

Eros e Tânatos: Uma poética visual na margem do marginal.

Eros and Thanatos: A visual poetics on the margins of the marginal.

WILSON ROBERTO DA SILVA
Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, UNIFESSPA - Brasil

RESUMO

Esta narrativa está dividida em duas partes. A primeira reflete sobre a história da representação de Eros e Tânatos na arte ocidental a partir do século XVI e a marginalidade inerente a esses temas quando convertidos em imagens, principalmente porque os conceitos vinculados ao erotismo, à pornografia e à morte, no pensamento ocidental, sempre foram controversos e solidamente proibitivos em diversas circunstâncias até os dias atuais. A segunda parte refere-se à intermedialidade entre pintura, gravura, fotografia e desenho, envolvendo Eros e Tânatos, não como resultante da elucubração teórica, mas como fonte a partir da qual emergiu o envolvimento entre os meios que deu às imagens suas formas e, quiçá, seu conteúdo.

PALAVRAS-CHAVE

Alusivo, explícito, eros, tânatos, meios, pintura.

ABSTRACT

This narrative is divided into two parts. The first reflects on the history of the representation of Eros and Thanatos in Western art from the 16th century onward, and the inherent marginality of these themes when converted into images, chiefly because the concepts associated to eroticism, pornography, and death in Western thought have long been controversial and, under various circumstances, subject to enduring forms of prohibition that persist to the present day. The second part addresses the intermediality between painting, printmaking, photography, and drawing involving Eros and Thanatos, not as the result of theoretical elaboration, but as the source from which the interplay among these media emerged, giving the images their forms and, perhaps, their content.

KEYWORDS

Allusive, explicit, eros, thanatos, media, painting.

1. Introdução

A representação pictórica de Eros e Tânatos sempre foi incomum. Hans Baldung (1484/85–1545) um dos mais explícitos ao abordar o tema (Figura 1) e outros, tais como Félicien Rops¹ (1833-1898), Hans Bellmer² (1902-1975), e Alfred Hrdlicka³ (1928- 2007) também o fizeram, mas exceto Baldung, todos os outros se dedicaram ao tema mais pela gravura, embora também fossem pintores.

O advento da impressão do texto e da imagem juntos ou separados, no séc. XV foi o difusor da iconografia erótica e tanática, fossem elas explícitas ou alusivas,

¹ Fonte: Museu do Louvre. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020214905>

² Fonte: Amorosart. <https://www.amorosart.com/oeuvre-bellmer-from-unterweisungen-der-sexualit%C3%A4t-ii-131400.html>

³ Fonte: Invaluable. https://www.invaluable.com/auction-lot/alfred-hrdlicka-956-c-5b942daa7a?srsId=AfmBOor67AW-Dshqw4Hz0rJ5bEe42_Hp-_3njxuXmOdsX4jPed8C4dBN

livros de anatomia com destaque ao *Humani Corpore Fabricae* de Andreas Vesálius (1514–1564), Danças da Morte e as *Ars Moriendi*, impulsionaram o tanático, cada qual a seu modo e fim.



Figura 1. Hans Baldung. A Morte e a Mulher. 1520/25. Técnica mista sobre madeira de tília. 29,8 x 17,1 cm. Fonte: Kunstmuseum Basel. Disponível em: <http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1030&viewType=detailView>.

A narrativa foi dividida em duas partes: a primeira apresenta Eros e Tânatos sob uma perspectiva teogônica e mitológica, em seguida, o ser vivo na biologia reprodutiva, onde a morte é uma consequência natural do processo reprodutivo sexuado. É o corpo natural que realiza a existência simbólica, fruto da interação com o mundo, constituindo-se simultaneamente como fim último das pulsões e meio por onde elas fluem, na prática ou simbolicamente sublimadas.

Assim, o termo erótico e pornográfico foi assimilado pelo senso comum, razão pela qual, nesta narrativa, foram substituídos por alusivo e explícito, pois erotismo e pornografia são emulações da virtude e do excesso, um paralelo moral entre o ser e o não ser, que contamina as representações do desejo com a insígnia do mau. E termina destacando a similaridade entre a percepção do alusivo e do explícito no

erotismo e sua aplicação ao tânático (Figura 1), distinguindo quais meios artísticos foram privilegiados para representar um, outro ou ambos e as possíveis razões disso.

A segunda parte está relacionada especificamente à construção poética que envolveu as pinturas, isto é, como a imagem surgia, quais meios eram utilizados, por quais caminhos ou descaminhos passou e como se relacionam a Eros e Tânatos, não para explicá-las, pois, como aponta Francastel:

O que o interessa não é justamente a mensagem, em outras palavras a significação da obra reduzida a termos intelectuais, é o Objeto no qual se condensa uma experiência e que se oferece a outrem como um elemento de realidade complementar (Francastel, 1993, p.110).

