

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN – IAD
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Camila Ribeiro de Almeida Rezende

Yukio Mishima e Nathalie Gassel: conexões entre fisiculturismo e arte

Juiz de Fora

2017

Camila Ribeiro de Almeida Rezende

Yukio Mishima e Nathalie Gassel: conexões entre fisiculturismo e arte

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Interdisciplinares. Linha de pesquisa – Artes Visuais, Música e Tecnologia.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo De Cristofaro

Juiz de Fora

2017

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Rezende, Camila Ribeiro de Almeida.

Yukio Mishima e Nathalie Gassel : conexões entre fisiculturismo e arte / Camila Ribeiro de Almeida Rezende. -- 2017.

105 f. : il.

Orientador: Ricardo De Cristofaro

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2017.

1. fisiculturismo. 2. escultura. 3. corpo. 4. escrita. 5. performance.
I. Cristofaro, Ricardo De, orient. II. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO DA DISSERTAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Camila Ribeiro de Almeida Rezende

Nome do aluno

Yukio Mishima e Nathalie Gassel: Conexões entre fisiculturismo e arte

Título

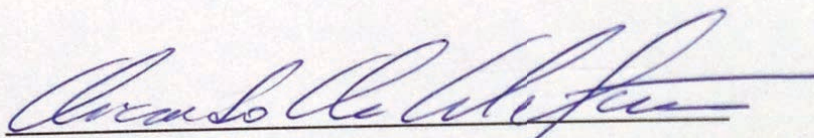
Ricardo De Cristofaro

Orientador

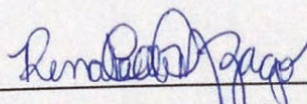
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Área de Concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares, Linha de pesquisa: Artes Visuais, Música e Tecnologia, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Aprovada em 24/02/2017.

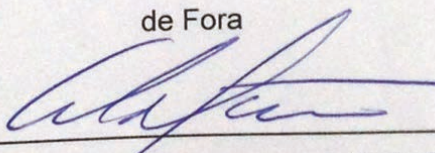
Banca Examinadora:



Ricardo De Cristofaro - Orientador – Universidade Federal de Juiz de Fora



Renata Cristina de Oliveira Maia Zago - Membro UFJF - Universidade Federal de Juiz de Fora



Henrique de Oliveira Lee - Membro externo – Universidade Federal do Mato Grosso

*Para Margarida e Waguinho,
dedico a vocês
esta escrita que reguei com amor,
aquele mesmo amor que vocês regavam
os tijolos, a horta, os sapatos.*

AGRADECIMENTOS

“Como minhas palavras jamais chegarão aos ouvidos de meus antigos heróis, e como não tenho deuses para quem rezar, o que escrevo pode mesmo se transformar em ‘gratidão para com a vida’. Pode se transformar em uma coisa tão particular – e alguns diriam sem sentido – quanto ‘mostrar a vida que eu a amo’.”

(Hans Ulrich Gumbrecht, *Elogio da beleza atlética*)

Muito obrigada, mãe, pela presença física e intelectual neste trabalho. Pelos compartilhamentos de anseios e angústias que ambas vivenciamos nessa nossa etapa de estudantes principiantes. Obrigada por ter me proporcionado um ambiente harmonioso e ter cuidado de mim durante todo o período de gestação dessa dissertação e da minha vida. Você é meu orgulho, minha inspiração. É você, Margarida, a flor mais linda do meu jardim existencial.

Muito obrigada, Rafael, por ser quem eu chamo de amor e de tantos outros nomes que buscam traduzir precariamente o sentimento que você me causa. Obrigada pelo apoio infundável, pelo equilíbrio, a parceria nesses tantos anos, as leituras, opiniões, pelo novo lar, pela vida juntos, pelos novos caminhos, a felicidade, o compartilhamento, a escolha e permanência.

Minha gratidão a você, Ricardo De Cristofaro, que acreditou em meu projeto e me permitiu trilhar o caminho que eu almejava. Obrigada por toda a ajuda, contribuição, orientação, paciência e conhecimento.

Sou grata a UFJF pela minha formação acadêmica, a ajuda financeira e as descobertas proporcionadas. Obrigada a todos os funcionários amorosos: Joana, Josué, Julimar, Renata, Luiz Felipe, Hermenegildo e Luciano. Obrigada a Flaviana e a Lara pelo carinho e por toda a paciência e eficiência.

