

O Erotismo em Reinaldo Eckenberger

Luciana Accioly Lima

RESUMO

O erotismo marca a obra de Reinaldo Eckenberger, artista visual argentino radicado na Bahia desde a década de 40. Cenas de sexo oral, carícias íntimas, perversão, além do fetiche por elementos como o pênis, a língua em riste, o nariz em forma de falo e os olhos expressivos, são recorrentes nos desenhos, pinturas, gravuras, cerâmicas, objetos e trabalhos em tecido de Eckenberger. Em diversos materiais e técnicas, o artista cria corpos unidos, híbridos, o que também aponta um erotismo no sentido pensado pelo autor francês Georges Bataille, referência principal para este artigo. Além disso, Eckenberger trata de temas tabu, como sexualidade infantil e transgressão da interdição do incesto. As figuras da mulher e do menino, mãe e filho, aparecem de forma insistente desde a década de 70 na obra do artista, marcada pela crítica social e pelo diálogo com o obsceno, o feio e o cômico.

Palavras-chave: Eckenberger. Bataille. Erotismo.

Seios fartos escapam de decotes suntuosos e decadentes. Línguas se projetam em busca de prazer, inclusive o de satirizar. Boca, falo, fetiche, olhos arregalados em êxtase. Não são apenas estes elementos que nos apontam que a obra de Reinaldo Eckenberger é marcada pelo erotismo. As ideias de Georges Bataille, autor francês do início do século XX, estudioso das religiões e das incipientes teorias psicanalíticas, iluminam este primeiro olhar e nos revelam um possível erotismo nos corpos unidos, híbridos, criados pelo artista em diversos materiais e técnicas. Eckenberger vai além e transgride a interdição do incesto em seu mundo imaginário onde duas figuras, a mulher e o menino, aparecem de forma insistente, sobretudo a partir da década de 70, período focado por este artigo. Assim, o artista visual argentino radicado na Bahia desde a década de 60 construiu uma poética muito particular que dialoga com o obsceno, o cômico e o feio e é, sem dúvida, uma das mais expressivas no contexto da arte erótica produzida pelo modernismo baiano.



Chatelaine Du Languedoc – Panos Estofados – 2004 – Fotografia: Andrew Kemp

Antes de se fixar definitivamente em Salvador, Reinaldo Eckenberger vivenciou experiências acadêmicas e profissionais que contribuíram na sua formação e enriqueceram o seu universo criativo. Informações biográficas podem iluminar a compreensão da produção de Eckenberger, já que, como afirma Merleau-Ponty, a obra de arte é uma resposta àquilo que foi dado ao artista de destino corporal, de aventuras pessoais, de eventos históricos. Entretanto, este artigo busca concentrar-se na observação da obra de arte, que por si só já diz muito, como nos aponta Pareyson (1997, p. 90): “Se o artista derrama na arte a sua experiência inteira, que melhor documento de que suas obras para informar-se sobre a sua vida? Não disse o próprio Goethe que as suas poesias não são senão os elementos de uma grande confissão?”



Aquarela – 1964

Filho de alemães, não judeus, não nazistas, que imigram para Buenos Aires pouco antes de estourar a II Guerra Mundial, Reinaldo Eckenberger ingressou aos 18 anos na Escola Técnica Superior de Munique para estudar arquitetura. De volta à Argentina um ano depois, foi aprovado pela Universidade de Buenos Aires, mas a falta de aptidão para a matemática fez com que o jovem Eckenberger desistisse do curso superior de arquitetura, mesmo dominando o desenho técnico e artístico. Hoje o artista admite que as suas primeiras criações artísticas na década de 60, aquarelas de fachadas de igrejas barrocas e de casarios, foram influenciadas pela sua breve formação na área.

Eckenberger também realizou cursos livres de desenho e pintura na Escola Superior de Belas Artes de La Cárcova em Buenos Aires. Enveredou pelo teatro, estudou no célebre Teatro Colón, atuou, criou cenários e figurinos para óperas. É possível perceber em diferentes períodos da obra do artista certa caricaturização da pompa, do requinte e do exagero do mundo das óperas. Na obra “Teatrinho Canecofilo”, Eckenberger recria um pequeno teatro, onde atores parecem estar encenando uma grande tragédia.



Teatrinho Canecofilo – Cerâmica e Madeira – 1995
Fotografia: Andrew Kemp

Este caráter trágico e dramático é acentuado conscientemente pelo artista, especialmente nas obras de cerâmica e de tecido, com a utilização de uma camada bastante leve de tinta preta nas últimas etapas do processo criativo. Na cerâmica, a densidade criada pelo preto contrasta com a pureza do branco e a delicadeza do rosa claro. O azul celeste é outra cor bastante utilizada por Eckenberger nas criações com este material, especialmente para realçar a expressividade dos olhos.



