é preenchido com a chegada da amada, que traz consigo as características das demais. Esta amada é o alento sexual para a angústia e a solidão do sujeito lírico.

No que tange à carência sentida pelo sujeito lírico, que só é cessado com a chegada de sua amada, Camargo e Hoff (2002, p. 35) afirmam que “amar o erótico é planejar o tempo todo para resolver uma carência. Eros está à meia distância entre a carência e a possibilidade de realização plena: supera os antagonismos e assimila forças diferentes e contrárias, integrando-as numa única e mesma manifestação”. A carência nem sempre se manifesta pela ausência do ato sexual, o mesmo ocorre com o erotismo, pois não se resume ao coito. Assim, o comportamento do sujeito lírico se justifica pelo fato de o erotismo não se limitar ao ato sexual. Além disso, a comunicação que transcende a memória de situações vividas entre ele e as mulheres são reflexos e alusão ao erótico. Essas memórias são mesclas dos impulsos eróticos que possibilitam que o sujeito lírico veja todas as mulheres na atualidade. O fazer poético de Oswald de Andrade em *Propiciação* ganha contornos explicitamente eróticos. Assim, podemos dizer que como o erotismo é uma invenção ou variação incessante, por isso este poema transborda características dos vestígios deixados por Eros (PAZ, 1994).

Agora nos debruçaremos sob o poema *Intimidade* da poetisa brasileira Yde Blumeschein (1882-1963), mais conhecida por Colombina. Em função do tema defendido nesta pesquisa, é pertinente incluir textos poéticos brasileiros de autoria feminina.

### INTIMIDADE

Toda alcova em penumbra. Em desalinho o leito,  
Onde, nus, o meu corpo e o teu corpo, estirados  
Na fadiga que vem do gozo satisfeito,  
Descansam do prazer, felizes, irmanados.

Tendo a minha cabeça encostada ao teu peito,  
E, acariciando os meus cabelos desmanchados,  
És tão meu...Sou tão tua. Ainda sob o efeito  
Da louca embriaguez dos momentos passados.

Porém, na tua carne insaciável, ardente,  
O desejo reacende, estua... E, de repente,  
Dos meus seios em flor beijas a rósea ponta...

E se unem outra vez a lúbrica bacante  
Do meu ser e o teu sexo impávido, possante,  
Na comunhão sensual das delícias sem conta...  
(BLUMENSCHHEIN, 1961, p.20).

O poema *Intimidade* pertence ao livro *Rapsódia Rubra* de Yde Blumenschein cujo heterônimo é Colombina, que foi publicado em 1961. Os dois primeiros versos revelam a carga emocional com que o sujeito lírico feminino se entrega de corpo e alma. O eu-lírico se coloca nos braços esquecendo a possibilidade de existência de um amanhã. O importante para esta mulher é o hoje, já que a ninguém pertence o amanhã. As palavras que iniciam cada verso estão em letra maiúscula, assim como ocorrem com as sinfonias. A estratégia usada por Blumenschein contribui para reforçar o desejo e a determinação do eu-lírico em possuir seu objeto de desejo, o amado. Este poema está em concordância ao formato tradicional do soneto clássico. Por isso, ele está estruturado em 14 versos alexandrinos, compostos por dois quartetos e dois tercetos e os acentos tônicos estão na 6ª e 12ª sílabas, com rimas cruzadas e alternadas.

Sobre o título do poema, Jales (2013, p. 33) ressalta que do “ponto de vista lexical, há que se atentar para a primazia de substantivos sobre as demais classes gramaticais”. Reitera Ferreira (1988, p. 367) que a palavra *Intimidade* é um substantivo que designa uma qualidade do que é íntimo ou um adjetivo que carrega, entre outras características, o significado de algo “que está muito dentro” ou “que atua no interior”. Quanto às características gerais do soneto, podemos dizer que se aproxima da estética parnasiana formada pela descrição e pela escrita intensa das cenas eróticas que nos remete à imagem plástica e às impressões visuais, como se o leitor/espectador estivesse diante de uma pintura de evocação erótica.

O soneto *Intimidade* explora temas variados. Uma deles é a construção do ambiente privado (o quarto/ a alcova), espaço ideal para que os amantes possam possuir um ao outro a partir do ato sexual. Além disso, a nudez para que os dois amantes possam embriagar-se com a consumação do sexo é um elemento que intensifica e caracteriza a dimensão do erótico do poema. Ademais, a sequência de vírgulas que marcam os versos na primeira e na terceira estrofe caracterizam as pausas respiratórias durante a enunciação. Essas vírgulas nos passam a sensação de que as pausas ilustram a respiração ofegante do casal de amantes após atingir o clímax do coito sexual. Em seu soneto Blumenschein (1987) realiza uma descrição íntima da relação entre os amantes que se espalha por todo o soneto com cuidado e sutileza para evitar que a sociedade a censure e a veja como uma mulher devassa.

Sobre o soneto comentado, Alberone (1992, p. 114) diz que a mulher se apropria do erotismo e dos desejos de forma diferente do homem. Mesmo que essa ideia não pode ser vista como totalizante ou universal, o autor sugere que “a mulher somente sente prazer sexual se gosta do homem em sua totalidade e, sobretudo, se o ama com paixão”. Essa entrega amorosa ocorre com tamanha intensidade porque nosso sujeito lírico é a mulher. Ela e seu

amado se embriagaram loucamente com a volúpia do êxtase sexual. Eles sabem que “a juventude é o tempo do amor”, por isso eles agem como dois adolescentes na descoberta do amor e do prazer sexual (PAZ, 1994, p. 190). O jogo de sedução entre os jovens amantes acontece como o ritual do acasalamento, onde a mulher tem papel fundamental. Isso ocorreu porque “a sedução feminina faz funcionar a excitação erótica no homem, provoca nele o desejo, acende-o como acende uma tocha” (ALBERONE, 1992, p. 33).

Na sequência comentaremos o poema *A cópula* de Manuel Bandeira (1886-1968) que, além de poeta, era também crítico de arte e historiador da literatura, tendo grande importância ao cenário artístico e literário do Modernismo brasileiro. Segundo Alfredo Bosi (2006), os temas mais comuns na produção poética de Manuel Bandeira eram a morte, a paixão pela vida, o amor, a infância, a solidão e também o erotismo, sendo esse explorado em *A cópula*.

### **A cópula**

Depois de lhe beijar meticulosamente  
o cu, que é uma pimenta, a boceta, que é um doce,  
o moço exhibe à moça a bagagem que trouxe:  
culhões e membro, um membro enorme e tungescente.

Ela toma-o na boca e morde-o. Incontinenti,  
Não pode ele conter-se, e, de um jacto, esporrou-se.  
Não desarmou porém. Antes, mais rijo, alteou-se  
E fodeu-a. Ela geme, ela peida, ela sente

Que vai morrer: - "Eu morro! Ai, não queres que eu morra?!"  
Grita para o rapaz que aceso como um diabo,  
arde em cio e tesão na amorosa gangorra

E titilando-a nos mamilos e no rabo  
(que depois irá ter sua ração de porra),  
lhe enfia cona a dentro o mangalho até o cabo  
(BANDEIRA, 1986, s/n.)<sup>22</sup>

Conforme Sant’Anna (1984), na poesia erótica de Manuel Bandeira há um tópico especificamente característico que tem muito da cultura brasileira: a relação conflituosa entre o amor erótico e o misticismo. Para o crítico, Manuel Bandeira produz uma poesia franca no intuito de expressar a noção de sexo como o simples meio de obter como resultado a plenitude existencial. É dado de que o poeta tem grande preocupação de expor os desejos por meio de uma linguagem marcada pela intensidade erótica. Essa relação da poesia com o amor erótico

---

<sup>22</sup>Conforme Literatura Brasileira - Textos literários em meio eletrônico “A Cópula”, de Manuel Bandeira. Nota: Escrito durante reuniões para um grupo de alunos (1962).

está presente em *A cópula*. Por outro lado, os aspectos do misticismo não ganham ênfase neste poema.

Acerca dos critérios na tessitura da poética bandeiriana, na introdução do livro *Estrela de da vida inteira*, Gilda e Candido (1993) acrescentam “o seu lirismo amoroso engloba o jogo erótico mais direto e, simultaneamente, as fugas mais intelectualizadas da louvação. E o leitor percebe que a fervorosa transcendência nasce precisamente do fato de abordar a ternura do corpo com tão grande fraqueza”. Manuel Bandeira reitera que “[...] é graças essa confiança na sabedoria do instituto que se forma o sentimento da transcendência manifestada (sem jogos de palavras) imanente aos gestos naturais” (BANDEIRA, 1993, p. 3-4). Quanto à construção estrutural, o soneto *A cópula* está organizado em 14 versos, sendo dois quartetos e dois tercetos. Os versos não mantêm o mesmo número de sílabas tônicas e as rimas são livres. O poeta foca a ideia expressiva do soneto fugindo propositalmente às exigências e às regras do soneto clássico. Trata-se de um eu-lírico masculino e deixa transparecer sua simplicidade por meio do discurso marcado pela oralidade e pouca formalidade. O título do soneto é uma tradução fiel da intenção do sujeito lírico em praticar o coito, ou seja, a relação sexual com a amada.

No primeiro quarteto é narrado o ritual do beijo e os efeitos dele sobre o corpo dos amantes. Não podemos omitir que o beijo seja uma das estratégias para despertar os desejos mais intensos e a partir daí a excitação, parte introdutória da relação sexual. O segundo quarteto por meio de uma linguagem coloquial e fluida narra o ritual do acasalamento. O sujeito lírico descreve a moça diferente dos poemas que apresentam as donzelas inocentes e passivas. Aqui ela é um sujeito de atitude e prepara seu homem para o ato sexual. Os dois últimos tercetos seguem rumo à conclusão do desfecho do ato sexual entre os jovens amantes. Entre os poemas eróticos do poeta, reconhecemos que neste Manuel Bandeira ousa um pouco mais no uso das palavras sem fazer rodeios. Acerca do soneto em estudo, Ivo (1967, p. 191) conclui que nada “tenha limitado o poeta a cantar efusões amorosas ou sentimentais; desafiando uma moralidade literária rígida”. Ele “se aventurou a domínios que poderiam valer-lhe a sensação de libertino ou mesmo imoral pelas glosas feitas a temas que o mesmo vulgo considera escabrosos”.

Para finalizar essa seção trazemos para nosso estudo a ficcionista, dramaturga, cronista e poeta Hilda Hilst (1930-2004). Com uma poesia provocadora, polêmica e altamente questionadora, ela conquistou importantes prêmios literários no Brasil, tornando-se, assim, um importante nome feminino da literatura brasileira. A poesia hilstiana sofre influência de temas variados, como o sexo, a inquietude do ser, a morte, Deus nas indagações metafísicas e

as ações humanas. Esses temas foram tão importantes para ela, porque contribuíram para que ela flertasse com a Filosofia e a Física. Apresentamos o poema *Tenta-me de novo*, da antologia *Do desejo*.

**Tenta-me de novo**

E por que haverias de querer minha alma  
 Na tua cama?  
 Disse palavras líquidas, deleitosas, ásperas  
 Obscenas, porque era assim que gostávamos.  
 Mas não menti gozo prazer lascívia  
 Nem omiti que a alma está além, buscando  
 Aquele Outro. E te repito: por que haverias  
 De querer minha alma na tua cama?  
 Jubila-te da memória de coitos e acertos.  
 Ou tenta-me de novo. Obrigá-me.  
 (HILST, 2004, p. 21).

O poema *Tenta-me de novo* é carregado de representações eróticas e apresenta como tema o amor carnal. Assim, inicia-se por um questionamento que se repetirá quase ao final do texto poético. Quando indagamos ou questionamos alguma coisa, endereçamos nossa pergunta a alguém. No caso do poema, o questionamento é direcionado ao amado e isso não se limita a uma possibilidade de leitura ou interpretação, pois uma das interpretações passa pelo erótico até chegar ao sentimental. Nas palavras de Bataille (2017), toda e qualquer tentativa de concretização do erotismo tem por objetivo o mais íntimo do ser humano, no ponto em que o coração nos falta. O questionamento feito pelo sujeito lírico se dá por vias do erótico. Mas, o propósito desse sujeito feminino é atingir o íntimo de seu amado, oferecendo-lhe mais do que o sexo, e sim o amor.

Outra temática abordada pelo poema é a alusão aos valores espirituais transcendentais. Este poema que além de sua evocação erótica excede aos prazeres carnavais e alude à espiritualidade, nos chamou muita atenção. Vale destacar a palavra *alma* no questionamento feito pelo sujeito lírico. A troca da palavra *corpo* por *alma* nos transmite a ideia de uma oferta maior por parte do eu-lírico que, além do coito, deseja o amor verdadeiro. Ao usar a palavra *alma*, o sujeito poético mexe com suas questões centrais na poesia hilstiana: o erótico e o espiritual. Além da palavra *alma*, outra expressão que ligada ao universo do sensível e do sublime é *jubila-te*. Intriga-nos o uso de suas expressões tão usuais em contextos religiosos aparecerem em meio a um poema terreno e de evocação erótica. A explicação mais viável para tal fato talvez seja a plurissignificação das palavras, já que “[...] a poesia é a expressão do ‘eu’ por meio de palavras polivalentes, ou metáforas” (MOISES, 1987, p. 87).

Se os versos hilstianos são carregados de evocação erótica, eles também possuem forte tom provocador e obsceno. As expressões *Ou tenta-me* e *Obriga-me* são usadas estrategicamente no último verso do poema. Uma das interpretações que podemos fazer dessa estratégia é a tentativa de atribuir à mulher, no caso o eu-lírico do poema a responsabilidade de provocar o homem levando-o à tentação. Segundo Alberoni (1992, p. 185) “o erotismo é uma forma de conhecimento, um conhecimento do corpo. Do nosso corpo, do corpo do outro, um conhecimento adquirido através do corpo. Nosso corpo torna-se um objeto erótico quando queremos agradar aos outros” Sendo assim, ao brincar com estas palavras *Ou tenta-me* e *Obriga-me*, Hilst acaba por comprovar que a sedução feminina desperta no homem os desejos carnisais. Por jogo de sedução, o eu-lírico mostra que conhece seu corpo e conhece o corpo do outro (ou está disposta a conhecer).

Nosso intuito maior ao percorrer os poemas e os poetas apresentados foi mostrar alguns exemplos da produção literária de evocação erótica. Além disso, mostramos também que os poemas, sejam eles de autoria feminina ou masculina trazem em comum ‘a mulher’ e ‘o amor’ como temas principais. Estas características também são comuns às poesias de Carlos Drummond de Andrade e às ilustrações de Milton Dacosta. Vale lembrar que a mulher é tema muito recorrente em muitas poesias drummondianas, sobretudo em *O Amor Natural*, na qual a mulher é retratada de forma erotizada. O sujeito feminino é uma grande inspiração na produção artística dacostina também. Exemplo disso é a série das figuras femininas em que o artista retrata a mulher desde a infância até a fase adulta. Ressaltamos, ainda, que é nesse período que surgem as suas Vênus sempre acompanhadas de um misterioso pássaro.

A erotização do feminino por vias do amor natural que é abordado pelos poetas nos poemas interpretados é o tema principal que nos move à produção desta dissertação. Sendo assim, retomaremos essa referida erotização do feminino no terceiro capítulo de nossa pesquisa aproximando os poemas de Carlos Drummond de Andrade às ilustrações de Milton Dacosta.

## 2 ANJOS IMPERFEITOS E SUAS SENSACIONES ERÓTICAS

### 2.1 MILTON DACOSTA E UMA NOVA PERCEPÇÃO DA VÊNUS

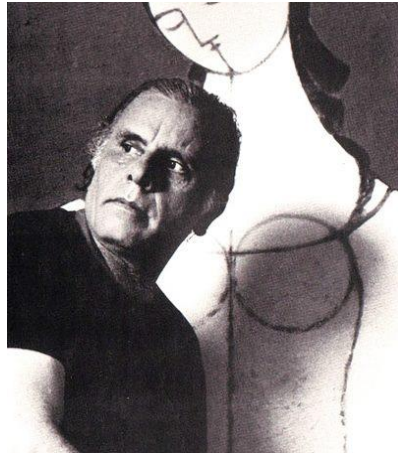


Figura 30: Milton Dacosta, Catálogo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1981).

Milton Dacosta construiu uma carreira expressiva no cenário das artes plásticas brasileiras, que procuraremos expor ao longo deste texto. Sua produção artística, inicialmente tímida e pouco para definida, foi aos poucos se tornando multifacetada, e de modo peculiar, conquistou a crítica artística de sua época. Reconhecendo a importância de Dacosta e compreendendo a importância de propor estudos que contribuam para difundir ainda mais a vida e a obra do artista, propomos aqui uma breve apresentação de seu percurso e produção artística.

Este texto introdutório tem uma importante função: ele servirá para preparar o contexto com algumas informações sobre Milton Dacosta para depois fazermos um breve panorama acerca de autores que se dedicaram a estudar a produção artística de dacostiana. Em sequência, falaremos da expressividade e como pode se dar a formação de uma poética pessoal em suas obras, sobretudo, as que apresentam figuras femininas. Por fim, trataremos do universo feminino e do erotismo nas obras do artista. Além desses objetivos apresentados que nos movem à produção deste texto, nosso anseio é colocar em evidência a peculiaridade com que Dacosta construiu sua carreira. Mesmo não se vinculando aos grupos existentes do contexto artístico de sua época, o artista conseguiu se tornar um importante nome das artes plásticas no Brasil.

O artista ficou conhecido nacional e internacionalmente como Milton Dacosta, mas seu nome de registro é Milton Rodrigues da Costa. Nasceu em Niterói, no ano de 1915, e faleceu na capital carioca em 1988. O primeiro contato de Dacosta com as artes plásticas ocorreu de maneira informal e nada acadêmica. Segundo Lygia Eluf (2013):

Desde cedo, Dacosta costumava pintar em estampas de caixas de sapatos e era incentivado pela tia a participar de exposições de desenhos infantis, nas quais se destaca. Entretanto, as dúvidas são muitas em relação à escolha da carreira de artista, e tornar-se pintor não é tarefa simples: dos primeiros borrões em livre estilo praticados na primeira fase do Núcleo Bernadelli, Dacosta evolui passo a passo, sem queimar etapas (ELUF, 2013, p. 19).

Conforme relatam Venâncio Filho e Krasilchik (2009), seguindo sua vocação no ano de 1929, aos 14 anos de idade, Dacosta tem contato com o artista alemão August Hantv que lhe ministrou aulas de desenho e pintura. Não satisfeito com as orientações artísticas recebidas, seguiu em busca de novos conhecimentos acerca das técnicas de pintura. Logo ingressou na Escola Nacional de Belas Artes (Enba) em um curso livre de aperfeiçoamento artístico coordenado pelo pintor e professor Marques Junior. Nesta mesma época, já muito envolvido com as artes, Milton Dacosta pode aprofundar ainda mais seus conhecimentos na área e teve oportunidade de conhecer o artista Antônio Parreiras que, na época já era muito conhecido no cenário artístico e cultural brasileiro.

De acordo com Eluf (2013), em 1931, Dacosta, Edson Motta (1910-1981), Quirino Campofiorito (1902-1993), entre outros fundaram o Núcleo Bernardelli, onde permaneceu em plena atuação até 1942. Os dois principais objetivos do Núcleo eram garantir a democratização do ensino de Artes na Escola Nacional de Belas Artes (Enba) e também a participação de novos artistas no Salão Nacional de Belas Artes. A Enba, antiga Academia Imperial de Belas Artes (Aiba), possibilitou o surgimento do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA).

De acordo com historiador de arte Walter Zanini (1983, p. 585) outro grupo de grande expressão que foi importante na continuação do Modernismo em 1930 foi o *Grupo Santo Helena*, iniciando entre 1933 e 1936, o núcleo era composto por “artistas de origem social modesta, concentrados em atelieres improvisados do Palacete Santa Helena, no centro da cidade, onde se localizavam numerosos escritórios de profissionais liberais e onde tinha sede a entidade representativa dos sindicatos operários”. Segundo o autor, Francisco Rebolo (1902-1980) foi o primeiro a se estabelecer no palacete, por volta de 1934, seguido por Mario Zanini (1907-1971). Chegaram à sequência Manoel Martins (1911-1979), Fúlvio Pennacchi (1905-1992), Alfredo Rizzotti (1909-1972) e Humberto Rosa (1909-1948). Zanini (1983) ainda acrescenta que o referido grupo recebeu esse nome por causa da localidade, já que muitos artistas participantes da fundação do grupo tinham ateliês no edifício do Palacete Santa Helena e se localizava na Praça da Sé, no centro de São Paulo. Muitos artistas



descendiam de imigrantes italianos pobres ou de poucas posses que vieram para o Brasil fugindo da Primeira e Segunda Guerra Mundial.

Para Zanini (1983, p. 583), a “condição proletária ou pequeno-burguesa caracterizava-os no confronto com os modernistas dos anos 20. Autodidatas ou ex-alunos do Liceu de Artes e Ofícios, também por esse aspecto diferenciavam-se da geração pioneira”. Além da espontaneidade, outro ponto em comum dos artistas do *Grupo Santa Helena* era a prática da pintura decorativa. O autor reitera que os integrantes do grupo conviviam em harmonia e conjuntamente realizavam eventos de arte. Além disso, “exerciam-se na pintura decorativa de residência, entre outras tarefas, e este vínculo profissional tornou-se fator decisivo para a sua aproximação, que perdurou com mais força até o início dos anos 40” (IBID, p. 583).

A carreira artística de Milton Dacosta inicia-se em 1930 nos primeiros contatos que estabelece ao se adentrar no universo artístico e ao dar início aos cursos de desenho e pintura. Sua primeira exposição foi realizada em 1936 no Rio de Janeiro. Segundo Siqueira e Cerón (2005), Venâncio Filho e Krasilchik (2009), Mattar (2012), Eluf (2013), Mello (1981), a estreia de Dacosta é marcada por uma exposição individual, na Galeria Santo Antônio. Os autores afirmam, ainda, que o bem-sucedido evento rendeu ao artista em 1938 uma menção honrosa no 44º Salão Nacional de Belas Artes (SNBA) e uma premiação com uma viagem para estudar no exterior. Os anos seguintes são de grandes colheitas para Dacosta no âmbito do SNBA. Em 1939, recebe a Medalha de Bronze e, em 1941, a Medalha de Prata. Mattar (2012) nos lembra, ainda, de que em 1942 Dacosta vai morar na pensão da artista Djanira (1914-1979)<sup>23</sup>. Eles logo rompem o relacionamento em função dos conflitos e divergências.

Conforme Venâncio Filho e Krasilchik (2019), no ano de 1945, o artista teve a oportunidade de estudar na conceituada *Arts Students League of New York*. Um ano depois, em Lisboa, conhece os famosos poetas portugueses Antonio Pedro (1909-1956) e Almada Negreiros (1893-1970). Depois do Prêmio de Viagem ao Exterior<sup>24</sup> recebido pelo Salão Nacional de Belas Artes, o pintor Milton Dacosta teve a oportunidade de visitar diversos países do continente europeu. Fixando-se em Paris, estudou na *Académie de la Grande Chaumière*. Em suas variadas viagens teve contato com grandes artistas consagrados. Por intermédio do artista Cícero Dias (1907-2003), conhece Pablo Picasso (1881-1973), quem

<sup>23</sup>Djanira (Djanira Motta e Silva) foi uma artista autodidata de origem trabalhadora que surgiu no cenário de arte brasileira nos anos 1940. (AQUINO; MOURA; EUVALDO, 2019).

<sup>24</sup>Eluf (2013, p. 92) explica que o referido prêmio, instituído desde a Academia Imperial de Belas Artes (Aiba), no século XIX, havia sido o principal meio de aprimoramento dos alunos e professores destacados na instituição.

influenciará Dacosta expressivamente em seus desenhos e pinturas. Neste mesmo período, também frequentou os ateliês dos artistas Georges Rouault (1871-1958) e Georges Braque (1882-1963). Logo depois de expor no famoso evento que acontece na França anualmente, denominado *Salon d'Automne*, em 1947, resolve regressar para o Brasil.

Nas viagens realizadas à Europa, o artista Milton Dacosta, além de visitar ateliês de artistas importantes, fez amizades que foram fundamentais para sua evolução e crescimento artístico. Em 1949, o artista casa-se com Maria Leontina (1917-1984)<sup>25</sup> e no mesmo ano mudam-se para São Paulo.

Bento (1980, p. 237) afirma que, certo dia, Milton Dacosta disse que “em arte, a gente não faz o quer. Faz o que pode. Esta é uma regra válida, tanto para a pintura, como para as demais artes”. O artista ainda disse: “Talvez seja por isto que eu quase nunca pinto um quadro de uma só vez. Coloco-o com frequência de lado, esperando a oportunidade de revê-lo, analisá-lo e aprontá-lo definitivamente”.

A vida cultural de Dacosta foi atravessada por momentos que marcam sua maturação artística. Conforme Eluf (2013), os anos das experiências mais instáveis até os anos da descoberta de um estilo próprio são as maiores provas de uma história construída com muito esforço. Essas influências artísticas registram cronologicamente a luta pela sobrevivência, pela busca e pela descoberta de um estilo próprio, pelo processo de construção de uma identidade estética e pela conquista do reconhecimento artístico e profissional. A autora acrescenta, ainda, que nas viagens realizadas por Dacosta, ele conheceu muitos artistas e pessoas relevantes em seus contextos, como vimos. Assim, o diálogo com várias referências artísticas e as experiências advindas de suas viagens contribuíram para que, na década de 1950, o artista experimentasse princípios do construtivismo<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup>Maria Leontina (Maria Leontina Mendes Franco da Costa) estudou desenho e fez curso de museologia no Museu Histórico Nacional - MHN. Participou de muitas exposições e mostras coletivas e solo. Foi convidada para orientar o setor de artes plásticas do Hospital Psiquiátrico do Juqueri. No mesmo ano, organiza uma mostra dos internos no Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM/SP. Estudou no exterior com bolsa concedida pelo governo francês no ano de 1952. (PIZOLI; FROTA, 2010).

<sup>26</sup>Conforme Brito (1999) o Construtivismo foi um movimento artístico surgido na Rússia no início do século XX que tinha como princípio a ideia da arte como elemento cotidiano na vida das pessoas. Uma das premissas do Construtivismo era eliminar a superioridade da alma artística que possuía em outrora. Este movimento se construiu tendo por base o Cubismo e o Suprematismo e era fortemente aliado aos ideais da Revolução Socialista e visava combater a arte de elite, democratizando a arte de modo radical para as massas. O seguidor deste movimento o tem como uma reação formadora social, pois tem o intuito de organizar e instruir a vidas das pessoas e não apenas servir como meio de decoração. Segundo Amaral (1977) os construtivistas russos percebiam a arte, como produtos capazes de construir uma inovação na realidade, e não como mera representação de beleza estética. A arte nesta perspectiva servia como mecanismo que orientava a revolução. Vladimir Tatlin, um dos principais representantes deste movimento artístico, por exemplo, defendia esta mesma ideia. Como exemplo de outros representantes desse movimento, podemos citar Alexandr Rodchenko, Ivan

As pinturas de Milton Dacosta realizadas na década de 1930 são figurativas e apresentavam que dialogava com formas modernas da pintura. Relata Matta (2012, p. 21) que, tão logo, já na década de 1940, o artista segue em uma busca pessoal cujas estratégias se voltam para a análise estrutural da imagem. Suas obras deste período trazem “formas geométricas” “e pinceladas impressionistas”, referenciadas em Cézanne (1839-1906) e De Chirico (1888-1978). Em 1950, momento em que Dacosta realiza viagens e tem contato com Picasso e Giorgio Morandi (1890-1964), sendo fortemente influenciados por eles em suas pinturas posteriores.

O artista Milton Dacosta não se vincula a nenhum dos movimentos do cenário artístico vigente e suas obras, como dissemos, comportam múltiplas referências e transformam-se década após década. Isso ocorre com as obras produzidas na década de 60, quando o artista retorna ao figurativo com uma série de desenhos, gravuras em metal, pinturas a óleo, pintura em acrílica e serigrafias com o tema das Vênus, que observaremos mais atentamente adiante. Vale ressaltar, ainda, que antes das Vênus, Dacosta trabalhou com diversos outros projetos artísticos, nos quais executou, por exemplo, uma série de obras intituladas *Composições*, *Naturezas Mortas* e também obras que trazem figuras de crianças brincando. Em muitas de suas obras, é possível perceber a “ambivalência psíquica, feito de uma alma dilacerada entre a necessidade quase gótica de uma alta construção espiritual e os apelos imediatos da vida” (PEDROSA, 1950, s/n.).

Antes de dar vida às suas Vênus, a partir do uso dos movimentos das linhas sinuosas, o artista passou por alguns momentos que foram imprescindíveis para a maturação de seu trabalho e fazer artístico. Foi passando pelos anos que marcam sua mudança de Niterói para o Rio, depois para São Paulo e suas viagens mundo afora, que o Dacosta descobriu no erotismo uma expressiva força criadora. É a partir desta pulsão que o artista se inspira na mitologia grega para criar sua própria percepção da Vênus. Conforme reitera Eluf (2013, p. 26), surgem na década de 1960, especificamente nos Anos de Maturidade, “as séries de figuras femininas conhecidas como *Vênus* e *Vênus e Pássaro* que o artista produzirá até o fim de sua vida”. A autora ainda avalia que “a retomada figurativa” de Dacosta “não é apenas uma adesão aos novos desenvolvimentos plásticos, mas do desenvolvimento de questões existentes na própria obra do pintor”.

---

Leonidov, Konstantin Melnikov, Sergin Eisenstein e Naum Gabo. O construtivismo se espalhou mundo afora chegando ao Brasil e estimulou artistas, tais como, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Ferreira Gullar, entre outros.

As mudanças de cidade e as viagens possibilitaram o artista a constituição de um estilo particular, no qual o erotismo assume força expressiva em suas figuras femininas. Eros e o mito da Vênus tomam conta de suas representações. Embora toda a produção artística dacostiana nos fascine, é a descoberta do erótico em suas figuras femininas que nos interessa mais em suas obras. Mas, como descobrir as relações entre o erotismo e a produção tão vasta do artista? Para chegarmos ao esperado precisamos antes saber se há produções bibliográficas no contexto acadêmico e artístico que tratam da produção artística de Dacosta. A melhor forma de saber quais referências se dedicam aos estudos da produção artística dacostiana é fazendo um levantamento de tais fontes. Após tomar conhecimento do acervo, poderemos nos amparar nele para acessarmos as informações necessárias para conclusão desta pesquisa. Por tal motivo, na sequência, propomos um breve panorama apresentando os livros e os catálogos que tivemos acesso. Esse panorama contribuirá para compreendermos a expressividade com que o artista pesquisado cria uma poética pessoal, o universo feminino e o erótico em sua série *Vênus e Pássaro*.

### **2.1.1 Breve panorama da bibliografia existente sobre Milton Dacosta**

O presente panorama visa apresentar algumas obras que se debruçam sob a produção artística de Milton Dacosta e sua relação com nosso objeto de pesquisa. Pela quantidade grande de exposições realizadas pelo artista no Brasil e no exterior, é possível que tenham sido organizados outros catálogos e livros como resultados desses eventos. Muitos destes materiais não se encontram mais em circulação, o que dificultou nosso acesso a todos eles. Entretanto, reunimos neste breve panorama os livros e os catálogos com os quais conseguimos ter acesso. Embora tenhamos um número reduzido de referências do artista em questão, há neles uma concentração boa de informações produzidas pela crítica de arte especializada que contribuirá para o desenvolvimento das temáticas que discutiremos na sequência.

Em 1980, Antonio Bento publicou o livro intitulado Milton Dacosta pela editora Kronos. Como amigo e exímio conhecedor da obra do artista, o crítico de arte se encarregou de escrever sobre a história, a vida e a obra do artista. Tal obra até onde sabemos é a primeira biografia dedicada à produção artística de Milton Dacosta, facilitando uma compreensão aprofundada sobre sua trajetória artística. Bento (1980) realiza um percurso passando por todas as séries do artista, captando os principais destaques delas. Além do dinamismo na fase das figuras femininas, o artista vai até a mitologia greco-romana buscar inspiração nas Vênus

Pudicas para criar a musa mitológica a partir de sua percepção. A série *Vênus e Pássaro* é a de maior interesse para esta pesquisa e Bento (1980) realiza um estudo comparando-a ao mito de *Leda e o Cisne*, revisitando por meio das ilustrações, pinturas, serigrafias e gravuras de Dacosta. Porém, na releitura do artista destas *Vênus*, ao invés de cisne, elas aparecem em cenas sensuais com pássaros.

Em 1981, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) realizou a mostra *Retrospectivas de Milton Dacosta* e na ocasião foram publicados 2000 exemplares do catálogo, dos quais 500 receberam encadernação especial. A mostra e organização do catálogo estiveram sob a responsabilidade do curador Cesar Luis Pires de Mello. Os textos da crítica de arte especializada acerca das obras de Milton Dacosta são assinados por Luiz Antonio Seráfico de Assis Carvalho, Antonio Bento, Jacob Klintowitz, Olívio Tavares de Araujo, Olney Krüse e Jayme Maurício. No catálogo, as obras de Dacosta são apresentadas em ordem cronológica, percorrendo desde o ano de 1936 até a década de 1980. Cada década é introduzida por um ensaio assinado por um dos críticos citados. A reunião das obras de Dacosta mostra desde os primeiros percursos trilhados pelo artista até uma definição de um estilo próprio alcançado com a série *Vênus e Pássaro*. Encantado com as obras, Mello (1981, s/n.) relata que certa vez perguntou ao mesmo: “Você é tudo isso, Milton?”. Dacosta respondeu, sem fazer rodeios: “Não, a gente não pinta o que é, mas o que a gente gostaria de ser”. Admirado o crítico comentou: “Fascinado, vibrei com sua resposta sincera. Aumentou-se em mim o entusiasmo e o respeito que tenho pelo seu trabalho”.

Em nossa percepção, os caminhos percorridos por Dacosta em seu percurso artístico são capazes de traduzi-lo como um artista que ele começou com uma pintura em diálogo com as questões de modernidade da década de 30, o construtivismo e o sensual. Percebemos ainda que eu, o mundo e a arte são aspectos muito presentes em sua produção artística. Além disso, busca pela simplicidade nos traços e nas cores monocromáticas e isso é claramente percebida em muitas de suas obras reunidas neste livro. Com suas obras, Milton Dacosta “inventa o sonho, combina cores e fabrica o amor” (MELLO, 1981, s/n.).

Em 1988, o Instituto Nacional de Artes Plástica (INAP) conjuntamente com a Fundação Nacional das Artes (Funarte) organizaram um catálogo intitulado *Milton Dacosta – Anos 50*, sob a curadoria de Ligia Canongia. A organização deste livro teve como objetivo realizar uma breve retrospectiva da obra abstrata do artista modernista no Brasil. O catálogo é parte do *Projeto Arte Brasileira – Abstração Geométrica 2*, selecionando 16 artistas<sup>27</sup>, entre

---

<sup>27</sup>O Projeto Arte Brasileira – Abstração Geométrica 2 contemplou também outros artistas, tais como, Alfredo Volpi, Anna Letycia, Arcangelo Ianelli, Cicero Dias, Dionisio del Santo, Flexor, Ione Saldanha, Maria Bonomi,

eles, Milton Dacosta e sua esposa Maria Leontina. Vale notar que no grupo dos artistas agraciados pelo projeto, dos 16 selecionados, 11 são homens e apenas 5 mulheres. Os textos são assinados por Mario Pedrosa e Ronaldo Brito, dois importantes nomes da crítica de arte no Brasil. Na apresentação do catálogo, a curadora Canongia (1988, p. 5) destaca que a escolha do artista coincide com o propósito do módulo do projeto que busca apresentar artistas que, “embora vinculados a uma tradição construtiva, dela se emancipam por não aderirem a suas premissas mais radicais”. Acerca da produção artística de Milton Dacosta reunida no catálogo, a curadora acrescenta que “certa sensibilidade lírica e simbólica invade, portanto, a maioria das obras mostradas, rompendo, estranhamente, com os rigores formais mais ortodoxos da herança europeia”.