Obrigada, Professor Dr. Henrique Lee, por ter sido uma das minhas fontes de inspiração por meio de seu trabalho cativante. Obrigada pela competência impecável na análise do meu trabalho, pelas conversas, pelos estímulos, conceitos, gentileza e receptividade. Muito obrigada pela contribuição inestimável nesta dissertação.

Minha eterna gratidão às “coautoras” que ficaram nos bastidores deste trabalho: Luciana Inhan e Isabela Bianchi. Isa, obrigada infinitamente pela apresentação semanal de parte do meu objeto de pesquisa. Através da sua voz conheci mais sobre Gassel e esta dissertação se tornou possível. Obrigada pelas imensas (gigantescas e colossais) traduções tão trabalhosas e dificilmente retribuíveis com bens materiais. Obrigada por me ajudar durante

todos os nossos anos de graduação. Obrigada pelas leituras, revisões, conselhos, cuidados (uma infinidade de coisas mais, impossíveis de exprimir). Obrigada por você ser parte da minha vida.

Infinitamente obrigada, Luciana, minha companheira de jornada, revisora, formatadora, orientadora, crítica literária, clarificadora de ideias, calmante humano, cuidadora, conselheira (realmente não caberia tudo aqui). Obrigada pela amizade sincera, pelo carinho extremo. Obrigada por ter aparecido em minha vida e, de repente, fazer com que eu não admitisse mais uma vida sem você.

Professora Dra. Renata Zago, obrigada pelo carinho, pelos conselhos, pela ajuda de sempre e pela colaboração em meu trabalho.

Tálisson Melo, obrigada pela amizade multifuncional e multiorientadora, pelas críticas construtivas e pelo cuidado.

Breno Bitarello, sou grata a você por toda gentileza, pela imensa ajuda na vida e neste trabalho.

Afonso Rodrigues, pelo pontapé inicial da minha pesquisa. Henrique Reis, por todos os empréstimos de livros. Fabrício Carvalho, por todas as aulas, todas as conversas, conselhos e pela amizade sincera. Helena Ribeiro, pelas produtivas trocas. Larissa Andriolli, por me apresentar a obra de Gumbrecht.

Ana, Thales, Thaiana, Cléber, Júlia e Gisele, agradeço por terem tornado essa etapa da minha vida a mais linda de todas, pela amizade reluzente e estonteante. Obrigada a todos os colegas da turma de mestrado de 2015.

Agradeço a vocês, professores, que desempenharam um importante papel em minha formação: João Queiroz, Sandra Sato, Luiz Carbogim, Maria Lúcia Bueno, Rosane Preciosa, Raquel Quinet e Luís Rocha.

Muito obrigada, Natinha, minha irmãzinha, pelo nosso amor que nunca será enfraquecido por distância alguma. Obrigada por me ajudar a caminhar na vida, me aconselhar mesmo sendo a irmã mais nova e por ser parte integral de mim.

Papai Waguinho, obrigada pelo pouso da águia, não aquele que imaginava quando criança, de forma literal, mas aquele que entendi de forma metafórica um pouco depois da sua partida. Obrigada pelo sentimento de gratidão com a vida, o que me ensinou por meio de exemplos vivos. Sou grata pelo seu amor ao próximo que até hoje me atinge com retribuições. Seus ensinamentos me trouxeram até aqui e são os meus bens mais preciosos. Sinto sua falta.

Deus, Universo, Vida... sou grata, te amo.

RESUMO

Esta dissertação parte da investigação das obras *Sol e aço* (1968), do artista japonês Yukio Mishima (1925-1970), e *A construção de um corpo pornográfico* (2005) da artista belga Nathalie Gassel (1964). Ambos praticaram o fisiculturismo enquanto processo artístico a fim de construir uma obra de arte orgânica. Por meio da literatura, eles reconfiguraram essa prática e produziram um sentido de criação particular para ela. Em diálogo com estas obras, são utilizados conceitos e perspectivas provenientes das artes, da literatura, das ciências sociais e da filosofia, visando compreender como o trabalho desses artistas que têm por base o fisiculturismo pode problematizar as abordagens sobre o culto ao corpo e sua utilização como forma de arte.