As duas pinturas apresentadas aqui são uma amostragem que utiliza os meios da pintura, da gravura, do desenho e da fotografia, como intermédios envolvidos para dar vitalidade às imagens elaboradas em outros tempos. A divisão da narrativa em duas partes, a primeira mais teórica e a segunda poética, não reflete uma ordem cronológica ou hierárquica, significa que a existência formal das pinturas instou os pressupostos teóricos.

Para finalizar esta introdução, destaco que a maioria das notas de rodapé levará o leitor às imagens que tem importância para a narrativa, caso o leitor não as conheça ou não as tenha na memória e representou um desafio imenso encontrá-las com proveniência confiável, dada a especificidade e escassez do assunto tratado: erotismo e morte.

2. Primeira parte

Torrano (1995, apud Hesíodo, p.32) faz uma elaborada e intrincada análise acerca das Potestades na Teogonia, e definiu aquelas que lhe pareciam as forças primordiais, quais sejam: “Kháos, Terra, Tártaro e Eros”. Entretanto, ele ressalta que há correntes que contestam se Tártaro faria ou não parte delas.

Na transposição da Teogonia para a linguagem humana, Kháos e Eros presidem os deuses, e forças cosmogônicas secundárias surgem de raras combinações por amorosidade, e predominantemente, por cissiparidade, formando um complexo jogo de descendências, inversões, simetrias e assimetrias.

Em resumo, a Terra pariu o Céu e ambos descendem de Kháos, mas enquanto sua origem os vincula ao primeiro, sua capacidade de união e fecundação

os torna afins a Eros no firmamento. Apesar de ser uma potestade, como o Kháos, a Eros cabe açular a união entre os seres, como fez com o Céu para que dele precipitasse a chuva que fecunda uma Terra fértil. Entretanto, embora vinculado ao princípio da união, Eros não produziu descendentes. O Tártaro seria um duplo negativo da Terra e do Céu, O Tártaro - distante da Terra como a Terra dista do Céu” (Torrano, 1995, apud Hesíodo, p.50) é afim a Kháos que prevalece sobre Eros, porque teria sido pródigo em descendentes, dentre os quais a noite e seus descendentes.

Tudo o que nasce de Kháos pertence à ordem do não ser e provém de sua cissura, exceto o Éter e o Dia (Hemera), que foram paridos por cissiparidade da união de amor entre Nix (noite) e Érebo (escuridão profunda), filhos de Kháos, noite e dia, neste caso, não delimita o período do tempo cronológico, mas antes, a ontogênese do ser e do não ser. Érebo seria uma espécie de antessala do Tártaro (reino da morte) e Lote (Hesíodo, 1995, p.94), um filho da noite mais próximo da personificação mitológica de Tânatos.

Tânatos surge na mitologia grega, descendente da “primeira geração divina” (Brandão, 1986, p.155), proveniente da partenogênese de Nix (Noite). Originalmente o nome Tânatos provém do indo-europeu e significa "dissipar-se, extinguir-se"⁴, constituiu-se como uma inovação linguística do grego, cuja interpretação passou a relacionar-se com a morte, no sentido em que os gregos aplicavam à imagem, isto é, uma sombra sem substância.

Sem um mito especificamente seu, Tânatos é uma personificação dramática notabilizada pelo mito de Sísifo (Brandão, 1986), simbolicamente representa a morte e seu valor psicológico reside na percepção da necessidade implícita de regeneração, ligadas à noite (sua mãe) e ao sono (sua irmã) e num sentido esotérico, é difícil refutar que a morte talvez seja tanto a abertura para outra espécie de vida, caso ela exista, quanto o livramento de toda perturbação e desassossego inerente à vida, caso a aniquilação represente o fim de qualquer outra possibilidade de existência.

A reprodução assexuada, dominante nos primeiros tempos da vida na Terra, onde segundo Ruffié, bactérias de reprodução assexuada originaram a vida e se multiplicavam, pela cisão do indivíduo só capaz de produzir uma cópia idêntica a si permanecendo em latência quando estivesse ausente algum fator essencial à sua

⁴ *Ibid*, p.225

sobrevivência, isto é, apenas goza de uma “perenidade confortável, mas sem esperança” (Ruffié, 1986, p.21) de originar um terceiro, exceto isso, há na cissura assexuada da biologia um parentesco com Kháos como meio reprodutivo inicial.

Órgãos complexos e tecidos de animais evoluíram de colônias de micróbios de reprodução sexuada que se fundiram para sempre nos protoctistas; as mitocôndrias herdadas de nossas mães estão presentes em nossos tecidos e guardam a memória de um processo de fusão de dois organismos diferentes, há cerca de dois bilhões de anos, submetidos segundo Margulis e Sagan (1998, p.16), a uma “intimidade bacteriana profunda”, por ação destes ancestrais promíscuos que se fundiram às células maiores permanecendo até hoje, como reminiscências ontogenéticas do sexo e do contágio embutido no ato sexual.