Um ponto que nos despertou interesse neste catálogo é enfoque ao erótico que Dacosta fez na série *Vênus e Pássaro*, com obras compreendidas entre 1960 até 1980, nas quais o artista elaborou em seus estudos com serigrafia, guaxe, tinta óleo e acrílica sobre tela.

Em 2005, O banco Pactual S. A. organizou um livro com obras do artista Milton Dacosta, o qual leva seu nome. Este livro é a 6ª edição de um projeto em prol da valorização das artes moderna e contemporânea no Brasil, que já tinha destacado a importância de outros artistas<sup>28</sup> singulares tanto quanto o artista. O livro está organizado da seguinte forma: inicia-se pelo ensaio crítico intitulado *Austeridade inquietas* de autoria de Vera Beatriz Siqueira. Em seguida são apresentadas obras e uma biografia do artista. Na segunda parte da obra é apresentado outro ensaio crítico intitulado *Milton Dacosta: o rigor do silêncio* de autoria de Ileana Pradilla Cerón. Na sequência, o livro apresenta uma cronologia com obras e exposições do artista. Esta edição, diferente dos outros livros apresentados, é ampliada e oferece-nos mais informações acerca da série *Vênus e Pássaro*, apresentando obras nas variadas técnicas<sup>29</sup> que Milton Dacosta utilizou na elaboração da respectiva série.

Em 2009, a Tecnisa construtora patrocinou o livro bilíngue intitulado *Milton Dacosta: pintor essencial*, sob a curadoria de Breno Krasilchik e texto de crítica artística de Paulo Venâncio Filho. O livro está dividido em seções temáticas, iniciando pela reedição da *Paráfrase dialogada de uma figura de Milton Dacosta* de autoria Lélia Coelho Frota, escrita em 1956. Seguidos pelos textos *Milton Dacosta, pintor essencial* de Paulo Venancio Filho,

---

Mira Schendel, Piza, Rubem Rudolf, Rubem Valentin, Sergio Camargo e Ubi Bava (PROJETO ARTE BRASILEIRA, 1988).

<sup>28</sup>Além de Milton Dacosta, que estampou a 6ª edição do projeto, os artistas Alfredo Volpi, Iberê Camargo, Oswaldo Goeldi, Ivan Serpa e Ismael Nery foram outros homenageados tendo suas publicações seguindo a sequência aqui apresentada (SIQUEIRA; CERÓN, 2005).

<sup>29</sup>Neste a Factual apresenta a multiplicidade de recurso e técnicas na elaboração da maior série de sua vida que foi *Vênus e Pássaro*. Na livro há obras realizadas nas técnicas de óleo sobre tela, serigrafia sobre papel, caneta hidrográfica sobre papel, gravura em metal sobre papel.

*Dacosta* de Norma pereira Rego<sup>30</sup> e *Dacosta volta ao figurativo* de Ferreira Gullar<sup>31</sup>. Na sequência, o livro também apresenta uma entrevista que Milton Dacosta concedeu a Pedro Bloch. Por fim, temos uma retrospectiva cronológica que capta a produção artística dacostiana compreendida entre a década de 1930 até 1970. O ponto mais importante desta obra é que ela, diferente das demais citadas, apresenta uma visão amplificada das obras do artista, inclusive da série *Vênus e Pássaro*, ao qual nossa proposta se dedica a trabalhar ao lado do texto poético de Carlos Drummond de Andrade.

Em 2012, a Caixa Cultural organizou uma exposição intitulada *Milton Dacosta, a construção da forma*, sob a curadoria de Denise Mattar, que culminou na publicação de um catálogo que leva o mesmo nome da exposição, reunindo obras que vão desde a década de 1930 até 1960. A forma como o catálogo foi organizado possibilita-nos perceber que as obras foram agrupadas em suas respectivas séries. Além do ensaio crítico intitulado *Milton Dacosta – conciliando contradições* de Denise Mattar, cada grupo de obras é introduzido por um comentário da crítica de arte especializada<sup>32</sup>. O catálogo trás um considerável número de obras, mas a apresentação gráfica de algumas é muito pequena. Há neste catálogo duas situações que nos despertaram grande interesse. A primeira delas é a inserção de algumas fotografias da expografia no material impresso. Essa estratégia contribui para compreendermos as escolhas da curadora na organização das obras apresentadas no catálogo. A segunda é a apresentação de 4 gravuras da série *Vênus e Pássaro*. Estas obras fazem parte de um conjunto de 10 gravuras que Milton Dacosta realizou em metal<sup>33</sup>. Esse álbum de gravuras em metal é comentado em alguns dos catálogos e livros apresentados, mas eles não mostram a magnitude deste conjunto como este catálogo promovido pela Caixa Cultural.

Em 2013, a Folha de S. Paulo conjuntamente com o Itaú Cultural organizou a *Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros*, que homenageou 28 artistas<sup>34</sup>, entre eles, Milton Dacosta. Um detalhe que nos chamou atenção na seleção dos artistas para tal coleção é que

<sup>30</sup>Texto publicado pela primeira vez na Revista *Ele Ela* no ano de 1976.

<sup>31</sup>Texto publicado pela primeira vez no Jornal O Estado de S. Paulo no ano de 1963.

<sup>32</sup>O catálogo conta com os comentários de críticos de arte tais como Mário Pedrosa, Vera Beatriz Siqueira, Ileana Pradilla Cerón, Jacob Klintowitz, Antonio Bento, Maria Alice Milliet, Ronaldo Brito, Olívio Tavares de Araújo e Roberto Pontual.

<sup>33</sup>Esse conjunto das 10 obras da série *Vênus e Pássaro* são provenientes de um estudo que Milton Dacosta realizou no metal e integra o álbum editado por Julio Parcello. Vale lembrar que álbum traz um poema de Carlos Drummond de Andrade intitulado *Corporal*, que foi escrito especialmente para tal edição. (ELUF, 2013). O poema é apresentado como epígrafe da nossa dissertação (Ver página 7).

<sup>34</sup>Além de Milton Dacosta, a *Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros*, homenageou outros importantes artistas, tais como, Di Cavalcante, Arcanjo Ianelli, Tarsila do Amaral, Candido Portinari, Adriana Varejão, Lasar Segal, Tomie Ohtake, Aldemir Martins, Anita Malfatti, Beatriz Milhazes, Almeida Junior, Hélio Oiticica, Manabu Mabe, Luiz Sacilotto, Vicente do Rego Monteiro, Pedro Américo, Aldo Bonadai, Eliseu Visconti, Iberê Camargo, Francisco Rebolo, Antônio Parreiras, Daniel Senise, Willys De Castro, Benedito Calixto, Paulo Pasta, Hérculis Barsotti, Heitor dos Prazeres (RUGGERI, 2013).

dos 28 títulos de artistas contemplados na coleção, apenas 6 deles são mulheres. Os textos da edição dedicada ao artista são assinados pela crítica de arte Lygia Eluf. O livro está dividido em seções que colocam em destaque a cronologia dos principais acontecimentos na vida do artista; uma biografia e por fim uma galeria onde são apresentadas obras que percorrem a cronologia artística de Dacosta. Além das obras do início da carreira do artista, o livro apresenta 4 Vênus da grande série do artista intitulada *Vênus e Pássaro*.

Em 2014, o Banco Central do Brasil publicou um catálogo bilíngüe intitulado *Coleção de Arte* com as obras do acervo Museu e Valores. O objetivo maior do catálogo foi a promoção e a difusão da Arte. Muitos artistas brasileiros reconhecidos nacionalmente foram contemplados no referido catálogo, entre eles, Alfredo Volpi, Candido Portinari, Carlos Vergara, Ismael Nery, Tarsila do Amaral, Cícero Dias, Vicente do Rego Monteiro e Milton Dacosta. A crítica de arte especializada foi representada nos textos temáticos: *Percorrendo a diversidade expressiva da Coleção* de Fábio Magalhães e *Um espaço de consagração da arte moderna no Brasil* de Maria Alice Milliet. Na sequência, os artistas integrantes do catálogo são apresentados em ordem alfabética. Quanto a Dacosta, foram apresentadas 4 obras de grande importância para sua carreira artística, entre elas: *Série Vênus e Pássaro* (s/d.), *Em Vermelho* (1960), *Figura ajoelhada* (1971) e *Série Vênus e Pássaro* (1971).

Em 2018, a curadora Denise Mattar organizou outra exposição com obras de Milton Dacosta. O evento se chamou *Dacosta - A cor do Silêncio*, realizado pela Galeria Almeida e Dale. Foram reunidas 54 obras de Milton Dacosta numa exposição individual, percorrendo desde o início de sua carreira na década de 1930 até o fim de sua vida nos anos de 1980. A exposição culminou em um catálogo levando o mesmo título dado a mostra. O catálogo, além das obras figurativas e abstratas, apresenta também algumas da série *Vênus e Pássaro*, com foco especial nas pinturas a óleo. Segundo Mattar (2018), o pintor retornou a São Paulo após 12 anos da última exposição. Conforme a curadora, no decorrer de seu percurso artístico, Dacosta se manteve firme em seus anseios e não se deixou limitar por nenhuma uma escola, o que fez com que ele assumisse influências variadas: “Sem dar importância a elogios às críticas, o artista sempre seguiu o caminho que lhe interessava, da figuração impressionista à metafísica, do cubismo à simetria da luz e da forma concreta à sensualidade da curva” (MATTAR, 2018, p. 8).

Em visão geral, justificamos que a realização deste panorama com o detalhamento dos livros e catálogos com os quais tivemos acesso se faz pertinente para mostrar as obras que servirão de base juntamente com os estudos teóricos acerca da filosofia e da história da arte para aprofundar nossos estudos e discussões das obras do artista Milton Dacosta. Dentre as



referências apresentadas, um ponto em comum a quase todas elas é o estudo de obras da série *Vênus e Pássaro*, inspirada nas musas mitológicas das variadas representações da Vênus.

Além dos livros e catálogos apresentados, também tivemos acesso a alguns artigos e a um capítulo de livros que trata do artista Milton Dacosta. Os artigos a seguir tratam especificamente da produção artística de Dacosta: *Os mundos da Arte de Milton Dacosta* de Maria Lúcia Bueno Coelho de Paula publicado na revista *Perspectiva* no ano de 1994/1995; *O universo feminino em Milton Dacosta - uma análise contrastiva*, de Sara Gonçalves de Almeida e Antonio Busnardo Filho, publicado na revista de Educação da Universidade de Guarulhos (UNG) no ano de 2011. Já os demais artigos e o capítulo de livro a seguir falam da relação entre a produção plástica de Dacosta e a produção poética de Drummond: *Dos exercícios da crítica à construção dos estudos comparados: Das relações intersemióticas entre a pintura de Dacosta e a poesia de Drummond de Andrade ao inconsciente moderno* de Roney Jesus Ribeiro, publicado pela Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES em 2017 e *Percepções interartísticas e erotização do feminino nas relações entre a ilustração de Milton Dacosta e a poesia de Carlos Drummond de Andrade* de Roney Jesus Ribeiro, publicado no Colóquio de Arte e Pesquisa dos Alunos do Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo em 2019. O capítulo de livro que também serviu de referência é *Dos Grilhões da Razão à Inconsciência Moderna: Da Pintura de Milton Dacosta à Poesia de Carlos Drummond de Andrade*, de Roney Jesus Ribeiro, publicado no livro *O Inconsciente Moderno: Literatura e Psicanálise*, sob a organização de Luís Eustáquio e Cristiane Palmas e Eustáquio Soares, publicado em 2014.

### **2.1.2 Expressividade e formação de uma poética pessoal**

Os críticos de arte Paulo Venâncio Filho e Breno Krasilchik (2009), Lygia Eluf (2013), Denise Mattar (2012; 2018) e Vera Beatriz Siqueira e Ileana Pradilla Cerón (2005) enumeram cronologicamente uma série de eventos que se sucederam na vida de Milton Dacosta, desde a sua estreia como artista profissional. Para Eluf (2013), as décadas de 1930, 1950 e 1970 foram as mais importantes na vida de Dacosta. Para a autora, a década de 1930 marca a estreia do artista na arte brasileira; a década 1950 foi o período em que ele alcança maturidade artística e na década de 1970 foi o período em que o artista já tem seu nome reconhecido e consolidado no cenário artístico brasileiro. A discussão desta seção se baseará nestas principais décadas, sem desmerecer outras décadas e eventos que se passaram na vida do artista. Nossas

discussões levarão em conta as décadas elencadas por Eluf (2013), cotejando com algumas considerações dos demais críticos, teóricos e historiadores da arte brasileira citados acima.

Para situar nosso leitor, antes de nos adentrar na produção artística de Milton Dacosta com ênfase nas décadas de 1930, 1950 e 1970, realizaremos uma discussão geral acerca do contexto histórico-social antecedente de tais momentos, pois é importante considerar que, embora os anos de 1930 marquem o momento de uma preocupação social e de uma modernização da arte brasileira, oito anos antes já tínhamos tido uma primeira tentativa de renovação da arte no Brasil: a Semana de Arte Moderna toma o palco do Teatro Municipal de São Paulo, entre os dias 13 e 17 de fevereiro de 1922. O evento tinha como anseio a renovação das artes, sobretudo, as plásticas e literárias. Mas, a proposta da Semana de 22 não foi bem compreendida pelo público da época, causando muitos escândalos. Zanini (1983, p. 502) acrescenta que “embora suas não poucas contradições, a Semana de 1922 representou, ao aglutinar esforços dispersos em várias áreas poéticas e valendo-se do escândalo, o primeiro gesto coletivo de rejeição do passadismo em que aqui remansavam a expressão icônica, musical e verbal”.

Conforme Del Priore e Venancio (2001; 2011), a instituição da República no Brasil e a Revolução de 1930 sinalizaram grandes transformações no país e iniciam a um período de nacionalização, cuja preocupação social refletirá em um engajamento artístico-social. Segundo Zilio (1997), esse período, iniciado em 1930, se prolongará até 1940 e as obras de arte do momento evidenciam a presença do homem nas mais diversas paisagens como representação da realidade local. Aracy Amaral (1998) defende que isso ocorre porque a arte brasileira assume uma posição de promover a cultural nacional. De acordo com a autora, o regionalismo representou os primeiros sinais de que a pintura de estilo modernista começou a enfatizar “o homem da área rural com sua cultura peculiar” (AMARAL, 1998, p. 22).

O crítico de arte Mario Pedrosa teve um papel fundamental na divulgação da arte produzida nos anos 30 e 40. Amaral (2003) declara que Pedrosa foi quem inaugurou um novo tempo na crítica de arte brasileira, ao interpretar os fenômenos artísticos associando-os aos problemas formais da obra de arte. Ao tratar do envolvimento do crítico com a arte e a política, a autora reforça que o crítico até 1930 defendia uma arte proletária que estivesse ao alcance de todas as camadas sociais. Segundo Amaral, Pedrosa era filiado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) desde 1927 e sua atuação na política influenciou ao seu posicionamento estético. Del Priore e Venancio (2011) nos lembram de que, nesse período, muitos artistas não só se envolveram com a política como também se filiaram ao PCB. Mas Pedrosa vai mudando seu posicionamento, tanto que, em 1940, o crítico entra em defesa de

uma arte mais autônoma e livre do figurativismo, período que culmina no Concretismo no Brasil. Esta percepção de Pedrosa reflete e constrói de algum modo posicionamentos estéticos desses períodos da história da arte brasileira.

Vale lembrar também que, o sistema institucional da arte no Brasil estava centrado no Rio de Janeiro e, com as mudanças no cenário político, procurou meios de se adaptar às questões modernas. O Salão de 1931 realizado na Escola Nacional de Belas Artes (Enba) pode ser visto como uma das primeiras ações desta adaptação. Conforme Zanini (1983, p. 570), “Lúcio Costa, com a solidariedade de Rodrigo Mello Franco de Andrade, Manuel Bandeira e em geral dos círculos modernistas, tomaria naquele ano a decisão de transformar a XXXVIII Exposição Geral de Belas-Artes numa manifestação aberta a todas as tendências”. O 38º Salão ou o Salão Revolucionário, na leitura de Zanini tornou-se um importante marco da vanguarda. Esse foi o início do período de uma nova arte, que se difundia no Brasil, tendo iniciado nos anos de 1920. Ao perceber o progresso da modernidade, Getúlio Vargas querendo ser progressista e também moderno, acabou assimilando as questões artísticas ao seu projeto de governo.

Embora o Rio de Janeiro naquele momento fosse o centro da arte brasileira, em São Paulo havia muitas movimentações artísticas e culturais. Acerca da convivência artística entre as décadas de 1930 e 1940 na Capital paulista, Zanini (1983) nos explica que,

Mais densa que no Rio foi à vivência artística comunitária em São Paulo nos anos 30, a concluir-se pelo número e desempenho de suas associações. Em fins de novembro de 1932, à diferença de um dia, criaram-se a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) e o Clube dos Artistas Modernos (CAM), arrematadas que, como se disse, preludiam outras na segunda metade da década (ZANINI, 1983, p. 580).

Para Zanini (1983), entre os muitos objetivos que levaram à criação da Sociedade Pró-Arte Moderna, o principal deles foi promover manifestações artísticas, cuja orientação foi o fortalecimento do modernismo brasileiro. A criação dessa sociedade se deve a existência de muitos intelectuais e artistas comprometidos com a modernização das artes de modo geral, sobretudo, as plásticas e as literárias. O interesse pela modernização das artes era nacional, por isso acreditamos que, embora Rio e São Paulo ocupem o centro da discussão rumo ao Modernismo, artistas de diversos lugares do país contribuíram para essa modernização.

A busca por uma arte genuinamente brasileira e o fortalecimento da identidade nacional levou os artistas enfatizarem o que antropólogo Renato Ortiz (2005, p. 131) apresentou “como a conservação daquilo que é nosso, isto é, a memória nacional seria o prolongamento da memória coletiva popular”. A representação das situações e personagens

simples do cotidiano, tais como os trabalhadores rurais, os feirantes, as paisagens regionais nas obras de arte, tornou-se uma estratégia de fortalecimento da identidade nacional. Milton Dacosta, assim como muitos outros artistas, imbuíram-se deste engajamento artístico-cultural.

As obras que marcam o início da carreira de Dacosta trazem características deste período de fortalecimento da identidade nacional. O artista tornou-se conhecido no cenário artístico nacional em 1930. Conforme relatam Eluf (2013) e Mattar (2012; 2018) em 1936 em sua primeira exposição individual na galeria Santo Antônio, o artista expôs trabalhos com temas voltados à nacionalização da arte, principalmente, as paisagens regionais. Segundo as autoras, as obras de Dacosta apresentavam um colorido nunca antes visto e as pinceladas semelhantes aos temas pós-impressionistas. Entre as obras deste período estão, *Igreja do Rosário, Ouro Preto* (1936) [Fig. 31] e *Flamboyant* (s/d.) [Fig. 32].

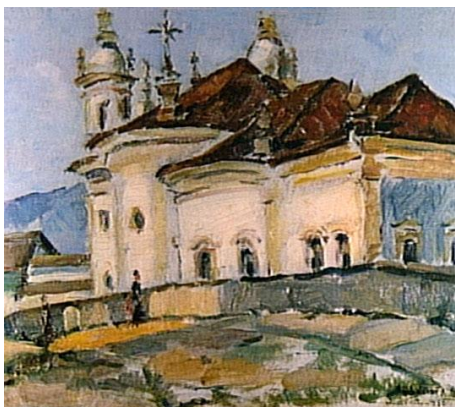


Figura 31: Milton Dacosta, Igreja do Rosário, Ouro Preto (1936). Rio de Janeiro.

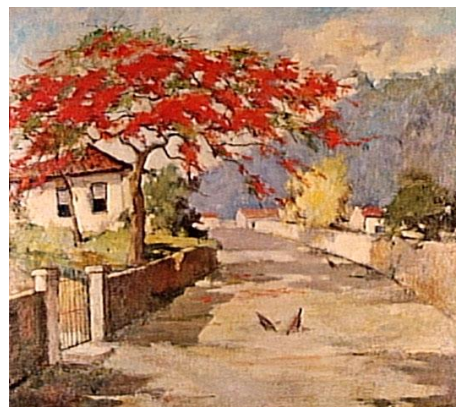


Figura 32: Milton Dacosta, Flamboyant (s/d.). Rio de Janeiro.

Como mostrado, as obras paisagísticas [Fig. 31 e 32] de Milton Dacosta, nesta fase inicial de sua carreira artística, enfatizam tanto o espaço arquitetônico como também a paisagem. Além da temática, que era muito abordada no momento, o artista tinha predileção pelo cenário urbano, porque via nele uma oportunidade de praticar o desenho, além disso, como afirma Paula (1995, p. 272), o pintor em algumas das obras deste período imprimia características que se próximas ao barroco, sua cor local e expressividade. A autora acrescenta, ainda, que as características apresentadas nestas obras [Fig. 31 e 32] evidenciam também as estratégias utilizadas pelos artistas do período, cuja ideia se pautava em limitar a cor ao espaço do contexto, como uma força domadora da força paisagística.

Inevitavelmente, a arte de Dacosta vai tomando novos rumos à medida que vai circulando entre os grupos da época. Isso significou buscar sua essência, sua expressividade e definir um estilo próprio. Segundo Mattar (2012, p. 21), “fica claro também, desde esse início,

que o artista não se debruçaria sobre o realismo expressionista de cunho nacionalista que dominava a cena artística brasileira. Não o atraía esse Brasil idealizado e um tanto folclórico”. O distanciamento do artista com a pintura figurativa já começa a aparecer em 1940. Neste período, Dacosta desperta seu interesse por muitas temáticas e suas obras dialogam com a produção artística de vários artistas europeus.

As paisagens rurais de antes são substituídas por formas geométricas, grupos de pessoas, entre outros temas. Para Mattar (2012), as mudanças mais significativas deste período se deram nas obras que dialogam com a pintura metafísica de Giorgio de Chirico e as formas anatômicas alongadas das figuras humanas de Modigliani. Desse período listamos as obras: *Ciclistas* (1941) [Fig. 33], *Piscina* (1942) [Fig. 34], *Roda* (1942) [Fig. 35] e *Carrossel* (1945) [Fig. 36].



Figura 33: Milton Dacosta, *Ciclistas* (1941). Rio de Janeiro.



Figura 34: Milton Dacosta, *Na piscina* (1942). Rio de Janeiro.

De acordo com Eluf (2014), a década de 1940 foi repleta de grandes eventos artísticos, entre eles, a criação da Divisão Moderna no Salão Nacional de Belas Artes. A autora explica que a Divisão Moderna era um espaço desvinculado da Divisão Geral, por seu caráter inovador. Este também foi um ano de grandes acontecimentos na vida de Milton Dacosta. Ainda, segundo Eluf (2013, p. 20), “Dacosta participa do Salão em dois anos consecutivos: em 1941 recebe Medalha de Prata e isenção do júri com a pintura *Os ciclistas*, e em 1942 ganha o Prêmio de Viagem ao País com as obras *Piscina*, *Roda* e *Composição*”. Além da busca de uma nova expressão artística, Paula (1995) definiu esse comportamento adotado por Dacosta como um expressivo esforço para assimilar as informações que recebeu em contato com outros artistas brasileiros e estrangeiros.



Figura 35: Milton Dacosta, Roda (1942). Rio de Janeiro.



Figura 36: Milton Dacosta, Carrossel (1945). Rio de Janeiro.

Observamos que as obras reproduzidas [Fig. 33, 34, 35, 36] apresentam características muito comuns entre elas. Todas as figuras humanas apresentam ausência de expressão facial, já os rostos não têm olhos, boca e nariz. Nas obras *Ciclistas* [Fig. 33] e *Na piscina* [Fig. 34] as figuras humanas apresentam alongamentos em toda sua estrutura anatômica, sobretudo, nos braços, pernas e pescoços. Já as obras *Roda* [Fig. 35] e *Carrossel* [Fig. 36], as figuras humanas não são muito alongadas como nas obras anteriores. Segundo Mattar, esse alongamento nas figuras humanas dacostianas deve provir de influências de Modigliani. O interesse pela pintura de Giorgio de Chirico também se manifesta nestas obras [Fig. 33, 34, 35, 36]. Nelas “há nítida influência do artista metafísico, mas o clima insólito de Dacosta é solar, não associado a angústias, mas ao lúdico, tema constante ao longo de sua vida” (MATTAR, 2012, p. 21).

A segunda metade de 1940 marca uma nova mudança na produção artística de Dacosta. Segundo Eluf (2013), suas obras, além de seguirem de rumo à abstração, sinalizam um importante esforço na tentativa de realizar uma pintura cujas características se respaldassem na metafísica. Suas tentativas são parcialmente alcançadas nas obras [Fig. 33, 34, 35, 36]. Entretanto, na obra *Manequins no Ateliê*<sup>35</sup>, pintada em 1944 [Fig. 37] as características da pintura metafísica são cada vez mais presentes.

<sup>35</sup>Em função da depredação que levou à destruição da obra *Manequins no Ateliê* [Fig. 37], não encontramos uma imagem colorida da referida. Porém, levando em consideração os detalhes da obra que comprovam os avanços da estética dacostiana rumo à pintura metafísica, não nos restou alternativa a não ser propor uma interpretação em uma versão dela em tonalidade preto e branco.



Figura 37: Milton Dacosta, *Manequins no Ateliê*. (1943). Belo Horizonte.

Essa obra representa um avanço expressivo na pintura de Dacosta. Importante observar que, como relatou Eluf, que ao participar da Exposição de Arte Moderna de 1944, em Belo Horizonte, o artista teve sua pintura [Fig. 37] destruída por vândalos que protestavam contra as obras ali exibidas. Desse fato, Paula (1995) ainda explica que, além de *Manequins no Ateliê* [Fig. 37], outras obras foram destruídas. “O ato de vandalismo converteu-se em matéria de consagração para o artista, que no mesmo ano foi premiado na Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes e realizou grande individual no saguão do edifício moderno da ABI”<sup>36</sup> (PAULA, 1995, p. 275).

Em *Manequins no Ateliê* [Fig. 37] aparecem três manequins no interior de um ateliê, cujo destaque das figuras no espaço é dado pela presença da perspectiva. Manequins como estes são comuns nas obras de De Chirico. No entanto, Eluf (2013, p. 31) explica que manequins “diferentemente dos de Giorgio de Chirico, que lhe serviram de inspiração, não estavam desambientados, mas inseridos no espaço – que é indiscutivelmente um ateliê, apesar de haver alguma ambiguidade espacial”. Os manequins não realizam ações estranhas. Observamos que cada um desempenha funções distintas: um deles representa o modelo vivo, já que está posando, outro representa o artista, porque aparece pintando uma tela e o último representa o espectador curioso olhando para fora da janela.

Referindo-se a *Manequins no Ateliê* [Fig. 37], Eluf (2013, p. 21) considera que “a geometria das linhas, os intensos de luz e sombra e as cores fortes ajudaram a criar uma sensação quase lúdica entre os bonecos, diferentemente do inquietante espaço da pintura metafísica de De Chirico”. O artista também representou os sólidos geométricos, colocando-os em diferentes distâncias e posicionamentos. Interpretamos que o artista se valeu dessa estratégia para intensificar a tridimensionalidade na disposição dos objetos retratados na obra

<sup>36</sup>Associação Brasileira de Imprensa.

[Fig. 37]. Um fato curioso é que “os sólidos geométricos que Dacosta guardava em seu ateliê são os protagonistas deste quadro e demonstram a sintetização das figuras que o artista levará às últimas consequências em suas abstrações” (ELUF, 2013, p. 36).

O escândalo em Belo Horizonte envolvendo a obra *Manequins no Ateliê* [Fig. 37] não ofuscou o artista, que no mesmo ano ganha o cobiçado Prêmio de Viagem ao Exterior<sup>37</sup>. Depois de estudar nos Estados Unidos e na França, Dacosta volta ao Brasil sem trazer grandes trabalhos deste período. Porém, Mattar (2012) explica que “mais importantes do que os estudos foi para ele conhecer Picasso e Morandi e ver obras de Vermeer e Grünewald”. Já no Brasil, Dacosta retomou as figuras humanas, que já realizava anteriormente, como no caso da obra *Menino* (1948). Suas obras de 1949, como *Alexandre e o Gato* [Fig. 38] e *Menina Pulando Corda* [Fig. 39] afirmam uma marca muito pessoal do artista.



Figura 38: Milton Dacosta, *Alexandre e o Gato* (1949). São Paulo.



Figura 39: Milton Dacosta, *Menina Pulando Corda* (1949). São Paulo.

Mario Pedrosa (2003) nos mostra que na sua série de figuras humanas, Dacosta inicialmente deu ênfase a um garoto, que em algumas obras aparece sozinho, em outras, na companhia de objetos ou animais. O artista atribuiu ao personagem o nome de Alexandre<sup>38</sup>. Além de Alexandre, vão surgindo meninas em cenas lúdicas que, com o passar do tempo dão lugar a mulheres com certa dose de sensualidade. As obras *Alexandre e o Gato* (1949) [Fig. 38] e *Menina Pulando Corda* (1949) [Fig. 39], além do diálogo com as obras Pablo Picasso, mostram os avanços estéticos de Dacosta. Estas obras [Fig. 38 e 39] apresentam oposições entre o claro e o escuro, entre frente e perfil. Nelas “o artista desocupa rostos com elipse e

<sup>37</sup>Eluf (2013, p. 92) explica que o referido prêmio, instituído desde a Academia Imperial de Belas Artes (Aiba), no século XIX, havia sido o principal meio de aprimoramento dos alunos e professores destacados na instituição.

<sup>38</sup>Embora não encontramos evidências sobre o fato, supomos que o nome dado ao filho do artista com Maria Leontina nascido em 1950, Alexandre, seja uma menção do artista à obra *Alexandre*, de 1949. É possível que a série de crianças, nos mais diversos momentos lúdicos, como brincar no carrossel, anda de bicicleta, pegar borboletas e pular cordas tenha aflorado no artista o desejo de ser pai.



círculos e a partir deles constrói contrastes marcados por linhas estruturais ortogonais e curvilíneas, que revelam formas geométricas” (MATTAR, 2012, p. 21).

Paralelo aos demais trabalhos e experimentações que vinha desenvolvendo, em 1950 Dacosta enveredou pelo concretismo. As obras *Natureza Morta* (1950) [Fig. 40 e 41] demonstram o interesse e o fascínio do artista pelas formas e pela arte abstrata geométrica.

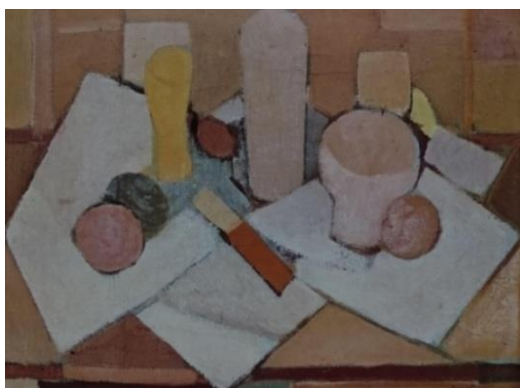


Figura 40: Milton Dacosta, *Natureza Morta* (1950). Rio de Janeiro.



Figura 41: Milton Dacosta, *Natureza Morta* (1950). Rio de Janeiro.

Tomando como exemplo as obras [Fig. 40 e 41], Paula (1995, p. 278) revela que o lirismo que persistia nas obras da série das figuras femininas, produzidas entre os anos 40 e no início de 50 foi aos poucos se diluindo para abrir espaço ao ascetismo e ao racionalismo que se predominou nas pinturas posteriores a este período. A autora acrescenta que “era como se trabalhasse com um olho no concretismo, internalizando, talvez inconscientemente, muitos dos princípios construtivos vigentes”. Além das formas geométricas que transformam as figuras e o espaço das obras [Fig. 40 e 41], Dacosta também explora a alternância de cores por meio dos matizes, que são suavizados no tecido onde os objetos e os alimentos são apoiados.

De acordo com Eluf (2013), a década de 1950 se configurou no período de maior experiência e maturidade artística para Milton Dacosta. Sem se desvincular totalmente da série de figuras humanas, o artista se interessou pelas discussões da arte construtiva e concreta com formas muito distintas das realizadas em outras obras. Neste período, o artista associa a paixão pela arte e o desejo de inovação artística. Estas características se refletem nas obras da série *Variações e Formas Lunares*, de 1954, em que o artista mistura círculos, linhas curvas e retas. Como exemplo disso, citamos as obras *Variações e Formas Lunares* nº3 [Fig. 42] e *Variações e Formas Lunares* nº8 [Fig. 43].



Figura 42: Milton Dacosta, *Variações de formas lunares nº3* (1954). Rio de Janeiro.



Figura 43: Milton Dacosta, *Variações de formas lunares nº8* (1954). Rio de Janeiro.

Referindo-se às obras [Fig. 42 e 43] da série *Variações e Formas Lunares*, Mattar (2012, p. 23) considera que elas fazem parte de “um exercício, intencionalmente produzido de forma despojada, com uma paleta de cores incomum no seu trabalho. Uma pesquisa à qual deu o nome de continuidade”. Neste exercício, Dacosta constrói disposições das mais diversas formas lunares que parecem estar dependuradas ou apoiadas em cavaletes como se formassem instalações pintadas. A crítica de arte Vera Beatriz Siqueira considera os trabalhos curiosos, por eles tentarem combinar a gramática abstrata com uma poética calculadamente pueril, onde a apresentação é essencial. Segundo a autora,

Seus signos podem ser luas cheias e crescentes, mas também, devido ao arranjo em que se situem, podem remeter a formas abstratas ou outros a objetos, como barcos, arcos, pontes, entre outras possibilidades. A ingenuidade e simplicidade dessas figuras são fundamentais para compensar a ordem abstrata de sua composição. Assim, Dacosta consegue trazer para perto de sua obra um espectador ainda desacostumado ao pensamento plástico abstrato (SIQUEIRA, 2005, p.37-38).

Em contato com as obras da série *Variações e Formas Lunares* [Fig. 42 e 43], é importante que o expectador já consiga fazer uma leitura mais aprofundada da plasticidade abstrata para que possa compreender a proposta do Dacosta. As formas circulares, as linhas curvas e retas da série *Variações e Formas Lunares* um ano depois já ganham novos contornos. Neste novo percurso, a produção do artista não ocupa a totalidade da tela, ficando a composição de pequenos retângulos coloridos entrelaçados uns aos outros centralizados no espaço da obra. Neste período, o artista pinta ainda os castelos, que também são compostos de retângulos em cores e tamanhos distintos.

Para Eluf (2013, p. 31) nesta nova fase artística, as obras de Dacosta mostram “o artista em plena maturidade, desenvolvendo uma poética construtiva de rara qualidade cromática e formal, em quadros que constituem primorosos exemplos da produção construtiva

brasileira”. As obras *Sobre fundo negro* (1954-1955) [Fig. 44] e *Em vermelho* (1960) [Fig. 45] comprovam a plenitude estética e a expressividade na combinação linhas e efeitos cromáticos.

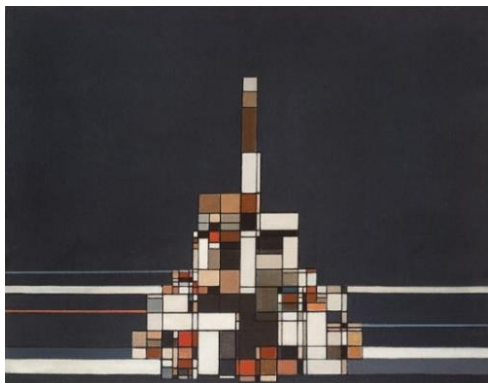


Figura 44: Milton Dacosta, *Sobre o fundo negro* (1954-1955). Rio de Janeiro.