Palavras-chaves: fisiculturismo, escultura, corpo, escrita, performance.

ABSTRACT

This dissertation is based on the investigation of the books “Sun and Steel” (1968) by the Japanese artist Yukio Mishima (1925-1970) and “The construction of a pornographic body” (2005) by the Belgian artist Nathalie Gassel (1964). Both artists practiced bodybuilding as an artistic process in order to build an organic work of art. Through literature, they reconfigure their practice and produce a particular sense of creation for it. In dialogue with those books, concepts and perspectives from the arts, literature, social sciences and philosophy, in order to understand how the work of these artists, based on bodybuilding, can discuss the body culture approaches and its use as art.

Keywords: Bodybuilding, sculpture, body, writing, performance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –Yukio Mishima, 1955.....	20
Figura 2 –Yukio Mishima.....	46
Figura 3 –Nathalie Gassel por Catherine Debondue.....	54
Figura 4 –Nathalie Gassel, 2011.....	67
Figura 5 –Exposição Martial Cherrier.....	73
Figura 6 –Lisa Lyon, 1982.....	74
Figura 7 –Arnold Schwarzenegger,1976	74
Figura 8 –Fotografia de Bill Dobbins.....	75
Figura 9 – <i>Reincarnation of Saint Orlan</i> , 1990.....	77
Figura 10 –Beatriz Preciado.....	79
Figura 11 –Arnold Schwarzenegger com a professora de balé.....	83
Figura 12 –Nathalie Gassel por Catherine Debondue.....	90

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – YUKIO MISHIMA — A VIDA COMO OBRA DE ARTE	19
1.1 A OBRA SOL E AÇO.....	25
1.2 A DICOTOMIA CORPO/MENTE	31
1.3 O SOL E A PELE.....	34
1.4 O AÇO E O MÚSCULO.....	36
1.5 MISHIMA E AS RELAÇÕES COM A ARTE CONTEMPORÂNEA	40
 CAPÍTULO 2 — NATHALIE GASSEL – DO CORPO AO TEXTO, DA CARNE À	
ESCRITA	47
2.1 O CORPO AMBÍGUO	55
2.2 CORPOS FISCULTURISTAS, CORPOS PORNOGRÁFICOS	57
2.3 A ESCRITA E O CORPO – UM PROJETO ARTÍSTICO.....	61
2.4 A CARNE SEM O INTELECTO	63
 CAPÍTULO 3 – OUTRAS POSSIBILIDADES DE INTERPRETAÇÃO	68
3.1 O ESPORTE E A ARTE.....	68
3.2 OS DESDOBRAMENTOS DO FISCULTURISMO NA ARTE.....	72
3.3 A POSE	79
3.4 A FOTOGRAFIA	85
3.5 O ESPELHO.....	87
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	98

INTRODUÇÃO

“Na filosofia e nas ciências ocidentais, aquele que fala está sempre escondido, oculto, apagado da análise. A ‘egopolítica do conhecimento’ da filosofia ocidental sempre privilegiou o mito de um ‘Ego’ não situado.”

(Ramón Grosfoguel)

Dissertar sobre um tema envolve diferentes escolhas de abordagens, metodologias e ideologias. Em meio a possíveis caminhos, algumas vezes, as vozes passivas e a ausência de sujeitos praticantes de ações nos fazem esquecer o indivíduo por detrás das palavras. Surge uma curiosidade sobre a gênese da motivação e o lugar de fala do pesquisador. Mas será que essa curiosidade deve permanecer circunscrita apenas ao leitor? Ou poderá ser um combustível na própria composição do trabalho?

Instigada a compor uma dissertação que evidenciasse a influência das minhas experiências pessoais na produção teórica, fui apresentada ao conceito de autoetnografia¹. Segundo a autora Daniela Versiani, a autoetnografia “é um conceito produtivo para a leitura de escrita de sujeitos/autores que refletem sobre sua própria inserção social, histórica, identitária e, em especial, no caso de subjetividades ligadas a grupos minoritários (...)”². É uma alternativa conceitual útil a pesquisadores preocupados em “superar uma série de dicotomias predominantes na reflexão teórica dedicada tanto às autobiografias quanto às etnografias, (...): o Mesmo *versus* o Outro, subjetividades *versus* alteridade, individual *versus* coletivo, Sujeito *versus* Objeto etc.”³. Este conceito, portanto, é um potente combustível tanto para a análise de artistas e obras, quanto para a inserção das minhas experiências pessoais, que demarcam o meu lugar de fala.