Cerâmica, 2007 – Fotografia: Andrew Kemp

O artista que instalou o seu ateliê e passou a viver no Bairro do Carmo, centro histórico de Salvador, na década de 80, antes da reforma realizada no Pelourinho, diz preferir as fachadas desgastadas e envelhecidas pelo tempo. É também válido ressaltar que na última grande individual realizada por Eckenberger em 2008, no Palacete das Artes Rodin Bahia, uma visitante americana depois de observar uma prateleira com uma quantidade impressionante de objetos de cerâmica, perguntou ao artista se a sua obra fazia algum tipo de referência ao holocausto. A resposta foi não, mas será que não devemos desconfiar dela? É sabido que o holocausto deixou uma mácula no mundo, especialmente nos alemães e em seus descendentes, e que conteúdos inconscientes também se manifestam na obra de arte, como nos apontou no início do século XX o surrealismo, corrente da qual a obra de Eckenberger se aproxima, como veremos mais profundamente a seguir.



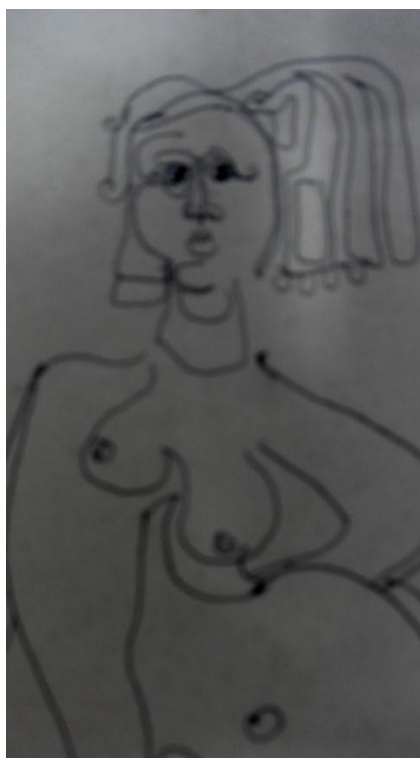
Prateleira. Fotografia: Andrew Kemp

A divisão da obra de Reinaldo Eckenberger em fases, proposta por este artigo, leva em consideração as principais matérias primas utilizadas pelo artista em períodos cronológicos específicos. Na 1ª fase, entre os anos 1966 e 1971, o artista trabalhou bastante com o gesso, na 2ª, entre 1972 e 1975, dedicou-se mais aos plásticos, na 3ª, entre 1976 e 2000, explorou os tecidos, e de 1994 pra cá, 4ª fase, vem trabalhando exaustivamente com a cerâmica. Veremos mais adiante, a descrição detalhada de cada uma das fases, por enquanto é importante esclarecer que este artigo se aprofunda mais na 3ª e na 4ª fase, períodos em que as figuras da mulher e do menino aparecem constantemente e acabam tornando-se uma marca na obra do artista.

Outro recorte foi feito na 4ª fase, uma das mais profícuas, em que o artista cria diversos tipos de trabalhos em cerâmica: painéis, esculturas e objetos híbridos. Este artigo observa especialmente estes últimos, criados através de *assemblagem* entre a cerâmica e objetos *kitsch* porcelanados, adquiridos principalmente nas chamadas “lojas de R\$1,99”¹. Antes de avançarmos cabe ainda dizer que nas três primeiras fases, em paralelo às experimentações com diferentes materiais, Eckenberger sempre gravou, pintou sobre tela e azulejo, e desenhou, principalmente em nanquim, inclusive foi desenhando que o artista deu forma pela primeira vez às figuras já citadas.

¹ Expressão como ficaram conhecidas lojas que se popularizaram nos centros das grandes cidades, onde mercadorias são comercializadas a preços baixos, principalmente, no valor de R\$1,99.

Foi em agosto de 1966, a bordo da embarcação Venceslau Guimarães, navegando pelo Rio São Francisco, que Eckenberger rascunhou pela primeira vez a figura da mulher. O artista tinha acabado de estar na romaria de Bom Jesus da Lapa, no município baiano de mesmo nome, onde acontece, todos os anos, uma das maiores festas católicas do Brasil. O artista não faz nenhuma relação consciente entre os dois fatos, mas durante a entrevista fez questão de pontuar em que circunstâncias nasceu a figura mais emblemática do seu trabalho.



Desenho, 1966

Eckenberger diz que a mulher é a sua própria mãe, uma mulher de personalidade forte e dominadora, mas afirma também que, aos 10 anos, costumava satirizar com desenhos a senhora muito maquiada que dirigia a escola onde estudava. Homossexual, Eckenberger assume o desejo de ridicularizar a mulher, uma mulher da qual o artista não consegue se separar. A figura feminina na obra de Eckenberger quase sempre aparece grudada à figura de um menino, com o qual o artista se identifica e afirma ser ele mesmo.



Concurso Miss Parindo – Desenho Nanquim e Colagem – 1972
Fotografia: Andrew Kemp

Devemos, entretanto, tentar outras leituras para além do que Eckenberger nos diz, e a hipótese aqui levantada é de que o artista também se vê na figura feminina, gorda e disforme, que despreza e ama, paradoxalmente. As teorias freudianas sobre sexualidade infantil e especialmente sobre os mecanismos psíquicos implicados no homoerotismo masculino, em que se estabelece uma fixação e uma identificação entre o menino e a mãe, podem ser valiosas ferramentas para uma análise mais profunda da obra de Eckenberger, assim como as chamadas teorias queer, que nos apontam que a orientação e a identidade sexual ou de gênero dos indivíduos são resultado de uma construção social e, portanto, não existem papéis sexuais biologicamente inscritos na natureza humana. Entretanto, estas são tarefas que este artigo não tem a pretensão de abarcar.