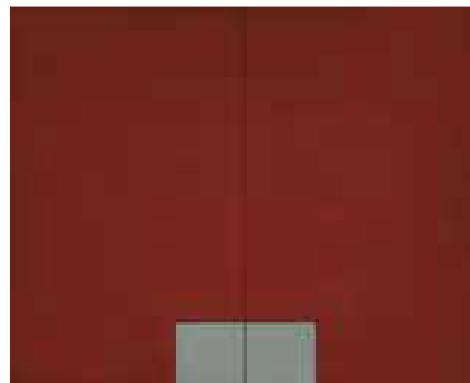


Figura 45: Milton Dacosta, *Em vermelho* (1960). Brasília.

Comparando as obras *Sobre fundo negro* [Fig. 44] e *Em vermelho* [Fig. 45], observamos que, em cinco anos de uma produção, o artista vai “limpando” o espaço na dimensão da tela, primando nela o mínimo de traço com maior predominância da cor. A obra [Fig. 44] é resultado do cruzamento de linhas verticais e horizontais que acabam formando quadros e retângulos. O fundo preto intensifica a formação dos elementos visuais causados pelo cruzamento das linhas. O formato da tela contribui para o alongamento das linhas tanto em ordem vertical, quanto em horizontal. Sobre essa série de obras concretistas, Brito (1988) acrescenta que:

Lógico, havia Morandi e o passado “metafísico” do próprio Dacosta. Em princípio, contido, não haveria ideia mais infeliz do que juntar Modrian e Morandi – o produto terminaria mera hesitação construtiva ou mais uma intragável contrafação à La Portinari, ou seja, retirantes “cubistas”, em contrários “surrealistas”, com mensagens “realistas” etc. Mas não, nada disso. Nessa singular vontade de ordem compareciam na mesma medida, exata e estranhamente, tanto a aparência da busca da razão quanto um lirismo singelo do rigor plástico. Coexistem, indissociáveis, o dilema sensível da razão e uma sensibilidade reflexiva, serializada até, obrigada a pensar e repensar seus percursos e percalços (BRITO, 1988, p. 15-16).

Colocando *Sobre fundo negro* [Fig. 44] e *Em vermelho* [Fig. 45], ao lado de *Natureza Morta* [Fig. 40 e 41] e *Variações e Formas Lunares* nº3 e nº8 [Fig. 42 e 43], ficam evidentes transformações alcançadas por Dacosta. Com estas obras, sobretudo, *Sobre fundo negro* [Fig. 44], *Em vermelho* [Fig. 45] e *Variações e Formas Lunares* nº3 e nº8 [Fig. 42 e 43], o artista desenvolve uma estética pessoal e livre das regras estabelecidas pelos grupos de artistas da época. Eluf (2013, p. 31) revela que “o artista realizou intensa pesquisa pictórica, com preocupação construtiva especial e espacial e um lugar especial reservado à sensação”. A

autora ainda considera que “as criações do pintor sempre variam entre abstração e figuração, muito sem cerimônia”. Com isso, interpretamos que tais obras [Fig. 40, 41, 42, 43, 44 e 45] de inclinação construtiva podem ser vistas paradoxalmente como sempre abstratas ou como eternamente figurativas. Recordando os fatos que contribuíram para maior repercussão da produção artística de Dacosta e a renovação de sua estética, Rangel (1973) aponta que a crise das vanguardas nos anos 60 e o surgimento da fase construtivista contribuíram para os novos rumos de sua obra de arte, que encontra solução, retomando o passado.

Sobre o retorno de Dacosta ao figurativismo na série de figuras femininas, Eluf (2013, p. 31) recorda que o artista, ao revisitar o passado, apresenta obras “repletas de lirismo e sensualidade e representam o período em que o artista teve seu maior reconhecimento de público”. Nessa série cuja temática é a mulher, o artista trabalhou até os últimos anos de vida. Segundo Mattar (2012, p. 23), nas suas obras, enfocando o tema mulher, “diretamente relacionadas com as Figuras da década de 1950, Dacosta redescobriu a linha curva e o desenho livre e sem amarras. Ele, que havia dissecado e compreendido as estruturas agora se deixava correr o pincel, o burril ou o lápis, sentidos sinuosidades”.

Vale lembrar que nos anos de 1940 Milton Dacosta já havia pintado obras com figuras femininas, as quais receberam o título de menina ou figuras. Entretanto, como nosso foco está em suas obras que apresentam características da sensualidade e do erotismo, saltaremos para as obras que ressaltam essa temática, cuja produção tenha se dado na década de 1960. Exemplo disso são as obras *Vênus* (1963) [Fig. 46] e *Figura e Pássaro* (1964) [Fig. 47].

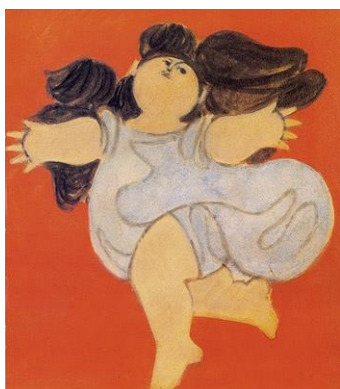


Figura 46: Milton Dacosta, *Vênus* (1963). São Paulo.



Figura 47: Milton Dacosta, *Figura e Pássaro* (1964). São Paulo.

A primeira representação da *Vênus* ainda menina [Fig. 46] aparece com um vestido, cujas linhas curvas e sinuosas criam o efeito do volume e movimento em sua roupa. A menina não traz nenhuma característica de erotismo e sensualidade. Comparando-a com *Figura e Pássaro* [Fig. 47], é uma síntese repetida em todas as figuras. É como se a menina desse lugar a uma mulher sensual. Esta mulher [Fig. 47], ainda que representada de forma sensual,

aparece vestida com roupas semelhantes a um *lingerie*, que costumeiramente as mulheres usam para situações especiais. Quanto o pássaro, acreditamos Dacosta o insere na obra como menção parte da iconografia da deusa Vênus. Aos poucos, o artista vai tornando essa mulher erotizada e tão logo passa a chamá-la de Vênus, associando às representações da musa mitológica da Antiguidade Clássica. Adiante retomaremos alguns exemplos das Vênus Pudicas, vinculando-as com algumas obras de Dacosta.

Diferente da obra de 1963 [Fig. 46], as produções artísticas posteriores perdem aspectos da meninice. Além da obra [Fig. 47] de 1964, as demais são carregadas de malícia, sensualidade e erotismo. Em uma série o artista se dedicou a meninas em situações lúdicas e em outra se dedicou à abordagem de mulheres com contornos mais sensuais e eróticos. A sensualidade, a sedução e o erotismo são características indissociáveis das obras. Com isso, inferimos que estas características configuram a chave do erótico nas Vênus dacostinas. Venâncio Filho e Krasilchik (2009) dizem que, na medida em que Dacosta vai se adentrando nesta nova fase mostra ao mundo uma intensa entrega à pintura. Sua percepção sensível e ao mesmo tempo sensual fica evidente quando o artista imprime em suas figuras femininas grandiosidade erótica. Exemplo das Vênus rechonchudas dominadas pela sensualidade estão nas gravuras [Fig. 48 e 49] da série *Vênus e Pássaro*, de 1967.



Figura 48: Milton Dacosta, *Vênus e Pássaro* (1967). Rio de Janeiro.



Figura 49: Milton Dacosta, *Vênus e Pássaro* (1967). Rio de Janeiro.

Nestas experimentações em gravura em cobre sob o papel, suas *Vênus e Pássaros* [Fig. 48 e 49] as mulheres aparecem totalmente desnudas. A presença do pássaro além de indicar que a figura feminina se trata da Vênus, também, intensifica os aspectos eróticos da obra. Estas figuras femininas [Fig. 48 e 49] apresentam características físicas bem distintas das outras [Fig. 50 e 51] produzidas anos depois. O que difere nelas é o caráter erótico que vai se intensificando e ficando cada vez mais marcante em cada uma delas. À medida que o artista

vai trabalhando incansavelmente nas obras desta série, percebemos que elas ganham detalhes mais provocadores. Nas obras [Fig. 50 e 51], ele faz um jogo sensual entre as figuras que, podem nos remeter a cenas de coito entre o pássaro e as Vênus, característica essas que não aparece nas obras anteriores.

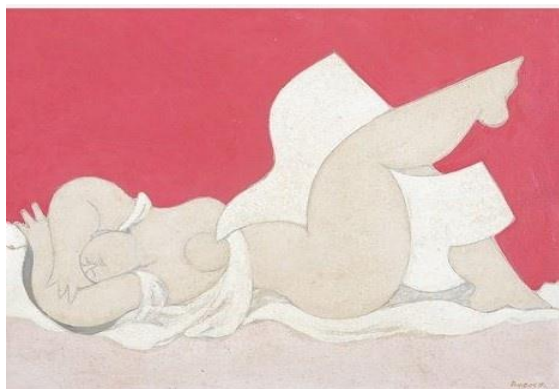


Figura 50: Milton Dacosta, Vênus e Pássaro (1974). Rio de Janeiro.



Figura 51: Milton Dacosta, Vênus e Pássaro (1979). Rio de Janeiro.

Estas figuras femininas apresentam semelhanças temáticas com as representações da Vênus mundo afora, sobretudo, com as musas mitológicas [Fig. 7, 8, 9, 10, 11, 12 e 13] apresentadas no primeiro capítulo desta pesquisa. Diferentemente dessas representações do primeiro capítulo que tem rostos mais afinados, braços esguios, as Vênus dacostinas são mais rechonchudas. Embora as Vênus de Dacosta demonstrem menos pudor que as outras Vênus mitológicas, suas linhas tênues e a suavidade nas cores quase sempre monocromáticas tornam as musas dacostianas delicadas e sensíveis. Percebemos ainda, que essas Vênus Pudicas do início dessa pesquisa apresentam grande preocupação em cobrir seu corpo. Nas Vênus [Fig. 47, 48, 49, 50 e 51] de Dacosta não percebemos a mesma preocupação. Essa distinção se deve à temporalidade em que estas obras se inscrevem. No Modernismo, a preocupação se pautava na quebra das regras que por muito tempo privaram o corpo de sua liberdade.

### 2.1.3 O universo feminino e o erótico em Milton Dacosta

Dentre todos os motivos que inspiraram Dacosta, em sua vasta produção artística, as mulheres de formas arredondadas, curvas acentuadas e inspiração barroca merecem destaque. Suas figuras femininas surgem inicialmente como meninas por vezes com traços e feições melancólicas e em outros momentos garotas felizes andando de bicicletas ou pulando cordas. Essas meninas sempre eram apresentadas de formas virtuosas e com expressiva inocência. Em uma etapa posterior de sua trajetória o artista deixou de lado as cenas de infância e se dedicou

a obras de representação da mulher adulta. Em entrevista concedida a Rangel (1973), Dacosta declara que:

Não me importa uma árvore, um carneiro, uma casa. Isso eu fazia quando era criança. A mulher me interessa como forma e como mulher também. A pintura é um instrumento de conquista do que eu quero. Porque talvez a pintura seja uma mulher mais difícil, mais caprichosa, mais cruel (RANGEL, 1973, s/n. [grifo nosso]).

A série das *Vênus* contribuiu para que Dacosta descobrisse um novo estilo artístico e uma inspiração que o levará a experimentar muitas técnicas e materiais que ainda não havia se utilizado. Como já discutido, na série *Vênus e Pássaro*, fascinados por suas figuras femininas, o artista realizou muitos estudos e experimentou técnicas variadas como o desenho, a gravura, a serigrafia e a pintura. Em tais experimentações, Dacosta utiliza cores monocromáticas, cuja suavidade é cada vez mais evidente. No caso das suas *Vênus*, por exemplo, ao retratá-las ainda na infância, o artista usa cores suaves estrategicamente para não torná-las provocativas e mais delicadas. Diferentes das *Vênus* na fase adultas que, são sensualizadas. Conforme Paula, essas figuras, além de exprimir sensualidade, não deixa de exalar “um erotismo feliz, na ocasião, frequentemente acusado de fácil e oportuno” (PAULA, 1995, p. 282).

Como comentado, chegar até as figuras femininas e sobretudo às suas *Vênus*, custou ao pintor muitas reflexões, estudos e acima de tudo experimentações. Repensar o fazer artístico e sua função de artista no Brasil fazem parte dessas reflexões. Milton Dacosta não era apenas um artista que produzia obras, mas um homem sensível aos acontecimentos no contexto social onde estava inserido. Na passagem da década de 1960 para 1970, o Brasil passou por alguns momentos particulares de crise social, política, econômica e cultural. A ditadura trouxe sérios problemas sociais e afetou consideravelmente os artistas e a produção artística. O contexto social do período não ofuscou o projeto artístico de Milton Dacosta e sua relação transformadora com sua produção artística. Em entrevista concedida a Rangel desabafa:

A pintura é o que mais nos maltrata, é um assunto que fere o pintor. Às vezes sinto prazer quando estou pintando e logo em seguida, penso que este sentimento é falso, que não dura. Tenho sofrido mais pela pintura do que realmente sentido prazer. E com minha mulher acontece a mesma coisa. Pinto para mim e para os outros por uma vontade de comunicação. O Volpi um dia me disse que pintava para ele. É muito ciumento de suas telas. O Segall fazia questão, quando compravam um quadro seu, de ir ele mesmo pendurá-lo. Eu não. Se continuo a ver meus quadros tenho vontade de sempre mexer neles, modificar alguma coisa. A minha necessidade é de transformar o que existe... Não há nunca o artista satisfeito. Há épocas, em que no caminho para o atelier, tenho vontade de dobrar a esquina e fugir. Mas a gente tem que enfrentar mesmo. Não adianta (RANGEL, 1973 *apud* PAULA, 1995, p. 283).

A partir do depoimento presumimos que a produção artística de Dacosta se constrói com base em uma tríade: ‘o eu’, ‘a arte’ e ‘o mundo’. Estes três elementos se fazem presentes indissociavelmente em sua produção artística. Diríamos que a constituição de ‘o eu’ está no fato de o artista dialogar com a produção de vários artistas e manter sua personalidade; ‘a arte’, em nossas interpretações está na ideia de o artista realizar uma arte a partir de uma perspectiva muito particular, mesmo diante das que recebeu dos artistas e ‘o mundo’, porque sua arte não se desvincula de nenhuma relação do sensível estabelecida no meio social.

Essa forma particular como o artista constrói sua trajetória se deve, talvez, ao fato dele não ter se limitado a circular entre os grupos de artistas do momento. Mas, sim, por não ter aderido de maneira linear às regras pré-estabelecidas por esses grupos de artes plásticas. No texto de apresentação de seu livro intitulado *Milton Dacosta*, Eluf (2013, p. 12) chamou Dacosta de “o mais puro de nossos artistas”. A autora sugere que Dacosta seria um artista puro por ter se mantido fiel a si mesmo. Essa postura lhe possibilitou construir uma carreira artística peculiar dentro da história da arte brasileira.

Embora sua produção artística seja carregada de uma personalidade particular, as peculiaridades as quais nos referimos são percebidas com mais ênfase em sua série inspirada em figuras femininas. Ainda que o eu nessas figuras femininas se construam a partir de elementos visuais básicos (linhas e ponto, cores comumente monocromáticas), elas são cheias de sensualidade. A percepção desses elementos da composição nas obras dacostianas, a partir de suas figuras femininas, nos possibilita também uma reflexão que transcende uma simples interpretação artística. As mulheres na obra de Dacosta nos abrem caminho para engendrar no universo feminino e poderemos chegar mais próximos às relações de sensibilidade humana, logo, questões como estas nos possibilitam aguçar o sentido de percepção e reflexão.

As Vênus que mais adiante interpretaremos nos transmitem a ideia de descoberta de um estilo novo na obra de Dacosta. São representações femininas que se completam no olhar do expectador e dificilmente se distrai em contato com elas. Nesses trabalhos do artista, cuja inspiração se dá a partir do universo feminino, as mulheres retratadas de forma sensual, mas que em momento algum se aproxima da vulgaridade. Elas exalam pura sensualidade e ecos do erotismo que chega a nos remeter ao mito de Leda e o Cisne, como citado por Bento (1980)<sup>39</sup>.

Milton Dacosta retratou a mulher incansavelmente em sua trajetória artística. Nesta leitura flagramos o feminino em três desses momentos artísticos. O primeiro momento se dá

---

<sup>39</sup>Conforme falamos na página 94.



com as obras da década de 1930, período de sua estréia como artista profissional, período em que dialoga com questões formais do modernismos. A obra desse período que nos despertou interesse é *Nu de Mulher* (1938) [Fig. 52]. O segundo momento ocorre na década de 1950, período que Eluf (2013) chamou de maturidade consolidada. A obra desse período que escolhemos para tal interpretação é *Figura ajoelhada* (1951) [Fig. 51]. O terceiro momento se dá na década de 1970, período em que o artista já tinha se consolidado e descoberto um estilo próprio na representação feminina de evocação erótica, segundo nossa interpretação. A obra desse período que escolhemos para comentar é *Moça e Pássaro* (1970) [Fig. 53].

Iniciando nossas interpretações, observamos que, neste primeiro momento, Dacosta retrata a figura feminina a partir de um tema mais direcionado ao Pós-impressionismo. Em contato com a obra *Nu de Mulher* [Fig. 52], percebemos que o artista se utiliza de pinceladas rápidas e sem contorno, típica do impressionismo. São pinceladas práticas que visam o efeito de luz sobre a cor, evidenciando a luminosidades. Com tais recursos, a densidade da cor fica ainda mais perceptível. Quanto ao estilo das pinceladas, diríamos que essa obra se aproxima muito de *Três Banhistas* [Fig. 16] de Cézanne. Corroborando com nossas interpretações, Bento (1980, p. 45) acrescenta que a obra em estudo demonstra que a pintura de Dacosta “era então de tendência pós-impressionista. Alguns quadros se caracterizavam pelas pequenas pinceladas de toques rápidos na base de efeitos luminosos. Isso acontecia nos trabalhos mais antigos”.



Figura 52: Milton Dacosta, Nu (1938). Brasil.

A percepção dos elementos visuais nesta obra [Fig. 52] se dá de forma distinta das outras duas [Fig. 53 e 54] que discutiremos nesta seção. A linha definida nesta obra em questão não é a mesma em *Figura ajoelhada* [Fig. 53] e *Moça e pássaro* [Fig. 54]. A obra apresenta manchas de tintas que formam os planos. Ainda que ela não disponha dos elementos visuais que todo artista costuma usar no planejamento das obras (os pontos, as linhas e talvez a cor), o olhar do espectador atento vai construindo essas representações visuais e

estruturando a referida pintura. Acerca da obra [Fig. 52] em questão, Almeida e Filho (2009), ressaltam ainda que,

As pinceladas rápidas, as cores pastéis e os tons acinzentados tornam a organização mais fria. Através das linhas de estruturação do espaço pictórico se encontra uma pintura em que a representação da mulher é desviada do centro, – pode-se notar a isolamento da figura dando as costas para o mundo –, e quanto mais se observa a imagem, mais nítidas ficam as formas (ALMEIDA; FILHO, 2009, p. 109).

Assim, o artista limitou sua preocupação na linha que é o aspecto principal de construção de uma obra para a partir dela estruturar sua pintura, como exemplificado em *Nu de Mulher* [Fig. 52]. Podemos inferir que a linha se tornou um elemento importante na obra de Dacosta. Outro ponto a se ressaltar são os elementos, que interpretamos conferir certo erotismo à pintura. Mesmo que a figura feminina desta obra se apresente de costas para o espectador, podemos perceber indícios de evocação erótica nela. O primeiro deles é a nudez, que nos possibilita perceber seu corpo lânguido e voluptuoso típico das representações da Vênus da Antiguidade Clássica [Fig. 7, 8 e 9] e também apresentadas em *Três Banhistas* [Fig. 16] de Cézanne. Além disso, a figura feminina retratada em *Nu de Mulher* [Fig. 52] não nos transmite o mesmo ar de inocência como as mulheres da pintura [Fig. 16] de Cézanne nem preocupação com a nudez como as Vênus Pudicas. Ela simplesmente nos parece posar para o artista sem a menor preocupação de ser observada e contemplada por ele e pelo espectador.

Diferentemente dos nus reclinados comumente retratados por muitos artistas de períodos distintos da história da arte, Dacosta em *Nu de Mulher* [Fig. 52] não aposta na representação de nudez frontal para que a mulher possa esconder sua genitália, deixando um de seus seios quase descoberto. Outro ponto a se levar em conta é a presença da meia-calça, que sendo uma peça íntima, enriquece o ar de erótico na obra. As meias nas pernas de uma mulher com seu corpo desnudo oferece meios para que os espectadores construam mentalmente as cenas que antecederam essa nudez e a volúpia que culminou na mesma.

Em segundo momento, colocamo-nos a observar a obra *Figura ajoelhada* [Fig. 53]. Conforme Eluf (2013), a obra apresentada faz parte das produções artísticas da década de 1950, período em que Dacosta alcança plena maturidade estética. Venâncio Filho (1999) afirma que nas obras deste período é possível perceber a geometrização que se instaura na figura e no espaço onde elas são retratadas. A utilização do ponto e da linha na produção artística desse momento entra como elemento estruturador das produções pictóricas dacostinas. A obra que segue é um expressivo exemplo do que acabamos de dizer.



Figura 53: Milton Dacosta, Figura ajoelhada, (1951). Brasil.

A figura feminina quase se perde no quadro escuro em tons marrons em que ela se sustenta. Além da geometrização das formas, percebemos que a frieza das cores acentua o ar de tristeza ou de reflexão em que a imagem da mulher é representada na obra. Lembram Almeida e Filho (2009, p. 110) que um ponto de grande interesse é que muitas obras desta fase cuja inspiração é a figura feminina, “incluindo essa, a figura tem os braços posicionados próximos da cabeça, um braço que segura o outro e a mão que segura o queixo”. Esses aspectos nos levam a refletir sobre os possíveis pensamentos que perpassam na mente destas figuras femininas. De acordo com Bento (1980), muitas figuras femininas dacostianas,

[...] mostram-se pensativas, de mãos no queixo. Pensariam em travessuras? Ainda outras estão brincando em rodas infantis, andando em bicicleta, galopando no cavalo ou correndo atrás de borboletas fugidias, que voam como pássaros e são também lindas pelas cores e pela graça de seus movimentos. As meninas têm igualmente esses atributos (BENTO, 1980, p. 56).

Em *Figura ajoelhada* [Fig. 53], Dacosta experimenta fórmulas do Cubismo, pois percebemos de forma evidente a fragmentação e a conversão das partes que compõe o corpo de suas figuras femininas em formas geometrizadas. As figuras desse período são representadas em fase muito jovem, e por isso, não apresentam sensualidade. Essas meninas, apresentam a peraltice como característica de todas as crianças em suas variadas formas de divertimentos ou brincadeiras. Outras, ocupando-se do mundo adulto, aparecem mergulhadas em muitos pensamentos. A observação de Bento (1980) nos remete mais uma vez à tríade: o eu, a arte e o mundo, presente no projeto artístico de Milton Dacosta. Interpretamos que, nas obras das figuras de meninas, esses três elementos são indissociáveis. Acreditamos que o ‘eu’, lado mais sensível de Dacosta entra em cena quando sua arte faz o papel de captar o mundo nas situações mais doces e puras das meninas em suas brincadeiras.

Pelo fato dos aspectos visuais desta obra [Fig. 53]<sup>40</sup> se aproximar um pouco da estética de Ismael Nery (1900-1934), presumimos que Milton Dacosta tenha buscado inspiração nas obras do artista. Vale ressaltar que, tanto Nery quanto Dacosta tinham apreço pelas pinturas de Pablo Picasso e de Modigliani. Se compararmos obra *Duas Figuras em Azul* (1926) de Ismael Nery com a *Figura ajoelhada* [Fig. 53] de Milton Dacosta, veremos muitos pontos em comum. Os artistas parecem construir suas representações artísticas com fragmentos e peças, assim como os cubistas faziam. As linhas que dividem a face das figuras, os tons escuros e, sobretudo, a deliberada geometrização do plano. A característica que difere uma obra da outra é que em *Duas Figuras em Azul* (1926) o casal apresenta um alongamento de seus pescoços assim como Modigliani faz em suas pinturas.

Acerca das características na obra de Nery inspiradas nos artistas europeus, Bento acrescenta que Nery parece “tornar sensível à linha e à forma, na busca às vezes de expressões profundas ou mesmo de deformações, comum às representações artísticas produzidas por Pablo Picasso”. O autor acrescenta ainda, que em “algumas de suas cabeças de longos pescoços, semelhantes na concepção, embora diferentes no desenho, dos pescoços das figuras de Modigliani, são quadros típicos dessa fase. Aliás, outros pintores europeus chegaram a idênticas soluções plásticas, inspirados na arte negra” (BENTO, 1973, p. 50).

A obra *Figura ajoelhada* [Fig. 53] de Dacosta dialoga com *Garota no Espelho* (1932) de Pablo Picasso. A obra do artista espanhol mostra a dualidade do rosto perfil e frontal da figura feminina que pode ser associada às figuras femininas de Dacosta. O artista, além de admirador, inspirou-se em Picasso, absorvendo essas estratégias em suas obras de figuras femininas marcadas pela geometrização. Diferentemente do que ocorre em *Garota no Espelho* (1932) de Picasso, a obra [Fig. 53] dacostiana tende à falta de luz pela utilização de cores frias. O ponto que aproxima tais obras é a utilização elementos visuais e a geometrização das formas. Acerca do cálculo da obra em estudo, Almeida e Filho (2009) acrescenta que,

A organização pictórica da Figura<sup>41</sup> é calculada: nota-se a pirâmide que forma o tronco da figura apontando para sua cabeça ovóide, remetendo-nos aos seus gestos e pensamentos. Os braços posicionados formam linhas cruzadas que focalizam a parte superior do tronco, a qual também nos faz caracterizar os pensamentos como travessos, pensamentos de uma personagem moça que está prestes a sair da caixa escura. E aparecem com mais dinamismo, curvas e sensualidade (ALMEIDA; FILHO, 2009, p. 110).

<sup>40</sup>Esta obra [Fig. 48] tem a cabeça marcada pela paridade assimétrica e o corpo marcado pó figuras geométricas. As partes da pintura foram pintadas em cores distintas sinalizando luz e sombra. Ao observar a cabeça da figura, temos a sensação de estarmos vendo dois rostos e não somente um. Estes aspectos visuais da pintura de Dacosta nos remetem à obra do artista Ismael Nery que, também é marcada por características semelhantes.

<sup>41</sup>Ver as figuras de número 48, 49 e 50.

Distintamente da fase analisada, em que as figuras femininas são representadas na infância, no terceiro momento apresentamos figuras femininas na forma adultas. Esta terceira fase de Dacosta corresponde ao surgimento da Vênus. Embora essa Vênus [Fig. 54] de Dacosta tenha formas e características um tanto diferente da figura mitológica [Fig. 10] criada por Botticelli, ela continua sendo uma deusa repleta de beleza. Ela continua sendo “a deusa do amor e da beleza” e mesmo distinta “da deusa dos gregos e dos romanos e de outros artistas, a Vênus dacostiana sai do mar e vai para os ares” encantar seus espectadores (ALMEIDA; FILHO, 2009, p. 110).

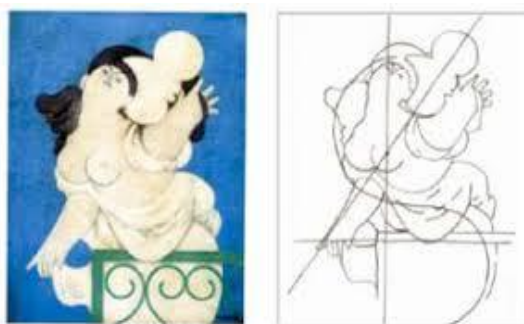


Figura 54: Milton Dacosta, *Moça e Pássaro* (1970). Brasil.

Retomando a interpretação da obra *Moça e Pássaro* [Fig. 54], Bento (1980, p. 185) acrescenta que “o mito da Leda é aqui revivido, com outra solução plástica, tendo assim desaparecido o longo pescoço fálico do cisne. Mas só as aves podem chegar a estas elevadas alcovas do Olimpo”. Na obra [Fig. 54], observamos que Dacosta utiliza o azul como pano de fundo da obra no intuito de escurecer as bordas e dar ênfase à figura feminina que parece ter sido pintada em tons muito claros ou apenas contorno, mantendo a cor própria da tela. A estratégia na obra em questão [Fig. 54] nos lembra de um pouco das obras de *papier decoupe* do artista francês Henri Matisse (1869-1954) muitas vezes realizadas em tom azul.

Presumimos que, além de proposital, a utilização de cores claras no centro da obra serve para conferir clareza e leveza à figura da suposta Leda que, no mito, é uma representação sacra. Nesta obra, cuja mulher aparece com formas mais arredondadas valorizando as curvas sinuosas da figura feminina, o pintor não só se utiliza dos volumes como também faz uso das linhas. Observamos que na obra a utilização das linhas acontece de forma menos rígida. Sobre a figura feminina e a presença do pássaro na obra, Almeida e Filho (2009) explicam que:

A figura principal, que é uma figura feminina, já não está solitária, existe a presença de outro ser, que é o pássaro; explica-se aí a questão do pássaro relacionando-o ao

mito de Leda e o cisne, cuja a lenda conta que Zeus tomou a forma de um cisne para poder conquistar Leda, uma rainha recém-casada. Assim, pode-se concluir que o pássaro seja a figura masculina das obras de Dacosta; ser que pousa sobre o corpo da Vênus muitas vezes, despindo-a e bicando-a, contemplando sua beleza. A expressão da imagem feminina continua séria, porém mais livre, como a expressão de uma pessoa independente e que sabe o que quer. (ALMEIDA; FILHO, 2009, p. 210-211).

A seriedade com que a Vênus é retratada acaba por incitar muito mistério. Ela difere das figuras femininas na série das meninas, por ser retratado com um dos braços erguidos, ao alto, o que revela menos preocupação e mais liberdade por parte da personagem. Esse talvez seja o dinamismo do qual Bento (1980) fala ao analisar a obra de Milton Dacosta.

No que tange à obra em estudo, os detalhes que a tornam sensual situam-se na relação de interação que ela estabelece com o pássaro posicionado à altura de seu ombro e também os sinuosos seios descobertos. O movimento de ondulação expresso em seus cabelos escuros possibilita que o pássaro seja enfatizado. As vestimentas em tons claros acentuam a leveza e a sensualidade impressa na obra. “A estruturação da figura indica que a sexualidade é focada, as linhas cruzam-se exatamente no seio da imagem, sua cabeça inclinada se alinha à sexualidade. O pássaro também está nesse mesmo eixo, tocando o seio esquerdo da Vênus. Uma curva que envolve a imagem dá mais movimento à obra” (ALMEIDA; FILHO, 2011, p. 211).

Como discutido, na percepção de Bento (1980), a obra *Moça e Pássaro* [Fig. 54] apresenta algumas características comuns às muitas representações de *Leda e o Cisne*. Tais colocações do crítico nos instigaram a buscar outras possibilidades de diálogo com a obra de Dacosta. Por isso, movidos pela curiosidade, no fechamento desta seção aproveitamos o momento oportuno para apresentar outros diálogos entre a referida obra [Fig. 54] e outras três obras do século XVI<sup>42</sup>. Entre as obras do Renascimento italiano que usaremos para esse diálogo estão: *Leda e o Cisne* (1510-1515) de Leonardo da Vinci (1452-1519), *Leda e o Cisne* (1535) de Michelangelo e *Leda e o Cisne* (1531-1532) de Corregio (1484-1534).

Seguindo a ordem em que as obras foram apresentadas e também a cronologia que tais representações foram pintadas, iniciamos nossa interpretação por *Leda e o Cisne* (1510-1515) de Leonardo da Vinci. Em tal obra, observamos que Leda é retratada na posição vertical, ao lado está o cisne, como se fosse seu esposo, seu dono. O desvio do olhar frontal como forma de pudor na figura feminina é uma estratégia muito comum e usada por artistas de períodos distintos. A sinuosidade do corpo de Leda torna a figura feminina sem qualquer indício de

---

<sup>42</sup>O mito de *Leda e o Cisne* foi retratado por artistas de diversas partes do mundo e em distintos momentos da história da arte. Entretanto, preferimos focar em apenas três artistas do Renascimento, para evitar prolongar demais a discussão e perdermos o foco do nosso objetivo que, não está em tal mito e sim na erotização do feminino a partir do diálogo entre as ilustrações das Vênus de Dacostas e os poemas de Drummond.

vulgaridade e imprime maior sensualidade à musa. O cisne neste contexto é Zeus que visita a musa e a seduz. Em nossas interpretações, a ave exerce possessão sobre a mulher. Isso se confirma quando a ave posiciona uma das asas sobre o quadril de Leda e quando ele eleva o bico até a sua face.

Na representação de *Leda e o Cisne* (1531-1532) pintada por Correggio também há marcas de erotismo. As características de evocações eróticas são pontos comuns nas três obras de representação mitológica. Nesta representação do mito de Leda e o Cisne, a figura feminina aparece sentada em um relevo muito similar a uma pedra. A ave parece adentrar-se entre suas pernas de Leda sem transmitir impressão de que esteja imobilizando-a. Ao se posicionar na frente da Leda impedindo-a de expor sua genitália, a ave acaba servindo como um ‘tapa sexo’ para a musa. Leda, mesmo transmitindo uma feição de quem está gostando do jogo de sedução, parece se esquivar sutilmente do cisne. O posicionamento de um dos braços elevados sob uma pedra e a posição contrária de suas pernas nos transmite a ideia de tentativa de fuga. Enquanto isso, o cisne, de forma sedutora e insistente, parece convencer a musa a ceder seus encantos, já que a expressão facial da donzela seja de fulgor e prazer.

Por fim, passamos a representação de *Leda e o Cisne* (1535) de Michelangelo. Na obra, a musa foi retratada na posição horizontal em nu reclinado. A figura feminina parece ter sido imobilizada pelo cisne, que adentra entre suas pernas posicionando seu corpo em cena de coito. Ao mesmo tempo em que essa ação transmite tensão, ela também transmite fulgor. O ar de volúpia é intensificado, quando o longo pescoço da ave passa por debaixo de um dos braços de Leda, elevando o bico até a altura de seus lábios para beijá-la. Observamos que a brancura do pescoço do cisne evidencia o formato anatômico do seio da musa.

As obras de Leonardo da Vinci, Correggio e de Michelangelo apresentam características comuns às Vênus pudicas [Fig. 7, 8 e 9] da Antiguidade Clássica estudadas no primeiro capítulo. Em todas as obras, mesmo que as musas se apresentem em posições distintas (sentada, deitada ou de pé), o desvio do olhar frontal é comum. Tal característica, obedecendo aos códigos de condutas da época, imprime grande pudor a essas figuras femininas. Outro ponto em comum apresentado nas três obras renascentistas é a sensação de possessão que o cisne exerce sobre a mulher. O volume do corpo das mulheres e do pescoço do cisne sobre elas acentua a chave do erótico nessas obras. A mistura de sensualidade e erotismo apresentados nas três representações renascentistas de Leda e o Cisne também aparece em *Figura e Pássaro* [Fig. 54] de Dacosta.

Há entre essas obras alguns pontos divergentes. Dentre eles, diríamos que os Cisnes nas obras renascentistas intensificam os aspectos de erotização da mulher, ao passo que o

pássaro da obra de Dacosta, embora detenha conotação erótica, imprime apenas uma sensualidade inocente. Os Cisnes que parecem imobilizar as mulheres nas obras de Leonardo da Vinci, Michelangelo e de Correggio, não aparecem na série *Vênus e Pássaro*, de Milton Dacosta. Nas obras desta série, sobretudo, em *Figura e Pássaros* [Fig. 54], as figuras femininas estão livres e em muitas situações, os pássaros revelam essa liberdade.