Os fundamentos desta dissertação não estão dissociados da minha subjetividade, nem do meu corpo, tampouco dos pactos de leitura com esses espaços autobiográficos nos quais me baseio. Logo, ao invés de falarmos *sobre* o “outro” ou *pelo* “outro”, o intuito será falar *com* o “outro”, por meio de uma escrita dialógica e polifônica, assumindo o encontro de subjetividades plurais.

Meu convívio com fisiculturistas se iniciou aos quatorze anos de idade, quando fui incentivada por meus pais a praticar exercícios físicos devido a problemas de saúde e

¹ Agradeço ao Dr. Henrique Lee pela apresentação tão frutífera.

² VERSIANI, 2002, p. 68.

³ *Idem*.

obesidade. A escolha por academia de musculação me fez, a partir de então, tornar cotidiana a convivência com esses indivíduos. A não aceitação estética dessas pessoas — sobretudo das mulheres — e o incômodo com a visceralidade de seus corpos, induziram-me à curiosidade em compreender o que os levava a uma transformação tão extrema.

A partir disso, comecei a pesquisar voluntariamente as questões que permeavam esses corpos. Ao longo de cinco anos, antes de iniciar o ensino superior, minha relação com esse meio se estreitou: por necessidades financeiras, comecei a trabalhar em recepções de academias; minha prática de musculação se tornou estética e os fisiculturistas compunham grande parte das minhas relações sociais. Entretanto, após ingressar no curso de graduação em Artes e Design da UFJF — dividindo o tempo entre o trabalho em academias de musculação e os estudos — meu modo de enxergar os fisiculturistas mudou radicalmente. Comecei a conceber possibilidades de conexão entre o campo das artes e esse esporte.

Ao analisar alguns termos utilizados no meio fisiculturista, constatei que se tratava de referências diretas ao processo escultórico: os mesmos termos que artistas escultores usavam para descrever seus processos de criação estavam sendo aplicados ao esporte. Logo, tornaram-se evidentes as relações “artista-obra” e “atleta-corpo”. Dessa forma, entendendo o tratamento do corpo como suporte, distanciando-se do clichê de distúrbio de imagem corporal e aproximando-o de uma relação de artista e obra em um mesmo ser, avistei uma possibilidade de pesquisa.

É comum encontrar discursos de fisiculturistas como “escultores de si” e de terceiros (treinadores) como “escultores” de outros atletas. Esses discursos, a princípio, foram identificados em atletas de Juiz de Fora, posteriormente no Brasil de maneira mais ampla, e, ao mesmo tempo, nas declarações⁴ de Arnold Schwarzenegger, uma pessoa que exerceu e ainda exerce enorme influência entre os fisiculturistas, sendo percebido como mito⁵ e modelo de inspiração.

A reprodução acerca desses discursos pode ser encontrada em sites de fisiculturismo, páginas pessoais de atletas, bibliografias específicas como a *Enciclopédia de fisiculturismo e musculação*, elaborada por Schwarzenegger (2001), e também em

⁴No documentário *Pumping Iron* (1977) Arnold Schwarzenegger é indagado com a seguinte pergunta: “Você se vê como uma escultura?” Ele prontamente responde: “Sim, totalmente. Os bons fisiculturistas pensam igual...que são escultores em termos de escultura. Se você começa a analisar, a pessoa olha-se no espelho e diz...‘Preciso de mais deltoides, mais ombros’, e assim se chega a uma boa proporção. O que a pessoa faz é começar a treinar...para fazer crescer os deltoides. Se fosse um artista ele colocaria um pouco de argila de cada lado. Assim é mais fácil. Nós tomamos um caminho mais difícil...porque trabalhamos com o corpo humano.”