O fato é que estas duas figuras se assemelham tanto que, em alguns trabalhos, a não ser pela diferença de tamanho, é impossível distingui-las. A mulher e o menino possuem expressivos olhos azuis, nariz em forma de falo (especialmente nas obras em tecido) e estão muitas vezes com a língua em riste, como no gesto satírico de “esticar a língua”. O artista admite uma aproximação entre os seus personagens e as figuras igualmente corpulentas que aparecem nas obras do argentino Antônio Berni, do colombiano Fernando Botero e do mexicano José Luis Cuevas. É interessante observar que todos estes artistas, além de contemporâneos

de Eckenberger, são latino-americanos, o que nos faz pensar que o nosso argentino-baiano não está só, e pode ser inserido em uma tradição figurativa latino-americana.

O conteúdo explicitamente erótico particulariza a obra de Eckenberger, onde carícias íntimas e cenas de sexo oral são recorrentes. Na boca, fixada pela busca do prazer, aparecem além da língua em riste, objetos, pirulitos e o pênis de um menino, que em outras cenas é acariciado ou castrado. Para Freud, o medo da castração² faz com que o menino reprima o desejo de possuir a mãe, afastando-o apenas da consciência, mas não da vida mental do sujeito.

Em “Uma Mente Própria - A história Cultural do pênis”, David Friedman nos aponta que, desde o começo da civilização ocidental, o pênis foi mais do que uma parte do corpo, foi uma ideia, uma medida-padrão conceitual do lugar do homem no mundo. Ferramenta de criação e destruição, o pênis, ao longo da história, já foi motivo de orgulho e vergonha, já foi sagrado e profano, herói e vilão, mas de uma forma ou de outra nunca saiu do centro das atenções humanas. É curioso observar que em toda obra de Friedman a única referência ao pênis de uma criança aparece quando o autor trata do pênis de Jesus. “Este pênis não desempenhava nenhum papel no pecado original, não tinha desobedecido à vontade de Deus ou do homem, e, definitivamente, não era uma ferramenta do Diabo” (FRIEDMAN, p. 50).

² Privar dos órgãos essenciais à reprodução animal, capar.

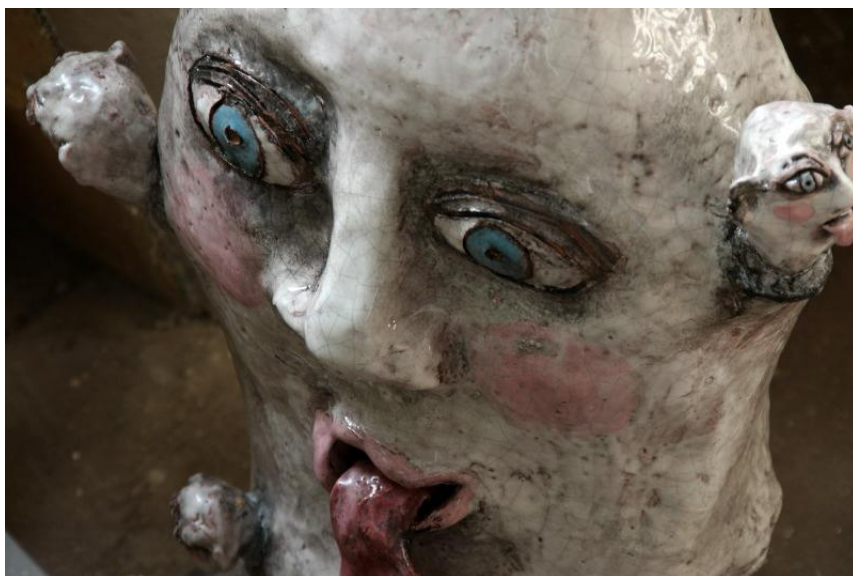


Molambofilia, panos estofados, 2001 – Fotografia: Andrew Kemp

O pênis do menino Jesus, que foi representado em muitas obras de arte entre os séculos XIV e XVI, muitas delas expostas em igrejas, não possui vergonha nem pecado, ao contrário do pênis do menino em Eckenberger. Assim, o que pretende artista ao abordar o tema da sexualidade infantil? Fazer uma crítica à cultura ocidental cristã? Já foi observado pelo mestre Juarez Paraíso que Eckenberger faz uma sátira social, uma crítica ao comportamento humano e à hipocrisia moral. Não é incomum a utilização de conteúdos eróticos e pornográficos com este objetivo, e, no século XVI, segundo Lynn Hunt, escritores e gravadores utilizavam a pornografia para satirizar o clero e a nobreza, questionando as estruturas sociais.

Numa atitude aparentemente fetichista, outras partes do corpo, além do pênis, ganham especial atenção de Eckenberger: o nariz, a língua, seios e olhos.