Em muitas situações, os pássaros não assumem o papel de sujeito agente, ou seja, aquele que comete a ação de seduzir e possuir as musas. O pássaro (pomba) fazem parte da iconografia da deusa. Como exemplo disso, interpretamos que das obras integrantes da série *Vênus e Pássaro*, em quatro delas [Fig. 48, 49, 50, 51], as Vênus aparecem em cenas sensuais no intuito de atrair a atenção do pássaro. Nestas obras de Dacosta não há cenas de sexo explícito. Já em duas outras obras [Fig. 50 e 51] cenas em que o pássaro se envolve com a figura de forma semelhante a algumas representações de Leda e o Cisne, insinuando uma relação erótica. Em uma das obras [Fig. 40], o pássaro aparece entre as pernas da mulher e seu bico toca um dos seios dela. Na outra obra [Fig. 51], o pássaro flutua em voo raso, posicionando a parte inferior de seu corpo entre as nádegas da Vênus.

Seja ela erotizada ou não, seja ela sensualizada ou não, a mulher é tema comum à produção artística de Milton Dacosta. Para interpretar as figuras femininas nas obras de Dacosta, trouxemos obras de artistas de períodos distintos em que a mulher também aparece erotizada para um diálogo possível. A sensualização do feminino também é muito recorrente nas poesias de Carlos Drummond de Andrade. Por isso, na sequência dedicaremos nossas reflexões acerca da presença na mulher na produção poética drummondiana.

## 2.2 CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE E A PULSÃO DO *DESEJO NATURAL*



Figura 55: Carlos Drummond de Andrade, Fundo Correio da Manhã (1970).



Carlos Drummond de Andrade foi poeta, contista e também cronista mineiro. Nasceu no ano de 1902, na cidade de Itabira, em Minas Gerais, e faleceu em 1987, aos 85 anos de idade. Por sua expressiva contribuição à literatura, o autor pode ser considerado um dos maiores poetas da língua portuguesa e da literatura latino-americana. Segundo Gens *et al* (2011), Drummond estudou em Nova Friburgo, Estado do Rio de Janeiro, e também em Belo Horizonte, em Minas Gerais. Por essa época, o talento para a literatura já corria por suas veias e começou a receber premiações literárias a partir do ano de 1918. Seus primeiros trabalhos são publicados apenas em 1921 na seção *Sociais*, do Diário de Minas. É neste período que Drummond conhece pessoas renomadas<sup>43</sup> que também eram frequentadores do Café Estrela e Livraria Alves.

No ano de 1923 prossegue seus estudos ingressando na Escola de Odontologia e Farmácia de Belo Horizonte. O ano de 1924 foi um momento marcante para o poeta que estabelece contato com Manuel Bandeira, expressando sua admiração pela poesia do autor brasileiro. Lembra Gens *et al* (2011, p. 38) que, neste mesmo ano, “uma caravana modernista de São Paulo, que incluía Mário de Andrade, Oswald de Andrade, seu filho Nonê, Tarsila do Amaral e o poeta franco-suíço Blaise Cendrars, aporta em Belo Horizonte”. O autor ainda menciona que “Drummond e seus amigos Pedro Nava, Martins de Almeida, João Alponesus e Emílio Moura, todos jovens mineiros escritores que se iniciavam nas atividades literárias, acorrem ao Grande Hotel, onde estava hospedada a trupe paulista”. O encontro com Mário de Andrade foi de particular importância para Drummond, os poetas trocaram correspondências por muito tempo.

Ao concluir o curso da Escola de Odontologia e Farmácia de Belo Horizonte, opta por não atuar na área e passa a dedicar-se à Literatura, frequentando rodas de conversas e debates com escritores e também eventos literários. Leciona as disciplinas de Língua Portuguesa e Geografia no Ginásio Sul-Americano de Itabira. Entretanto, é após integrar o grupo formado por Martins de Almeida, Emílio Moura e Gregoriano Canedo e fundar a *Revista*, publicação literária da qual saem três volumes de tendência nacionalista, que Drummond se projeta como um dos grandes expoentes do modernismo mineiro. De acordo com Gens *et al* (2011), ainda no ano de 1925 o poeta casa-se com “Dolores Dutra Moraes, com que tem dois filhos, Carlos Flávio e Maria Julieta. O primeiro faleceu meia hora após nascer. O autor revela ainda que “a filha se tornaria, nas palavras do poeta, a pessoa a que mais amou na vida, grande companheira, inclusive na carreira literária” (GENS *et al*, 2011, p. 23).

---

<sup>43</sup>Como Milton Campos, Abgar Renault, Emílio Moura, Alberto Campos, Mário Casassanta, João Alphonsus, Batista Santiago, Aníbal Machado, Pedro Nava, Gabriel Passos, Heitor de Sousa e João Pinheiro Filho.

Em 1926, segundo Gens *et al* (2011), já em Belo Horizonte, por iniciativa de Alberto Campos, Drummond trabalha como redator-chefe do *Diário de Minas*. Em 1929, publica na *Revista de Antropofagia* o poema “No meio do caminho” e torna-se auxiliar na *Revista do ensino da Secretaria de Educação*. Segundo Alfredo Bosi (2017, p. 36), “sabe-se que em março de 1945 ele [Drummond] demitiu-se de sua função de chefe de gabinete do ministro Gustavo Capanema, cargo que ocupava desde 1934”. Na década de 1940, ligado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), Drummond escreve poesias que são intensamente influenciadas pelo seu engajamento político-social, sua preocupação com as minorias e desigualdades sociais. Em 1946, o poeta “assumiu a presidência do Ateneu García Lorca, entidade ligada ao Partido Comunista. Seu distanciamento do partido deu-se em 1949 por ocasião da renhida eleição dos membros da Associação Brasileira de Escritores<sup>44</sup>” (IBID, p. 36).

É com profundo senso de humor, lirismo e emoção que Carlos Drummond de Andrade se torna um dos autores de maior importância no cenário artístico-literário do Século XX. Segundo Moisés (1990; 1997), em sua poesia o poeta esconde sua timidez, seu pudor e seu lirismo em cercas de espinhos construídas com ironia. Parece-nos um consenso que o poeta seja uma entre as maiores expressões poéticas deste momento na Literatura Brasileira. A crítica literária costuma dividir a produção literária de Drummond entre duas até cinco fases<sup>45</sup> distintas. Essa divisão ocorre pautada em questões como a mudança de comportamento diante do contexto histórico e social (fato que é percebido a cada década<sup>46</sup>) e critérios temáticos.

A produção literária drummondiana revela um homem movido pelas preocupações sociais. Sua habilidade e talento, seja na poesia ou na prosa, são mencionados por incontáveis autores. Porém, “não obstante a relevância indiscutível de sua prosa de ficção e de suas crônicas, o renome de Carlos Drummond de Andrade deve-se à poesia, das mais límpidas e altas de quantas produziu no Modernismo” (MOISES, 2007, p. 441).

Antonio Candido, Jonh Gledson, Afonso Romano de Sant’Anna, José Guilherme Merquior, José Miguel Wisnik, Alexandre Pilati, Benedito Nunes, Alfredo Bosi e Massaud Moisés são alguns dos pesquisadores e críticos literários que já se debruçaram sobre a poética

---

<sup>44</sup>Hoje chamada de União Brasileira de Escritores (UBE) é uma sociedade fundada em 17 de janeiro do ano de 1958 com a fusão da seção paulista da Associação Brasileira de Escritores (ABE) e da antiga Sociedade Paulista de Escritores (SPE). Sucedeu à Sociedade dos Escritores Brasileiros (SEB), primeira associação profissional de escritores, fundada em 14 de março do ano de 1942 pelos escritores Mário de Andrade e o crítico de arte Sérgio Millet (LIMA, 2015).

<sup>45</sup>Acerca da divisão da poesia de Drummond: Silviano Santiago aponta duas fases (a primeira fase vai até Boitempo e a segunda fase a partir daí); Afonso Romano de Sant’Anna aponta três fases; Massaud Moisés cinco fases e José Guilherme Merquior (1976) aponta quatro fases distintas (inaugura-se a segunda fase, com *José*; a terceira, com *Claro enigma*; a quarta, com *Lição de coisas*).

<sup>46</sup>Atende a divisão de fases proposta somente por Afonso Sant’Anna e Massaud Moisés.

dummondiana. Alguns críticos divergem das divisões acerca da produção literária do poeta. Para alguns, a poesia de Drummond deve ser pensada a partir de sua essência e não pela segmentação que, às vezes, pode segregar a percepção de um dos grandes nomes da literatura nacional. No entanto, instiga-nos bem mais a estudar a produção poética de Drummond com foco na maneira como o poeta constrói uma lírica engajada com a arte e com as preocupações do mundo, do que termos de categorizar essa poética.

De acordo com Bosi (2006), a produção poética de Drummond é marcada por características, como o sentimento de consciência, o isolamento social, o ressurgimento, as questões da sociedade, a negação, memorialismo e o erotismo. Características estas que serão pontuadas a partir das reflexões da próxima seção. Nesta pretendemos apresentar uma percepção a mais sobre os mundos na poética de Drummond.

### **2.2.1 O eu, a arte e o mundo**

Não descartamos a relevância e a pertinência da divisão da produção literária de Drummond em fases. Entretanto, assim como alguns críticos que discordam dessas divisões, por acreditar que a poética drummondiana deva ser pensada por sua essência e não pela segmentação, seguiremos o mesmo critério. Nossa escolha se dá em função de nos despertar muito interesse a forma como o autor imprime e articula as dimensões ‘o eu’, ‘a arte’ e ‘o mundo’ em sua poesia. O eu drummondiano está mergulhado na arte e nos acontecimentos do mundo. O mundo é tão presente em sua poética que levou Wisnik a considerar que “[...] talvez nenhum poeta, no Brasil ou no mundo, diga tanto a palavra ‘mundo’, em seus poemas, como Carlos Drummond de Andrade (que tem, ainda, por obra do acaso, um duro mundo inscrito no nome)” (WISNIK, 2005, p.21).

As obras que marcam a estreia de Drummond estiveram associadas aos anseios estéticos defendidos pelos autores da primeira fase modernista, cujos interesses se voltavam ao fortalecimento da cultura e literatura nacional. As obras *Alguma Poesia*, publicada em 1930, e *Brejo das Almas*, de 1934, trazem marcas desse engajamento artístico-literário nacional. Bosi (2006, p. 441) reconhece Drummond como uma expressiva capitação do “hiato entre o parecer e o ser dos homens e dos fatos que acaba virando matéria privilegiada de humor” traço esse constante em sua produção poética. O crítico reitera que “desde *Alguma Poesia* foi pelo prosaico, pelo irônico, pelo anti-retórico que Drummond se afirmou como poeta congenialmente moderno” (BOSI, 2006, p. 444).

Nas obras citadas, embora seja possível observar marcas do coloquialismo e uma poesia do cotidiano, elas também trazem características, tais como um exacerbado pessimismo, o isolamento, o individualismo, tom irônico, apelo ao humor e a reflexão existencial. Com isso, podemos perceber o grande descontentamento do eu lírico diante da realidade social e dos acontecimentos que assolam o mundo. Conforme justifica Bosi (2006, p. 441), estas marcas características na poética de Drummond advêm da visão de mundo do poeta que seriam tomadas por um ar “negativo na medida em que se ensombra com os tons cinzentos da acídia, do desprezo e do tédio, que resulta na irrisão da existência”. A seguir, apresentamos o texto poético intitulado “Poema de Sete Faces”, em que é possível verificar algumas das características enumeradas acima. Além disso, a poemática em questão também apresenta marcas do humor, do desejo, do erotismo, entre outras.

#### **Poema de Sete Faces**

Quando nasci, um anjo torto  
desses que vivem na sombra  
disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.

As casas espiam os homens  
que correm atrás de mulheres.  
A tarde talvez fosse azul,  
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:  
pernas brancas pretas amarelas.  
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.  
Porém meus olhos  
não perguntam nada.

O homem atrás do bigode  
é sério, simples e forte.  
Quase não conversa.  
Tem poucos, raros amigos  
o homem atrás dos óculos e do bigode,

Meu Deus, por que me abandonaste  
se sabias que eu não era Deus  
se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo,  
se eu me chamasse Raimundo  
seria uma rima, não seria uma solução.  
Mundo mundo vasto mundo,  
mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer  
mas essa lua  
mas esse conhaque  
botam a gente comovido como o diabo.  
(ANDRADE, 2007, p. 5).

O poema foi intitulado de “Poema de Sete Faces”, composto por setes estrofes, em menção ao simbolismo do número sete (besta de sete cabeças, do livro do Apocalipse, por exemplo). Em cada uma delas, o eu lírico revela seus sentimentos, forma de vida e seu jeito de ser. As ‘sete faces’ da vida do eu lírico em conflito com o mundo são detalhadas em cada uma das sete estrofes do poema. O poema é marcado pela ambivalência da intercalação de harmonia e desarmonia entre as estrofes. Além disso, o poema é também marcado pelo pessimismo que se reflete no lamento do eu lírico, por achar que Deus o abandonou e o mundo o esqueceu.

Nas sete faces do poema podemos identificar as diversas faces da poesia drummondiana a partir do tom e das temáticas exploradas. Percebemos a multiplicidade do indivisível sujeito fraco e forte, sarcástico e humilde, irônico e solidário, arredo e confiante, tímido e observador, entre outras. As características do sujeito inquieto reverberam como seu próprio referencial de “eu insatisfeito” visto como um sentimento natural que o fará indagar a si e a Deus pelo hipotético desprezo. Dessa forma, o eu lírico lança a cobrança na quinta estrofe ao dizer: “Meu Deus, por que me abandonaste/ se sabias que não era Deus/ se sabias que era fraco”. Ao se perceber esquecido por Deus, o eu lírico fecha o poema descrente e embriagado. Lamentando-se ele afirma, “Eu não devia te dizer/ mas essa lua/ mas esse conhaque/ botam a gente comovido como o diabo”, após pensar em sua triste realidade se embriaga. Acerca de exaustão apresentada pelo sujeito lírico, Nunes atribui isso ao drama da vida e a finitude da existência humana. Para o filósofo, o mundo não é o que sempre desejamos, mas ele se modifica (NUNES, 1998).

Situando o “Poema de Sete Faces” no contexto histórico da época em que foi escrito, percebemos Drummond como um poeta imerso em muitos conflitos com o mundo. Os acontecimentos<sup>47</sup> no Brasil e no mundo levaram o poeta, enquanto sujeito-pensante, há muitas reflexões e inquietações. Esses conflitos movem o poeta a buscar em sua própria dialética existencial as justificativas do sem-sentido da vida. O drama desse anjo torto é lançado nos acontecimentos e adversidades do mundo. Este anjo é a representação das desarmonias presentes entre o poeta e o mundo catastrófico. Presumimos ainda que o mundo, na visão de sujeito lírico, era um espetáculo tão passageiro quanto o bonde que passa “cheio de pernas”, ao acaso de explicação ou até mesmo indagação. O eu lírico é um contemplador que, mesmo orgulhoso, não deixa de se sentir prejudicado e aquebrantado pela vida e pelo mundo. Reitera

---

<sup>47</sup>Dentre esses acontecimentos podemos elencar a Revolução de 1930 que termina com a 1ª República e leva à presidência da república o político gaúcho Getúlio Vargas. Já em 1932, estoura a Revolução Constitucionalista, movimento de oligarquias paulistas contra o governo Vargas (DEL PRIORE; VENANCIO, 2001; 2011).

Sant'Anna (1980, p. 23) que ser *gauche* “revela o esforço contínuo por se instituir num duplo, que, sendo sua imagem e semelhança, é, ao mesmo tempo, diferente, idealizado, uma maneira de converter o que seria um simples traço de personalidade em elemento de fixação estética”.

A escrita poética de Drummond é composta das inquietações diante dos acontecimentos e dos problemas da vida social. A mudança de postura de Drummond diante da realidade social se relaciona aos acontecimentos e aos fatos ocorridos e que marcaram o Brasil e diversos outros países do mundo. Como já dissemos, muitas obras da produção literárias do poeta, sobretudo, *Sentimento do Mundo* (1940) apresentam inquietações de eventos, como a Guerra Civil Espanhola, a ascensão do Nazismo e do Fascismo, a Segunda Guerra Mundial, a Intentona Comunista (1935)<sup>48</sup>, entre outras, tendo o últimos fatos ocorridos no Brasil. Por fazer uma poética dirigida ao social e ao sentimento de tristeza diante das disparidades, é notável nas obras do período o senso de denúncia social contra as mazelas, a ditadura e outros acontecimentos.

De acordo com Teles (2002, p. 101), o sentimento impresso na poética de Drummond está relacionado com um período de “com-formação”, ao passo que o autor começa a dar uma melhor forma estética à sua linguagem poética. Precisamos considerar que o início da trajetória do poeta já inclinava para uma síntese de elementos, “o momento em que a linguagem de adesão ao modernismo cede lugar à linguagem de formação pessoal, havendo, portanto, uma simultaneidade do legado modernista e o da forte criação drummondiana, que acaba se impondo”. Além de *Sentimento do Mundo* (1940), outros exemplos de obras que refletem o sujeito inquieto diante de um mundo injusto e desigual, como *Poesias* (1942)<sup>49</sup> e *Rosa do Povo* (1945). Estas obras são marcadas pelo sensível olhar do poeta aos problemas sociais. Supomos ainda que sua sensibilidade, sua solidariedade, seu sentimento de frustração e esperança humana são características que levam Drummond a ser um entre os poetas que produziu a mais expressiva poesia social brasileira do século XX.

Nas obras citadas, percebemos certa mudança de comportamento. O autor parece deixar o individualismo e assumir uma postura sensível diante dos acontecimentos que movem a sociedade do momento. Seu engajamento social e sentimento de solidariedade é o que lhe possibilita uma expressiva mudança de comportamento. Presumimos que a Segunda Guerra Mundial e a ditadura de Getúlio Vargas, ocorrida no Brasil, foram dois acontecimentos

---

<sup>48</sup>Tal fato é também conhecido como Revolta Vermelha de 35 ou Levante Comunista e representou uma tentativa de golpe contra o governo de Getúlio Vargas. Esse evento foi na oportunidade liderado pelo Partido Comunista Brasileiro em nome da Aliança Nacional Libertadora, ocorreu em novembro de 1935, e foi rapidamente combatida pelas Forças de Segurança Nacional (DEL PRIORE; VENANCIO, 2001; 2011).

<sup>49</sup>Obra em que Drummond reedita os seus livros anteriores: *Alguma poesia*, *Brejo das almas*, *Sentimento do mundo* e *José*.

históricos que mais se refletiram na sua produção poética de Drummond. No que tange à atenção para as questões ideológicas, Teles (1976, p. 19) menciona que “os títulos tanto da obra como dos poemas revestem-se de significativa importância, revelando logo à primeira vista a preocupação principal de sua temática e a medida internacional de sua solidariedade na construção de um mundo novo”. Além do fato de que tais acontecimentos tenham trazido grandes consequências aos aspectos políticos do Brasil, precisamos considerar ainda que eles forjaram o nascimento de uma literatura engajada e comprometida com a vida dos sujeitos. Sua luta diária pela sobrevivência expressa o poema “Congresso Internacional do Medo”, do livro *Sentimento do Mundo*, reproduzido a seguir, é marcado pelos vocábulos como “amor”, “ódio” e “medo”.

### **Congresso Internacional do Medo**

Provisoriamente não cantaremos o amor,  
 que se refugiou mais abaixo dos subterrâneos.  
 Cantaremos o medo, que esteriliza os abraços,  
 não cantaremos o ódio porque esse não existe,  
 existe apenas o medo, nosso pai e nosso companheiro,  
 o medo grande dos sertões, dos mares, dos desertos,  
 o medo dos soldados, o medo das mães, o medo das igrejas,  
 cantaremos o medo dos ditadores, o medo dos democratas,  
 cantaremos o medo da morte e o medo de depois da morte,  
 depois morreremos de medo  
 e sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas.  
 (ANDRADE, 2007, p. 73).

Segundo Bosi (2017), as décadas de 1930 e 1940 marcam acontecimentos que assolam o Brasil e o mundo, instaurando desta forma, um intenso ar de medo e de incertezas dos rumos da sociedade. O poema “Congresso Internacional do Medo” retrata as inquietações provenientes do medo e da aflição, não só do eu lírico, como de todos os brasileiros. O vocábulo “medo” que se espalha pelo poema representa o terror diante da sociedade em colapso. A comoção social gera uma repentina parada e entramos em um período em que “Provisoriamente não cantaremos o amor”. Essa parada não diminui a intensidade da incerteza e do medo que domina a sociedade de forma assustadoramente excedendo os limites já encontrados. Segundo Nunes (2009), ao invés da vontade de romper com a banalidade comum do cotidiano “como em “Aurora”, encontramos agora a morte como matéria de experiência. Sustentada pela duração real, a convivência com os mortos, na poesia de Carlos Drummond, excede o saudosismo da escavação do passado, à busca das lembranças consoladoras” (NUNES, 2009, p. 241).

Quanto à organização da poemática, curiosamente o texto está estruturado em única estrofe, composto por doze versos, cujo vocábulo “medo” aparece doze vezes no poema. A sensação do temor ao medo que se intensifica na sociedade é fortemente marcada a partir do sexto verso. Não há marcação de rimas, nem de sílabas métricas, características essas que reforçam a ideia de indefinição. Outro ponto a ser observado é o uso da primeira pessoa do plural. Ao fazer uso de tais recursos, o eu lírico representa o ambiente aterrorizador no qual o contexto histórico e social do momento se tornou e a partir do “Congresso Internacional do Medo” busca nas transformações políticas e sociais uma forma de evitar que a forma com a qual estava vivendo se torne uma sequência de seu futuro. Dentro das inquietudes do eu lírico e do estado de depuração narrado no poema, percebemos uma possibilidade de encorajamento a viver, senão morreremos e “sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas”.

Além das características identificadas nas poesias de Drummond, o senso de negação também é uma marca muito forte na sua poética. Sua poesia é marcada por tal característica e se sustenta nas orientações reflexivas e filosóficas, das quais costumeiramente surgem temas universais, tais como a existência, o tempo, o amor, a morte, a velhice e a vida. Associados a estes temas, podemos elencar a própria poesia, a família e a infância. O curioso é que todos estes temas geralmente seguem uma linha de pensamento fortemente pessimista. Neste mesmo período, Drummond também demonstra grande preocupação com os recursos formais e estruturais da poesia, como os aspectos visuais, fônicos e gráficos do texto. Teles (2004) que este é um momento de grandes mudanças na poética de Drummond. “A corrente modernista, a que o poeta aderiu e a que deu depois a sua grande contribuição, foi inteiramente absorvida pela consecução de uma plenitude expressiva em que falava mais alto a personalidade do poeta”. O crítico conclui que “a partir de então toda a sua poesia é uma especulação sobre a essência da linguagem” (TELES, 2002, p. 107). A poesia deste momento é construída por uma linguagem marcada pela ideia da unidade que configura a busca pelo significado das coisas.

Observamos que algumas poesias de Drummond produzidas nas obras deste momento constroem uma estética marcada pelo jogo antitético do real e do irreal, cuja tematização se respalda na negatividade ou no nada. Para Sant’Anna (1980, p. 224), as relações entre estes traços característicos indicam que o poeta segue na busca por um “[...] “claro raio ordenador” da memória-consciência, o mundo ganha mais organicidade, ainda que oscilando entre a aparência e essência”. A defesa feita por Sant’Anna nos serve como uma justificativa ao desejo que o poeta sente em achar uma explicação para cada coisa do mundo. As obras *Poesia*



*até Agora* (1948)<sup>50</sup>, *A mesa* (1951), *Viola de bolso* (1952), *Fazendeiro do ar* (1955), *Vida passada a limpo* (1959), *Lição de coisas* (1962) e, sobretudo, *Claro enigma* (1951)<sup>51</sup>, mostram um poeta marcado pelo desgosto, pelo existencialismo e pela amargura, traços estes discutidos acima. Estas características, na visão de Gledson (1981) fazem com que o poeta se sinta encarcerado no mundo em que vive, onde está impedido de ser um sujeito livre.

A poesia tem grande preocupação com temas voltados à reflexão do ‘ser’ e do ‘estar’ no mundo. Com isso, ao mesmo tempo em que sua escrita se voltava às pontuações de cunho filosófico, a verve poética de Drummond investiu no rigor da poesia nominal com tendência ao Concretismo, cuja preocupação se estende ao apelo gráfico do texto. De acordo com Bosi (2006, p. 441), “se há um existencialismo niilista codificado em poesia, ele se colhe na leitura de poemas aturadamente reflexivos “A Ingaia Ciência”, “Memória”, “Morte das Casas de Outro Preto”, [...], e se nos dá abertamente em certos fechos escritos sob o signo do não”. Entre os poemas, escolhemos “A Ingaia Ciência” sobre o qual teceremos algumas.

#### **A Ingaia Ciência**

A madureza, essa terrível prenda  
que alguém nos dá, raptando-nos, com ela,  
todo sabor gratuito de oferenda  
sob a glacialidade de uma estela,

a madureza vê, posto que a venda  
interrompa a surpresa da janela,  
o círculo vazio, onde se estenda,  
e que o mundo converte numa cela.

A madureza sabe o preço exato  
dos amores, dos ócios, dos quebrantos,  
e nada pode contra sua ciência

e nem contra si mesma. O agudo olfato,  
o agudo olhar, a mão, livre de encantos,  
se destroem no sonho da existência.  
(ANDRADE, 2007, p. 248).

Presumimos que o poema “A Ingaia Ciência” seja um dos textos mais importantes para a compreensão da verve inventiva do poeta. No título do poema, Drummond faz uso de licença poética para criar o termo *Ingaia*, um neologismo que serve de adjetivo para a palavra *Ciência*. É possível que o poeta tenha criado esse termo a partir do adjetivo *Gaio*, de origem

<sup>50</sup>Obra em que Drummond compila todas as obras poéticas antes publicadas: *Alguma poesia*, *Brejo das almas*, *Sentimento do mundo*, *José*, *A rosa do povo* e *Novos poemas*.

<sup>51</sup>Que segundo Wokozawa (p. 97-98), foi “escrito após as desilusões políticas de Drummond com o comunismo e o esgotamento da poesia empenhada”. Nesta obra “a memória chega a ser vista [...] respectivamente, como uma possibilidade de transcendência e de um encontro com o pai morto que se processa na ausência física e na presença imaterial, viva e verdadeira”.

provençal, que significa jovial ou alegre e acrescentou o prefixo *In* para intensificar a ideia de negação. Assim, ele pode significar velho, infeliz ou triste, para qualificar a ciência, com a conotação negativa de *Infeliz ciência*, *Velha ciência* ou *triste ciência*.

Quanto à forma do poema, observamos que ele segue o modelo clássico que prima pelo tradicionalismo da forma fixa, o soneto de modelo italiano com versos decassílabos. No soneto, a imaginação inventiva é marca registrada a partir dos vocábulos “glacialidade”, “estela”, “agudo olfato” e “o mundo converte”. Com recursos sonoros, o poeta utiliza vocábulos como “prenda”, “oferenda”, “venda”, “estenda”, “quebrantos” e “encantos”, que se alongam com a sílaba, assim como a maturidade arrasta a velhice e, conseqüentemente, a decadência. O soneto nos apresenta a noção do conceito filosófico cunhado por Friedrich Nietzsche acerca do *eterno retorno*<sup>52</sup>, já que uma das interpretações possíveis coloca a vida como finita em que tudo se concretiza a partir de ciclos que se alternam e se repetem. Além disso, a referência ao filósofo alemão se dá igualmente no próprio título do poema, já que uma importante obra de Nietzsche foi intitulada “Gaia Ciência”.

Drummond inicia seu soneto realizando um contraponto ao conceito do eterno retorno. Com relação à madureza aludida por Drummond, associamos à sua própria condição de poeta, que já teria atingido plena maturidade poética. Nesse caso, presumimos que a maturidade possa ser interpretada como um período da vida em que nada de inédito se realiza (nada mais é novo). Embora a vida pareça não ter sentido e as situações dela pautadas na negação do real, interpretamos que a experiência negativa pode em algum momento propiciar emancipação. Esse jogo de ideias que Drummond faz no soneto, faz-nos compreender certos paradoxos da vida. A plenitude nos parece inalcançável porque sempre buscamos algo a mais, ou seja, como se alcançássemos a realização amorosa e perdêssemos a esperança. Estes paradoxos podem ser comparados com “uma terrível prenda<sup>53</sup>”, como expressam no poema.

Diferentemente de “A ingaia ciência” que explora os paradoxos da vida, o poema *Amar-amaro* de Drummond se aproxima mais de questões relacionadas ao amor, tema muito recorrente em sua produção poética. Esse poema é parte de *Lições de Coisas*, livro publicado em 1962. Na obra, Drummond projetou temas como o Estado de Minas Gerais, a observação da vida, o passado e a brevidade da vida. Outra característica que desperta nosso interesse na

<sup>52</sup>O termo Eterno retorno, advém das reflexões do filósofo alemão Friedrich Nietzsche acerca das vivências em alternâncias que os fatos se repetem. Encontramos maior clareza e nitidez acerca do pensamento nietzschiano, quando compreendemos que para ele, “Tudo vai, tudo volta; eternamente gira a roda do ser./Tudo morre, tudo refloresce, eternamente transcorre o ano do ser./ Tudo se desfaz, tudo é refeito; eternamente constrói a mesma casa do ser./ Tudo se separa, tudo volta a se encontrar; eternamente fiel a si mesmo permanece o anel do ser./ Em cada instante começa o ser; em torno de todo o “aqui” rola a bola “acolá”. /O meio está em toda parte. Curvo é o caminho da eternidade” (NETO, 1996, p. 76-83).

<sup>53</sup>Outro sentido atribuído ao termo é *Presente de grego*.

obra é o diálogo que o poeta estabelece com o Concretismo. Tal característica está presente no poema “Amar-amaro” que segue.

### Amar-amaro

Por que amou por que amou  
se sabia  
p r o i b i d o p a s s e a r s e n t i m e n t o s  
ternos ou desesperados  
nesse museu do pardo indiferente  
me diga: mas por que  
amar sofrer talvez como se morre  
de varíola voluntária vígula evidente?

ah PORQUE AMOU  
e se queimou  
todo por dentro por fora nos cantos nos ecos  
lúgubres de você mesm (o, a)  
irm(ã,o) retrato espéculo por que amou?  
se era para  
ou era por  
como se entretanto todavia  
toda via mas toda vida  
é indagação do achado e aguda espostejação  
da carne do conhecimento, ora veja  
permita cavalheir(o,a)  
amig(o,a) me releve  
este malestar  
cantarino escarninho piedoso  
este querer consolar sem muita convicção  
o que é inconsolável de ofício  
a morte é esconsolável consolatric consoadíssima  
a vida também  
tudo também  
mas o amor car (o,a) colega este não consola nunca de núncaras.  
(ANDRADE, 2007, p. 476).

Além do amor, “Amar-amaro” nos possibilita uma série de reflexões. O poeta joga com de efeitos sonoros a partir do uso da paranomásia. Ao fazer uso deste recurso, Drummond leva o leitor a ter uma falsa impressão da fusão das palavras. O título do poema “Amar-amaro” nos passa a ideia de semelhança ao passo que as palavras apresentam significados diferentes. No poema em questão, Drummond utiliza palavras cujos entendimentos parecem até fáceis, entretanto, difíceis de serem lidas para compreender o significante, entre o que vemos e o que sabemos do que estamos lendo.

Em nossa interpretação, o eu lírico de “Amar-amaro” se demonstra como um fracassado emocionalmente que acredita que no amor só há formas de sofrimento. Acredita, ainda, que o amor é difícil de ser encontrado e todo homem que procura por ele só colhe a decadência. A desilusão e o sofrimento amoroso percorrem toda a extensão da poemática.

Constatamos isso, quando o próprio Drummond assume que o amor não consola “nunca de nuncaras”, por isso a ação de amar não passaria de amaro. A justaposição em Amar-amaro caracteriza o substantivo amar, o adjetivo amaro. Isso comprova que um não tem sentido sem o outro, ou seja, não existe amar que não seja amaro.

No verso “Por que amou por que amou”, o que nos chama atenção é a originalidade do autor ao intercalar a forma verbal amou sem a utilização do ponto de exclamação. Este amor, ainda que seja amaro, não nos parece ser lembrado com entusiasmo ou nostalgia. É apenas uma lembrança de amor que arranca suspiros, mas não o entusiasmo de antes. Depois, o poeta é categórico ao dizer que “a morte é esconsolável, consolatriz, consoadíssima<sup>54</sup>”. O emprego destes vocábulos serve para se referir-se à desmaterialização da matéria. Ressaltamos que, embora *consoadíssima* seja proveniente de consoada que se aproxima da ideia de pequena refeição noturna, o vocábulo não apresenta o mesmo significado no poema de Drummond. No poema, acreditamos que o termo sirva para expressar o pessimismo, frente à descrença de que não há consolo para o amor, como não há para a vida nem para morte.

Além do emprego do vocábulo “desesperado”, de trás para frente e de ponta-cabeça, há no poema “Amar-amaro” muitas outras características a serem ressaltadas. Fechamos as interpretações do poema para avançarmos em outras questões. Em função da complexidade deste poema de Drummond, sentimo-nos tal como Bosi ao afirmar que o leitor muitas vezes se vê limitado à análise do mecanismo que trata do funcionamento da linguagem em que a escrita poética se insere e pelo qual o discurso lírico nos devolve a sensação simultânea da imagem (BOSI, 2000).

As obras publicadas entre as décadas de 1960 e 1980 são marcadas por fortes traços memorialísticos. Entre as publicações deste período, podemos citar: *Versiprosa* (1967), *Boitempo & a falta que ama* (1968), *Menino antigo* (1973), *As impurezas do branco* (1973), *Amor amores* (1975), *Discurso de primavera e Algumas sombras* (1977), *Esquecer para lembrar* (1979), *A paixão medida* (1980), *Corpo* (1984), *Amar se aprende amando* (1985) e *Amor, sinal estranho* (1985). Nelas, alguns temas considerados universais já trabalhados em obras anteriores são retomados e aprofundados e outras temáticas como a infância, o pai, a família e também Itabira, sua Terra natal norteiam toda sua produção literária. Segundo Teles (2004), com *Lições de Coisa* (1962) e as obras posteriores, o poeta atinge um momento de confirmação: “ao sair do radical ‘forma’ presente nas designações anteriores, estou querendo

---

<sup>54</sup>O termo *consoadíssima* vem de consoada que é um substantivo e significa uma pequena refeição noturna, em dia de jejum ou a ceia da noite Natal. (HOUAISS, 1996, p. 76-83).

sugerir com o radical ‘firme’, o sentido de ‘afirmação’, a adoção de uma nova maneira de pensar a poesia, a qual, já se fazia sentir em outros livros do poeta” (TELES, 2004, 110).

Tomando como base as palavras de Teles, presumimos que, ao adotar uma maneira nova de pensar a poesia, o poeta dá lugar as memórias do seu eu de suas origens (de onde veio e de que família pertence). É como se a partir de uma reflexão filosófica, ele revivesse situações marcantes de sua vida e demais fatos do cotidiano (os amigos, o amor e a morte). Alguns traços característicos destes fatos são percebidos na leitura de “Comunhão”, cuja leitura do título nos remete à ideia de comungar ou realizar ou até mesmo uma ação conjuntamente.

### **Comunhão**

Todos os meus mortos estavam de pé, em círculo,  
eu no centro.  
Nenhum tinha rosto. Eram reconhecíveis  
pela expressão corporal e pelo que diziam  
no silêncio de suas roupas além da moda  
e de tecidos; roupas não anunciadas  
nem vendidas.  
Nenhum tinha rosto. O que diziam  
escusava resposta,  
ficava, parado, suspenso no salão, objeto  
denso, tranquilo.  
Notei um lugar vazio na roda.  
Lentamente fui ocupá-lo.  
Surgiram todos os rostos, iluminados.  
(ANDRADE, 2007, p. 688).