⁵SABINO, César. O peso da forma. Cotidiano e uso de drogas entre fisiculturistas. (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro: UFRJ/PPGSA, 2004.

documentários sobre esse tema. Expressões como: “lapidar o corpo”, “esculpir”, “refazer o trabalho” são rotineiras nesse meio, tal como a postura de posar para si e para o outro em um ritual de apreciação que é semelhante ao ritual do escultor ao avaliar o trabalho em construção. No fisiculturismo, assim como na arte, o praticante se afasta do espelho ou do treinador para que esse corpo seja analisado em todos os seus ângulos possíveis, na tentativa de compreensão do seu espaço e de sua matéria, julgando o que está finalizado ou o que ainda falta trabalhar. Schwarzenegger afirma: “Não basta apenas querer ‘ficar grande’. Fisiculturismo é mais do que isso. Ele trata de massa, forma, simetria e definição. É um tipo de escultura; é quase como um meio de expressão artística.”⁶.

Percebi que a postura de atletas, praticantes e treinadores⁷ perante a transformação do corpo também se assemelhava ao do escultor no campo da arte. Se o atleta (ou praticante) é seu autotreinador — não é treinado por nenhuma outra pessoa, o crédito de construção do corpo é totalmente dele (atleta e treinador de si). Entretanto, se esse praticante ou atleta está sendo acompanhado e direcionado por um treinador, o crédito de construção do corpo é também associado ao trabalho do treinador. Este último, assim como o escultor, é parabenizado pela obra que constrói. Esses corpos aos quais ele exerce o seu conhecimento de modelagem da carne são exibidos como “portfolios” pessoais.

Após a identificação desses discursos não reconhecidos como discursos artísticos pelo meio acadêmico, sobretudo por estarem vinculados a uma intenção esportiva e não artística e circularem fora de um âmbito de produção intelectual, surgiu o interesse de investigar artistas que se propusessem a defender o corpo fisiculturista como escultura e material de obra de arte; sendo capazes de fundamentá-lo teoricamente, de uma forma diferente da maneira corriqueira e com a intencionalidade artística, fator principal que distingue a *prática como esporte* da *prática como arte*.

Ainda na graduação, em conversa com um professor sobre o meu interesse em pesquisar o fisiculturismo e suas ligações com a arte, fui apresentada a Yukio Mishima⁸. Foi a primeira vez que encontrei materializada em um artista as minhas inquietações de pesquisa.

⁶SCHWARZENEGGER, 2001, p. 230.

⁷Entende-se por atleta aquele praticante que disputa profissionalmente em campeonatos de fisiculturismo. Já o indivíduo de fisiculturismo podemos entender como aquele que exibe os mesmos resultados do atleta, mas não compete profissionalmente. O treinador é aquele que tem graduação em Educação Física e atua como *Personal Trainer* e no contexto aqui estudado é o profissional que treina o fisiculturista, elaborando seu treino de musculação e todas as outras atividades necessárias para a concretização de um objetivo (dieta, uso de medicação, anabolizantes, rotina, descanso etc). Ele é responsável por olhar a estética desse corpo preocupando-se com a proporção e adequação aos parâmetros do meio fisiculturista.

⁸Meu eterno agradecimento ao professor do Instituto de Artes e Design da UFJF Afonso Carvalho Rodrigues, por ter proporcionado essa descoberta que gerou tantos frutos.

Mishima, naquele momento, se tornou o elo entre minhas percepções e a efetivação do conceito de arte no corpo fisiculturista.

Yukio Mishima, pseudônimo de Kimitake Hiraoka (Japão, 1925-1970), foi conhecido, dentre outros atributos, como artista, escritor, romancista, dramaturgo e também como fisiculturista. Em sua obra *Sol e aço* (1968)⁹, investigada como autorretrato literário¹⁰, ele reflete acerca de sua transformação corporal. A obra me chamou atenção pela narrativa, que se assemelhava aos discursos triviais dos praticantes de fisiculturismo e também se aproximava da arte contemporânea¹¹.

Essa obra foi, portanto, escolhida como *corpus* da dissertação, por apresentar a reflexão do artista de forma direta e por estabelecer um embasamento teórico sobre a construção desse corpo. Por meio dela será possível identificar na escrita e na vida (corpo) de Mishima um diálogo com a arte contemporânea. O objetivo é pensar como essa conexão está presente na criação desse artista por meio do fisiculturismo e da literatura, e como ela pode ser ampliada, demonstrando também a dificuldade de classificação.