E o acto sexual, que implica penetração, respectivamente entrada num, e abertura de um espaço interno, é vivido pelos dois parceiros como ocupação desse espaço por um lado, e por outro como qualquer coisa que tem a ver com o que se poderia chamar um “fluxo de almas” por contacto, contágio e multiplicação de intensidades. (GIL, 1997, p.153)

A natureza privilegiou a reprodução sexuada como forma de ampliar a variedade das espécies e por decorrência disto, torná-las mais adaptáveis às variações, mesmo que isto inserisse em seus códigos de existência a própria morte, a concepção de corpo natural, em que toda experiência vivida ganha significado, não pode prescindir da experiência genética que constitui o corpo e, portanto, do impulso sexual e da morte, intercambiando mitologia e natureza.

Com Tânatos, a morte adquiriu a insígnia do mau e do Kháos, e a vida, do luminoso e criativo de Eros, entretanto, no campo da linguagem, poetas líricos transpuseram forças cosmogônicas para a dimensão dos sentimentos humanos: “páthos humano (amor, rivalidade, pudor, engano, loucura, furor etc.)” (Torrano, 1995, apud Hesíodo, p. 12), uma espécie de estado doentio que dá a Eros uma conotação também trágica, como uma faceta nefasta do luminoso.

No séc. XVI, o racionalismo radicado no pensamento cartesiano atribuiu ao erotismo uma incompatibilidade com a razão, pois a manifestação do Eros seria uma das portas de entrada da loucura, justamente pelo efeito da “mitológica luta entre a libido e o instinto de morte” (Foucault, 2008, p.35).

Foi graças ao esforço de racionalização que o séc. XIX produziu o conhecimento acerca da sexualidade ocidental, oriundo principalmente dos métodos narrativos dos confessionários, que a medicina como representante da ciência, pôde,

pela sistematização do discurso, fazer conhecer os meandros. A partir de então a exposição pública a doses moderadas e explícitas de erotismo teria alçado o estatuto de oficial, desde que não engendrasse as perversões, estas continuariam a ser expressões do desvio do corpo natural, muitas das quais expressas pela pornografia que Foucault designa como “[...] bela retidão que conduz o pensamento racional [...]” (Foucault, 1978, p.35).

O corpo natural necessita da ciência para ordená-lo e a função sexual está inserida nesse contexto, inclusive por meio da linguagem, embora isso não esgote a possibilidade interpretativa dos corpos simbólicos, natural ou biológico, como meios primordiais de transcendência material do corpo ao habitar outros corpos metafóricos, tais como literatura, filosofia, ciências e artes.

Pela linguagem, o corpo natural transcende a existência material, donde as pulsões expressas pelo corpo emergem, tensionando as margens da ordenação científica e, portanto, se tornando esteio a partir de onde emanam também a perversão, o obsceno e a vida transcendente, segundo Garcia-Roza (1990, p. 55) as pulsões representariam para Freud “as exigências que o corpo faz à mente”.

Estas exigências abrangeriam um conjunto bastante diversificado de impulsos, dentre os quais aqueles vinculados ao erótico tendem a ser assimilados como moralmente aceitáveis, sobretudo quando associados aos impulsos sexuais oriundos do princípio do prazer (Reis, Magalhães e Gonçalves, 1984, p. 59) “[...] destinados, em última instância, à procriação, à preservação da vida da espécie.”; a alusão seria sua forma de representação erótica. Já o pornográfico ou obsceno seria a expressão do caos na organização científica e sua explicitação, um transbordamento que a moral tende a interditar.

A teoria freudiana da pulsão de morte nunca foi aceita amplamente e nem sequer foi a primeira. Ainda no XIX outros autores trataram do assunto, embora tenha sido Freud a aprofundá-la (Reis, Magalhães e Gonçalves, 1984). Não entrarei aqui em detalhes sobre os significados de pulsão, já tão controversos para psicólogos, psicoterapeutas, psiquiatras e neurocientistas, pois há quem considere a pulsão de morte a única pulsão (Garcia-Roza, 1990).

Quando “uma pulsão de morte que tende a reconduzir os seres vivos a um estado anterior à vida, ou seja, ao estado da matéria inorgânica” (Reis, Magalhães e Gonçalves, 1984, p. 59), ela se conecta ao impulso de vida que a abrange. Freud identificou a conexão entre elas, relacionando-as aos rudimentos do superego pelo

sentimento de culpa, afetando a concepção acerca do erótico e do pornográfico, o primeiro assimilado pelo senso comum como consentido e moral, e o segundo interdito pelo superego como fonte de perversão e de culpa.