O termo comunhão traz consigo uma forte significação, podendo representar o ato comungar, ou seja, de realizar algo em conjunto. A poemática de “Comunhão” pode ser entendida como uma imagem poética. Ainda que a cena dos “meus mortos estavam de pé, em círculo, eu no centro” seja visualizável pelo leitor atento, o ato pode gerar alguns impasses que nos direcionam a uma espécie de charada. Neste círculo, os mortos do eu lírico momentaneamente não apresentem o rosto, porém, no centro deste círculo há um lugar, que quando este eu o ocupa, os seus mortos passam a ter rosto. Há dois pontos que situam esses mortos na temporalidade. Um deles é o fato de esses sujeitos não possuírem rosto e o outro ponto se pauta nas vestimentas deles que estão para além da moda que situa os mortos no tempo. A marcação característica do espaço tempo na linguagem poética drummondiana serve como tentativa de transpor o tempo. Essa tentativa de alguma forma serve como meio de recriar o espaço de forma subjetiva. É em meio a essa busca de transposição do tempo que surge o tema da morte. Neste contexto, a morte é vista como possibilidade de recriação.

Acerca disso, Sant'Anna considera que “pela linguagem o indivíduo pode aprisionar o tempo e libertar-se da morte” (SANT'ANNA, 2008, p. 217).

Conforme Sant'Anna (2008), a transcendência do tempo na poesia de Drummond é materializada pela conscientização para a vida ou pela condução do sujeito para o existencialismo inscrito nas relações lógico-temporais, fundamentadas nas teorias de Heidegger, quem problematiza as relações entre a angústia e o tempo e o sentido da vida, o ser e o nada. Para o crítico, o poeta usa a poesia como veículo da memória na própria memória, e por meio do nada, ele se entrega à ausência como uma possível reconstrução do sujeito além do tempo (ou pela memória).

Aos poucos, a poesia de Drummond vai adquirindo um traço corrosivo, com ar melancólico. Presumimos que a poética drummondiana possui a simples aspiração e o desejo de violar a banalidade que é comum da vida para encontrar a morte como matéria da experiência humana. Segundo Nunes (2009), “sustentada pela duração real, a convivência com os mortos [...] excede o saudosismo da escavação do passado, à busca de lembranças consoladoras”. O filósofo ainda afirma que esta “é uma maneira oblíqua pela qual o poeta experimenta a possibilidade, intrínseca à existência de sua própria morte, e que, alheia ao sentimento de fuga da vida, depende do nexos intersubjetivo, da comunhão amorosa com os que se acham separados do tempo” (NUNES, 2009, p. 241).

Ao descrever os mortos no poema, o eu lírico dá para cada um deles um lugar no círculo. A inserção no círculo retratado no poema nos parece um ato de comunhão. Entretanto, ao demarcar o lugar de cada um, inclusive o seu, pode ser uma ação de anunciar a sua morte. Nunes (2009, p. 241) explica que “devolvendo aos mortos à humanidade que perderam, essa experiência transversa ameniza, para quem os evoca, o caráter inumano da morte, e ainda embota o seu gume de provocante mistério”. A devolução da humanidade, neste caso, pode ser compreendida pela devolução da habilidade de fala. Mas nenhum eco da fala dos mortos é percebido em “Comunhão”, já que o eu descrito no poema avista todos ali no círculo do salão. Eles se mantêm estáticos e não falam nada.

### **2.2.2 A pulsão de um desejo *Natural***

O amor parece ser uma palavra que move a poesia erótica de Drummond. O amor é, sem dúvida, um tema muito presente nas obras do poeta. Sua poética é multifacetada, polifônica e cheia de temas, como discutido em outras seções sobre o poeta. A temática amorosa, além de ser pano de fundo em algumas de suas obras, vai aos poucos ganhando

intensidade, sobretudo, em sua poesia erótica. Conforme Sant’Anna (1993, p. 12), o tema amoroso, antes já identificado na poesia drummondiana como um espaço altamente idealizado, etéreo, inatingível, abstrato, atinge seu ápice na obra *O Amor Natural*, com “mais consciência”. Os poemas, “O mito” e “O amor batem na aorta”, mesmo não fazendo parte de *O Amor Natural*, não deixam de revelar o amor e a intensidade no jogo entre o desejo e o fulgor.

Embora a obra *O Amor Natural* revele um lado de Drummond que a sociedade ainda não conhecia, em *A Rosa do Povo* já era possível perceber parcialmente e de modo velado o erotismo em alguns de seus poemas. Em “O mito”, poema que compõe *A Rosa do Povo*, o desejo aparece de modo velado com certo pudor. Este livro, como Achcar nos afirma que “é um dos mais discutidos e apreciados da poesia moderna brasileira: celebrado como ponto alto da poesia de participação social, é, ao mesmo tempo, marco da linguagem modernista, por sua expressão vigorosa e arrojadamente inventiva” (ACHCAR, 2000, p. 48).

### **O mito**

Amarei mesmo Fulana?  
ou é ilusão de sexo?  
Talvez a linha do busto,  
da perna, talvez do ombro

[...]  
Amor tão disparatado.  
Desbaratado é que é...  
Nunca a sentei no meu colo  
nem vi pela fechadura.

[...]  
Mas eu sei quanto me custa  
manter esse gelo digno,  
essa indiferença gaia  
e não gritar: Vem, Fulana!  
[...]  
(ANDRADE, 2007, p. 153).

Em “O mito”, o poeta utilizou versos rítmicos e de fácil memorização. Os versos heptassílabos utilizados no poema aparecem comumente em quadras ou canções populares. De acordo com Goldstein (2006, p. 36), os versos de sete sílabas são “simples, do ponto de vista das leis métricas. Basta que a última sílaba seja acentuada, os demais acentos podem cair em qualquer outra sílaba”. Supomos que por este fato é possível perceber a maior frequência dos versos nas produções culturais populares.

Com relação às estrofes do poema, é possível perceber que o eu-lírico expressa o grande pudor e distanciamento do amor. A repetição do vocábulo “Fulana” nos primeiros versos imprime a aflição do eu lírico ao enfrentar dificuldades em delimitar a imagem da mulher enquanto sujeito ideia. O desejo habita esse sujeito, mas ao mesmo tempo tenta a todo custo conter essa pulsão natural que lhe consome. Ao expressar seu estado emocional sobre “amor tão disparatado”, o eu lírico deixa escapar a intensidade do que sente. Parece-nos que ele não tem fôlego ou coragem para ir à busca da mulher amada por achar que alimentar sentimentos ou esperanças lhe custará muito mais caro do que tentar tê-la.

Os dilemas entre ‘o querer e o não poder’ criam no poema imagens de uma unidade de sentimentos. Em relação a isso, Bosi (1996) indica que, se há um sentimento profundo e vivo, deve-se deixar isso a cargo das figuras que elas repontarão e a fantasia estética saberá dar o ritmo e a coerência necessários. O poema “O mito” é composto por uma série de imagens em que as situações encenadas são orientadas pelo sentimento que anima o eu lírico que, neste caso, é a busca diletante por uma definição do objeto amoroso encarnado. Por esta questão, fica claro que a figura da mulher aqui é humanizada.

#### **O amor bate na aorta**

[...]  
 Daqui estou vendo o amor  
 Irritado, desapontado,  
 Mas também vejo outras coisas:  
 Vejo corpos, vejo almas  
 Vejo beijos que se beijam  
 Ouço mãos que se conversam  
 E que viajam sem mapa.  
 Vejo muitas outras coisas  
 Que não ousou compreender...  
 (ANDRADE, 2007, 47-48).

Como foi observado, não só no poema “O mito”, mas também em “O amor bate na aorta”, o eu lírico insiste em manter grande pudor. Também percebemos que a contenção de seus desejos contribui para seu distanciamento do amor e da mulher amada. A resistência do eu lírico, apesar de ir contra seus desejos, manifesta-se nas imagens poéticas construídas pelos versos “Nunca a sentei no meu colo” e também em “Daqui estou vendo o amor”. A resistência do eu lírico nos possibilita ver que as imagens poéticas não só se referem, mas também revela nos poemas acima um homem sôfrego e que teme não conseguir nunca o que deseja. Ele se percebe um sujeito impossibilitado de alcançar a realização do amor. Por isso, não tenta



explorá-lo. Embora pulse neste sujeito lírico o desejo de ter a mulher amada, percebemos nele um sujeito desesperançado e cheio de um grande vazio.

Ao dizer “Mas eu sei quanto me custa / manter esse gelo digno”, o eu lírico acaba de confirmar sua crença da impossibilidade de concretização do seu desejo de estar ao lado da mulher amada. Esse comportamento nos leva à ideia de que o sujeito lírico se aprisiona nos limites de uma sociedade que reprime os desejos mais sublimes e sexuais. Por isso, parece que ele se penitencia e castra seus impulsos, passando a viver frustrado por não ter coragem de viver de forma plena o que sente e deseja.

O amor de antes identificado na poética drummondiana como um lugar do etéreo, impossível, abstrato e inatingível ganha novo sentido na obra poética *O Amor Natural*. Em outras palavras, Sant’Anna nos afirma que na obra em questão o amor ganha maior consistência, mais força, talvez mais razão de existir (SANT’ANNA, 1993). Essa percepção se comprova em contato com o poema que “Amor, pois que é palavra essencial” que compõe a obra *O Amor Natural*. Diferente dos poemas “O mito” e “O amor bate na aorta”, em “Amor, pois que é palavra essencial”, defrontamo-nos com uma explosão de sensações nas quais o amor é essencialmente a palavras chave.

### AMOR, POIS QUE É PALAVRA ESSENCIAL

Amor – pois que é palavra essencial  
comece esta canção e toda a envolva.  
Amor guie o meu verso, e enquanto o guia,  
reúna alma e desejo, membro e vulva.

Quem ousará dizer que ele é só alma?  
Quem não sente no corpo a alma expandir-se  
até desabrochar em puro grito  
de orgasmo, num instante de infinito?

O corpo noutro corpo entrelaçado,  
fundido, dissolvido, volta à origem  
dos seres, que Platão viu completados:  
é um, perfeito em dois; são dois em um.

Integração na cama ou já no cosmo?  
Onde termina o quarto e chega aos astros?  
Que força em nossos flancos nos transporta  
a essa extrema região, etérea, eterna?

Ao delicioso toque do clitóris,  
já tudo se transforma, num relâmpago.  
Em pequenino ponto desse corpo,  
a fonte, o fogo, o mel se concentraram.  
Vai a penetração rompendo nuvens  
e devassando sóis tão fulgurantes  
que nunca a vista humana os suportara,  
mas, varado de luz, o coito segue.

E prossegue e se espraia de tal sorte  
que, além de nós, além da própria vida,  
como ativa abstração que se faz carne,  
a ideia de gozar está gozando.

E num sofrer de gozo entre palavras,  
menos que isto, sons, arquejos, ais,  
um só espasmo em nós atinge o clímax:  
é quando o amor morre de amor, divino.

Quantas vezes morremos um no outro,  
no úmido subterrâneo da vagina,  
nessa morte mais suave do que o sono:  
a pausa dos sentidos, satisfeita.

Então a paz se instaura. A paz dos deuses,  
estendidos na cama, qual estátuas  
vestidas de suor, agradecendo  
o que a um deus acrescenta o amor terrestre.  
(ANDRADE, 1993, p. 5-7).

O amor presente no título é uma palavra que permeia todo o poema. Quando falamos de amor, referimo-nos desde o sentimental até o amor carnal, que se traduz na satisfação do desejo sexual. Drummond toma a ideia do desejo natural para representar o sexo. No poema, por exemplo, o eu lírico trata do conceito de amor e do prazer que ele nos proporciona. Há nele um expressivo esforço para unir a alma, o desejo e o amor carnal de maneira lírica e melódica. O poema é, nas palavras de Lima, uma “explosiva e sublime conversão de amor e sexo, de almas e corpos, sentimentos e suores em Amor maiúsculo, enigmaticamente terreno e transcendente, concreto e místico” (LIMA, 2006, p. 96).

Os três poemas analisados nesta seção nos dão um expressivo exemplo de sensações que misturam o cheiro, o corpo, os sentidos, a sensualidade e o desejo sexual a partir do amor. Embora os poemas “O mito”, “O amor bate na aorta” e “Amor, pois que é palavra essencial” sejam intensamente corpóreos e expressem o desejo carnal, eles não deixam de representar o amor como forma de desejo natural. Observamos que em “Amor, pois que é palavra essencial”, o poeta é capaz de explorar o transcendental, a alma, o carnal e o amor de forma harmônica. Para o eu lírico, ao passo que o amor guia o verso, o elo entre o corpo, a alma e o universo dos desejos se fará na explosão do orgasmo a partir da união entre “membro e vulva”. Os versos do poema, de modo geral, confirmam o ideal platônico e o amor carnal.

Nos três poemas, sobretudo, em “Amor, pois que é palavra essencial”, é claro que a pulsão dos desejos para Drummond vai além do coito. Para o poeta, o amor importa mais que qualquer coisa, e, por via dele, o erotismo surge naturalmente. Como menciona Gledson, o amor existente na poesia de drummondiana é também “algo imediato” e surge como “um desejo irracional de contato direto com o outro corpo” (GLEDSON, 1981, p. 228).

### 2.2.3 O universo feminino em Carlos Drummond de Andrade

O poeta Carlos Drummond de Andrade construiu uma poética que se organiza com base em um projeto literário muito bem articulado e construído. Dalvi (2009) nos apresenta com uma pesquisa abrangente e esclarecedora sobre o projeto poético pensante de Drummond e como o erotismo como um amor natural toma parte de tal projeto. Isso quer dizer que sua escrita não é obra do acaso, já que revela o homem sensível diante das questões sociais. Com isso, queremos dizer que a poética drummondiana é tradutora de uma gama variada de temáticas.

Observamos que a mulher é um dos temas mais evidentes nas obras de Drummond. Nesta seção, falaremos brevemente do universo feminino em alguns poemas. Não buscamos traçar um panorama e sim mostrar alguns arquétipos da mulher erotizada na poesia de Drummond e como esse erotismo se insere nesta poética. De acordo com Barbosa (1987) e Sant'Anna (1993; 2008), é comum o amor revelar-se a partir das partes do corpo da mulher, o que em nossa percepção não deixa de ser uma forma de idealização e contemplação do feminino. Observamos que essa caracterização do amor a partir das partes do corpo ocorre em “Iniciação amorosa” do livro *Alguma Poesia*. A caracterização do feminino é feita por meio dos vocábulos como “pernas”, “maminhas” e “tetas”. Embora o eu lírico esteja tratando do feminino, a visão inteiriça da mulher não aparece no poema. Esse anseio do eu lírico em fragmentar o corpo feminino em partes, em nosso entendimento, não visa à segregação da mulher, e sim a valorizar o sentido do erótico.

A forma como o eu lírico se utiliza para criar o efeito do erótico no texto poético cria imagens que nos possibilitam perceber o desnudamento do corpo em suas partes. Esse recurso cria um universo feminino particular e erotizado. Vale considerar que o fato de Drummond usar partes como um todo do corpo do feminino não quer dizer obviamente que lhe faltam adjetivos para qualificar a mulher. Acreditamos que essa estratégia se articula bem ao contexto ambientado na sua poética e acaba ser tornando chave do erótico para muitos de seus poemas.

Para Barbosa (1987), é em *Alguma poesia* que Drummond ensaia seus primeiros passos na poesia de pulsão erótica. Apesar de modo inocente, a linguagem, de aparente facilidade de compreensão, e os vocábulos deixam escapar um erotismo que é ambientado em uma “rede entre duas laranjeiras”. Neste poema, a mulher é representada como uma adolescente na puberdade que vai ensinar ao eu lírico (aparentemente também na adolescência) as primeiras experiências sexuais traduzidas pelas bolinações e pelas carícias.

### **Iniciação amorosa**

A rede entre duas mangueiras  
balançava no mundo profundo.

[...]

Um dia ela veio para a rede,  
se enroscou nos meus braços  
me deu um abraço,  
me deu as maminhas  
que eram só minhas.

[...]

Depois fui para a cama  
febre 40 graus febre.  
Uma lavadeira imensa, com duas tetas imensas, girava no espaço verde.  
(ANDRADE, 2007, p. 29)

O que nos desperta interesse neste poema é como o eu lírico se comporta depois da concretização da primeira experiência sexual. Como é evidente nos últimos versos, ele se aplica na autopunição por julgar ter feito algo errado. Não resistir ao gesto erótico, acaba na percepção do eu lírico, sendo o mesmo que violar algo (os interditos). A violação do interdito leva o sujeito lírico a sentir-se mal. Mas a fuga do desejo carnal parece não ser o suficiente. Mesmo ele tentando se desvencilhar das “maminhas” da amada, deparava-se com “Uma lavadeira imensa, com duas tetas imensas, girava no espaço verde”. A percepção das características que intensifica o erótico no poema e não se estabelece de forma maliciosa, em nosso entender. Para Soares (2002), “o erotismo se insinua com ingenuidade adolescente nas pernas morenas da lavadeira, que são observadas com admiração” (SOARES, 2002, p. 62).

Diferentemente do que ocorre em “Iniciação amorosa” no poema “Cabaré Mineiro” e também do livro *Alguma poesia*, a mulher é retratada no formato de uma dançarina que traz em seu corpo marcas de sofrimentos vividos em situações diversas. Um traço característico interessante da mulher retratada é que, mesmo ela apresentando detalhes, que revelam possíveis situações sofridas por ela, a figura feminina ainda é carregada de erotismo e permanece exposta à idealização e à contemplação.

### **Cabaré Mineiro**

A dançarina espanhola de Montes Claros  
dança e redança na sala mestiça  
Cem olhos morenos estão despindo  
seu corpo gordo picado de mosquito.  
Tem um sinal de bala na coxa direita,  
o riso postiço de um dente de ouro,  
mas é linda, linda gorda e satisfeita.

Como rebola as nádegas amarelas!  
 Cem olhos brasileiros estão seguindo  
 o balanço doce e mole de suas tétas....  
 (ANDRADE, 2007, p. 30).

Acerca do poema “Cabaré Mineiro”, Soares (2002, p. 63) afirma que é usada “uma linguagem que desqualifica a imagem feminina, o eu lírico traça o perfil de uma mulher, por meio da descrição, que pertence a uma classe condenada pela sociedade, porém é o centro das atenções masculinas no ambiente em que está colocada”. Presumimos que a linguagem soa como uma estratégia, que acreditamos ser adequada, para caracterizar o contexto em que a mulher se encontra.

Um detalhe do poema que despertou nosso interesse é a dançarina não atender aos padrões estéticos: “Cem olhos morenos estão despindo” “seu corpo gordo picado de mosquito”. Os homens ali representados pelos olhos não pareciam se incomodar com o corpo gordo da mulher. O interesse deles era simplesmente contemplar a forma “Como rebola as nádegas amarelas!”. Enquanto ela seguia dançando o grupo de “Cem olhos brasileiros estão seguindo” os passos da dançarina possivelmente já desnuda. A mulher retratada representa uma camada da sociedade marginalizada. Por outro lado, o poeta faz questão de dizer que, mesmo não atendendo os padrões estéticos muitas vezes estabelecidos pela sociedade, ela “é linda, linda gorda e satisfeita”.

Da mesma obra poética que “Iniciação amorosa” e “Cabaré Mineiro”, o poema “Balada de amor através das idades” apresenta uma mulher distinta das demais. Aqui, a mulher adquire contornos um tanto mais grotescos que o segundo poema discutido nesta seção. O poeta joga com as palavras e com o erotismo e, em função disso, tem um poema marcado por insinuações que, às vezes, podem ser interpretadas como grotescas. Mas, o interesse de Drummond com tais insinuações, acreditamos que seja sempre expor a mulher à contemplação e à idealização como objeto de desejo.

#### **Baladas do amor através das idades**

Eu te gosto, você me gosta  
 desde tempos imemoriais.  
 Eu era grego, você troiana,  
 troiana mas não Helena.  
 Saí do cavalo de pau  
 para matar seu irmão.  
 Matei, brigamos, morremos.

[...]

Mas depois de mil peripécias,

eu, herói da Paramount,  
te abraço, beijo e casamos.  
(ANDRADE, 2007, p. 29-30).

Conforme coloca Moisés (1997), o poema “Balada de amor através das idades” é carregado de ares irônicos, porém, em uma ironia muito peculiar de Drummond. Segundo o autor, o poema em questão instaura uma reflexão com certos requintes de sofrimento amoroso somado ao desejo de sorrir. É como se o riso escondesse ou camuflasse o sentimento de dor, numa espécie de fusão. Presumimos que o tom irônico de que considera Moisés se concentre nas associações de sensações/ desejos. O autor situa o poema “Baladas de amor através das idades” como irônico, mas aquela ironia que é peculiar à poética drummondiana. Inferimos, ainda, que o tom irônico do poema se encontre nas associações de sensações/desejo.

A mulher aqui sempre ressurgue através do tempo e do contextos distintos. Como revelam os versos da primeira estrofe, a mulher consegue viajar através do tempo e aparecer nos contextos que quiser: “desde tempos imemoriais.”, “Eu era grego, você troiana,”, “troiana mas não Helena”. Mesmo tendo o poder de aparecer em distintos contextos e momentos, ela assume os ares de uma mulher, ou melhor, uma jovem (amante) que não se limita a nada. Chegamos a esta concepção com o primeiro verso: “Eu te gosto, você me gosta”. Já no segundo, conferimos a eternização do sentimento dos amantes: “desde tempos imemoriais”. A mulher deste poema segue em busca do amado através dos tempos e sempre que o encontra, acaba perdendo-o, diferente da figura feminina em “Iniciação amorosa” e “Cabaré Mineiro”.

O desfecho é marcado pelo desencontro que se dá por alguma tragédia. Soares (2002, p. 64) confirma tal fato asseverando que “os amantes encontram sempre um fim trágico, ora por suicídio, ora por homicídio. A tragédia encerra um ciclo e impossibilita o encontro feliz. Este ciclo só se realiza nos tempos modernos, quando um e outro possuem as condições favoráveis para a realização plena do amor”. Tal fato é o que nos faz perceber a distinção entre a mulher retratada neste poema e a descrita em “Iniciação amorosa” e “Cabaré Mineiro”. As outras mulheres são figuras simples, comumente encontradas na sociedade. No poema “Balada de amor através das idades”, temos uma mulher que mesmo não sendo a heroína de “*Paramount*” acaba tendo o direito de ter um final mais feliz, como confirmam os últimos versos: “Mas depois de mil peripécias, / eu, herói da Paramount, / te abraço, beijo e casamos”.

O poema que propomos uma breve análise na sequência é “Desdobramentos de Adalgisa” da obra poética *Brejos das Almas*. Presumimos que tal poema esteja entre os mais dotados de angústia que o poeta já escreveu. A presença do vocábulo “desdobramento” já dá indícios da multiplicidade de mulheres em uma só e é exatamente isso que ocorre a Adalgisa.

No poema, percebemos a presença de um eu lírico que se traveste de eu feminino e cria distintas identidades femininas. Cada uma destas faces tem sua personalidade, é como se Adalgisa entregasse seu corpo para receber várias entidades, cada uma delas com características próprias. Estas distintas faces da Adalgisa acreditamos ser uma estratégia para traduzir as preferências masculinas. Quanto ao poeta, presumimos que o disfarce feminino é uma estratégia para aproximar-se de distintos arquétipos de mulheres e contemplá-las tal como são.

### **Desdobramentos de Adalgisa**

Sou loura, trêmula, blândula  
e morena esfogueteada  
Ando na rua a meu lado,

[...]

Saberei multiplicar-me,  
e em cada praia tereis,  
dois, três, quatro, sete corpos  
de Adalgisa, a lisa, fria  
e quente Adalgisa  
numerosa qual Amor.

[...]

Sou a quádrupla Adalgisa  
Sou a múltipla, sou a única  
e analgésica Adalgisa  
o mundo é só Adalgisa  
(ANDRADE, 2007, p. 63-64).

No poema “Desdobramentos de Adalgisa”, a mulher se metamorfoseia e tem múltiplas faces. Em nossa compreensão, essa caracterização da mulher, além de afirmar que o homem não nasceu para viver ou amar apenas uma mulher também mostra que, quando esse sujeito ama, ele busca em todas as mulheres as características da amada. Os seguintes vocábulos caracterizam tal aspecto: “loura”, “morena”, “trêmula”, “esfogueteada”, “lisa”, “quente”, “fria”, “áspera”. Percebemos, com Soares, que “a cada nova imagem figura uma nova mulher que se adaptará ao que se espera dela” (SOARES, 2002, p. 65).

Ora percebemos a presença de uma Adalgisa com duas ou mais faces, ora vemos que ela está diferente. Em alguns momentos, ela aparece loura e, em outros momentos, morena. Algumas características que imprimem certo erotismo nessas mulheres podem ser percebidas no uso de vocábulos como “quente” e “fria”. Um ponto de grande interesse na dupla face da mulher neste poema é que todas elas trazem marcas da Adalgisa. Soares (2002, p. 65) conclui

que num ato exagerado e contemplativo, “o poeta enche o mundo de Adalgisa. O transbordamento recorrente em sua poesia também se encontra neste poema, através da multiplicação de Adalgisa”.

No poema “Caso Pluvioso” de *Viola de Bolsa*, livro publicado em 1955, é percebido o mesmo movimento transbordante da mulher. Como caracterizado por Moisés (1989), no poema do livro de poemas de circunstância, Maria em movimento ainda mais intenso que a chuva inundava tudo. Segundo Soares (2002), distinta de Adalgisa de “Desdobramentos de Adalgisa”, que toma conta do mundo, a figura feminina aqui retratada é ainda mais intensa que um fenômeno natural, espalhando-se por todos os cantos e lugares.

#### **Caso Pluvioso**

A chuva me irritava. Até que um dia  
descobri que Maria é que chovia.

A chuva era Maria. E cada pingo  
de Maria ensopava o meu domingo.

[...]

Era chuva fininha e chuva grossa  
matinal e noturna, ativa ... Nossa!

[...]

e um rio se formou, ou mar, não sei,  
sei apenas que nele me afundei.

[...]

e Deus, piedoso e enérgico, bradou:  
Não chove mais, Maria! – e ela parou.  
(ANDRADE, 2007, p. 321)

A presença de uma figura de linguagem, mais conhecida como prosopopeia, traduz-se na personificação da chuva, coincidindo com Maria, que inunda tudo. Além de poder ser todas as outras mulheres que quiser, Maria também tem o poder de ocupar todos os espaços que quiser (por meio da inundaçã). Como um incontrolável amor, ela gradativamente inunda tudo e nada que o eu lírico fizer, será possível para contê-la. Mesmo diante do susto com o sujeito lírico diante da ininterrupta chuva, Maria parece se importar. Somente no final do poema Maria é contida por intervenção divina, como marcam os versos: “e Deus, piedoso e enérgico, bradou:” / “Não chove mais, Maria! – e ela parou.”

Como visto nesta seção, é comum Drummond retratar figuras femininas com traços descomunais, desproporcionais e com simplicidade. Acreditamos que seu intuito de mostrar



as múltiplas faces e os arquétipos distintos das mulheres, é simplesmente contemplar a figura feminina pela natureza de serem mulheres. Por isso, não se prende aos estereótipos criados por uma sociedade que vive insistentemente em busca de um padrão de beleza.

Percebemos que parte destas características levantadas nos poemas de Drummond também aparece na produção artística de Milton Dacosta. Suas pinturas mostram a mulher sem a preocupação de atender a estereótipos. Característica essa que, entre outras, liga o poeta e o artista em nossa percepção.

### 2.3 QUANDO OS ANJOS ERÓTICOS SE ENCONTRAM

Chegamos agora ao núcleo principal deste capítulo. Nele, realizamos algumas reflexões acerca do encontro entre Milton Dacosta e Carlos Drummond de Andrade e as obras que resultaram desta parceria entre o artista e o poeta. É inegável a fortuna crítica acerca da produção literária de Drummond, sobretudo, as considerações da crítica literária à sua poética erótica. Ainda que exista um grande contingente de dissertações, teses e livros que testam a grande relevância do poeta e sua multifacetada poesia, não se percebem nelas referências ao artista plástico Milton Dacosta, que contribuiu em ao menos duas de suas obras poéticas.

Não tivemos dificuldades em acessar materiais sobre a vida e a produção artística de Milton Dacosta. Mas, diante de sua importância para o cenário artístico-cultural, precisamos considerar que é um número muito reduzido de referências sobre sua vasta produção artística.

O desejo de conhecer o universo artístico dacostiano foi o que nos motivou a mergulhar de forma mais aprofundada na riqueza da produção artística de Dacosta e sua proximidade e possíveis parcerias com Drummond. Por isso, diante do incalculável número que se soma à crítica acerca da produção literária de Drummond, sentimo-nos instigados a aprofundar-nos nas referências existentes acerca da produção artística de Dacosta. Realizamos, portanto, um panorama em torno das pesquisas que se dedicaram a estudar o artista e sua arte. Como resultado, chegamos ao número de 14 referências, incluindo livros, catálogos de exposições, capítulo de livro e artigos (sendo que três destes trabalhos são produções de nossa autoria para reforçar e contribuir no número de referências sobre o artista).

No decorrer de nossas buscas, em meio a muitas referências sobre Drummond, encontramos duas referências que nos despertaram grande interesse: *Drummond, do corpo ao corpus: O Amor Natural toma parte do projeto poético-pensante*, um livro publicado em 2009 e, *O Amor Natural e o Projeto Poético-Pensante Drummond*, uma dissertação de mestrado em

Letras defendida em 2008, ambas de autoria de Maria Amélia Dalvi. Estas duas referências se dedicam a estudar a recepção crítica acerca da produção literária de Drummond, com especial atenção à obra *O Amor Natural*. A parte que mais despertou nosso interesse nelas é o fato de, mesmo centralizando a poética drummondiana, incluem o trabalho plástico de Milton Dacosta. Nas suas pesquisas, a autora, além de fazer um breve panorama da produção artística do artista, também analisa o conjunto das 18 ilustrações inspiradas na Vênus que compõe a obra poética *O Amor Natural*.

De acordo com Eluf (2013) e Paula (1995), a figura feminina sempre esteve presente na produção artística de Dacosta. A cada década, as figuras femininas foram gradativamente se transformando e aos poucos tomando dimensões mais sensuais e erotizadas. É notável a forma como essas figuras femininas vão se metamorfoseando da infância até a fase adulta. Como exemplo disso, citamos as figuras femininas da série Vênus e Pássaro [Fig. 43 e 44]. Depois de adultas, essas figuras femininas se tornam audaciosas e, por vezes, sem pudor algum. Segundo Almeida e Filho (2009), “as figuras femininas de Milton Dacosta refletem um olhar indireto, como se soubessem que estão sendo observadas, mas não querendo se deixarem perceber. Algumas são pensativas, outras continuam distraídas propositalmente, como se nada acontecesse”. Para os autores, “o artista cria um mundo paralelo nesse universo feminino” (ALMEIDA; FILHO, 2009, p. 111).

Assim como a mulher é um tema marcante na produção artística de Dacosta, Drummond também eternizou a figura feminina em muitas de suas poesias. Embora a imagem da mulher seja particularizada em alguns dos poemas de Drummond, o feminino entra em sua poética como forma de idealização e de contemplação da mulher (objeto de desejo). A mulher é um tema que move a verve criativa na produção artística de Milton Dacosta e de Carlos Drummond de Andrade. Acreditamos, portanto, que essa representação seja o principal mote do encontro entre estes artistas brasileiros do século XX.

Não encontramos informações que nos mostrassem com clareza como se iniciou a relação entre o poeta e o artista, pois não se sabe se foram amigos e/ou tiveram convívio. Entretanto, conseguimos informação que confirmam a parceria entre eles que culminou em alguns trabalhos significativos na produção artística dos dois. Segundo Dalvi (2008; 2009) e Siqueira e Ceron (2005), um dos encontros, possivelmente o primeiro deles, iniciou com a parceria em 1957 com a publicação do livro de Drummond intitulado *Fala, Amendoeira*, que teve sua capa ilustrada por Dacosta. Diante da informação apresentada, acreditamos que este foi o primeiro encontro entre Drummond e Dacosta.

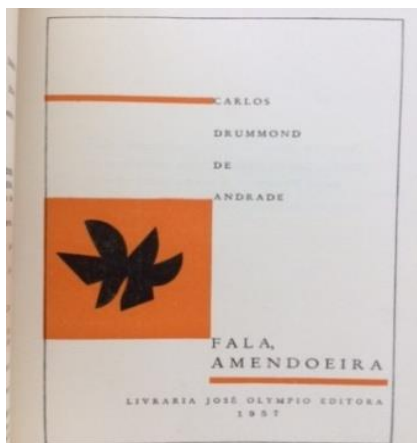


Figura 56: Capa de Fala, Amendoeira (1957). Brasil.



Figura 57: Milton Dacosta, Ilustração (1957). Brasil.

A coletânea *Fala, Amendoeira* reúne crônicas que já tinham sido publicadas no jornal *O Correio da Manhã*, nos anos 50. De inédito, o livro traz somente a ilustração [Fig. 56 e 57] na capa e na contracapa que foi realizada especialmente para a primeira edição do livro publicada pela Editora José Olympio. No detalhe da imagem feita por Dacosta, observamos uma estrutura formada por elementos visuais de formas distintas de linhas sobre um quadrado em tom alaranjado. Não sabemos ao certo qual foi à inspiração que motivou Dacosta nesta obra, mas podemos supor que o próprio texto de Drummond tenha servido de motivo para a pintura de uma folha ou uma flor da amendoeira. Ressaltamos, ainda, que essa pintura se assemelha muito ao formato dos pássaros [Fig. 65, 66, 67, 68 e 69] que acompanham as Vênus apresentadas em *O Amor Natural*. Embora a capa e a contracapa da obra em questão tenham sido ilustradas por Dacosta, não encontramos no livro qualquer referência nem mesmo dedicatória que comprovasse maior aproximação com o poeta.

De acordo com Eluf (2013), Venancio Filho e Krasilchik (2009) em 1967, por encomenda da *Petite Galerie*, Dacosta realiza suas primeiras gravuras em metal com o auxílio do gravador Darel Valeça (1924-2017), no ateliê do artista e gravador Marcelo Grassmann (1925-2013). O artista enfrentou dificuldades no trato com a matéria-prima, até então diferentes das outras que ele estava acostumado a trabalhar. Eluf acrescenta que o artista “apesar da dificuldade inicial, enfrenta a resistência da chapa de cobre e grava ele mesmo suas imagens”. Segundo a crítica, o artista teria dito que, “não assinaria qualquer gravura que não fosse gravada por mim mesmo [...] um traço traz a marca pessoal de cada um e não posso admitir que um traço meu seja dado ao público através da mão e intensidade do outro” (ELUF, 2013, p. 26-27).

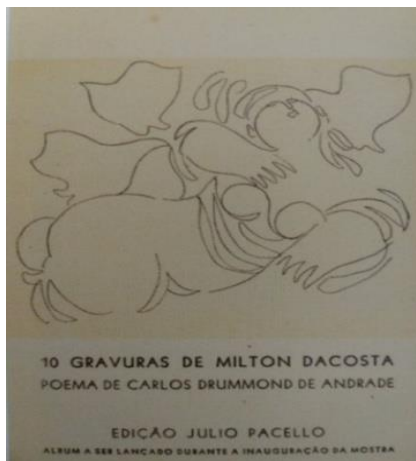


Figura 58: Capa do álbum de gravuras (1967). Brasil.

A figura [Fig. 58] apresentada acima é uma imagem da capa do álbum com as gravuras de Milton Dacosta. O álbum é composto por 10 obras do artista e foi editado por Júlio Pacello, incluindo, ainda, o poema “Corporal”<sup>55</sup> produzido por Drummond especialmente para a edição. Este trabalho comprova a segunda parceria entre o artista e o poeta e o provável indício de que, além do contato profissional, eles também tinham proximidade pessoal.