Ao fazer um mapeamento nas áreas das artes visuais e literárias, da sociologia e da antropologia, identifiquei não só Mishima, mas também outros artistas que se basearam no fisiculturismo para pensar o corpo artisticamente: Martial Cherrier, Robert Mapplethorpe, Bill Dobbins e alguns outros que serão citados ao longo da dissertação. Além do discurso artístico sobre o corpo, eles se inserem no campo da arte circulando pelos seus meios, e suas obras configuram-se como possibilidade de questionamento de certos paradigmas do corpo. Dentre esses artistas, destaca-se a fisiculturista belga Nathalie Gassel (1964), que, inspirada em Mishima, apropriou-se do fisiculturismo como expressão artística. A sua obra *A construção de um corpo pornográfico* (2005)¹² também irá compor o *corpus* desta dissertação.

Grande parte da produção acadêmica referente ao fisiculturismo tem embasamento na alienação do corpo e na deficiência de uma conduta crítica perante os padrões de beleza inacessíveis da sociedade. As pesquisas apresentam um grande foco na problematização psicológica, na comercialização desses corpos, na ética, no uso de

⁹MISHIMA, Yukio. *Sol e aço*. Trad. Paulo Leminski. São Paulo, Brasiliense, 1985.

¹⁰LEE, Henrique de Oliveira. *O espaço autobiográfico em Yukio Mishima*. (Dissertação de Mestrado). Belo Horizonte: UFMG, 2007.

¹¹A arte contemporânea é aqui entendida de acordo com a percepção de Danto: não como algo produzido no momento presente, mas aquela “produzida dentro de certa estrutura de produção jamais antes vista em toda a história da arte” (DANTO, 2006, p. 12).

¹²GASSEL, Nathalie. *Construction d'un corps pornographique*. Ah! Bruxelas: Editions Cercle d'Art, 2005. Esta obra ainda não foi traduzida para o português, portanto, toda a tradução presente no trabalho é de livre tradução.

anabolizantes e em julgamentos valorativos. Consequentemente, as investigações permanecem circunscritas em um espaço restrito e reforçam uma ideia estereotipada do fisiculturismo enquanto prática desconexa ao exercício intelectual. É possível perceber essa inclinação nos estudos de autores como Jean-Jacques Courtine¹³, Paula Sibilia¹⁴, Adriana Estevão¹⁵ e Cesar Sabino¹⁶. Outros estudiosos como David Le Breton, Stéphane Malysse, Mirian Goldenberg e Denise de Sant'Anna articulam uma possível abertura em diversos trabalhos para que essa prática do fisiculturismo seja observada por uma perspectiva mais ampla, porém, ainda não assumem o discurso proposto nesta dissertação.

A opção metodológica de se basear em matrizes autobiográficas que estão além das entrevistas das pesquisas antropológicas e sociológicas, caracterizando-se próximas a autoetnografias, permite outra interpretação desse processo. O trabalho em questão não tem a intenção de criar uma outra hegemonia, defendendo que há a existência de um discurso artístico em toda a prática fisiculturista. O fisiculturismo que se apresenta hegemonicamente nas pesquisas acadêmicas como uma submissão à forma é plausível, mas não é a única via de existência.

Há outros elementos sócio simbólicos em torno dessa prática que pode ser significada de diferentes formas, não somente como um corpo escravo. A intenção é ampliar essa perspectiva reducionista e apontar a possível aproximação dessa construção do corpo com a arte, demonstrando como os artistas aqui investigados produzem um sentido de criação particular para o fisiculturismo. Portanto, “o mesmo objeto de investigação pode ser interpretado por diferentes práticas discursivas (...) ao mesmo tempo em que, em cada uma destas práticas há diferentes leituras interpretativas no tempo e no espaço”¹⁷. Partindo dessa perspectiva, de acordo com Guacira Lopes Louro:

Já há algumas décadas, grupos organizados e intelectuais vêm provocando importantes transformações que dizem respeito a quem está autorizado a conhecer, ao que pode ser conhecido e às formas de se chegar ao conhecimento. Novas questões vêm sendo colocadas a partir das experiências e das histórias dos grupos considerados “minoritários”; áreas e temáticas vistas, até alguns anos atrás, como pouco “dignas” ocupam agora o espaço e o tempo da academia e passam a ser objeto

¹³COURTINE, Jean-Jacques. **Os Stakhanovistas do narcisismo**: Body-building e puritanismo ostentatório na cultura americana do corpo. In: SANT'ANNA, D. *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

¹⁴SIBILIA, Paula. **O bisturi do software** (Ou como fazer um corpo belo virtualizando a carne impura?). In: COMPÓS 2005 — *XIV Congresso da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação*.