Não somos todos nós fetichistas no momento em que privilegiamos uma parte do corpo? Que preferimos, por exemplo, os lábios, os cabelos, o olhar ou os adornos? A arte também está cheia destas tendências mórbidas mais ou menos conscientes. Os artistas têm as suas obsessões como todos os outros, ou seus temas preferidos. A sua necessidade de destacar certos pormenores. A lista das suas torpezas é inesgotável e podemos classificá-las facilmente em categorias, desde o caso particular à família numerosa. (NÉRET, 2004, p. 8)



Acareação – Cerâmica – 2008 – Fotografia: Andrew Kemp

Como também pôde ser observado na publicação da editora Taschen dedicada à arte erótica, o fetiche por partes do corpo, especialmente por aquelas responsáveis pelos sentidos, é recorrente nas obras consideradas eróticas. “É somente através destes órgãos dos famosos cinco sentidos, sem os quais não teria qualquer interesse o acato físico de fazer amor, que tomamos conhecimento do mundo exterior, do corpo do outro...” (NÉRET, pág. 83). O olho, bastante expressivo nas figuras de Eckenberger, é o órgão do sentido mais importante para este reconhecimento do outro e do mundo, segundo a classificação proposta por Gilles Néret, que cita uma passagem extraída do célebre romance de Georges Bataille “História do Olho”:

...vi, na vulva pelada de Simone, os olhos azuis-claros de Marcelle a olhar-me chorando lágrimas de urina. Vestígios de muco no pêlo fumegante conseguiam dar a esta visão um caráter de tristeza dolorosa. Mantinha as coxas de Simone abertas: a urina fervente brotava do olho sobre a coxa mais baixa... (2004, p. 83).

No romance sádico de Bataille a protagonista possui uma paixão mórbida por tudo que a faz lembrar o globo ocular, chega a arrancar o olho de um padre e empurrá-lo para dentro do seu ânus. O fetichismo levado as últimas consequências

é utilizado pelo autor de “História do Olho”, obra tributária de Sade³, publicada em 1937, para decretar uma verdadeira guerra contra a sociedade que “ao considerar a morte e a sexualidade como fatores de desordem, as interditou...” (NÉRET, p. 85;86).

A transgressão da interdição do incesto, afirmada por Eckenberger no discurso sobre a obra, é, sem dúvida, uma das grandes provocações do artista à ordem social. Bataille também nos fala sobre o tema na obra “O Erotismo”, e diz que a interdição universal ligada à sexualidade, que se opõe em nós à liberdade animal da vida sexual, contribuiu para organização do mundo da razão e do trabalho.

O mundo do trabalho e da razão é a base da vida humano, mas o trabalho não nos absorve inteiramente, e se a razão é que manda, nossa obediência tem limites. Por meio de sua atividade, o homem construiu o mundo racional, mas nele sempre subsiste um fundo de violência. (BATAILLE, 2004, p. 61)

Essencialmente, para Bataille, o campo do erotismo é o campo da violência e da violação, violação inclusive da própria interdição, já que, segundo o autor, se obedecemos à interdição, se estamos a ela submetidos, é para dela gozar no momento da transgressão, quando experienciamos a idéia do pecado. O erotismo resulta da sexualidade vergonhosa e reprimida, e mais, é a exuberância da vida até na morte, chave para a compreensão da natureza humana e inumana que habita em todos nós.

As ideias que o autor nos traz sobre o erotismo extrapolam e muito as convicções do senso comum, restritas aos jogos sexuais, ao próprio ato, ao gozo sexual ou à simples representação, explícita ou não, dos órgãos sexuais. O erotismo para Georges Bataille vai inclusive além da reprodução como fim, embora o sentido fundamental da atividade reprodutora seja a chave para compreensão do tema, já que coloca em jogo dois seres descontínuos. Antes de avançarmos, faz-se necessário um breve aprofundamento nos conceitos fundamentais de

³ O Marquês de Sade foi um aristocrata francês, pensador e escritor libertino que viveu na virada dos séculos XVIII e XIX e deixou uma obra profundamente marcada pela pornografia e pelo desprezo aos valores morais.

“descontinuidade” e “continuidade” apresentados por Bataille ainda na introdução da sua obra “O Erotismo”.

Nós, seres reproduzidos, somos distintos, como somos distintos daqueles dos quais nos originamos, explica Bataille, nascemos e morremos sozinhos numa aventura ininteligível, portanto, existe entre nós e os outros um abismo, uma descontinuidade. “Esse abismo é profundo, não vejo o meio de suprimi-lo. Só podemos sentir em comum a vertigem desse abismo. Ele pode nos fascinar. Esse abismo, em um sentido, é a morte, e a morte é vertiginosa, fascinante”. (BATAILLE, 2004, p. 22)

Suportamos mal a individualidade perecível que somos, temos a nostalgia de uma continuidade primeira, perdida, que nos religaria ao ser e paradoxalmente tem o mesmo sentido da morte, diz Bataille. E é esta nostalgia, que, segundo o autor, comanda em nós as três formas de erotismo: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado. “... Nelas o que está sempre em questão é a substituição do isolamento do ser, a substituição de sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda”. (BATAILLE, 2004, p. 26).