A próxima parceria entre Dacosta e Drummond se concretizou com a publicação da obra poética *O Amor Natural*<sup>56</sup>. Esta obra foi escrita pelo poeta no decorrer de sua vida (em concomitância com outras obras), mas sua publicação ocorreu somente após seu falecimento. Conforme Dalvi (2008; 2009), o poeta se encarregou de ordenar os textos e organizar a publicação, mas por motivos particulares, preferiu adiar a publicação da obra que se concretizou em 1992, aproximadamente cinco anos após sua morte. Em função do sucesso de vendas, a obra foi reeditada duas vezes em 1993. O projeto original da obra conta com 18 ilustrações de Milton Dacosta, inspirados na série *Vênus e Pássaro*.

<sup>55</sup>Apresentado como epígrafe desta pesquisa na página de número 7.

<sup>56</sup>A obra com a qual trabalhamos é uma reedição publicada em 1993, que traz uma segunda capa especial que pode ser removida. Ela é estampada com *Vênus e Pássaro* (1960-70), uma serigrafia sobre papel [Fig. 57] de Milton Dacosta. Já à capa fixa traz a mesma ilustração [Fig. 58] utilizada na folha de rosto da obra em discurso.

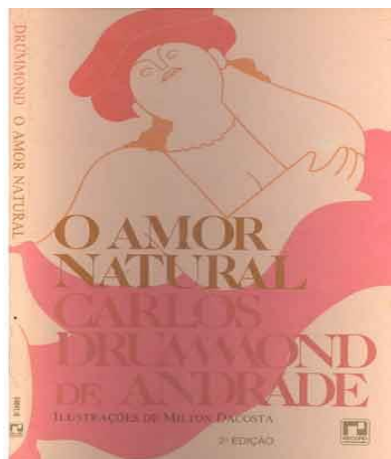


Figura 59: Capa de *O Amor Natural* (1993). Brasil.

A figura [Fig. 59] é da capa da obra *O amor Natural*, de Drummond. Como é possível observar, tal capa recebeu a pintura da série *Vênus e Pássaro* [Fig. 60], de Dacosta. Tanto a capa, quanto o interior da obra recebe ilustrações inspiradas na serie da deusa Vênus. Ilustrações e poemas completam o conjunto da obra, que parecem estabelecer um diálogo que nos impede de analisar os conjuntos separadamente. O modo como se fundem as linguagens artísticas no conjunto da obra nos transmitem uma sensação de indissociabilidade, pois os poemas e as ilustrações são carregados de erotismo, idealização e contemplação da mulher.



Figura 60: Milton Dacosta, *Vênus e Pássaro* (1960-70). Brasil.

Uma pesquisa voltada ao trânsito interartístico entre poemas e ilustrações se estabelece de diversos modos. Optamos por refletir a respeito desse trânsito, considerando como denominador comum da obra visual e literária, a pulsão erótica. Em nossa percepção, nos poemas e nas ilustrações, toda e quaisquer alusão ao sexo é feita de forma que não cause a sensação de choque no leitor/expectador. As características concernentes ao sexo aparecem no conjunto da obra (textos e ilustrações) de forma sutil.

Mesmo que tenhamos recorrido a algumas fontes em busca de informações claras que nos possibilitassem saber como Drummond chegou até as ilustrações de Dacosta, estas não

nos deram um retorno satisfatório. Por tal motivo, para evitarmos nos perder em suposições infundadas, tomamos por base os estudos de Dalvi (2009), que têm se dedicado à pesquisa da obra e vida do poeta Carlos Drummond de Andrade. A pesquisadora nos revela também não ter encontrado informações concretas que mostrassem que o artista tenha sido previamente contratado por Drummond como ilustrador da obra poética *O Amor Natural*. De todo modo, a autora deixa claro que o poeta nutria grande admiração pela produção artística de Dacosta.

Compartilhando das mesmas ideias de Dalvi, também não encontramos pesquisas que nos revelassem detalhes acerca da parceria e da amizade entre Dacosta e Drummond que tenham se refletido em *O Amor Natural*. Vale considerar que há muitos estudos sobre a obra em questão. Mas todos eles direcionam limitam suas análises ao teor erótico dos poemas de Drummond, não dando crédito a contribuição do artista plástico. Foi à ausência de pesquisas que tratassem especificamente a relação entre os poemas de Drummond e as ilustrações de Dacosta em *O Amor Natural* que mais nos motivou a realização desta dissertação. Assim, instigados por um estudo que desvelasse a indissociável relação entre as ilustrações e os poemas em *O Amor Natural*, nos empenhamos na realização de uma pesquisa que enfatize o trânsito interartístico entre essas representações artísticas.

Percebemos pontos comuns nas trajetórias e posicionamentos estéticos entre Dacosta e Drummond. De acordo com nossa percepção, os dois tiveram sua produção artístico-literária marcada pela tríade: ‘o eu’, ‘a arte’ e ‘o mundo’. Em Drummond, essa tríade fica mais evidente. Por meio das palavras tais questões ficam explícitas nas inquietações do poeta diante dos problemas do mundo. Em Dacosta, os três elementos se relacionam na forma como o artista se mantém em seus anseios, não se deixando influenciar pelas regras pré-estabelecidas na época, o que, lhe possibilitou construir de maneira particular uma carreira bem-sucedida.

Como discutido, a presença da mulher é um fator comum na produção artística de Dacosta. Em suas obras, as figuras femininas são retratadas desde os momentos mais lúdicos nas brincadeiras de criança até na sua fase adulta, em fantasiosas encenações eróticas. Drummond por meio de temas variados traça arquétipos femininos. A mulher é uma figura recorrente em sua poética sensível. Com isso, constatamos que a mulher é um denominador comum na produção artística de Dacosta e de Drummond. É um tema que move a verve criativa tanto do poeta quanto do artista. Pensando nisso, no terceiro capítulo desta pesquisa, concentraremos nossa atenção enfatizando a erotização do feminino nos diálogos entre as ilustrações e os poemas na obra poética *O Amor Natural*.

### 3 O EROTISMO E A FEMINILIDADE EM DACOSTA E EM DRUMMOND

Chegamos à fase final de nossa pesquisa propondo uma análise relacionando ilustrações e poemas. Antes de passar ao desfecho de nossa dissertação, julgamos de grande importância situar nosso leitor em nosso percurso até aqui. Dessa forma, possibilitamos uma melhor compreensão de nossa tentativa de análise dos diálogos entre a ilustração e a poesia de evocação erótica.

Pensando na mulher como elemento temático que motiva a produção artística de Dacosta e Drummond, construímos o primeiro capítulo buscando tratar do erotismo e da mulher em momentos e produções artísticas distintas. Por isso, na parte inicial desta pesquisa, por meio de algumas reflexões, procuramos apresentar conceitos de erotismo. Em seguida, analisando algumas esculturas das Vênus e pinturas de alguns movimentos artísticos que antecedem o modernismo, buscamos identificar os vestígios de Eros na arte. No fechamento do capítulo tratamos da presença do erotismo em produções literárias e artísticas modernistas.

No segundo capítulo, discorreremos acerca dos principais momentos da vida e da produção artística de Milton Dacosta (desde seu início até as suas incursões na arte de evocação erótica). Em seguida, destacamos os importantes pontos na vida e na produção literária de Carlos Drummond de Andrade (sem enfatizar as fases que a crítica literária costuma apontar, mas tratando de aspectos que nos pareceram importantes a esta pesquisa em particular, sobretudo, aquelas relacionadas ao erotismo). Apresentamos alguns eventos que marcam o encontro e a parceria entre os artistas em torno da obra poética *O Amor Natural*, conforme mostramos e retomamos.

Conforme defende Muhana (2002), a poesia e a pintura são linguagens artísticas que traduzem o homem em sua inquietude, imperfeições e constantes mudanças. Dessa forma, a pintura e a poesia exprimem e dão forma às coisas por meio de um olhar particular, chama a atenção do seu próximo, impressiona os homens de formas distintas, fazendo com que as pessoas sejam instigadas e tocadas em sua sensibilidade por meio das possibilidades do fazer artístico. Nas palavras de Muhana, a criação pictórica e a criação poética são representações artísticas que encontram equivalências. Para a autora “assim como o pintor imita a natureza, ações e semelhanças de homem ou de qualquer animal, ou parte da terra ou do mar, assim a pena retrata tudo” e “infinitas vezes se unem a poesia e a pintura em um mesmo sujeito” (MUHANA, 2002, p.73).

Trazendo as considerações de Muhana para nossa proposta, estamos convencidos de que o conjunto de poemas de Carlos Drummond de Andrade e o conjunto das ilustrações de

Milton Dacosta são linguagens artísticas que estabelecem um importante diálogo, cujo tema característico é a mulher erotizada. Temos consciência de que cada uma destas representações artísticas segue caminhos distintos para se realizar no plano da significação real. Mesmo que essas linguagens artísticas tenham suas particularidades, elas dialogam tendo o erotismo e a mulher como denominadores comuns.

Por esta razão, no último capítulo de nossa dissertação propomos interpretar o conjunto dos poemas de Carlos Drummond de Andrade e o conjunto das ilustrações de Milton Dacosta enfocando a erotização do feminino nos diálogos entre estas representações artísticas, na obra poética *O Amor Natural*. Ainda que a mulher apareça altamente sexualizada na obra, presumimos que a intenção do artista e do poeta é a de expor a mulher à contemplação e idealização e não a associação com cenas pornográficas.

Como discutido por Dalvi (2008; 2009), há notável gama de pesquisas que se debruçam sob a poética drummondiana de teor erótico, sobretudo, na obra *O Amor Natural*. Porém, identificamos que nenhuma destas pesquisas avança até a relação entre as ilustrações e os poemas para o conjunto da obra. Diante da ausência de uma pesquisa que considerasse a importância do trabalho plástico de Dacosta, este se tornou um motivo a mais para a realização dessa pesquisa, sobretudo, a análise que passamos realizar neste capítulo.

### **3.1 O diálogo entre ilustrações e poesias**

O conjunto das ilustrações de Milton Dacosta, objeto de pesquisa desta dissertação, compõe a série *Vênus e Pássaro*, que o artista trabalhou até os últimos anos de sua vida. Não encontramos referências que comprovassem que tais ilustrações foram emprestadas ou encomendadas com exclusividade para compor a obra *O Amor Natural* de Carlos Drummond de Andrade. Como essas ilustrações parecem fazer parte de um conjunto de estudos do artista, inspiradas nas musas mitológicas, a possibilidade delas terem sido encomendadas exclusivamente para compor a obra poética pode ser descartada. Sendo assim, concordamos com a hipótese de Maria Amélia Dalvi (2008, 2009), quando a autora defende que as ilustrações dacostinanas não foram encomendadas exclusivamente para compor o conjunto da obra *O Amor Natural*, de Drummond. Assim como a autora, não encontramos textos que trouxessem tais comprovações, “embora seja certa a admiração que o poeta nutria pelo trabalho do artista plástico” (DALVI, 2009, p. 103). Um fato que reforça nossas crenças de que Dacosta gentilmente emprestou ilustrações inspiradas nas Vênus a Drummond, é que no ano de 1980, Antonio Bento publicou um livro intitulado *Milton Dacosta*, e nele o crítico



apresenta alguns estudos e ilustrações cuja datação e características são muito semelhantes ao conjunto apresentado na obra *O Amor Natural*.

Além do diálogo que os códigos verbais e visuais estabelecem em *O Amor natural*, outro ponto que muito nos interessou na obra em questão é o fato dos poemas e das ilustrações terem a mulher como tema característico em comum e evocarem na figura retratada a feminilidade, a sensualidade e, sobretudo, a erotização. Na obra poética, a ambientação da erotização da mulher se dá a partir de cenas sexuais e situações comuns na fase adulta. As ilustrações das Vênus com as quais trabalharemos, juntos do poemas drummondianos, compõem o conjunto da obra *O Amor Natural*. Em suas musas, o artista imprime o mesmo esplendor e sensualidade, porém, com características que nos parecem autênticas e inovadoras, porque elas não têm corpos esguios, portanto, são volumosas e bem rechonchudas, seios fartos, nádegas e quadris avantajados.

No que tange à obra literária, nos poemas, Drummond chega à fronteira entre o erótico e o pornográfico, sem transformá-lo em um livro de teor pornográfico. A obra poética surge da associação do desejo sexual e do sentimento amoroso<sup>57</sup>. Nela parece conter a uma tradução do ser humano, como sujeitos dotados de sensações e desejos.

Com isso, não nos restam dúvidas de que o maior interesse do poeta com esta obra é conscientizar-nos sobre a ciência e o conhecimento dos sujeitos que somos, porque somos dotados de sensualidade, de excitação e do prazer sexual. Por essa razão, *O Amor Natural* nos serve como uma tradução do desejo e do amor natural comum a todos nós.

Embora Drummond ainda em vida tenha se encarregado de organizar *O Amor Natural*, sua publicação só se concretizou após seu falecimento, ocorrido em 1988. O desejo de ter esta obra publicada após seu falecimento foi do poeta, pois tinha receio de que as pessoas não compreendessem seus poemas e os interpretassem como pornografia. Segundo Dalvi (2009):

Saber que tanto *O amor natural* quanto *Farewell* foram livros deixados prontos, já ordenados, intitulados, enfim, organizados, pelo poeta, e, claro, propositadamente destinados à publicação póstuma, tem que mudar os olhos com os quais os lemos. Principalmente se soubermos que, inclusive, o editor Daniel Pereira, responsável na Editora José Olympio durante muitos anos pela publicação das obras do poeta, teve acesso irrestrito já na década de 60 aos originais de vários dos poemas eróticos que vieram a compor, *a posteriori*, o livro que só veio a ser publicado, de fato, em 1992, pela Record – sendo opção de Drummond que o livro não saísse à época. (DALVI, 2009, p. 95).

---

<sup>57</sup>Depreendemos que, na concepção do poeta, o sexo é uma representação do sentimento natural humano.

Sobre a justificativa do poeta em protelar tais publicações, Dalvi ainda acrescenta que o autor “planejou que fosse o perfume destes últimos livros que permanecesse entre nós, depois de sua morte”. Para a autora “esta hipótese fica especialmente interessante se atentarmos ao fato de que o poeta sempre esteve muito preocupado em construir uma figura pública e uma personalidade artística afeita a suas próprias opções e convicções” (DALVI, 2008, p. 107).

Depois de tudo que foi dito, acreditamos que o momento histórico tenha contribuído na decisão do poeta, que preferiu evitar ter sua imagem associada a um grande escândalo social. Revelam-nos Del Priore e Venancio (2001; 2011) que o país, no período, passava por situações particularmente difíceis. Os autores citam a renúncia de um presidente, ações casuísticas de um regime parlamentarista, golpe de Estado seguido de regime de ditadura militar, forte radicalismo político, grande número de governos e a subversão armada. Estes fatos políticos, sociais e culturais são alguns dos problemas que conturbaram o ano de 1960. Tais ocorrências político-sociais provavelmente tenham influenciado a decisão de poeta, que se poupou da confusão gratuita de ter seus livros censurados.

Observamos que ainda hoje as pessoas têm dificuldade de dissociar o erotismo do pornográfico. Mas na década de 1960, época em que Drummond escreveu *O Amor Natural*, o trato com a sensualidade era visto com muito preconceito e considerado indevidamente como prática pornográfica. Não é de se estranhar tal comportamento, já que mostramos com variedade de exemplos no primeiro capítulo desta pesquisa, a dificuldade com a qual pessoas de épocas distintas tinham no tratamento de temas relacionados ao desejo sexual. De acordo com Barbosa (1987), quando questionado sobre a publicação dos poemas eróticos, Drummond responde:

[...] eu não sei quando sairá. Nem mesmo se sairá. Ele está guardado na gaveta, sem pressa nenhuma. São poemas eróticos, que eu tenho guardado, porque há no Brasil – não sei se no mundo –, no momento, uma onda que não é de erotismo. É de pornografia. E eu não gostaria que os meus poemas fossem rotulados de pornográficos. Pelo contrário, eles procuram dignificar, cantar o amor físico, porém sem nenhuma palavra grosseira, sem nenhum palavrão, sem nada que choque a sensibilidade do leitor. É uma coisa de certa elevação. Então, isso fica guardado para tempos melhores, em que haja uma possibilidade maior de ser lido, compreendido, e não ridicularizado ou atacado como se fosse coisa de velho bandalho... Eu não quero ser chamado disso não. (BARBOSA, 1987, p. 8).

No registro do depoimento reproduzido acima, fica comprovado que o poeta tinha grande preocupação com a confusão de que as pessoas poderiam fazer do limiar entre o pornográfico e o erótico. O próprio poeta se encarregou de definir esses limites. Para

Drummond, o que pode ser entendido como erótico em seus poemas é que: “eles procuram dignificar, cantar o amor físico, porém sem nenhuma palavra grosseira, sem nenhum palavrão, sem nada que choque a sensibilidade do leitor. É uma coisa de certa elevação” (BARBOSA, 1987, p. 31).

Ao nos debruçar sobre a obra poética, fomos percebendo que Drummond opta por palavras de forte apelo erótico, mas nunca pornográficas. A forma como o erotismo é tratado nos poemas de Drummond fez com que Achcar (2000) afirmasse que em “O amor natural”, há “grandes poemas”, “cuja finura faz com que esqueçamos todas as grosserias que cercam o assunto, desde velhos tempos romanos”. Reitera Cardoso (2011) que o linguajar sexual na poética erótica de Drummond é sutil.

A percepção da indissociável relação entre o amor e o prazer sexual na poesia drummondiana não fica tão evidente nas ilustrações de Dacosta. Na produção plástica de Dacosta, o que parece ser enfatizada é a indissociabilidade entre o desejo e a sensualidade<sup>58</sup>. De toda forma, ao colocar essa poesia em diálogo com as ilustrações, percebemos que um conjunto completa o sentido do outro. Não afirmamos que poemas e ilustrações sejam incompletos, mas separadamente cada conjunto ganha outra conotação. É como se os conjuntos de poemas e imagens fossem inseparáveis. Dalvi (2009) explica sobre *O Amor Natural*:

É essencial que nos lembremos de que O amor natural, o conjunto de poemas que hoje conhecemos sob esse título, foi dado a público já indissociável do trabalho de Dacosta. Poemas e ilustrações se fundem na composição do objeto sobre o qual este trabalho se debruça. Tanto é que as edições mais recentes têm mantido os desenhos do artista como parte do livro – o que vem provar que sua presença não se limita a um capricho ou a um requinte editorial, mas se impõe como fundamental (DALVI, 2009, p. 103).

Desta forma, as poesias e as ilustrações se fundem no conjunto da obra. Na sequência desta pesquisa, na próxima seção dedicaremos a interpretar as linguagens artísticas expressas no conjunto das ilustrações colocando-as em diálogo com o conjunto dos poemas. Como já discutido, a busca por pesquisas relacionadas com a produção plástica e com a poética na obra *O Amor Natural* nos mostrou que a maior parte delas se dedica a estudar os poemas eróticos de Drummond e sequer mencionam a contribuição de Dacosta. Embora as referências consultadas não avancem horizontes até a relação entre as ilustrações de Dacosta e poemas de

---

<sup>58</sup>Vale considerar que a julgar pelo título da série, *Vênus e Pássaro*, podemos entender a presença do amor na relação com todas as simbologias que rodeiam as musas de Milton Dacosta.

Drummond para o conjunto da obra, duas delas<sup>59</sup> parecem respeitar a presença do artista plástico, ainda que o foco delas estivesse no projeto poético drummondiano.

Como mostrado no breve panorama das produções bibliográficas acerca da produção artística de Milton Dacosta, também constatamos certa ausência de investigações que enfoquem o trabalho artístico e literário como um sistema indissociável na obra *O Amor Natural*. Nos instigou a aproveitar o momento oportuno para discorrer em torno da erotização do feminino nos diálogos entre as ilustrações de Milton Dacosta e os poemas de Carlos Drummond de Andrade. Adiante, passamos às análises das ilustrações e dos poemas.

### 3.2 A erotização do feminino em *Vênus e Pássaro* e em *Amor Natural*

Nesta seção, exploraremos a obra *O Amor Natural*, buscando o diálogo entre o conjunto das ilustrações e dos poemas cujo foco se baseia na erotização do feminino. As discussões anteriores buscaram enfatizar que a poética drummondiana, distante de ser pornográfica, é erótica, já que indissocia o amor do prazer sexual (elemento esse que nos possibilita perceber chave do erótico no conjunto da obra em estudo). Agora propor possíveis aproximações entre as ilustrações dacostianas e os poemas drummondianos, buscando localizar o erótico nestes diálogos e como a mulher, enquanto objeto de idealização e contemplação, aparece nesta erotização do feminino. As ilustrações e os poemas se encontraram e se adaptaram no conjunto da obra. Cabe a nós a tarefa de construir os possíveis diálogos entre eles. De antemão, damos pistas de que o encontro entre as ilustrações e os poemas se dá de diversas formas: às vezes correspondendo e encontrando em uma espécie de equivalência (talvez isomórfica); às vezes despertando novos significados no texto e vice-versa; outras vezes criando alguns contrastes, dissonâncias que dão interesse aos discursos.

Na obra *O Amor Natural*, a visualidade é percebida a partir do discurso poético de Drummond. Ao entrarmos em contato com os seus poemas, somos levados a criar imagens mentais da mulher retratada. Ao aproximar esses poemas às ilustrações de Dacosta, percebemos com maior clareza as imagens que o texto poético nos possibilita e ao lermos a poesia erótica ou as ilustrações inspiradas na *Vênus*, somos transportados ao universo das

---

<sup>59</sup>Os únicos trabalhos que nos parecem respeitar a contribuição e o trabalho artístico de Dacosta na composição da obra *O Amor Natural* é a dissertação de mestrado de Maria Amélia Dalvi, intitulada *O Amor Natural e Projeto Poético-Pensante de Carlos Drummond de Andrade* que foi defendida no PPGL da Ufes em 2008 e o livro *Drummond: do Corpo ao corpus - O amor natural toma arte no Projeto Poético-Pensante* (fruto do trabalho de mestrado) publicado em 2009. Embora a pesquisadora tenha como objetivo tratar da poética drummondiana, é latente o cuidado que se tem no trato com o conjunto das ilustrações do artista, cuidado e zelo esses que contribuirão para as intercepções que faremos a diante.

imagens mentais onde a mulher idealizada aparece em suas mais íntimas incursões sensuais, eróticas e sexuais. Dessa forma, ao representar a mulher em momentos de volúpia, a obra *O Amor Natural* não tem pretensão de dar dicas nem mesmo instruir o leitor/expectador à vida sexual. Diante disso, consideramos que esta obra não deve ser visto como um manual de orientação sexual.

Como discuti em um texto anterior, a poética *O Amor Natural* está longe de ser uma espécie de *kama sutra*. Porém, ainda assim, os poemas da obra em questão acabam por dar pistas de como um homem deve amar sexualmente uma mulher ou possibilita até mesmo, que este sujeito possa apreciar com mais intensidade as curvas avantajadas do corpo feminino volumoso. Para o autor, os poemas, mesmo não dando pistas do biótipo destas mulheres, trazem situações como os momentos de grande excitação entre o casal, das preliminares até a respiração ofegante do pós-sexo (RIBEIRO, 2019).

Diferentemente das obras de Drummond, as obras plásticas de Milton Dacosta não se apresentam nos mínimos detalhes, isto é, o pintor enfatiza a certa simplicidade das formas, pois percebemos uma forte relação de complementaridade entre as imagens visuais e as palavras. Nas ilustrações de Dacosta, sua *Vênus* quase sempre está acompanhada de um pássaro, que se apresenta sobre diversas partes do corpo da musa. Em outras situações, ele aparece se engendrando entre as pernas das figuras femininas, tal como ocorre na mitologia grega com a narrativa de *Leda e o Cisne*<sup>60</sup>. Uma interpretação possível seria a de que o pássaro, nessas produções dacostianas, pode ser visto com a conotação de um homem camuflado na forma de ave para se aproximar, seduzir e, aos poucos, possuir suas musas. Por meio da observação do contato entre as ilustrações e os poemas, buscaremos uma maior compreensão desse diálogo.

#### *Amor - pois que é palavra essencial*

A primeira ilustração do conjunto das *Vênus* [Fig. 61] de Dacosta que compõe a obra *O Amor Natural* e aparece na folha de rosto do livro entre o título e o nome do autor. Esta *Vênus* se semelha às figuras femininas que o artista realizou na serigrafia e na pintura a óleo. Se observarmos a obra *Vênus e Pássaro* [Fig. 50]<sup>61</sup>, realizada em 1974, perceberemos muita semelhança à ilustração em análise. Isso nos leva a supor que esta ilustração provavelmente tenha servido de estudo para a produção da outra.

<sup>60</sup>Conferme tratado nas páginas 94 e retomado na página 114 e na 120.

<sup>61</sup>Conforme apresentado na página 111.



Figura 61: Milton Dacosta, Vênus e Pássaro (s/d.). Brasil.

Os traços da ilustração são contínuos e não apresenta fragmentação das linhas, características que diferem das demais ilustrações no conjunto da obra poética. Os contornos firmes da ilustração parecem suprimir nela a sensação de movimento essa ausência pode gerar dúvidas ou mais de uma possibilidade interpretativa. Dalvi sugere ao menos duas: “se a Vênus ali representada está num momento de descanso ou de gozo, e se há ou não com ela, a desfrutar do momento, um pássaro (que, na hipótese de ali estando, tocaria com seu bico o espaço entre os seios da mulher ali representada) ou mesmo outro corpo humano” (DALVI, 2009, p. 108).

Das possibilidades apresentadas por Dalvi, parece-nos a mais convincente a de que a Vênus esteja desfrutando de um momento de gozo com o pássaro que, neste caso, parece ser a própria personificação de Eros. A certeza do momento de fulgor ao qual a Vênus mergulha se indicada por Bento (1980), ao afirmar que Dacosta, além de revisitar o mito das Vênus, também faz alusão ao mito de *Leda e o Cisne*<sup>62</sup>. A posição ocupada pela ilustração [Fig. 61] na folha de rosto da obra poética (que aparece entre o título da obra e o autor) não é fortuita. Por isso, entendemos que ela funcione como a própria tradução do título da obra.

Outra observação que podemos fazer é a de que o poema “Amor – pois que é palavra essencial”, que introduz o conjunto dos textos poéticos, sirva como explicação ao título atribuído ao livro *O Amor Natural*. Os versos “Amor — pois que é palavra essencial / comece esta canção e toda a envolva. / Amor guie o meu verso, e enquanto o guia, / reúna alma e desejo, membro de vulva. (...)” (ANDRADE, 1993, p. 5) contribuem para que compreendamos a percepção do poeta acerca do amor natural, já que o sexo, neste contexto, aparece como forma de amor e de desejo (que seria a simples junção de corpo e desejo, membro e vulva). O poema nos remete à ilustração [Fig. 58] apresentada na folha de rosto. Nela percebemos as marcas do desejo, do erotismo e do encontro de almas representado no

<sup>62</sup>Conforme tratado nas páginas 94 e retomado na página 114, 121 e 140.

entrelaçar dos corpos da Vênus e do pássaro. É possível ainda que o título atribuído à obra poética em questão tenha sido uma estratégia do poeta, que joga com o conceito de natureza humana e o amor, já que, para ele, tanto o sexo quanto o amor são manifestações humanas naturais e complementares.

### *O que se passa na cama*

A segunda ilustração [Fig. 62] do conjunto foi apresentada depois do poema “Era manhã de setembro” e antecipa “O que se passa na cama”. O nu reclinado em que a figura feminina foi representada nos lembra outras musas<sup>63</sup> apresentadas no primeiro capítulo desta pesquisa. A Vênus desta ilustração [Fig. 62], diferente da primeira, apresenta uns traçados menos contínuos, o que pode aproximá-la de esboço. Os traçados, como percebemos, são fragmentados. As características desta ilustração são bem próximas das gravuras [Fig. 45 e 46], que Milton Dacosta realizou na década de 1960.



Figura 62: Milton Dacosta, Vênus e Pássaro (s/d.). Brasil.

A Vênus retratada na ilustração [Fig. 62], diferente da anterior, atenta-se à presença de um expectador/leitor e o observa seus traços físicos se distinguem das outras musas. Interessante observar que a característica de olhar fixo no expectador está presente em várias representações femininas da história da arte ocidental, como mostramos, por exemplo, na *Vênus de Urbino* [Fig. 12] de Ticiano, em *Almoço na Relva* [Fig. 14] e *Olympia* [Fig. 15] de Edouard Manet. Um aspecto que distingue as mulheres presentes nessas três obras [Fig. 12, 14 e 15] e a Vênus de Dacosta é o fato de o artista brasileiro imprimir em suas musas aspectos

<sup>63</sup>Conforme apresentado nas figuras 11, 12, 13, 15, 17, 18, 22 e 26.

muitas vezes foras dos padrões estéticos vigentes, portanto, suas Vênus têm seios fartos, coxas roliças e quadris rechonchudos.

A musa [Fig. 62], que parece apoiar seu corpo em algo, olha obliquamente para cima, e não diretamente, como outros exemplos de Venus. A forma como a figura feminina apóia seu corpo, desperta no espectador a sensação de convite a olhá-la. Esta característica nos lembra da obra *Olympia* [Fig. 15] de Manet. Embora a Vênus dacostiana não esteja inserida no mesmo contexto que *Olympia* de Manet, elas apresentam certa semelhança pela posição em que foram retratadas. Presumimos que, nessas obras, a chave do erótico esteja na forma como tais mulheres olham na direção do expectador na intenção, talvez, de transformá-lo em um *voyeur*.

Em observação ao diálogo entre as duas primeiras ilustrações dacostianas [Fig. 61 e 62], percebemos nelas uma possível contradição. A primeira ilustração [Fig. 61], mesmo sendo formada por traços contínuos, colocou o expectador/leitor na dúvida se ela está descansando ou em cenas de volúpia. A segunda [Fig. 62], ainda que seus traços sejam fragmentados, percebemos no olhar da musa um convite a ser observada pelo expectador/leitor. Ao despertar no observador o sentido da curiosidade ou do *voyeurismo*, fica evidente o diálogo entre a ilustração [Fig. 62] e o poema “O que se passa na cama”. Este poema é introduzido pela advertência: “(O que se passa na cama / é segredo de quem ama.)” (ANDRADE, 1993, p. 12). A advertência esclarece que não interessa a terceiros o que se passa na cama dos amantes. O jogo entre a advertência do poema e o convite da ilustração [Fig. 62] nos instiga ao *voyeurismo*, já que o interdito costuma atrair as pessoas.

#### *A moça que mostrava a coxa*

A terceira ilustração [Fig. 63] anuncia o quarto poema “A moça que mostrava a coxa”. Embora esta ilustração apresente características simples, ela nos chamou atenção porque este estilo de ilustração é pouco comum na produção artística de Dacosta. Do conjunto das obras do artista de que temos conhecimento, esta ilustração é a mais distinta, se não única. Em suas obras, sobretudo, na série das Vênus, o artista retratou as figuras femininas de corpo inteiro destacando a forma avantajada delas. Em algumas obras, o artista retratou as cabeças dessas mulheres juntas aos pássaros, em outras, a parte superior do corpo da mulher até a cintura. Figura como esta ilustração [Fig. 63] ainda não tínhamos verificado nas obras dacostianas.



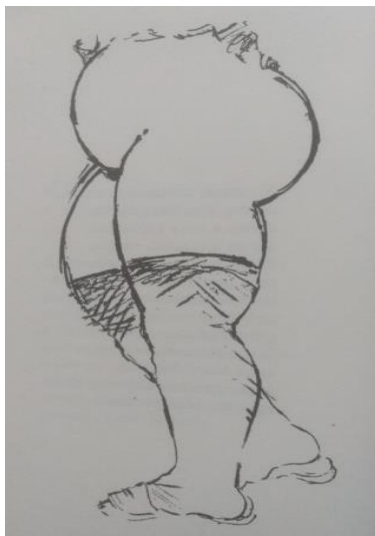


Figura 63: Milton Dacosta, Vênus e Pássaro (s/d.). Brasil.

Comparada com a ilustração [Fig. 63] e com o poema “A moça que mostrava a coxa”, logo temos a sensação de que ela cabe como uma luva ao poema. A figura dialoga com o conteúdo dos versos, que dizem: “A moça mostrava a coxa / a moça mostrava a nádega, / só não me mostrava aquilo / – concha, berilo, esmeralda – / que se entreabre, quatrifólio, / e encerra o gozo mais lauto (...)” (ANDRADE, 1993, p. 15). Por isso, a primeira possibilidade de diálogo entre a moça retratada no poema em questão e a ilustração [Fig. 63] é que a figura feminina se limita à ação de mostrar a coxa e a nádega. O artista não nos dá a oportunidade de conhecer a identidade da mulher que é personalizada por meio das nádegas, das pernas e do abdômen. No mesmo ritmo, a ilustração [Fig. 63] parece delimitar o que o espectador/leitor verá de seu corpo. As pernas da figura feminina retratada são estáticas como uma escultura de mármore, mantendo-se firme na recusa em mostrar “concha, berilo, esmeralda”.

A recusa da moça retratada no poema e na Vênus da ilustração [Fig. 63] pode ser justificada nas Vênus mitológicas da Antiguidade Clássica [Fig. 7, 8, 9] e nas representações renascentistas da mesma musa [Fig. 10, 11 e 12]. Colocar a figura em perfil na ilustração [Fig. 63] também pode ser interpretado como uma estratégia do artista para esconder as partes íntimas da mulher. É possível, ainda, que o poeta e o artista tenham limitado o acesso à mulher retratada, dando ao espectador/leitor a oportunidade de criar suas próprias fantasias.

*Em teu crespo jardim, anêmonas castanhas*

Entre o título e o texto do poema “Em teu crespo jardim, anêmonas castanhas”, temos a quarta ilustração [Fig. 64], que nos parece uma mão que toca uma flor, cujo formato não nos

parece bem definido. O conjunto: da mão e da flor (uma anêmona) nos despertou curiosidade, tanto que seguimos em busca de informações sobre ele.

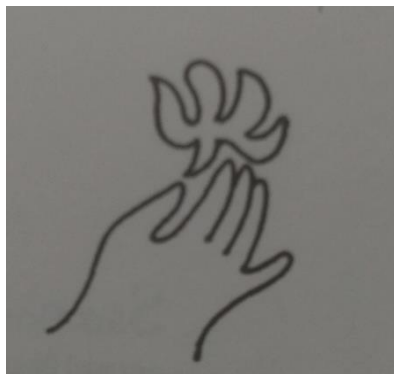


Figura 64: Milton Dacosta, *Vênus e Pássaro* (s/d.). Brasil.

Em seu livro intitulado *Milton Dacosta, Bento* (1980) nos apresenta algumas ilustrações e estudos da série *Vênus e Pássaro* realizados na década 1970, que têm grandes semelhanças com esta ilustração. Além disso, presumimos que esta ilustração [Fig. 64] possivelmente faça parte da mesma composição que dá forma aos pássaros de outras ilustrações [Fig. 65, 66, 67, 68 e 69]<sup>64</sup>, que serão analisadas adiante. Há ainda a possibilidade da mão retratada na figura em análise está a ponto de tocar um pássaro. Entre uma flor ou um pássaro, seguimos concordando com a possibilidade de se tratar de uma flor pela possibilidade de simbolizar a feminilidade. Vale considerar que há algumas espécies de flores<sup>65</sup> que, pelo seu formato muito parecido ao clitóris, acabam gerando alusão à genitália feminina. Diante disso, é possível que o artista tenha pensando na ilustração de uma flor com esta conotação. A associação da flor com a genitália feminina, além de simbolizar a feminilidade, pode ser visto como a chave do erótico.

Nos versos do poema associado a esta ilustração [Fig. 64], Drummond nos dá indícios do jardim ao qual ele se refere: “Em teu crespo jardim, anêmonas castanhas / detêm a mão ansiosa: Devagar. / Cada pétala ou sépala seja lentamente / acariciada, céu; e a vista pause, / beijo abstrato, antes do beijo ritual, / na flora pubescente, amor; e tudo é sagrado.” (ANDRADE, 1993, p. 21). A partir do discurso dos versos nos fica evidente de que a ilustração observada [Fig. 64] retrata uma flor e não um pássaro. Mas, ao comparar o poema e

<sup>64</sup>6<sup>a</sup>, 12<sup>a</sup>, 13<sup>a</sup>, 18<sup>a</sup> e 15<sup>a</sup> ilustração conforme a ordem apresentada na obra poética *O Amor Natural*.