Tudo isso torna mais complexas a ordenação e delimitação da linha que separa o erótico do pornográfico e o quanto influem no sentido que damos ao termo, pois suas dicotomias determinam o conflito das representações “do desejo e da virtude” (FINDLEN, 1999, p. 54). Preferimos o conforto da sensualidade que protege do naufrágio, num ambiente cujo domínio é quase sempre “[...] da irrisão e da impostura.” (BATAILLE, 1987, p.148).

Moraes (2013) e Hunt (2008) são unânimes em atribuir ao senso comum a distinção entre o erótico e o pornográfico como algo relativo à ausência de pudor, o erótico ou o sensual seriam comedidos e alusivos à coisa em si, já a pornografia não, porquanto é explícita, seja por palavras de baixo calão, ou por genitália ou pelo ato sexual em si, estariam vinculadas aos meios de reprodução quando tornadas pública.

Já Trimbach (1999) entende os termos “erótico” ou “sensual” como relacionados à visualidade do XVIII e XIX, período no qual imagens ilustradas ou fotografadas mostravam “[...] poses lascivas, nas quais mulheres mostravam suas partes íntimas ou simulavam posições e movimentos da cópula” (Trimbach, 1999, p. 282), liberalidade vinculada a uma política de Estado que preconizava tolerar por saúde, uma exposição terapêutica e moderada ao erótico.

Quanto aos símbolos da morte associados ao erotismo, Ariès (2000) defende que: “Do século XVI ao século XIX observa-se uma reanimação do sadismo, inconsciente nos séculos XVI e XVII, confessada e deliberada nos séculos XVIII e XIX.” (Ariès, 2000, p. 93), o que reforça a importância de adaptar os termos erótico e pornográfico para alusivo e explícito. Há, em nossa concepção contemporânea acerca desses termos, resquícios de uma moral afeita à alusão como forma inofensiva de representação, uma vez que ela desloca ou disfarça objetos e personagens diante do sujeito.

O Martírio de Santa Ágata 5 de Sebastiano del Piombo (1485 - 1547), é um exemplo desse disfarce, muito alusiva, esta pintura remete ao sadismo inconsciente na história própria da santa, que foi martirizada e teve seus seios arrancados como forma de fazê-la dobrar-se aos desejos de seu algoz. É importante ressaltar que, no

⁵ Fonte: Galeria Uffizi. <https://www.uffizi.it/opere/martirio-sant-agata>

séc. XVI, sob a influência do Concílio de Trento, Perniola (2000, p.101) observou a instauração de “[...] uma nova sensibilidade erótica, que considera a veste um novo corpo, remido do pecado e, finalmente, inocente”, mas a estratégia não se esgota no modelo de veste, o nu barroco é a representação de “túnicas de pele”⁶.

Em Bate-Seba no banho (frente) e Morte como um soldado abraçando uma jovem (verso), 1517 de Niklaus Manuel (1484-1530) vulgo Alemão (Figura 2), o explícito está no verso da pintura, e a sua visualização ficava a cargo daquele que fruía mediante um aviso. O verso da imagem mostra o signo da morte explicitamente, enquanto o erótico se expressa predominantemente por um beijo na boca entre a morte e a mulher, que consente e conduz a mão da morte até suas partes íntimas.



Bilddaten gemein frei - Kunstmuseum Basel

Figura 2. Niklaus Manuel. Bate-Seba no Banho (frente); Morte como um Soldado Abraçando uma Jovem (verso). 1517. Técnica mista sobre madeira de abeto. 38,2 x 29,2 cm. Fonte: Kunstmuseum Basel. Disponível em: [https://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.t1.collection_detail.\\$TsplImage.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SelementList&sp=1&sp=0&sp=999&sp=SdetailView&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F%20](https://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.t1.collection_detail.$TsplImage.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SelementList&sp=1&sp=0&sp=999&sp=SdetailView&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F%20)

Havia no zeitgeist da elite renascentista dos séculos XV e XVI, uma tendência em divulgar o paganismo corporal do erotismo e embora a pintura fosse o meio privilegiado do erótico como fonte de erudição, ostentação de poder e riqueza, o eram, desde que segundo os prazeres dos deuses e metáforas do imaginário greco-romano, com Dionísio e Sileno, ninfas, faunos, sátiros e Eros.

⁶ *Ibidem*, p. 111

A Arte projeta poder (Ariès, 2000), mas aquelas vinculadas ao obsceno ou pornográfico não convinha nem ao pintor nem ao mecenas de uma obra projetar poder pela obscenidade explícita ou pelos signos da morte, pois tal associação poderia constituir-se numa grave ameaça moral ou em sinal de mau gosto, exceto nas pinturas de *Memento Mori*.