No erotismo dos corpos, o que mais nos interessa nesta análise, o que está em jogo é a busca da continuidade no corpo do outro, assim, os corpos dos parceiros são violados, se dissolvem e se misturam. É deste erotismo que nos fala Eckenberger? Em suas obras, os corpos das figuras estão unidos, grudados, são inseparáveis, e o menino chega a insistir em permanecer, ou retornar, ao útero da mulher. Especialmente nas cerâmicas, Eckenberger se vale da técnica da *assemblagem* para unir objetos, partes, cabeças, gerando corpos híbridos, formas grosseiras e dramáticas.



“Caragem”, 2007 – Fotografia: Andrew Kemp

São especialmente estes objetos, nomeados neste artigo de objetos híbridos, que nos interessam nesta breve exposição da 4ª e atual fase de Eckenberger, dedicada à cerâmica e iniciada em 1994. Hoje, aos 71 anos, o artista trabalha quase que exclusivamente na série ESKITSCHOFRENIA, uma combinação das palavras “*kitsch*” e “esquizofrenia”, que já reúne mais de 600 peças, todas devidamente catalogadas e intituladas. O jogo de palavras é constantemente utilizado pelo artista para dar títulos engraçados e criativos as suas obras, como em “Penaltino Bavi-Concebido de Escanteio”, “Miséria Ululante”, “Passeio no infantíciclo”, “Concurso Miss Parindo”, etc.



Objetos Híbridos – Coleção Eskitschofrenia – Fotografia: Andrew Kemp

A produção dos objetos híbridos que integram a série ESKITSCHOFRENIA passa por diversas etapas, a saber: circulando de mochila, a pé, pelo centro de Salvador, Eckenberger entra e sai de diversas lojas da Av. Sete, da Av. Carlos Gomes, da Barroquinha e da Baixa dos Sapateiros em busca de bibelôs, enfeites, vasos, bonecas, ou qualquer outro tipo de objeto porcelanado. Alguns de fato custam R\$ 1,99, outros são mais caros, outros mais baratos, mas todos podem ser adquiridos a preços baixos, e muitos são “Made in China”, ou seja, vêm da China, que exporta quinquilharias⁴ para o mundo.

Eckenberger prefere os objetos brancos, mas se a promoção for boa não dispensa os cinzas e marrons, neste caso a lógica é a do “quanto mais, melhor” e quanto mais *kitsch* também melhor para o artista (com exceção dos objetos com muitos detalhes). Segundo o esteta Abraham Moles, o *kitsch* é a palavra-chave para compreensão do sistema estético na qual estamos inseridos, o de comunicação de massa, onde o “parecer” se tornou mais importante do que o “ser”. A palavra *kitsch* no sentido moderno aparece em Munique, por volta de 1860, e tem um sentido pejorativo, ligado à ideia de “trapacear, receptar, vender alguma coisa em lugar do que havia sido combinado” (MOLES, 1971, p.10). O *kitsch* parece o que não é, é marcado pela ausência de estilo, é o “supérfluo do progresso”.

Não é por acaso que Eckenberger se vale do *kitsch*. Bené Fontelles nos fornece algumas pistas no texto sobre a obra do artista que apresentou a exposição de 1978 no Museu de Arte Moderna da Bahia:

Sai das ruas, dos restos, dos rastros que uma civilização mistificou dentro de sua comunicação em uso, em veste, em olhar, em tato, em paladar, em embalagem, em ritual, em mitologia cotidiana da propaganda, fragmentos de uma época. Colagens, personagens de um tempo que não há tempo, há um desastre qualquer, uma mutação, uma raiva e uma solidão urbana nos ônibus, nas cidades cheias de ratos destrinchando os lixos.

A maioria dos objetos *kitsch* é quebrada, alguns são aproveitados inteiros, mas de uma forma ou de outra são eles que dão as principais indicações ao artista de que caminhos seguir para criar o objeto híbrido. Em argila, Eckenberger molda cabeças, pernas, braços, e até patas, que deverão se encaixar perfeitamente nos vasos, bibelôs, e animais que perderam a forma original. Além dos objetos *kitsch*, o

⁴ Quinquilharia s. f. Brinquedos de crianças; bagatelas; miudezas. (Dicionário Houaiss)

artista utiliza, em menor quantidade, objetos mais valiosos, adquiridos em brechós, antiquários ou presenteados por amigos.

A inspiração para este trabalho veio do clássico de Lewis Carroll, “Alice no País das Maravilhas”, onde um aparelho de chá completo aparece animado. Eckenberger começou com um bule de porcelana que ganhou *anima* depois de ser unido a uma cabeça de cerâmica criada pelo artista. A figura é a mesma que já povoava seus desenhos, pinturas e instalações de tecido e agora foi adaptada para o novo material. O primeiro contato de Eckenberger com a cerâmica foi ainda na Argentina, nos cursos livres da Universidade de La Corcava. Já aqui em Salvador, o artista trabalhou durante quase quatro anos ao lado de Udo Knoff, com quem diz ter aprendido apenas a pintar sobre azulejo. Alemão, naturalizado brasileiro, Udo foi professor de cerâmica da Escola de Belas Artes da UFBA e um grande especialista na arte da azulejaria.