<sup>65</sup>A *Clitoria ternatea*, que também é conhecida como ervilha borboleta, ervilha Darwin, feijão borboleta, entre outros. Oriunda do latim ‘*Clitoria*’ que no português é ‘clitóris’, advém possivelmente da associação das flores desta videira com a genitália feminina. Espécie herbácea perene que se desenvolve em todo o País, sendo naturalizada nas Regiões Centro-Oeste, Nordeste e Sudeste. (MOREIRA; BRAGANÇA, 2011 p. 424).

a ilustração, Dalvi (2009, p. 111) defende que “a ocorrência de vocábulos como anêmonas, pétala, sépala e flora mantém a ambiguidade original do desenho de Dacosta”.

*A língua francesa, Ó tu, sublime encanecida e Para o sexo a expirar*

Na sequência, apresentamos algumas formas que pelo tratamento dado se aproximam do pássaro que acompanha as Vênus. Para estabelecermos um diálogo entre essas formas nas ilustrações [Fig. 65, 66, 67, 68 e 69]<sup>66</sup>, atentando aos traçados das linhas mais grossas ou mais estreitas, tivemos de reuni-las. Ainda que esta solução altere parcialmente a ordem original de como as ilustrações foram apresentadas em *O Amor Natural*, recuperamos dos estudos de Dalvi (2009) uma estratégia da junção de algumas destas ilustrações [Fig. 65, 66, 67, 68 e 69] para analisar a possível performance de um pássaro em voo. Sob o olhar de um espectador/leitor leigo sobre a produção artística dacostiana, tais ilustrações parecerão simples e sem sentido.

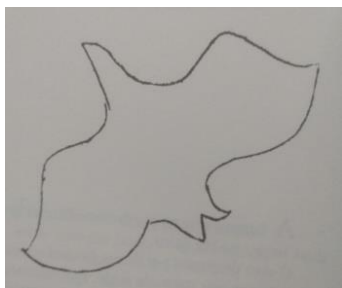


Figura 65: Milton Dacosta, Vênus e Pássaro (s/d.). Brasil.

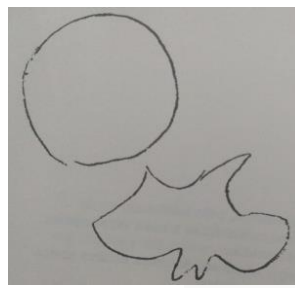


Figura 66: Milton Dacosta, Vênus e Pássaro (s/d.). Brasil<sup>67</sup>.

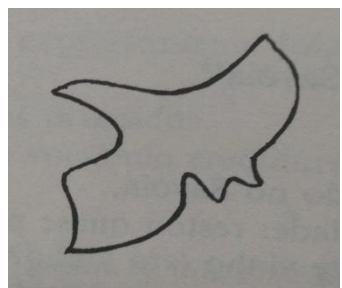


Figura 67: Milton Dacosta, Vênus e Pássaro (s/d.). Brasil<sup>68</sup>.

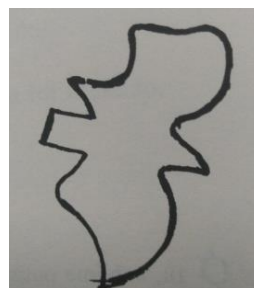


Figura 68: Milton Dacosta, Vênus e Pássaro (s/d.). Brasil<sup>69</sup>.

<sup>66</sup> 12<sup>a</sup>, 13<sup>a</sup>, 14<sup>a</sup> e 18<sup>a</sup> ilustração conforme a ordem apresentada na obra poética *O Amor Natural*.

<sup>67</sup> 12<sup>a</sup> ilustração conforme a ordem apresentada na obra poética *O Amor Natural*.

<sup>68</sup> 13<sup>a</sup> ilustração conforme a ordem apresentada na obra poética *O Amor Natural*.

<sup>69</sup> 14<sup>a</sup> ilustração conforme a ordem apresentada na obra poética *O Amor Natural*.



Figura 69: Milton Dacosta, *Vênus e Pássaro* (s/d.). Brasil<sup>70</sup>.

Dalvi (2009) nos apresenta algumas curiosidades interessantes: destas ilustrações, três ilustrações [Fig. 65, 67 e 69] se direcionam para esquerda, duas [Fig. 66 e 68] se inclinam para direita e apenas uma delas [Fig. 66] aparece ao lado de uma forma circular, que possivelmente faça referência ao Sol ou a Lua. Além do Sol ou a Lua, a autora nos possibilita outras interpretações para essa forma circular.

A ilustração [Fig. 66] em que aparece um pássaro com uma forma circular antecipa o poema “Eu sofria quando ela me dizia”. A escolha da ilustração nos parece muito coerente à leitura de seus versos, que dizem: “Eu sofria quando ela me dizia: “Que tem a ver com as calças, meu querido?”/ Vitória, Imperatriz, reinava sobre os costumes do mundo anestesiado e havia palavras impublicáveis. / As cópulas se desenrolavam – baixinho – no escuro da mata do quarto fechado. / A mulher era muda no orgasmo. “Que tem a ver...” Como podem lábios donzelos / mover-se, desdenhosos, para emitir com tamanha naturalidade / o asqueroso monossílabo? a tal ponto / que, abrindo-se, pareciam tomar a forma arredondada de um ânus” (ANDRADE, 1993, p. 49). Conforme identificado por Dalvi (2009, p. 113) O discurso poético gira em torno do termo monossilábico “cu”. Outros vocábulos, tais como: “nádegas”, “penumbra retal” e “aberturas do corpo” contribuem para referência ao ânus. Por isso, acreditamos que a escolha da ilustração seja uma pura e simples alusão a “cu”.

À multiplicidade interpretativa dos poemas aos quais estas ilustrações se relacionam, Dalvi chamou de metalinguagem. Para a autora, com o sentido de avanço (como quem segue em linha reta) que três dos pássaros das ilustrações [Fig. 65, 67 e 69] voam em sentido oposto ao esperado: “o que se associa ao poema “A língua francesa”, o que se associa a “Ó tu, sublime puta encanecida” e o que se associa ao último poema do livro, “Para o sexo a expirar” – e tais poemas voltam-se justamente para o passado, revisionistas de algo que ficou para trás” (DALVI, 2009, p. 114). A autora nos concede uma explicação acerca de suas associações:

<sup>70</sup>18ª ilustração conforme a ordem apresentada na obra poética *O Amor Natural*.

Em “A língua francesa”, isso fica evidente pela observação posta à direita, logo abaixo do título: “À margem de *La Défense et / Illustration de la Langue / Française*, de Joachim du Bellay, / e *De la Préexcellence du / Langage Française*, de Henri Estienne” e pela advertência da última estrofe: “Mas sem esquecer, / num lance caprídeo, / de ler e tresler / a arte de Ovídio.” ; em “Ó tu, sublime puta encanecida”, o retorno ao passado já se evidencia na primeira estrofe, quando o eu lírico principia por confrontar a situação favoravelmente erótica passada com os “desertos da virtude carcomida” atual: “Ó tu, sublime puta encanecida, / que me negas favores dispensados / em rubros tempos, quando nossa vida / eram vagina e falus entrançados,” ; e, por fim, em “Para o sexo a expirar”, o eu lírico, embora analise a situação presente, o faz a partir de um retorno: “Para o sexo a expirar, eu me volto, expirante”. (DALVI, 2009, p. 114).

### *De arredio motel em colcha de damasco*

A ilustração [Fig. 70] que se segue não foi incluída no grupo acima para que possamos atentar para suas particularidades. Em uma simples tentativa de associação da figura ao poema “De arredio motel em colcha de damasco”, diríamos que se trata de uma colcha servindo de cama formada pela folhagem do damasco para amparar os amantes (representados pelos pássaros). Entretanto, a fragmentação da figura nos dá indícios dos conflitos e rupturas da cena amorosa. O poema não diferente da ilustração e também é marcado por muitos indícios da ruptura.

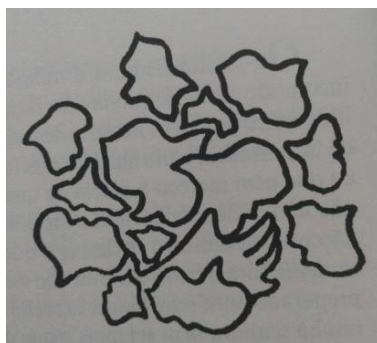


Figura 70: Milton Dacosta, *Vênus e Pássaro* (s/d.). Brasil<sup>71</sup>.

O verso “A morte, entre nós, tinha parte no coito.” traz aspectos da fragmentação, já que os vocábulos “morte” e “parte” contribuem para ideia de processo ou parcialidade de um todo. Já os versos “O brinco era violento, misto de gozo e asco, / e nunca mais, depois, nos fitamos no rosto.” (ANDRADE, 1993, p. 66) nos transmite a ideia de uma situação de conflito que não teve um consenso ou uma resolução. O que se associa à ilustração [Fig. 70] que tem a aparência de um labirinto (um circuito com muitas arestas) sem fim ou um caso inconcluso. Segundo Dalvi (2009), a presença da “colcha” nos inclina a uma ideia de colcha de retalhos

<sup>71</sup>15ª ilustração conforme a ordem apresentada na obra poética *O Amor Natural*.

(ou constituição de várias situações). Essa alusão à colcha de retalhos pode associar-se a uma cama feita com a folhagem do damasco para os pássaros (os amantes em sua volúpia sexual). A interpretação de Dalvi (2009, p. 115) nos parece cabível, já que os versos que seguem narram uma situação amorosa conflitante justificada pelo incesto: “De arredio motel em colcha de damasco / viste em mim teu pai morto, e brincamos de incesto. / A morte, entre nós dois, tinha parte no coito. / O brinco era violento, misto de gozo e asco, / e nunca mais, depois, nos fitamos no rosto.” (ANDRADE, 1993, p. 60). Presumimos que a mão, nesse caso, poderia ser interpretada como o castigo divino ao ato incestuoso praticado por pai e filha.

### *A bunda, que engraçada*

A Vênus retratada na ilustração [Fig. 71] anuncia o poema “A bunda, que engraçada”. O que nos chama atenção nesta imagem se dá ao fato de ela ser uma produção muito distinta em relação ao conjunto de ilustrações estudado. Das ilustrações das Vênus, esta é a única que aparece de costas (e suas nádegas nos parecem ter destaque nessa ilustração). Diante deste fato curioso, buscamos na produção artística de Dacosta, se outras figuras femininas já tinham sido retratadas de costas tal como essa Vênus [Fig. 71]. Localizamos, em nossa pesquisa, somente uma pintura a óleo intitulada *Nu de Mulher* [Fig. 52]<sup>72</sup>, do início de sua carreira, e a ilustração em análise. Estas obras se distinguem por algumas características: em *Nu de Mulher* [Fig. 49], a mulher sentada tem sua face totalmente oculta, já na ilustração estudada, a figura feminina mostra parcialmente o rosto, mas o destaque dado é para a sua bunda.



Figura 71: Milton Dacosta, Vênus e Pássaro (s/d.). Brasil.

<sup>72</sup>Cf. apresentado na página 115.

Conforme indica Dalvi (2009), no conjunto das ilustrações de Dacosta que compõe a obra poética, há três Vênus [Fig. 71, 73 e 77] que são retratadas dentro de uma moldura<sup>73</sup>. Outro fato que nos despertou interesse é que esta, por exemplo, é a única Vênus [Fig. 71] cuja moldura tem uma parte a menos. Nas demais Vênus [Fig. 73 e 77], que serão interpretadas adiante, é possível identificar as quatro partes da moldura. A moldura a qual essa Vênus está envolta também nos parece bastante coerente. Compreendendo que a série *Vênus e Pássaro* foi inspirada pelas musas mitológicas da Antiguidade Clássica não podemos descartar a possibilidade da escolha das figuras femininas envoltas por uma moldura que, desde o fim da Idade Média até o modernismo tinha grande importância.

O poema “A bunda, que engraçada” que procede a ilustração [Fig. 71] trata das bundas em suas variadas formas e movimentos e situações. Quanto ao formato, performances e os movimentos das bundas, os versos dão as pistas: “A bunda são duas luas gêmeas / em rotundo meneio. Anda por si / na cadência mimosa, no milagre / de ser duas em uma, plenamente. / A bunda se diverte / por conta própria. E ama. / Na cama agita-se. Montanhas / avolumam-se, descem. Ondas batendo / numa praia infinita. / Lá vai sorrindo a bunda. Vai feliz / na carícia de ser e balançar. / Esferas harmoniosas sobre o caos.” (ANDADRE, 1993, 25-26).

Tendo realizada uma observação atenta dos versos que compõem o poema em questão, acreditamos ter elementos para chegar à conclusão de que há um diálogo parcial entre a ilustração e o poema. O vocábulo “bunda”, que aparece variadas vezes no poema, já é um indicativo disso. Por isso, acreditamos que o diálogo entre o poema e a ilustração se constrói mais pela alusão às nádegas do que por suas características. Ainda que nestas produções artísticas o denominador comum seja as nádegas da mulher, no poema ela é retratada pelos movimentos e formatos, ao passo que, na ilustração, tais características não são enfatizadas.

---

<sup>73</sup>Até a arte moderna a moldura foi usada como forma de conter a pintura direcionando o olhar do espectador à contemplação e idealização da obra de arte. Com a virada do século e chegada da Arte Contemporânea os valores se invertem e a obra de arte se liberta da contenção da moldura. Gullar (2007), em Teoria do Não Objeto, contribui para uma nova percepção da obra de arte neste novo momento chamado contemporâneo, dando-nos a entender que a tela não se limita à moldura e sim aos aspectos simbólicos, tais como as representações que o artista imprime na obra. Ao tratar do Não-objeto, o crítico diz que: “[...] quando a pintura abandona radicalmente a representação como no caso de Mondrian, Malevitch e seus seguidores a moldura perde o sentido. Não se trata mais de erguer um espaço metafórico num cantinho bem protegido do mundo, e sim de realizar a obra no espaço real mesmo e de emprestar a esse espaço, pela aparição da obra objeto especial - uma significação e uma transcendência” (GULLAR, 2007, p. 192).

*Mimosa boca errante*

Na ilustração [Fig. 72], temos uma das representações da Vênus de Dacosta acompanhada de um pássaro. Acerca da cena retratada pelo artista, podemos cogitar ao menos três possibilidades: na primeira delas é a de que a Vênus se esquiva de um beijo do pássaro; a segunda possibilidade é a de que a figura feminina nos parece desviar seus olhos do expectador (característica que costumeiramente se percebe nas representações artísticas das Vênus da Antiguidade Clássica [Fig. 7, 8 e 9], que apresentamos nas primeiras discussões desta pesquisa); e a terceira possibilidade é a de que a Vênus parece fixar seu olhar na direção do expectador (talvez suspeitando de que ele tenha percebido a investida do pássaro em tentar beijá-la).



Figura 72: Milton Dacosta, Vênus e Pássaro (s/d.). Brasil.

As três possibilidades acerca da ilustração [Fig. 72] são parcialmente aceitáveis, mas entre elas presumimos que a mais se ajusta ao contexto do poema é a terceira. Ao observar atentamente a figura retratada, vamos aos poucos certificando de que ao tentar ser beijada pelo pássaro pousado sobre suas mãos, a Vênus olha fixamente para o espectador suspeitando de que ele tenha percebido a situação ou o jogo de sedução. Presumimos, ainda, que a cena do beijo (prestes a ser roubado) retratado na ilustração [Fig. 72] dialoga com o poema “Mimosa boca errante”, já que o respectivo texto poético tematiza o sexo oral (DALVI, 2009).

Com tudo o que foi dito, os versos seguem e comprovam: “Boca mimosa e sábia, / impaciente de sugar e clausurar / inteiro, em ti, o talo rígido / mas varado de gozo ao confinar-se / no limitado espaço que ofereces / a seu volume e jato apaixonados, / como podes tornar-te, assim aberta, / recurvo céu infindo e sepultura?”. Corroborando para a compreensão do ato



sexual, os versos finais traduzem o ápice e desfecho da cena: “Mimosa boca e santa, / que devagar vais desfolhando a líquida / espuma do prazer em rito mudo, / lenta-lambente-lambilusamente / ligada à forma ereta qual fossem / a boca o próprio fruto, e o fruto a boca, / oh, chega, chega, chega de beber-me, / de matar-me, e, na morte, de viver-me. / Já sei a eternidade: é puro orgasmo.” (ANDRADE, 1993, p. 34-35).

*Mulher andando nua pela casa*

A Vênus [Fig. 73] que segue é a segunda da tríade das musas emolduradas. Observamos que esta ilustração, diferente da anterior [Fig. 71], apresenta todas as partes da moldura. Esta Vênus [Fig. 73] e a ilustração das coxas [Fig. 63], diferente de outras figuras femininas de Dacosta (de que temos conhecimento), usam meia-calça escura cobrindo parte de suas roliças pernas. Presumimos que a chave do erótico na figura retratada na ilustração esteja no fato de ela se apresentar com seu corpo rechonchudo e desnudo e suas pernas cobertas por meias-calças escuras.



Figura 72: Milton Dacosta, Vênus e Pássaro (s/d.). Brasil.

O poema “Mulher andando nua pela casa” é introduzido pela Vênus [Fig. 73] de corpo desnudo e pernas cobertas. O poema parece ser uma tradução da figura retratada na ilustração em questão. Os versos que seguem apresentam tal descrição: “Mulher andando nua pela casa / Envolve a gente de tamanha paz. / Não é nudez datada, provocante. / É um andar vestida de nudez, / Inocência de irmã e copo d'água. / O corpo nem sequer é percebido / pelo ritmo que o leva. / Transmitam curvas em estado de pureza, / dando este nome à vida: castidade. / Pêlos

que fascinavam não perturbam. / Seios, nádegas (tácito armistício) / Repousam de guerra. Também eu repouso.” (ANDRADE, 1993, p. 37).

Como comparou Dalvi, (2009, p. 119) as Vênus [Fig. 71 e 73] emolduradas estão expostas à idealização e à contemplação por parte do expectador. Mas há uma grande distinção entre as duas. Enquanto uma [Fig. 71] aparece de costas para o público, a outra olha fixamente o espectador. Associando o poema “Mulher andando nua pela casa” à ilustração [Fig. 73], Dalvi reitera que “a expressão da Vênus ali retratada é a de quem se expõe à contemplação pública – daí, talvez, a pertinência da presumível moldura (e do jarro a compor cenário, insinuando, agora, a casa que serve de palco à mulher que anda nua pela casa)”.

### *No mármore da tua bunda*

Na nona ilustração [Fig. 74], a Vênus é apresentada entre o título e o corpo textual do poema “No mármore da tua bunda”. A musa, diferente da anterior [Fig. 73], não foi retratada dentro de uma moldura que definia para onde o expectador deveria olhar. Em função da presença do vocábulo “mármore” no título e corpo textual do poema “No mármore da tua bunda”, a escolha desta Vênus [Fig. 74] parece não só coerente, mas também muito bem articulada.

O título do poema em diálogo com a ilustração nos remete às considerações acerca da Vênus de Botticelli [Fig. 10] em comparação às musas mitológicas da Antiguidade Clássica [Fig. 7, 8 e 9]. Segundo Didi-Huberman (1999)<sup>74</sup>, a Vênus de Botticelli apresenta traços característicos que se assemelham às Vênus da Antiguidade Clássica esculpidas em mármore. Entre suas características, citamos a coloração pálida da pele, os aspectos estáticos pela ausência de movimento e a gestualidade das Vênus pudicas. Observamos que a figura retratada na ilustração [Fig. 74] também apresenta algumas das características. Segundo Dalvi, a musa dacostina “põe-se como uma escultura, aparentemente, dada a base rústica de que emerge (possivelmente, pontas de uma pedra – mármore – bruta, a partir da qual foi composta ou desentranhada)” (DALVI, 2009, 119).

---

<sup>74</sup>Conforme tratado nas páginas 43 e 44.



Figura 74: Milton Dacosta, Vênus e Pássaro (s/d.). Brasil.

A ilustração [Fig. 74] nos chama atenção pelos detalhes. O primeiro deles está nas nádegas da Vênus. Como observa Dalvi (2009, p. 119), há nas nádegas da Vênus uma assimetria, que parecem duas partes discordantes. Isso dá a sensação da perna esticada parecer compor o restante da figura feminina, já a outra nádega cuja perna se mostra dobrada não parece pertencer à mesma musa. O segundo detalhe é a característica bipartida simétrica do rosto da Vênus, em contraste com a característica bipartida assimétrica de suas nádegas. As características apresentadas na ilustração [Fig. 74] se confirmam ao associá-la ao poema “No mármore da tua bunda”, que diz: “No mármore de tua bunda gravei o meu epitáfio. / Agora que nos separamos minha morte já não me pertence. / Tu a levaste contigo.” (ANDRADE, 1993, p. 41).

Segundo Dalvi (2009, p. 119) os vocábulos “mármore” e “epitáfio” presentes no poema nos remetem à ideia de morte ou rito de passagem. Além disso, é possível verificar que o termo “mármore” pode ser associado à ideia de arte, já que ele é matéria-prima usada na feitura de muitos tipos de obra de arte, desde a Antiguidade Clássica até a arte contemporânea. Lembramos, ainda, que na ‘arte tumular’ ou ‘fúnebre’ (se tais termos são possíveis), o mármore continua sendo muito requisitado na produção de esculturas tumulares, jazigos e epitáfios<sup>75</sup>. Além disso, a divisão das duas partes na face (partes iguais) e nas nádegas (parte discordantes) da Vênus pode ser associada à separação do casal: o eu e você, que antes era um conjunto, agora volta a ser unidade, já que “nos separamos”. Presumimos que a chave do erótico da ilustração esteja na paridade de suas nádegas desnudas (exposta para contemplação).

<sup>75</sup>Segundo Dalvi, pode ser “enaltecimento, elogio breve a um morto” ou “tipo de poesia, nem sempre de inscrição lapidar, que encerra um lamento pela morte de outrem, ou com notada intenção satírica, que trata de um vivo como se estivesse morto” (DALVI, 2009, p. 119).

*Sugar e ser sugado pelo amor*

Os traços da Vênus da décima ilustração [Fig. 75] nos transmitem aspecto trêmulo, o que pode simbolizar a volúpia da musa ao ter sua genitália tocada pelo bico de um pássaro (mesmo que quase seja confundido com um lençol, na cena retratada, ele nos remete à ideia de clímax e êxtase). Observamos que há dois outros traços característicos, que nos revelam que a Vênus esteja desfrutando de um momento de volúpia: o fato de ser sugada pelo pássaro e o fato de retorcer a cabeça, pôr as mãos sobre a cabeça e ao fechar os olhos.

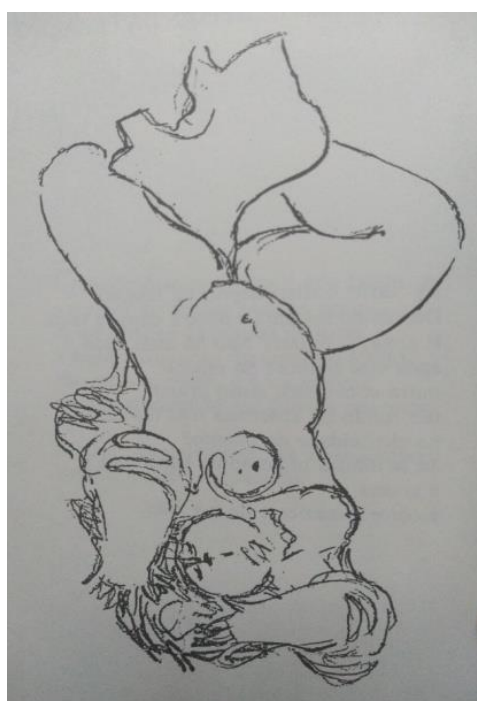


Figura 75: Milton Dacosta, Vênus e Pássaro (s/d.). Brasil.

Interpretamos que, ao fechar os olhos, a Vênus tenha desviado o olhar do expectador curioso (encarnado no próprio *voyeur*). Ao desviar o olhar, a musa nos remete a uma ação muito similar entre as Vênus da Antiguidade Clássica [Fig. 7, 8 e 9]. Esta Vênus [Fig. 75] dacostinana, assim como as demais interpretadas, expõe ao expectador para a idealização e a contemplação. Embora a cena de coito e volúpias seja um denominador comum entre esta ilustração [Fig. 75], a outra Vênus [Fig. 61], que introduz a obra poética, os traços característicos com que elas foram desenhadas as distinguem. Ao passo que uma [Fig. 61] tem traços firmes e contínuos, os traços da outra são mais trêmulos e quase tracejados. Além disso, a forma como as figuras aparecem deitadas também é outro ponto de distinção entre elas. Uma delas [Fig. 75] aparece de ponta-cabeça e a outra está deitada para que o pássaro se apoie sobre ela encenando uma posição sexual tradicional. A cena explícita de coito na

ilustração [Fig. 75], além de este fato compor a oposição entre as duas figuras analisadas, ele também é a chave do erotismo desta Vênus.

A volúpia da Vênus e o pássaro, representada na ilustração [Fig. 75], parece se prolongar tanto no conteúdo, quanto na construção do poema “Sugar e ser sugado pelo amor”. Como é possível observar, os espasmos, suspiros ofegantes e profundos, assim como o jogo de sedução e os momentos preliminares entre o casal de amantes são percebidos nos versos. Por isso, de modo a garantir os aspectos e os recursos visuais, que marcam o jogo de sedução entre os amantes, apresentamos o poema no formato original da obra:

#### SUGAR E SER SUGADO PELO AMOR

Sugar e ser sugado pelo amor  
 no mesmo instante boca milvalente  
 o corpo dois em um o gozo pleno  
 que não pertence a mim nem te pertence  
 um gozo de fusão difusa transfusão  
 o lambar o chupar o ser chupado  
                   no mesmo espasmo  
 é tudo boca boca boca boca  
 sessenta e nove vezes boquilíngua.

(ANDRADE, 1993, p. 45)

O poema e a imagem [Fig. 75] estabelecem uma relação de complementaridade, já que ambos tratam da mesma questão. Embora a Vênus representada na ilustração se apresente como um pássaro engendrado entre suas pernas, sua escolha obviamente não foi a esmo. A ilustração pode representar um convite ao expectador/leitor de participar do coito que ali acontece. Acerca de nossas interpretações, reitera Dalvi (2009) que, em contato com o poema, a “imagem da Vênus está ali de ponta-cabeça, pois é como se aquele que contempla a imagem, o leitor-espectador, se visse exatamente na posição predita” (DALVI, 200, p. 120).

#### *No pequeno museu sentimental*

A ilustração [Fig. 76] que segue é a décima terceira da obra poética *O Amor Natural* e ela introduz o poema “No pequeno museu sentimental”. Observamos que a Vênus retratada na figura desenhada faz uso de traços aparentemente experimentais, o que nos transmite a sensação de se tratar de um dos estudos do artista até chegar à representação formal e bem

definida de suas musas. Além dos elementos visuais de seus traços, a figura feminina da ilustração [Fig. 76] apresenta formas características mais roliças e rechonchudas que as demais musas do artista.



Figura 76: Milton Dacosta, Vênus e Pássaro (s/d.). Brasil.

Aproximando a ilustração [Fig. 76] de Dacosta com o poema “No pequeno museu sentimental”, percebemos que este conjunto apresenta formas idênticas no que tange à cena retratada. Presumimos que, da mesma forma como a ilustração apresenta pouca clareza em seus traços, as reminiscências presentes no discurso do sujeito lírico se desfazem. Dalvi (2009) explica que a ilustração e o poema formam um conjunto isomórfico porque, como as memórias do sujeito lírico se desfazem, os limites da ilustração têm o mesmo destino. Quanto ao que foi dito, os seus últimos versos comprovam isso: “Os movimentos vivos no pretérito / enroscam-se nos fios que me falam / de perdidos arquejos renascentes / em beijos que da boca deslizavam / para o abismo de flores e resinas / Vou beijando a memória desses beijos.” (ANDRADE, 1993, p. 57).

#### *A castidade com que abria as coxas*

Pelo traçado inconcluso na composição da ilustração [Fig. 77], percebemos que ela se aproxima da Vênus [Fig. 76] anterior. Ainda que os traços aproximem as duas composições, elas apresentam algumas importantes distinções. A musa [Fig. 77] forma uma tríade com duas outras ilustrações [Fig. 71 e 73], por causa de uma moldura simbólica que elas apresentam. Porém, percebemos certas peculiaridades nas três figuras. Por exemplo, a mulher da ilustração [Fig. 71] aparece dentro de uma moldura marcada pela ausência de sua parte superior, a musa

da ilustração [Fig. 73] aparece dentro de uma moldura com as quatro partes, tendo seus traços fragmentados e a figura da ilustração [Fig. 77], que aparece dentro de uma moldura com todas as partes e com seus traços bem nítidos.

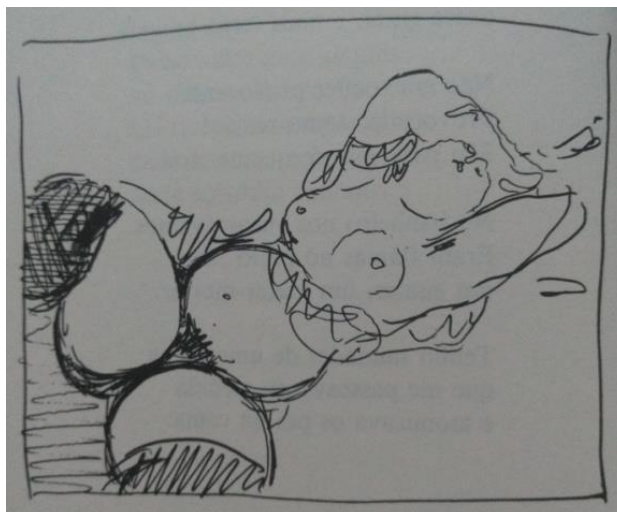


Figura 77: Milton Dacosta, Vênus e Pássaro (s/d.). Brasil.

A figura foi apresentada em um espaço rigidamente delimitado pelos traços da moldura simbólica. Isso possivelmente justifica o fato desta ilustração [Fig. 77] antecipar o soneto “A castidade com que abria as coxas”. Conforme observou Dalvi (2009, p. 122), o soneto se encaixa “na roupagem de uma das mais tradicionais formas fixas, o soneto italiano de versos decassílabos; e, ainda, por este mesmo poema associar, em aparente paradoxo, o abrir as coxas à castidade”. Com o que foi colocado, fica certo de que a escolha da ilustração converge na proposta do soneto. Acerca dos paradoxos sinalizados pela autora, compreendemos: ‘o abrir as coxas’ como o ato de se ofertar ao gozo ou o prazer sexual. Já a ‘castidade’, interpretamos como a privação completa aos prazeres do amor e tudo que o for proveniente dele, sobretudo, o sexo. Conforme discutido em texto anterior o diálogo entre a ilustração [Fig. 77] de Dacosta e o soneto de Drummond reforça a ideia paradoxal de quanto mais nos privamos dos desejos do corpo (como forma de abstenção de uma conduta sexual desviante), mas temos a certeza de que estamos prezando pela nossa pureza corporal (nossa castidade).

### *Mulheres gulosas e Você meu mundo meu relógio de não marcar horas*

A última Vênus da ilustração [Fig. 78], diferente da anterior [Fig. 77], ganha novos contornos, cujos aspectos parecem devolver sua liberdade, já que ela não está retida numa

moldura. A possível liberdade atribuída à Vênus pode ser descartada dependendo do que dizer o poema associado a ela. Esta ilustração precede os poemas “Mulheres gulosas” e “Você meu mundo meu relógio de não marcar horas”. Na associação entre linguagem visual e verbal, podemos observar pouca ou nenhuma articulação entre elas.



Figura 78: Milton Dacosta, Vênus e Pássaro (s/d.). Brasil.

A ausência de articulação explícita entre a ilustração [Fig. 78] e o poema “Mulheres gulosas” se dá em função destas duas linguagens seguirem direções distintas. No poema, os versos dizem: “As mulheres gulosas / que chupam picolé / — diz um sábio que sabe — / são mulheres carentes / e o chupam lentamente / qual se vara chupassem, / e ao chupá-lo já sabem / que presto se desfaz / na falácia do gozo / o picolé fuginte / como se desfaz na mente / o imaginário pênis.” (ANDRADE, 1993, p. 70). A ideia do sexo oral é retratada no poema e intensificada nos vocábulos “pênis” e “chupam”, associado a outras palavras, indicando como a cena sexual acontece (se mais ou menos rápido). A ilustração [Fig. 78] associada a este poema não esboça uma cena que se aproxime ao ato de chupar algo. É mais provável que a Vênus da ilustração [Fig. 75] possibilite essa ação sexual ou um convite ao sexo oral. Apesar de não haver um explícito ou um diálogo direto entre as modalidades artísticas em jogo, imagem e texto interferem-se mutuamente pelo simples fato de estarem próximos, pois agregam sentidos, mesmo que, por vezes, sejam difíceis de serem descritos.

O poema “Você um mundo meu relógio de não marcar horas” é marcado por vocábulos de sentidos contrários: “comer e descomer”, “quente, morno e frio”, “marcadas e desmarcam”, que se alastram pelo poema. A cena do coito é traduzida na posição mais comum na relação sexual que compreende a sobreposição do corpo masculino sobre o feminino, quando o eu lírico diz: “Minha saliva minha língua passeadeira possessiva meu



esfregar de barriga em barriga”. Narrando o desfecho da cena, ele segue: “Meu pênis submerso. Túnel cova cova cova cada vez mais funda estreita mais mais. Meus gemidos gritos uivos guais guinchos miados ofegos ah oh ai ui nhem ahah minha evaporação meu suicídio gozoso glorioso.” (ANDRADE, 1993, p. 69). A ilustração [Fig. 78] não ambienta a cena do poema, nela o pássaro detrás da Vênus não parece “esfregar de barriga em barriga”, como dito pelo eu lírico.

Buscando outras possibilidades de diálogo, Dalvi (2009, p. 123) revela que a ilustração comentada “tem em comum que a Vênus que se segue ao poema *No mármore de tua bunda* o fato de aludir aparentemente, a uma escultura de pedra, e o trazer as feições da face dividida em duas metades simétricas”. Entretanto “tem como traços a individualizá-la o fato de que as pernas não estão totalmente desenhadas, terminam em contos; o de que o pássaro e a mulher parecem trocar olhares entre sim [...]; o de que esta Vênus parece ser a de expressões mais ingênuas ou pueris, frente às demais [...]”. Também, podemos ainda tentar aproximar a ilustração [Fig. 78] de poemas que conotam o sexo anal ou atribuem características às nádegas femininas. Por exemplo, em “Bundamel bundalis bundacor bundamor”, Drummond atribui muitas características às nádegas femininas para expressar a diversidade de formas existentes. Em breve aproximação da ilustração em questão ao poema, podemos verificar que a bunda da figura ilustrada ganha destaque pelo seu formato (que se encaixa na diversidade aludida no poema: “bundapão”, “bunda lunar e sol”, “bundamor”, “bundifoda” entre outros (ANDRADE, 1993, p. 39-40)) e pela presença do pássaro que penetra entre as partes de sua bunda dando conotação do sexo anal.

Também vemos no poema “A outra porta do prazer” outra possibilidade de diálogo com a ilustração [Fig. 78] dacostiana. Ao dizer que: “Amor não é completo se não sabe / Coisas que só o amor pode inventar. / Procura o estreito átrio do cubículo / Aonde não chega à luz, e chega o ardor / De insofrida, mordente/Fome de conhecimento pelo gozo.” (ANDRADE, 1993, p. 46), o eu lírico dá pistas de sua busca por reinventar e inovar a relação sexual. Como depreendemos do sujeito lírico, o amor nunca é completo que não necessite de outros detalhes para esquentar os momentos de intimidade. Portanto, a associação do poema à ilustração nos parece possível. Da mesma forma como a inovação acontece no poema, ela também ocorre na ilustração [Fig. 78] do artista na alusão ao sexo anal.