Já as gravuras não possuíam a mesma interdição, fossem elas encadernadas ou como folhas soltas, eram publicações impressas cujo modelo de fruição é preferencialmente privado, pois precisam ser dispostas à fruição e podem ser ocultadas ao fechá-las e principalmente, necessitam da iniciativa do fruidor de folheá-las, num gozo ou desfrute particular, ou em grupos restritos, em nada à revelia como uma pintura, que no ambiente, interage à revelia do frequentador, a menos que ele esteja muito distraído ou cubra os olhos.

Por isso, o imaginário pornográfico se popularizou pela gravura, mais acessível economicamente, também foi alvo de censura feroz, seja do clero ou da corte. Eram rechaçadas não por moral, pois havia um mercado secreto para elas, mas por conveniência e submissão à igreja; o *I Modi*, escrito por Pietro Aretino (1492-1556) e gravado por Marcantonio Raimondi (1480-1534) em 1527, foi extinto e o gravador preso por quase um ano por ordem do Papa Clemente VII, como pena pela gravação e publicação do *I Modi*.

No mesmo ano de publicação de *I Modi*, no entanto, Giovanni Jacopo Caraglio (1500/1505-1565) gravou e publicou “Amores dos Deuses”⁷ e não foi dispensado a ele um tratamento semelhante dado a Raimondi, simplesmente porque teria usado a metáfora com os Deuses e nem todas as imagens eram explícitas ao exhibir genitália ou posições do intercursos sexual.

O tanático, ao contrário, promovido pela igreja, tinha na Dança da Morte e na *Ars Moriendi* seus principais veículos, a primeira, mais longeva, foi produzida até o séc. XX. Era um produto editorial de reflexão sobre a vanidade da vida, do poder e da beleza que a morte corrompia. A segunda, mais doutrinária, sobreviveu só até o séc. XIX destinada principalmente àqueles que se encontravam nos últimos momentos, cujo intuito era proporcionar uma boa morte, ou um Juízo Final particular.

⁷ Fonte: Museum Fine Arts Budapest. Hungria.
<https://printsanddrawings.szepmuveszeti.hu/search/prints/6748/>

Assim, encerro a primeira parte, destacando de modo sintético e espero, nem por isso excessivamente superficial, como as representações de Eros e Tânatos obedecem a uma ordem mítica, natural e simbólica e como imagens explícitas de ambos foram opções às margens do marginal na História da Arte.

3. Segunda parte

Entre 1996 e 2000, realizei estudos de desenho com anatomia humana no laboratório de Morfologia da Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa de São Paulo. Eles se tornariam referências iniciais para construção do imaginário com o assunto do corpo humano e da morte como dissertação de mestrado em 2002 e, em 2010, tese de doutorado defendida em 2014, oportunidade na qual se aprofundaram os estudos acerca da relação entre Eros e Tânatos.

Em 2015, transferi-me para Marabá, na Amazônia paraense, onde vivo até hoje e continuei as pesquisas sobre os temas abordados nessa narrativa. Na cidade, dediquei-me a captar predominantemente a paisagem ribeirinha com fotografias, aquarelas, desenhos e gravuras. Entretanto, uma questão se impunha. Como dar sentido a todo o esforço físico e psíquico dispendido em torno da elaboração do meu trabalho ao longo do tempo? Como reabilitar imagens estáticas no tempo e inseri-las na paisagem de Marabá e fazer da prática artística uma forma de envolvimento com espaços e lugares?

Segundo Focillon (1983, p.77), o desenvolvimento formal da imagem seria muito mais do que psicologismo aplicado ao objeto; resultado de sucessivos estados de consciência, seria “a própria técnica da vida das formas, o seu desenvolvimento biológico.” Quando termina o envolvimento formal com a imagem, sua vida cessa para o autor e tem início outra espécie de vida, dependente da fruição, dando ou não sentido a elas. Se a morte da imagem para o autor acontece em seguida à sua finalização, quando arquivada, seria a expressão de uma dupla morte.

É importante destacar que o sentido de vida que se quer dar à imagem não é a mesma que de um organismo vivo, pois “[...] não suprimiríamos com isso sua natureza de objeto.” como diria Sartre (2008, p.63), e que sob a ótica antropológica, o autor da imagem é mais um refém de sua própria produção do que seu senhor, pois “As suas produções imaginais, porém, revelam que a mudança é a única continuidade de que ele dispõe”. (Belting, 2015, p.22).

Diante disso, selecionei duas imagens (Figura 3): à esquerda uma gravura realizada em 2001 e à direita uma fotografia tirada durante uma pequena expedição na mata da cidade de Jacundá, próxima a Marabá, ambas mortas, porque nunca mais interagi com elas e não circulam em instituições, coleções, museus ou galeria.