O Estraga-casamento – Porcelana e Cerâmica, 2007
Fotografia Andrew Kemp

Retomado a descrição do processo, as peças de barro secam por uma semana e depois seguem para o forno elétrico não automático, que o artista possui há 20 anos (ver Ateliê – foto 1). A temperatura, que chega a 800°C, deve ser aumentada de forma gradual, para que as peças não estourem. O processo dura entre 10 e 12 horas, mas só 48 horas depois o forno pode ser reaberto. Na etapa

seguinte, as peças são pintadas com esmalte cerâmico branco, azul, rosa e preto e voltam ao forno, que desta vez vai até 1000 °C (ver Ateliê - foto 2). O artista aguarda mais 48 horas para iniciar a nova etapa, quando pinta as peças com suaves camadas de tinta de porcelana, fazendo o que ele chama de “pátina preta” (ver Ateliê - foto 3). As peças voltam pela terceira vez ao forno, que agora vai até 800°C. Na ultima etapa do processo, o artista finalmente une, usando “durepox”, as peças de cerâmica aos objetos *kitsch*, que também receberam previamente uma camada de tinta preta, garantindo assim a unidade cromática do objeto híbrido (ver Ateliê - foto 4).



Ateliê – foto 1



Ateliê - foto 2



Ateliê - Foto 3



Ateliê - Foto 4

Os objetos híbridos de Reinaldo Eckenberger participaram do 1º Salão da Bahia realizado pelo Museu de Arte Moderna da Bahia em 1994 e da individual “Eskitschofrenia” em 2001, também no MAM, mas não obtiveram o mesmo reconhecimento das experimentações realizadas pelo artista em tecido em sua fase anterior. O despertar para este material foi ainda na infância, quando Eckenberger criava títeres e marionetes, orientado por uma costureira que costumava visitar a sua casa. No ICBA, em 1976, o artista apresentou publicamente pela primeira vez as suas instigantes bonecas de pano, verdadeiras esculturas de tecido.



Miséria Ululante – Panos Estofados – 1995
Fotografia: Andrew Kemp

Eckenberger não é o primeiro artista a criar bonecas, Gilles Néret vê aí algo de perverso e afirma que a mulher, ao longo da história da arte, foi humilhada, torturada e violada pelo artista homem que a objetivou.

Eroticamente descobertas, todas estas bonecas são a marca de uma época, para quem a mulher se tornou bem de consumo, objeto sexual que o homem compra, maltrata e engravida. Brincar com a boneca de forma perversa, foi algo que os artistas, de Bellmer a Kokoschka, não se privaram. (NÉRET, p. 152)

Na obra do artista alemão Hans Bellmer (1902-1975), o que está em jogo é o desejo de desmembrar, separar, já, em Eckenberger, o movimento parece ser no sentido contrário, de unir, agregar, acumular.

Todo o processo de trabalho de Eckenberger culmina com a acumulação, técnica que lhe confere estilo e forma compositiva. A acumulação é na verdade uma característica definitiva nos seus trabalhos. Persiste nos seus desenhos, pinturas, “assemblagens”, objetos, esculturas, cerâmica, de 1965 aos dias atuais, numa verdadeira demonstração de *horror vacui*. (JUAREZ)

Da Galeria do Goethe-Institut, a série intitulada de “Ambiente Bonecafônico” seguiu para São Paulo e foi premiada na Bienal Nacional de São Paulo de 1976 com o prêmio Ciccillo Matarazzo. Um ano depois, Eckenberger apresentou um projeto, no

mínino *sui generis*⁵, na 14 º Bienal Internacional de São Paulo. A ideia de trabalhar com a carcaça de um ônibus, tornando as suas bonecas passageiras de uma viagem bizarra, foi aceita na categoria de “arte catastrófica”. A obra “Homnibus” foi executada durante 4 meses no próprio pavilhão da Bienal, e, apesar de não ter sido premiado o artista afirma que este foi um dos momentos mais plenos de criatividade da sua carreira.



Homnibus apresentada na Bienal 14 º Bienal Internacional de São Paulo

Eckenberger não produz mais objetos de tecido, mas repetiu e explicou o processo passo a passo para nos auxiliar nesta pesquisa. Uma mala empoeirada guarda a matéria-prima que já foi tão valiosa no passado, são borlas, rendas, veludos e sedas, o artista diz preferir os tecidos brilhantes (Objetos de tecido - 1). Roupas e peças, adquiridas em brechós de Salvador ou no mercado de pulgas de Paris, também podem ser reaproveitados pelo artista. A confecção do corpo e da cabeça da figura é feita de forma rápida e tosca, primeiro o corte (Objetos de tecido - 2), depois a costura em uma máquina da década de 40 (Objetos de tecido - 3) e, por fim, o preenchimento com algodão *acrilon*. Os olhos expressivos, o nariz em forma de falo e a boca são produzidos separadamente e depois costurados à cabeça que é

⁵ O termo *Sui generis*, originado no Latim, significa, literalmente, "de seu próprio gênero", ou seja, "único em seu gênero". Usa-se como [adjetivo](#) para indicar que algo é único, peculiar.

finalmente unida ao corpo (Objetos de tecido - 4). Os objetos são sustentados por uma estrutura de metal ou presos a um suporte, quase sempre um tapete barato, *kistch*. Finalmente, com um *spray* de nanquim com água, Eckenberger confere às suas bonecas um aspecto sujo e dramático.