Levando-se em conta a riqueza de detalhes nas ilustrações de Milton Dacosta e nos poemas da obra poética *O amor Natural* de Carlos Drummond de Andrade, muitas perspectivas interartísticas são possíveis, ainda que os poemas e as ilustrações formem pares

na obra poética, poderíamos fazer novas articulações. Isso ocorre porque as ilustrações do artista parecem agregar múltiplos sentidos, assim como nos poemas da obra em questão.

Os poemas de Drummond são carregados de recursos polifônicos, possibilitando associá-los a outras ilustrações e formando novos pares e novas possibilidades interartísticas. No entanto, chega um momento em que precisamos conter as palavras e dar-nos por satisfeitos com as articulações e as interpretações propostas. Este estudo certamente deixará algumas lacunas, porque elas são consequências e ao mesmo tempo oportunidade de estudos futuros para aprofundarmos o objeto de pesquisa com novos olhares e novas provocações.

### **3.2.1 Percepções finais acerca dos conjuntos: as ilustrações e os poemas**

Diante das interpretações, leituras e análises aqui realizadas acerca da obra poética *O Amor Natural* de Carlos Drummond de Andrade com ilustrações de Milton Dacosta, ainda percebemos alguns traços a serem enfatizados acerca dos conjuntos das ilustrações e dos poemas. Estas colocações se fazem pertinentes já que seu principal foco é reforçar nossas impressões acerca das associações e dos diálogos aqui estabelecidos. Além disso, com essas percepções caminhamos para o fechamento das possibilidades aqui levantadas. Dentre esses traços, acreditamos ser relevante destacar:

1. Em sua produção literária, é possível que Drummond tenha escrito textos poéticos dedicados a pessoas diversas. Do mesmo modo, Dacosta também pintou retratos de pessoas variadas e na série das crianças em cenas lúdicas deu o nome de seu filho (Alexandre) a um de seus personagens. Embora a produção artística do artista Milton Dacosta e do poeta Carlos Drummond de Andrade tragam no conjunto da obra poética *O Amor Natural* elementos aparentemente mundanos (em que um leitor/expectador pouco atento pode pensar tratar-se de vulgares), esses traços característicos se elevam de modo a abranger ideias amplas de feminilidade e até mesmo de humanidade.

2. Embora o conjunto das 18 ilustrações de Dacosta faça parte da série intitulada *Vênus e Pássaro*, percebemos nessas figuras femininas poucas marcas características que nos remeta às Vênus mitológicas. Diferentes das Vênus da Antiguidade Clássicas, que são cultuadas como símbolos de perfeição, as musas de Dacosta destoam deste padrão estético, já que os corpos delas são volumosos, além de serem maliciosas e muito fogosas. Como discutido, Bento (1980) associa as Vênus de Dacosta ao mito de *Leda e o Cisne*, porque esta associação nos parece muito coerente ao contexto das cenas retratadas entre as musas e os

pássaros. Sendo assim, somos convencidos da grande possibilidade de *Leda* ter servido de musa inspiradora para as Vênus do artista.

3. Nas palavras de Dalvi (2009), o conjunto dos 40 poemas de Drummond, distintamente das ilustrações, já apresenta marcas claras de impessoalidade. As mulheres são caracterizadas pelo seu corpo ou por partes dele (perna, lábio, língua, coxas, vulva, nádegas, ânus). São mulheres anônimas (se existiram, não conseguimos chegar a tais informações, pois são inominadas). Poemas e ilustrações transbordam erotismo e nunca indícios de pornografia. Isso ocorre porque tanto o artista quanto o poeta visam tratar a mulher tão simplesmente de forma idealizada e contemplativa. Presumimos que, ao erotizar a mulher, o artista e o poeta objetivam tornar público o desejo como representação do natural do amor.

4. Tanto nas ilustrações quanto nos poemas, observamos que os artistas estão preocupados com a contemplação da mulher e não com os padrões estéticos e com os estereótipos de beleza. As mulheres são idealizadas pelo gênero e não pelo formato ou pela característica estética de seu corpo (magras, obesas, altas, baixas, etc.). Também não constatamos quaisquer vestígios de preconceito com qualquer biótipo. A sensação é de que, a mulher no diálogo entre a produção literária e a produção plástica aqui manifestada, é sinônimo de divindade, tal como a Vênus mitológica. Acreditamos que os poemas de Drummond e as ilustrações de Dacosta não têm o menor objetivo de despertar nos leitores/expectadores a sensação de choque, susto ou sedução. Observamos que o propósito dos conjuntos: das ilustrações e dos poemas é a contemplação e a idealização da figura feminina.

5. Estamos convictos de que a Vênus de Dacosta e as mulheres representadas nos poemas de Drummond são despidas de qualquer preconceito. A figura feminina destas produções literárias não é caracterizada pelos detalhes estéticos e sim pela ação natural de serem mulheres. Os padrões de beleza vigentes também são eliminados, já que nenhum tipo físico parece incomodar os artistas. Estes padrões estéticos nos conjuntos estudados são desconstruídos. Nas ilustrações, as mulheres aqui são rechonchudas, nádegas fartas, bem roliças. Nos poemas, as características físicas não são enfatizadas com tanta clareza possivelmente para evitar criar padrões de beleza.

6. Ainda que as Vênus de Dacosta se apresentem de forma um tanto maliciosas, não percebemos nelas qualquer característica que nos remeta ao gesto pornográfico. As figuras femininas e mesmo os pássaros (que em alguns momentos aparecem em cenas eróticas) têm suas expressões físicas sutis e por serem marcadas pela leveza, são decifradas com grande facilidade: expressões faciais, olhares e sorriso. Nos poemas drummondianos, a preocupação pela primeira pessoa verbal é deixada de lado, uma vez que facilmente nos identificamos com

as situações tratadas no texto poético. Por serem corriqueiras na vida e na fase adulta particularmente, as cenas retratadas não trazem nenhuma característica que choque o leitor/expectador. Nossa incursão na vida adulta naturalmente nos coloca de frente a essas situações e a essas experiências sexuais.

7. Nas palavras de Dalvi (2009), em algumas editoras, ainda mantinham o formato original de *O Amor Natural* (que incluía as ilustrações de Dacosta ao conjunto da obra) organizado pelo próprio poema antes de seu falecimento. Entretanto, onze anos depois, constatamos que as edições mais recentes da obra em questão estão desarticulando a produção plástica do artista do conjunto dos poemas drummondianos. Depois de tecer todas as impressões acerca do conjunto das ilustrações e dos poemas, acreditamos ter mostrado a importante relação de dialogicidade na obra *O Amor Natural*. As ilustrações se adaptam aos cenários ambientados nos poemas de forma muito natural. Além disso, relação de complementaridade entre os conjuntos das ilustrações e dos poemas na obra poética nos parece um elemento justificável para nossa defesa em manter o projeto original de *O Amor Natural*. Achemos coerente manter as ilustrações no conjunto da obra poética *O Amor Natural*, como forma de valorização de memória e garantia da originalidade do projeto idealizado pelo poeta.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentamos como objetivo desta pesquisa investigar a erotização do feminino no diálogo entre *Vênus e Pássaro* de Milton Dacosta e *O amor Natural* de Carlos Drummond de Andrade. Para traçar os caminhos e as estratégias que usaríamos para alcançar os resultados almejados, iniciamos o desenvolvimento desta pesquisa convidando nosso leitor a refletir conosco acerca do erotismo, para além de sua conotação sexual. Entendemos que o erotismo e o sexo confluem e, dependendo da forma como são associados, se completam, dando existência um ao outro.

Ao entrar em contato com a obra *O Erotismo* do filósofo francês Bataille (2017), é possível certificar que o erotismo se manifesta como um processo de continuidade da vida, uma potência. O filósofo nos adverte que, embora o homem tenha transformado a prática sexual uma extensão do erotismo, independentemente do fim natural da reprodução, não se deve confundir estas duas instâncias. Nas palavras de Bataille, o erotismo se instaura como uma marca da vida interior do ser humano. Por isso, entendemos o erótico como uma sensação que emerge do interior para fora, à procura de uma continuidade possível.

Nossa proposta desde o início não previa a produção de uma pesquisa sobre o erotismo. Por isso, não buscamos definir o erotismo a qualquer custo. Estamos conscientes da complexidade desta problemática e erro seria tentar incisivamente definir o erotismo, já que este nos serviu como um exercício intelectual e nos possibilitou aproximar a produção plástica da produção poética a partir da erotização do feminino.

Buscamos realizar uma reflexão acerca de algumas possibilidades de compreender o erotismo e como ele se manifesta nas artes. Por isso, apresentamos algumas discussões que visaram contribuir para a compreensão do erotismo e de sua presença nas artes. Em função da grande relevância do tema para nossa pesquisa, apresentamos algumas discussões do que chamamos vestígios de “Eros nas artes”, por meio de obras de arte de diversos períodos e localidades (Antiguidade Clássica, templos indianos, Simbolismo, Impressionismo, Pós-Impressionismo e outras do Renascimento). Como nosso foco era a arte moderna, enfocamos a presença do erotismo nas artes plásticas e na literatura deste período. As discussões realizadas no capítulo inicial se tornam importantes para tomarmos ciência de que o erótico é inerente ao ser humano, pois o erotismo está em quase todos os lugares, enraizado em todas as civilizações e tratado socialmente de diversos modos.

No segundo capítulo desta pesquisa, visamos reunir informações concernentes à produção artística de Milton Dacosta e à produção poética de Carlos Drummond. Por meio

deste panorama, foi mais fácil discorrer sobre a expressividade e a formação de uma poética pessoal, para depois chegarmos até o universo feminino e ao erótico nas obras de Dacosta. No segundo momento, ao invés de realizar um panorama sobre a poesia de Carlos Drummond de Andrade, discorreremos sobre a tríade ‘o eu’, ‘a arte’ e ‘o mundo’, na poética drummondiana. A partir desta discussão, seguimos falando sobre a pulsão de um desejo natural e depois o universo feminino na poética do autor. Reunindo percepções do primeiro e do segundo momentos, tecemos as discussões do terceiro, afirmando a mulher como um tema comum na produção artística de Dacosta e de Drummond. Além disso, reunimos trabalhos que os artistas realizaram em parceria, entre eles, *O Amor Natural*, que constituiu o ápice desta pesquisa.

As reflexões acerca do erotismo na Antiguidade Clássica até as representações da Modernidade foram cruciais para compreendermos como o erotismo pode se revelar e se desenvolver nas civilizações. Os poemas e as obras plásticas analisadas, sobretudo, as modernistas revelam que a mulher é o tema recorrente na produção de muitos artistas. Na produção artística de Milton Dacosta e na de Carlos Drummond de Andrade, a mulher está presente em muitas obras.

Tendo evidenciado os trabalhos que Dacosta e Drummond realizaram em parceria, partimos para o terceiro capítulo da pesquisa, no propósito de atender ao principal objetivo desta pesquisa. Neste capítulo, dedicamos a analisar os diálogos entre o conjunto das ilustrações de Dacosta e o conjunto dos poemas da obra *O amor Natural* de Drummond. Para isso, iniciamos o capítulo realizando algumas considerações acerca do trânsito interartes, depois preparamos o terreno com foco nas ilustrações e nos poemas, onde tratamos sobre a obra *O Amor Natural* de forma geral. Na seção seguinte, chegamos ao texto de maior importância para o capítulo, no qual analisamos as ilustrações dacostianas em diálogo com os poemas drummondianos e a erotização do feminino nessas manifestações artísticas. Por fim, apresentamos as discussões finais do bem-sucedido diálogo entre as ilustrações e os poemas na obra em questão.

Sabemos que as questões abordadas neste trabalho são extremamente amplas e, portanto, lacunas e caminhos não percorridos são inevitáveis. No entanto, podemos afirmar que nos empenhamos bastante para compartilhar com o leitor nosso percurso intelectual e nosso apreço pelas obras destes artistas. Investigar a erotização do feminino por meio dos diálogos entre as Vênus dacostianas e os poemas de Drummond nos possibilitou perceber como estas produções se fundem na obra *O Amor Natural*. Em função da grande coerência dialógica entre os conjuntos da obra em questão, dificilmente imaginaríamos que as ilustrações e os poemas foram produzidos separadamente, sem a pretensa ideia de um

encontro. Estas descobertas só foram possíveis depois de nos dedicarmos a reunir evocações particulares do erotismo na produção estética de Dacosta e Drummond.

Vale considerar que, antes de morrer o poeta Carlos Drummond de Andrade se encarregou da tarefa de organizar todos os detalhes de sua obra *O Amor Natural*. No entendimento de Dalvi (2009), desde a organização do conjunto original da obra poética, as ilustrações de Milton Dacosta já faziam parte de seu projeto editorial. Portanto, é fundamental lembrarmos que, quando a obra em questão foi levada ao público, as ilustrações e os poemas já se fundiam na composição do objeto que nos dedicamos a estudar.

As edições da obra *O Amor Natural*, posteriores as de 1993 com a qual trabalhamos, mantiveram as ilustrações de Milton Dacosta em seu conjunto. Nas palavras de Dalvi, as edições publicadas até 2009 também mantinham o projeto original da obra. Observamos que lamentavelmente as edições mais recentes da obra em questão não estão trazendo as ilustrações de Dacosta. Como exemplo, citamos a última edição de *O Amor Natural* publicada em 2013 pela editora Companhia das Letras, que traz apenas o conjunto dos poemas de Drummond. Em nossas percepções, tendo em vista o tamanho esforço de Drummond em deixar sua obra pronta para uma publicação póstuma, consideramos mais coerente manter a obra em seu projeto original (incluindo os poemas e as ilustrações em seu conjunto) tal como foi organizada pelo poeta.

Assim como Muhana (2002) nos coloca que em algum momento a poesia e a pintura se unem em um só corpo, acreditamos que o mesmo ocorre com a obra poética *O Amor Natural*. Informamos isso porque percebemos que os poemas de Drummond e as ilustrações de Dacosta se fundem no conjunto da obra *O Amor Natural*. Em muitos momentos estas representações artísticas parecem produzir certo isomorfismo. Mesmo que as ilustrações e as poesias tenham percorrido caminhos diferentes para sua realização, no conjunto da obra em questão elas mesclam e se completam. A relação de completude se dá porque as ilustrações de Dacosta se adaptam naturalmente às cenas ambientadas nos poemas de Drummond. Esta relação de complementaridade entre as duas linguagens artísticas nos dá a sensação de que elas são indissociáveis em *O Amor Natural*.

Mesmo tendo observado a existência de muitas pesquisas sobre a obra poética *O Amor Natural*, esta em particular se propõe a fazer o que grande parte não fez: aprofundar os estudos de modo a defender a importância das ilustrações de Dacosta para o conjunto da obra de Drummond. Ao reunir as evocações eróticas das ilustrações de Dacosta em diálogo com os poemas de Drummond, na defesa da erotização do feminino, mostramos o quanto estas

linguagens se aderem uma a outra. Este fato acaba se tornando um dos pontos que justificam a relevância das ilustrações em *O Amor Natural*.

O apreço pelas produções multifacetadas de Milton Dacosta e de Carlos Drummond de Andrade, somados ao desejo por uma pesquisa que versasse sobre a erotização do feminino focando os diálogos entre os trabalhos dos dois artistas na obra poética *O Amor Natural*, foram motivos para a realização deste trabalho. Esta dissertação traduz nossos esforços em valorizar a obra de Dacosta, cuja produção artística trouxe significativas contribuições à arte moderna. Além disso, propomos uma reflexão a mais sobre a poesia erótica de Drummond.

Esperamos ter desenvolvido uma pesquisa que sirva de auxílio, consulta ou inspiração para as pessoas que desejam expandir as pesquisas sobre a poesia erótica de Drummond em diálogo com as ilustrações de Dacosta. Além das contribuições por meio das discussões apresentadas, outras possibilidades de pesquisa poderão surgir. Pensando nestas possibilidades, desejamos que futuramente tenhamos a oportunidade de aprofundar nosso objeto de pesquisa sobre a erotização do feminino nos diálogos entre as ilustrações de Dacosta e as poesias de Drummond em *O Amor Natural*. Como o tema em questão nos comove, nos envolve e nos instiga, temos grande desejo em desbravar outros poemas eróticos na vasta produção poética de Drummond e suas possibilidades de diálogo com outras obras da série *Vênus e Pássaro*.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

ACHCAR, Francisco. *Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

ALBERONE, Francesco. *O erotismo*. 10 ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1992

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

ALMEIDA, Sara Gonçalves de; FILHO, Antonio Busnardo. *O universo feminino de Milton Dacosta – análise compositiva*. Revista educação UNG, São Paulo. v.4, n.1, p.108-112, 2009.

AMARAL, Aracy. *Artes para quê? – preocupação social na arte brasileira (1930-1970)*. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

\_\_\_\_\_. *Artes plásticas na semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998.

\_\_\_\_\_. (org.). *Projeto Construtivo Brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Alguma poesia. In: *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

\_\_\_\_\_. A Paixão Medida. In: *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

\_\_\_\_\_. A Rosa do Povo. In: *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

\_\_\_\_\_. Brejo das Almas. In: *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

\_\_\_\_\_. Claro Enigma. In: *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

\_\_\_\_\_. Lições de Coisas. In: *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

\_\_\_\_\_. *O Amor Natural*. Ilustrações de Milton Dacosta. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.

\_\_\_\_\_. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

\_\_\_\_\_. Sentimento do Mundo. In: *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

\_\_\_\_\_. Viola de Bolso. In: *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

ANDRADE, Oswald. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2004.

AQUINO, Flávio et al.. *Djanira: memória de seu povo*. Museu de Arte de São Paulo - MASP, 2019.

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

AULETE, Caldas. *Minidicionário Contemporâneo de Língua Portuguesa*. [Paulo Geiger (org.)]. 1 ed.- Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

BANCO Central do Brasil. *Coleção de Arte*. Museu de Valores. Brasília: Banco Central do Brasil, 2014.

BANDEIRA, Manuel . *A cópula*. Brasília, DF: Bric-à-Brac. 1986.

\_\_\_\_\_. *Estrela de uma vida inteira*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1993.

BARBOSA, Rita de Cássia. *Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Ática, 1987.

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

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

\_\_\_\_\_. Georges. *Manet*. Genebra: Skira/ Flammarion. 1983.

\_\_\_\_\_. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BECHARA, Evanildo (org). *Dicionário escolar da Academia Brasileira de Letras: Língua Portuguesa*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011.

BENTO, Antonio. *Ismael Nery*. São Paulo: Gráficos Brunner, 1973.

\_\_\_\_\_. *Milton Dacosta*. São Paulo: Kosmos, 1980.

BLOCH, Pedro. *Entrevista com Milton Dacosta*. Manchete, Rio de Janeiro, 1964.

BLUMENSCHHEIN, Yde Schloenbach. *Rapsódia rubra*. Salvador: SENAI, 1961.

BLUMENSCHHEIN, Yde Schloenbach. Intimidade. In: CAVALHEIRO, Maria Thereza. *Colombina e sua poesia romântica e erótica: esboço biográfico e seleção de poemas*. São Paulo: J. Scortecci, p.33-10, 1987.

BORGES, Livia Santolin. *Os desvios de um dândi: erotismo em duas séries de Wesley Duke Lee*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, 2016.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

\_\_\_\_\_. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

\_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Três Leituras: Machado, Drummond, Carpeaux*. São Paulo: Editora 34, 2017.

BRANCO, Lucia Castello. *Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês*. Belo Horizonte: UFMG, 1985.

\_\_\_\_\_. *O que é Erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BRANDSTATTER, Christian. *Klimt & a Moda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

BRITO, Ronaldo. *Lógica e Lírica*. In: Funarte/ Instituto Nacional de Artes Plásticas. 1988.

\_\_\_\_\_. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. (Espaço da arte brasileira). 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

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

CAMARGO, Francisco Carlos e HOFF, Tânia Márcia Cezar. *Erotismo e Mídia*. São Paulo: Expressão & Arte Editora, 2002.

CAMPOS, Daniela Quieroz; FLORES, Maria Bernadete Ramos. *Vênus Desnudada: a nudez entre o pudor e o horror*. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 8, n. 2, p. 248-276, abr./jun. 2018.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo. FFCLH-USP, 1993.

CANOGLIA, Ligia. Apresentação. In.: Projeto Arte Brasileira: Abstração Geométrica 2. *Milton Dacosta – Anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

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

\_\_\_\_\_. *Retratos da Arte Moderna: uma história no Brasil e no Mundo Ocidental*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CARDOSO, Elis de Almeida. *As metáforas eróticas de Carlos Drummond de Andrade*. Revista Estudos Linguísticos, São Paulo, 40 (1): p. 241-250, jan-abr 2011.

CARDOSO, Irene de A. R. “*Memória de 68: terror e interdição do passado*”. Tempo Social: Revista de Sociologia da USP, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 101-112, 2. sem. 1990.

CEIA, Carlos. *Literatura Erótica*. In.: E-Dicionário de Termos Literários. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/literatura-erotica/>>. Acessado em 25 de março de 2020.

CERÓN, Ileana Pradilla. Milton Dacosta: o rigor do silêncio. In: \_\_\_\_\_. *Milton Dacosta*. Rio De Janeiro: Silvia Roesler Edições, 2005.

CESAR, Luís Pires de Mello. *Milton Dacosta*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, MAM: São Paulo, 1981.

CHIARA, Ana Cristina de Rezende. A Origem do Mundo: o naturalismo de Courbet e de Aluísio de Azevedo vistos a contrapelo. In: BORBA, Maria Antonieta Jordão. *As Partes da Maça: Visões Prismáticas do Real*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

CLARK, Kenneth. *O nu: um estudo sobre o ideal em Arte*. Lisboa: Ulisseia, 1956.

CLARK, T. J. 2004. *A pintura da vida moderna - Paris na Arte de Manet e de seus seguidores*. Tradução Geraldo Couto, São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COLI, Jorge. *Exposição, ocultação, contemplação: o olhar e o sexo feminino*. Revista de História da Arte e Arqueologia - nº 16, p. 131-146. 2011.

\_\_\_\_\_. “Manet: o enigma do olhar”. In: NOVAES, Aduino e outros. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

\_\_\_\_\_. *Tiziano Vecellio*. In.: Banco Comparativo de imagens. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/178>. Acessado em 20 de junho de 2019.

CORTEZ, Clarice Zamonaro. *A narrativa e as ilustrações na metamorfose, de Ovídeo: leitura do texto e da imagem*. Revista Jiop nº 1 - Departamento de Letras, p. 41-59, 2010.

COSTA, Cacilda Teixeira [et al]. *Wesley Duke Lee*. Tradução Clarisse Lima. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2005.

DABROWSKI, Magdalena; LEOPOLD, Rudolf. *Egon Schiele: the Leopold Collection*, Viena. MoMA: New York, 1997. p. 133.

DALVI, Maria Amélia. *Drummond, do corpo ao corpus: O Amor Natural toma parte do projeto poético-pensante*. Vitória, ES: EDUFES, 2009.

\_\_\_\_\_. *O Amor Natural e o Projeto Poético-Pensante Drummond*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais/ Departamento de Letras, 2008.

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

\_\_\_\_\_. VENANCIO, Renato. *O livro de outro da História da Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

\_\_\_\_\_. VENANCIO, Renato. *Uma breve História da Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Venus Rajada*. Madrid: Editorial Losada A.S., 2005.

\_\_\_\_\_. *Ouvrir Venus. Nudité, rêve, cruauté*. Paris: Gallimard, 1999.

DRUMMOND, Luis M. G.; DACOSTA, Alexandre Franco. (org). [Orelha do livro]. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *O Amor Natural*. Ilustrações de Milton Dacosta. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.

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

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

EICH, Christoph. Frederico Garcia Lorca: poeta de la insanidad. Madrid: Ed Gredos, 1970.

ELUF, Lygia. *Milton Dacosta*. São Paulo: Folha de S. Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013.

ESPANCA, Florbela. Charneca em flor. In: *Sonetos*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

FABRIS, Anateresa. *Entre Matisse e Playboy: Tom Wesselmann e o corpo feminino*. ArtCultura, Uberlândia, v. 18, n. 33, p. 159-174, jul.-dez. 2016.

FARTHING, Stephen. *Tudo sobre arte: os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos*. Rio de Janeiro: Sextante. 2010.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, et al. *Dicionário Aurélio Básico de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira S/A, 1988.

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

FLIELDL, Gottfried. *Gustav Klimt (1862-1918): O Mundo de Aparência Feminina*. Editora Taschen, 2006.

GARCÍA LORCA. *Romancero Gitano*. Disponível:<<http://lelibros.org/>>. Acesso em 02 de julho de 2019.

GENS, Rosa; DIAS, Ana Crélia; SANTANA, Manoel; ALKIMIN, Martha. *Drummond, testemunho da experiência humana*. Brasília: Abravideo, 2011.

GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas cidades, 1981.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2006.

GOMBHICH, Ernest Hans. *A História da Arte*. Rio de Janeiro. LTC, 2013.

GOMPERTZ, Will. *Isso é Arte?: 150 anos de Arte Moderna do Impressionismo até hoje*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

GULLAR, Ferreira. *Ecoss do silêncio*. Veja, São Paulo, 19 set. 1979.

\_\_\_\_\_. *Rigor Erótico: um Código Novo na Obra de Milton Dacosta*. Veja, São Paulo, 23 ago. 1978.

\_\_\_\_\_. *Teoria do Não-Objeto*. In: *Experiência Neoconcreta: momentolimite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HARRIS, Nathaniel. *A Arte de Cézanne*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1882.

HAUSER, Arnold. *Historia Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, 4 ed 1982.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. [Estudo e tradução de TORRANO, José Antonio Alves]. 3 ed. Editora Iluminuras Ltda. 1995.

HILST, Hilda. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2004.

IVO, Ledo *Poesia Observada*. Ensaios sobre a criação poética e matérias afins. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

JALES, Luiz Fábio Alves. *O erotismo na poesia de Yde Blumenschein e Florbela Espanca*. Monografia (Especialização em Literatura Comparada) – Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Humanidades/ Departamento de Letras, 2013.

KENNEDY, Ian G. *Ticiano: c. 1490-1576*. Colônia, Alemanha: Taschen, 2006.

LE GOFF, Jacques e TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LARAIA, Roque de Barros. *Jardim do Éden revisitado*. Revista de Antropologia. vol.40 n.1, p. 149-164, São Paulo 1997

LEVEY, Michael. *Pintura e Escultura na França 1700-1789*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

LIMA, Francesco Jordani Rodrigues de. *Amor – a palavra essencial da poesia erótica de Drummond*. Diadorim – Revista Científica do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas. v. 1, p. 95-106, 2006.

LIMA, Felipe Victor. *Literatura e Engajamento na trajetória Associação Brasileira de Escritores (1942-1958)*. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, Departamento de História, 2015.

MAGALHÃES, Fábio. Percorrendo a diversidade expressiva da Coleção. In: BANCO Central do Brasil. *Coleção de Arte*. Museu de Valores. Brasília: Banco Central do Brasil, 2014.

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

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

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.

MATTAR, Denise. *Dacosta, - A Cor do Silêncio*. São Paulo: Almeida e Dale, 2018.

\_\_\_\_\_. *Milton Dacosta, da construção a forma*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural/ Adupla, 2012.

MELLO, Cesar Luis Pires de. *Milton Dacosta*. Museu de Arte Moderna de São Paulo -MAM/ SP, 1981

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

MILLIET, Maria Alice. Um espaço de consagração da arte moderna no Brasil. In: BANCO Central do Brasil. *Coleção de Arte*. Museu de Valores. Brasília: Banco Central do Brasil, 2014.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Milton Dacosta - Anos 50*. Funarte/ Instituto Nacional de Artes Plásticas. 1988.

MOISES, Massaud. *A Literatura Brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 2007.

\_\_\_\_\_. *A criação literária: poesia*. 13 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

\_\_\_\_\_. *História da Literatura Brasileira: Modernismo*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1990.

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

MOREIRA, Henrique José da C.; BRAGANÇA, Horlandezan Belirdez Nippes. *Manual de Identificação de Plantas Infestantes*. São Paulo: FMC Agricultural Products, 2011.

MUHANA, Adma. *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia*. Tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida. Tradução do latim de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2002.

NEAD, Lynda. *El desnudo feminino: Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Editorial Tecnos, 1998.

NERET, Gilles. *Gustav Klimt: 1862 - 1918*. (ed para paisagem). Köln: Taschen, 1992.

NETO, Alfredo Naffah. *Nietzsche: a vida como valor maior*. FTD, São Paulo, 1996.

NOCHLIN, Linda. *Women, Art and Power and other Essays*. Londres: Thames and Hudson, 1989.

\_\_\_\_\_. "Women, Art, and Power". In: BRYSON, Norman; HOLLY, Michael Ann; MOXEY, Keith Moxey (Orgs.). *Visual Theory*. Cambridge: Polity Press. p. 13-46, 1991.

MOULIN, Raimonde. *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion, 1992

NUNES, Benedito. *A Clave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 1998.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

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.

PAULA, Maria Lúcia B. C. de. *Artes plásticas no Brasil: modernidade, campo artístico e mercado (de 1917 a 1964)*. São Paulo. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica, 1990.

\_\_\_\_\_. *Os mundos da arte de Milton Dacosta*. Perspectivas. revista de Ciências Sociais da UNESP. Perspectivas, São Paulo, v. V., n.17/18, p. 267-285, 1995.

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

\_\_\_\_\_. *Um mais além erótico: Sade*; tradução de Wladir Dupont, SP: Mandarin, 1999.

PEDROSA, Mario; ARANTES, Otília Beatriz F. (org.). *Acadêmicos e modernos: Textos Escolhidos*. São Paulo: Edusp, 1998.

\_\_\_\_\_. *Milton Dacosta: Um Novo Mestre*. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 2 dez. 1950.

\_\_\_\_\_. *Milton Dacosta: vinte anos de pintura*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA UFRJ, Rio de Janeiro, p. 71-75, 2003.

PEREIRA, Sônia Gomes (org.). *185 anos de Escola de Belas Artes*, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes/ UFRJ, 2001-2002.

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

PICON, Gaetan. *1863: naissance de la peinture Moderne*. Genebra: Skira/Rizzoli. 1974.

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

PIZOLI, Sérgio; FORTA, Lélia Coelho. *Maria Leontina - Desenho em risco*. Brasília: Caixa Cultural Brasília/ Arte Ação. Catálogo de Exposição: Brasília, 2010.

PLATÃO. *O Banquete*. In: \_\_\_\_\_. *Diálogos*. Tradução de José Cavalcanti de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1972. p.28-63.

\_\_\_\_\_. *O banquete; ou, Do Amor*. Platão; tradução Prof. J. Cavalcante de Souza. 8a Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.



PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Apresentação Antônio Houaiss, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PROENÇA, Graça. *História da Arte*. São Paulo: Ática, 2001.

PROJETO Arte Brasileira: Abstração Geométrica 2. *Milton Dacosta – Anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

RANGEL, M. L. Milton Dacosta, 40 anos de pintura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 ago.1973. (Entrevista).

REIS, Pâmela Pimentel dos. *Limites e Transgressões: o erótico, o pornográfico e o obscuro na série “Suíte Safada” de Gil Vicente*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, 2019.

RIBEIRO, Darcy. “Liminar – Macunaíma”. In: ANDADRE, Mário de. *Macunaíma – O herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Edusp, 1996.

RIBEIRO, Roney Jesus. *Dos exercícios da crítica à construção dos estudos comparados: Das relações intersemióticas entre a pintura de Dacosta e a poesia de Drummond de Andrade ao inconsciente moderno*. Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES, V. 7, N. 12, p. 51-61, Junho de 2017.

\_\_\_\_\_. *Dos Grilhões da Razão à Inconsciência Moderna: Da Pintura de Milton Dacosta à Poesia de Carlos Drummond de Andrade*. In: SOARES, Luís Eustáquio; PALMAS, Cristiane (org). *O Inconsciente Moderno: Literatura e Psicanálise*: Vitória: Editora Aquarius, Cap. 10, p. 178-187, 2014.

\_\_\_\_\_. *Percepções interartísticas e erotização do feminino nas relações entre a ilustração de Milton Dacosta e a poesia de Carlos Drummond de Andrade*. VII COLARTES 2019: Há um lugar para a arte? CAR – UFES. Vitória/ES. p. 733-744. 20 a 22 de agosto de 2019.

RUGGERI, Maria Carolina D. *Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros*. São Paulo: Folha de S. Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Carlos Drummond de Andrade: Análise da Obra*, 3.<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

\_\_\_\_\_. *Drummond: o gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

\_\_\_\_\_. *O canibalismo amoroso*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. *O erotismo nos deixa gauche?* In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *O amor natural*. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.

SCHAPIRO, Meyer. *Cézanne [1959]* In: *A Arte Moderna – séculos XIX e XX*. São Paulo: Edusp, 1996.

SCHORSKE, Carl. *Viena Fin-de-Siècle Política e Cultura*. São Paulo: Companhia das Letras/Editora da UNICAMP, 1990.

SCORZA, André Colson. *O encontro de Nelson Rodrigues e Manuel Bandeira nas lembranças obsessivas da rua Alegre*. Rio de Janeiro, Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica, 2004.

SILVA, Míriam Cristina Carlos. *Comunicação Antropofágica: Corpo, Cultura e Mídia na Erótico-poética Oswaldiana*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Santos – 29 de agosto a 2 de setembro de 2007.

SILVA, Luiz Alberto Ruiz da; SANTOS, Maria de Lourdes dos; MEDEIROS, Marcia Maria de. *O corpo na Idade Média: alguns apontamentos*. Revista NUPEM, Campo Mourão, v. 9, n. 16, p. 105-115, jan./abr. 2017.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Austeridade inquieta*. In: SIQUEIRA, Vera Beatriz. E CERÓN, Ileana Pradilla. *Milton Dacosta*. Rio De Janeiro: Silvia Roesler Edições, 2005.

\_\_\_\_\_.; CERÓN, Ileana Pradilla. *Milton Dacosta*. Rio De Janeiro: Silvia Roesler Edições, 2005.

SOARES, Marly Catarina. *Perfis de mulher na poesia de Drummond*. UniLetras 24, p. 62-72, dezembro, 2002.

SOUZA, Gilda de Mello; CANDIDO, Antonio. Introdução in.: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

STRICKLAND, Carol. *Arte Comentada: da pré-história ao pós-moderno*. [Tradução Angela Lobo de Andrade]. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

TELES, Gilberto Mendonça. *Drummond: a Estilística da Repetição*. 2.<sup>a</sup> ed., rev. e aum., Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1976.

\_\_\_\_\_. *O Privilégio de Ler Drummond*. in.: Revista Brasileira, fase VII, Ano VIII, n.º 32, p. 81-206, 2002.

VENANCIO FILHO, Paulo. *Dacosta*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

\_\_\_\_\_.; KASILCHIK, Breno. *Milton Dacosta - pintor essencial*. São Paulo: Arauco Editora, 2009.

WISNIK, José Miguel. Drummond e o mundo. In: NOVAES, A. (Org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. “Minas não há mais?” Outra leitura de José. In.: PIRES, Antônio Donizeti; ANDRADE, Alexandre de Melo (Org.). *No pomar de Drummond: nova seara crítica*. São Paulo : Cultura Acadêmica, 2014.

ZANINI, Walter, Org. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, vol. 2, 1983.

\_\_\_\_\_. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-40: o Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel; Edusp, 1991.

ZAPPA, Polyana. *Étant donnés: a construção de uma contradição*. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, Centro de Educação e História da Cultura, 2007.

ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

ZOLA, Émile. *L'Oeuvre*. Paris: Charpentier Editeurs, 1886.