Figura 3. À esquerda: Silva, Wilson. Quarta-feira de cinzas. 2001. Técnica: água-forte, água-tinta e maneira negra. 2x0 cores. 14,4 x 20,0 cm. Fonte do autor. À direita: Silva, Wilson. Sem título. 2016. Técnica: fotografia digital. Fonte do autor.

O resultado da articulação entre ambas na pintura (Figura 4) e dos elementos que compuseram a imagem não enseja contar qualquer história, a despeito de ser uma pintura figurativa e do título “Canto de Ossanha”. A imagem não foi produzida com o objetivo de transpor para a pintura a história do Orixá, que se caracteriza por reinar sobre a caça, nas florestas e sobre os segredos das folhas, até porque o título surgiu depois da pintura finalizada e foi escolhido em função do afro samba de Vinicius de Moraes, só depois de intitular verifiquei o que representava Ossanha.

A escolha das imagens que comporiam a pintura foi intuitiva, não havia o desejo ulterior de uma mensagem síntese, mas dois principais fins: o primeiro era inverter a ordem histórica de meios, nos quais a gravura, em seu início, servia à reprodução de obras de grandes mestres do desenho, da pintura e da escultura (Ivins Jr, 1975), a operação que se fez trouxe a gravura como fonte primária.

O outro fim era dar uma nova vida a uma imagem arquivada, cujas escolhas partiram do conceito de “exercício temporal de acaso em conserva” descrito por Cauquelin (2005, p.96), como parte do processo de Marcel Duchamp (1887-1968) aplicado ao ready-made, só que, neste caso específico, destinada à pintura (Figura 4)



Figura 4. Silva, Wilson. Canto de Ossanha. 2024. Técnica Mista: Asfalto líquido, tinta óleo e tintas de impressão sobre tela. Dimensões: 142,0 x 105,0 cm. Fonte do autor.

Esta operação conceitual é tão heterodoxa quanto o conceito de “antiartista, não-pintor” que Duchamp almejava ser. É certo que, quando Duchamp desenvolveu o conceito era para aplicá-lo ao ready-made, uma reafirmação de posição contra a esterilização que o saber fazer manual representava. Passado o tempo, e uma vez vencida a batalha, hoje, não há justificativa para manter só esta posição, a menos que se desejasse dogmatizar o método.

É certo que o método continua vital para a produção do ready-made na pureza original do conceito, isto é, o uso de imagens pré-produzidas oriundas da cultura e dos meios de comunicação de massa selecionadas no tempo. O que se discute é a possibilidade de o conceito ser aplicado a qualquer imagem no tempo longo, independentemente de ter sido feita à mão ou não, ou de ser foi proveniente da cultura, da comunicação de massa ou da produção individual.

As imagens que deram origem à pintura (Figura 4) indicam “[...] o estado da arte em um momento determinado” (Cauquelin, 2005, p.96) e espero que a intenção do conceito não seja aprisionar o acaso em conserva às imagens técnicas exógenas, ou produtos da cultura, até porque “as imagens endógenas reagem às imagens exógenas, que tendem a dominar este incessante vaivém.” (Belting, 2015, p.13)

A pintura (Figura 4) reflete Eros e Tânatos explicitamente: um pênis em riste, mamas, sexo grupal, posição do coito de retro, corpos que expõem parcialmente a musculatura sem a pele e partes de esqueletos, aqui nada é erótico ou pornográfico, mas sim explícito, porque o intuito de despertar o prazer sensual inexistente, embora possa, também não busca apenas aludi-lo.

A segunda pintura (Figura 7) tem como base um desenho (Figura 5) do artista paraense, nascido em Marabá, Pedro Fontenelle Morbach (1936-2012). Pedro encantou-se pela cultura amazônica, principalmente ligada à população ribeirinha, aos contos populares e aos mitos da região amazônica. Em essência foi um desenhista e deixou uma herança artística para o município com aquilo que, em Marabá, tem o nome de nanquim amazônico, seus desenhos⁸ eram feitos em nanquim, com bico de pena ou caneta esferográfica preta.



Figura 5. Pedro Morbach. A namorada do boto I, 1986. Técnica: Desenho com bico de pena e nanquim. Fonte: <https://onanquimdemaraba.com.br/obras/>

O Boto já está presente no título do desenho, a lenda ficou conhecida no Brasil por meio do filme, Ele, o boto de 1987, dirigido por Walter Lima Jr, e no elenco, dentre outros, estavam Carlos Alberto Riccelli e Dira Paes. Em resumo, narra lenda

⁸ <https://www.ccbeu.com.br/maisccbeu/acervo-virtual/detalhe/?id=4107>

de que o boto-cor-de-rosa se transformaria em um jovem bonito que, mensalmente, nas noites de lua cheia, saía das águas dos rios para seduzir as virgens, pois, culturalmente, todas as mulheres não casadas assim eram consideradas. Após engravidá-las, retornaria ao rio, deixando à donzela seduzida e deflorada um filho de boto, sem pai identificado. Há na lenda a expressão de uma sensualidade trágica.