Objetos de tecido – 1



Objetos de tecido - 2



Objetos de tecido - 3



Objetos de tecido – 4

Uma das obras em tecido de Eckenberger integra permanentemente o acervo do Museu de Art Brut La Fabuloserie, em Dicy, na França. Juarez Paraíso afirma que é o impulso criativo, irrefreável e espontâneo e, de certo modo irrefletido do artista que o aproxima da “Art Brut” de Jean Dubuffet. Na década de 40, o pintor francês pesquisou a produção de portadores de transtornos mentais, prisioneiros, indivíduos excêntricos ou marginalizados, que criavam solitários, indiferentes ao julgamento alheio. Segundo Dubuffet, nestas obras, era possível perceber o ato artístico completamente puro e cru, agindo apenas segundo seus impulsos, e foi este espírito que ele tentou levar para suas criações.

É possível perceber uma aproximação da obra de Eckenberger com a “Art Brut”, já na 1º e na 2º fase, entre 1966 e 1975, quando o artista realizou experimentações em gesso e plástico respectivamente. Juarez Paraíso aponta um envolvimento do artista com a “Pop Art” especialmente na 1º fase, pelo tom irônico e jocoso das composições. O conjunto de três obras, “A Bahia de Quase Todos os Santos”, “Homenagem a Cosme e Damião” e “Silêncio Hospital”, todas em gesso sobre eucatex, foi premiado na 1º Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia em 1966, apenas um ano depois do artista se fixar em Salvador. Nestes primeiros anos na cidade, o apoio de José Marques Castro, proprietário da Bazarte Galeria de Arte, e de Ema Vale, dona de uma pensão na Ladeira de Santa Tereza onde o artista residiu, foi fundamental. É curioso observar que, mais tarde, Ema Vale se tornou uma das principais representantes da “Art Brut” baiana, “uma verdadeira *brut*”, segundo Eckenberger.



Sobrado do Sonho Criancicado - Colagem com gesso – 1975

Fotografia: Andrew Kemp

Os santos de gesso utilizados nas colagens eram adquiridos principalmente junto aos santeiros da Rua do Taboão no centro de Salvador, já o lixo plástico, usados na fase seguinte, era coletado por toda parte. As colagens de plástico sobre eucatex também obtiveram reconhecimento e foram expostas em 1972 na badalada Galeria Bonino, no Rio de Janeiro, e em 1975 no Ateliê Jacob em Paris. Uma vez por ano Eckenberger costuma viajar para Europa e além da França, já expôs na Espanha (1969, 1973) na Inglaterra (1979), na Bélgica (1994), na Alemanha (2000) e no Principado de Mônaco (2006).

Ligia Canongia afirma que, entre as décadas de 60 e 70, a história da arte no Brasil e no mundo foi marcada por transformações profundas, anunciadas desde o final dos anos 50, com a transferência da capital mundial da arte de Paris para Nova York. O expressionismo abstrato comandado pelo norte americano Jackson Pollock decreta o fim da vigência das vanguardas modernas européias e instaura-se, a partir daí, a contemporaneidade, segundo Ligia. A pop arte, que no Brasil teve as suas próprias especificidades já que estávamos submetidos a uma ditadura militar, é considerada pela autora o primeiro movimento contemporâneo. A nova construção lógica e formal criticava os excessos de emotividade e individualismo da modernidade e buscava inspiração em Duchamp, que em 1913 na França com a obra “A roda da bicicleta” instaurou o estatuto do *readymade*.



Passeio no Infanticídio – Colagem de plásticos 1972
Fotografia Andrew Kemp

A ideia de transferir um objeto do seu contexto habitual e utilitário para um outro meio, dando-lhe um novo sentido, serviu de matriz para as produções artísticas contemporâneas. Tributário da ação de Duchamp, Eckenberger também descontextualiza objetos do cotidiano, vasos, bules, canecas, o que nos faz pensar que a obra do artista é marcada pela contemporaneidade, embora Ceres Pisani no texto Movimento Moderno na Bahia, classifique o artista entre os modernos. De fato, é inegável a influência surrealista na obra de Eckenberger, especialmente pelo interesse do artista em utilizar objetos fora dos seus contextos originais, prova de que os modernos também foram contaminados por Duchamp e o seu movimento Dadaísta.

Argan nos explica que embora não tenha havido uma fusão entre o Dadaísmo e o Surrealismo, os surrealistas se apropriaram da desinibição dadaísta, quer no emprego de procedimentos fotográficos e cinematográficos, quer na produção de objetos “de funcionamento simbólico”(ARGAN, 1992, p. 361), afastados de seus significados habituais, deslocados. Assim, para o autor, *Dada* se transformou no Surrealismo, isto é, na teoria do irracional ou do inconsciente na arte. O inconsciente para estes vanguardistas do início do século XX não é apenas uma dimensão psíquica explorada com maior facilidade pela arte, devido à sua familiaridade com a imagem, “mas é a dimensão da existência estética e, portanto, a própria dimensão da arte” (ARGAN, 1992, p. 360). Especialmente interessados nos conteúdos inconscientes e oníricos, os surrealistas, assim como Eckenberger, também se valeram da figuração e das técnicas tradicionais, que sendo de uso corrente, prestavam-se para “ressaltar a incongruência ou absurdo do conjunto (como quem narra as coisas mais incríveis da maneira mais normal e aparentemente objetiva)” (ARGAN, 1992, p. 361).



A Pia de Marcel , cerâmica, 2006. Fotografia: Andrew Kemp.

Eckenberger construiu uma poética muito própria se destacando entre os artistas que fizeram arte erótica na Bahia durante o nosso tardio modernismo. Juarez Paraíso é outra referência importante, porém, como afirma Roland Schaffner, podemos até nos perguntar se suas obras são realmente eróticas no sentido pensado por Bataille, pela ausência de “um amado e/ou de uma amada” (SCHFFNER, 2006, p. 251). Os modernistas da geração anterior à de Juarez Paraíso, os da 1ª geração, ainda estavam muito comprometidos com as

manifestações tradicionais da nossa cultura, para alçar, naquele momento, vãos mais criativos no campo do erotismo. Mário Cravo esculpiu Exus, fálicos, para ele, arquétipos da baianidade. Genaro de Carvalho, um especialista em tapeçaria, criou na pintura uma série de mulatas, “Amadianas” talvez. Carlos Bastos pintou corpos negros, “peles brilhantes de óleo e sensualidade” (FRAGA, 2000, p. 91). O erotismo racializado que tanto marcou a obra de Jorge Amado parece ter contaminado os nossos modernos, que em sua maioria teve o privilégio de ilustrar o escritor baiano, inclusive Carybé e Floriano Teixeira.

A obra de Eckenberger dialoga com o obsceno, o cômico e o feio, tratados por Humberto Eco em uma publicação exclusivamente dedicada à história da feiúra. Eco nos diz que o “feio” e o “belo” são conceitos relativos que variam no tempo e nas diversas culturas, mas isso não significa que não se tentou, desde sempre, “vê-los como padrões definidos em relação a um modelo estável.” (ECO, 2007, p. 15). No “belo”, o ser humano se coloca como medida da perfeição, afirma Nietzsche citado por Eco:

No fundo, o homem se espelha nas coisas, considera belo tudo que lhe devolve a sua imagem. (...) O feio é entendido como sinal e sintoma de degenerescência (...) Cada indício de esgotamento, de peso, de senilidade, de cansaço, toda espécie de falta de liberdade (...) tudo provoca a mesma reação: o juízo de valor “feio”. (...) O que odeia aí o ser humano? Não há dúvida: o declínio de seu tipo. (2007, p. 15)

Já Tomás de Aquino, também referenciado por Eco, nos fala da relação do feio com a falta de integridade e a desproporção, que marcam as figuras de Eckenberger. Indecente, grotesco, sujo e obsceno são outras palavras que aparecem no texto de Eco associadas ao feio e que bem poderiam nos servir para adjetivar a obra de Reinaldo Eckenberger. A obscenidade, nas culturas em que existe um forte senso de pudor, “instinto ou dever de abster-se de exhibir e de fazer referência a certas partes do corpo e a certas atividades” (ECO, 2007, p. 131), é a manifestação do desejo de violar o próprio pudor. Comportamentos obscenos podem ser exibidos por raiva ou provocação, como nos aponta Eco, mas com muita frequência a linguagem obscena é utilizada para fazer rir.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Guia de História da Arte**. Trad. M. F. Gonçalves de Azevedo. 2ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1992. 158 p.

BASTOS, Carlos. **Carlos Bastos**. Rio de Janeiro: C. Bastos, 2000.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Trad. Claudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CRAVO, Mário. **1923 – Esboço / Mário Cravo**. Editor J.J. Randam. Salvador: Contexto & Arte, 2002. 173 p. : il.

ECKENBERGER, Reinaldo. **Eckenberger**. Obras 1965 – 2008. Exposição Palacete das Artes, Rodin Bahia, 2008.

ECO, Umberto. **1932 – História da feiúra**; tradução Eliana Aguiar. – Rio de Janeiro: Record, 2007.

FALCÃO, Washington (org.). **A Obra de Juarez Paraíso / jp**; coordenação: Washington Falcão. Textos de vários colaboradores. Salvador: Jp, 2006. 392p: il; 23x30cm.

FRIEDMAN, David. **Uma Mente Própria – A História Cultural do Pênis**. Ed. Objetiva: 2002.

HUNT, Lynn (org.). **A invenção da pornografia**: Obscenidade e as origens da modernidade 1500-1800. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.

LIMA, Luiz Tenório O. **Freud**. Coleção Folha Explica. Ed. Publifolha, 2001.

MERLEAU-PONTY. **O Olho e o Espírito**. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MOLES, Abraham. **O Kitsch**. 4ª ed. São Paulo, 1971.

NÉRET, Gilles. **Arte Erótica**. Colônia: Taschen, 2004.

NÉRET, Gilles. **Homo Art**. Colônia: Taschen, 2004.

PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. **Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler**. In: Revista Estudos Feministas. Florianópolis, v. 10, n. 1, janeiro de 2002. Disponível em: < <http://www.scielo.br>. Visitado em 08.05.2010.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PARAÍSO, Juarez. **O universo criativo de Reinaldo Eckenberger**. Cópia disponibilizada pelo artista.