Embora Pedro possua desenhos muito superiores a este, ele apresenta um elemento raro em sua obra, o erotismo, que aqui aparece de modo alusivo; a própria nudez seria a evocação da sensualidade. O boto que dá nome à imagem não aparece nem como alegoria, possivelmente Pedro, homem do seu tempo e conhecedor que da cultura e da moral religiosa amazônica, não se atreveria a explicitar qualquer ato sexual.

Como forma de dar vida e ação à obra de Pedro Morbach, vimos nas páginas anteriores, a partir de Belting (2015), que as mudanças na imagem são as únicas continuidades disponíveis ao autor. Como Pedro já não vive, seu corpo físico não mais existe e não pode movimentar o que quer que seja, mas outro corpo vivo pode recriar um corpo simbólico, a partir de Pedro.

Se na pintura anterior (Figura 4), a escolha indicial era predominantemente endógena (Figura 3), porque a referência da gravura surgiu do meu imaginário antes de estar no meu acervo, e não baseada em qualquer referência externa, exceto a paisagem, com o desenho de Pedro há uma clara opção exógena, pois a obra constitui-se numa verdadeira escola, a partir da qual o marabaense se reconhece, sendo uma opção nítida de reação ao elemento endógeno da pintura anterior (Figura 4).

A paisagem é fruto de fragmentos indiciais de duas fotografias (Figura 6), a da esquerda, grifada em vermelho, foi referência para a vegetação de fundo, e a da direita, apenas o pedral foi um indício, o céu e a água são mais uma interpretação endógena da minha experiência sensorial com a paisagem, do que uma tentativa de reproduzir, através do saber-fazer manual, as minúcias da fotografia, pois "Entendida como índice, a fotografia funciona como um equivalente físico e material da memória" (González Flores, 2011, p.123). Nado no rio Tocantins, que banha Marabá, subi sobre estas pedras que ficam no seu leito, negras como ébano. Por isso é muito difícil separar as imagens que nos são interiores das que nos são exteriores, toda imagem é sempre parcialmente endógena e exógena.



Figura 6. Silva, Wilson. Sem título. 2023. Técnica: fotografia digital. Fonte do autor.



Figura 7. Silva, Wilson. O boto e a musa. 2025. Técnica Mista: Asfalto líquido, tinta óleo e tintas de impressão sobre tela. Dimensões: 150,0 x 93,0 cm. Fonte do autor

Além disso, há a observação da natureza, a flor de bananeira (musa), que se projeta da direita para a esquerda, surgiu como um presente inesperado após a pintura ter sido iniciada, ainda nas primeiras camadas de tinta, novamente, o acaso.

A representação em si, assim como a de Pedro, é apenas sexualmente alusiva, nenhum órgão genital aparece explicitamente; o tanático está explícito no esqueleto pintado na metade superior direita, não como personificação do boto, mas do trágico contido na lenda, do mesmo modo, a musa não é a moça sentada sobre a pedra, mas apenas o nome popular dado à flor de bananeira.

É curioso que quem observa a pintura conclui que a representação da jovem sentada na pedra faz sexo oral no boto (esqueleto), como preliminar para o ato sexual vindouro, embora nem o pênis, e nem o rosto da jovem estejam aparentes, o que demonstra a força da alusão, às vezes tão ou mais poderosa do que o explícito.

As duas pinturas aqui apresentadas (Figuras 4 e 7) foram produzidas a partir da técnica de pintura por camadas, que permite a interação entre diferentes períodos da pintura e podem ser preservados ou acobertados por demãos de tinta, ocultando ou deixando transparecer áreas do que um dia elas foram: sobreposição desigual de tempos. As áreas brancas da tela ou áreas ainda como desenho pictórico na fração inferior do esqueleto, são resquícios dos primeiros tempos da pintura.

A escuridão e as sombras também são resquícios da primeira demão, tanto na primeira pintura (Figura 4) como na segunda (Figura 7), feitas a partir do asfalto líquido, de um negro muito escuro e brilhante, que substituiu bem a tinta óleo preta e quando diluído em aguarrás, possui uma coloração amarronzada útil nas penumbras e substitui bem a terra de Siena, muito utilizada na pintura europeia renascentista.

Considerações finais

O marginal almeja o centro. Os cristãos em Roma, o salão dos rejeitados, o colapso do original ante a cópia; enfim, os exemplos abundam. O central luta por conservação e assimila em si o que se lhe opõe e as vanguardas morrem ao nascer, na medida em que almejam tornar-se padrão aceito, usado e conservado.

A representação pictórica explícita de Eros e Tânatos juntos escapa a essa lógica, pois trazem implicações morais e ideológicas tanto para aquele que a produz quanto para os que as fruem ou as detêm materialmente e, ainda que só alusivas, não deixam de trazer algum desconforto. Após trinta anos atento-me a esta temática;

quando iniciei, não tinha a menor ideia das implicações envolvidas e, depois, que num espaço de tempo tão curto, houvesse um retorno tão eloquente de forças que reivindicam para si o domínio do bem, da verdade e da natureza.

Fui conduzindo minha poética visual na medida em que dispunha de mais informação a respeito e refletia sobre elas, num ciclo que se retroalimentava e hoje, o envolvimento com espaços e lugares proporciona uma nova perspectiva para imagens que produzi em outro tempo e que estavam mortas para mim e para o mundo.

A utilização do conceito de imagens endógenas e exógenas, do acaso em conserva, da luz que não brilha e da escuridão brilhante constituem metáforas poéticas das dicotomias que envolvem Eros e Tânatos e que os mantêm às margens do marginal como uma vocação natural que os afasta do centro.

Referências

ARIÈS, P. **O homem perante a morte II**. Tradução: Ana Rabaça Portugal: Publicações Europa-América Ltda, 1977.

BATAILLE, G. **O erotismo**. Tradução: Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BELTING, H. **Antropologia da imagem**: Para uma ciência da imagem. Tradução: Artur Morão. Rio de Janeiro: Muad, 2014.

BRANDÃO, J. S. **Mitologia Grega**. Volume 1. Petrópolis: Ed. Vozes, 1986.

CAUCQUELIN, A. **A arte contemporânea**: uma introdução. Tradução: Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.

FOCILLON, H. **Vida das formas**. Tradução: Léa Maria Sussekind Viveiros de Castro Rio de Janeiro: Zahar editores, 1983.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade**: A vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, M. **História da loucura na Idade Clássica**. Tradução: José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FRANCASTEL, P. **A realidade figurativa**. Tradução: Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

GIL, J. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio d'água Editores, 1997.

GONZÁLES Flores, L. **Fotografia e pintura**: dois meios diferentes? Tradução: Danilo Vilela Bandeira. São Paulo: Martins Fontes – WMF, 2011.

HESÍODO. **Teogonia**. A origem dos Deuses. Tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

IVINS Jr, W. M. **Imagen y conocimiento**: Análisis de la imagen prefotográfica. Tradução: Justo G. Beramendi. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli. S.A, 1974.

LYNN, H. (org.). **A invenção da pornografia**: Obscenidade e as origens da modernidade de 1500 a 1800. São Paulo: Hedra, 1999.

MARGULIS, L.; SAGAN, D. **O que é sexo**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

MORAES, E. R. Café Filosófico: **A pornografia**. Youtube. Postado em 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PaylEbiS4_w Acesso em: 14 maio 2022.

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

RUFFIÉ, J. **O sexo e a morte**. Tradução: Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SARTRE, J.P. **Imaginação**. Tradução: Paulo Neves. Porto Alegre: L& PM Pocket, 2008.

TRIMBACH, R. Fantasia erótica e libertinagem masculina no Iluminismo Inglês. In: LYNN, Hunt (org.). **A invenção da pornografia**: Obscenidade e as origens da modernidade de 1500 a 1800. 1ª ed. São Paulo: Hedra, 1999.

Sobre o autor

Wilson Roberto da Silva é bacharel em Educação Artística pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, Mestre em Artes na área de Artes Visuais pela Unesp, SP, e Doutor em Artes Visuais na área de Artes Visuais pela Unicamp, atualmente é professor Adjunto da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, onde ministra aulas de desenho, pintura, gravura e aprofundamento bidimensional. Participou de salões no Brasil e no exterior principalmente com gravura. Desenha, pinta, grava e esculpe para se manter ativo nos meios aos quais se dedica como professor e em função disso também, estuda e escreve artigos sobre os temas que são objetos da sua produção visual.

wilsonroberto@unifesspa.edu.br

<http://lattes.cnpq.br/2964607340920758>

<https://orcid.org/0000-0003-1602-8182>

Recebido em: 21-02-2026. Artigo avaliado por pares em duplo-cego e revisado editorialmente

Como citar

SILVA, Wilson Roberto da. Eros e Tântatos: Uma poética visual na margem do marginal. Revista Estado da Arte, Uberlândia, v. 7 n. 1, p.339 – 357, jan. – jul. 2026. <https://doi.org/10.14393/EdA-v7-n1-2026-81485>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.