¹⁵ESTEVÃO, C. **A política no corpo**: mulheres fisiculturistas, corpos hiperbólicos. Tese (Doutorado). Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2005.

¹⁶SABINO, César. **O peso da forma**. Cotidiano e uso de drogas entre fisiculturistas. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia). Rio de Janeiro: UFRJ/PPGSA, 2004.

¹⁷JENKINS, 2004, p. 24.

de centros universitários e núcleos de pesquisa. Sobre o mundo do privado e do doméstico, sobre as muitas formas de viver o feminino e o masculino, a família, as relações amorosas, a maternidade e a paternidade, sobre o erotismo e o prazer, sobre a pornografia e as “perversões” fazem-se teses, escrevem-se livros, realizam-se seminários e cursos. Mobilizam-se, frequentemente, outras estratégias e métodos de estudo e análise, reinventam-se técnicas de investigação, valorizam-se “fontes” até então desprezadas. (LOURO, 2007, p. 211)

As obras de Mishima e Gassel apresentam-se, portanto, como fontes de investigação capazes de produzir alternativas discursivas para o fisiculturismo, ampliando uma perspectiva reducionista e podendo dar visibilidade a discursos artísticos e de gênero nas pesquisas já produzidas. Essa questão da área temática pouco “digna”, discutida por Guacira Louro, é fortemente encontrada no fisiculturismo, campo ambivalente e paradoxal que carrega em si estereótipos, transitando de diferentes formas no campo do esporte, da mídia e da produção intelectual.

No esporte, o fisiculturismo é socialmente discriminado — não se insere como modalidade olímpica, por exemplo — e questionado quanto à sua função, performance e desempenho, visto que se configura como uma prática unicamente para fins estéticos.

Na mídia, esse corpo visceral extrapola os padrões sociais de beleza e consegue atrair para si posturas de discursos ambivalentes: ele é estereotipado e até mesmo exibido em um tom sensacionalista que relembra os *freak shows*¹⁸, sobretudo quando esse corpo rompe com a normatividade de gênero, tornando-se um depósito de discursos valorativos relacionados à ética, à estética e à moral, questionando a razão da constituição de um corpo que troca a saúde por um padrão estritamente atribuído a um grupo minoritário de praticantes.

Estranho espetáculo, entretanto: corpos inchados, artificialmente bronzeados, cuidadosamente depilados e lubrificados, alinhados sobre o palco segundo um ritual que lembra os concursos de beleza femininos; mulheres mutantes, cujo sexo se apaga sob a capa de músculos. Curiosas posturas, que pensam ressuscitar a estatuária clássica, justamente quando o desmedido das anatomias ergue-se como uma injúria à arte do escultor antigo. Insólitas massas musculares, puramente decorativas, que não servem para correr, nem para arremessar, e que rompem assim com tudo aquilo que, dentro da lógica esportiva, associa músculo a movimento. (COURTINE, 1995, p. 83)

Ao mesmo tempo em que esse corpo é socialmente rejeitado, ele extrapola seus limites, antes restringido a um grupo de adoradores, e começa a influenciar o aumento de volume e a definição dos corpos fora do contexto desse grupo. O cinema americano, os

¹⁸Exibições que ocorriam em circos e carnavais entre os anos de 1840 e 1970 muito populares nos Estados Unidos. É uma espécie de show de aberrações, show de horrores em que pessoas ou animais dotados de algum tipo de anomalia relacionada a mutações genéticas, doença e/ou defeito físico, eram exibidos.

brinquedos e quadrinhos da década 1980 são fortemente influenciados por Arnold Schwarzenegger. A moral da boa forma se impõe. O espetáculo do músculo rompe as telas e os espaços circunscritos do cinema. O estigma, e podemos dizer até mesmo o desprezo que envolvia a cultura do músculo, transforma-se em uma espécie de culto que reina sem distinção entre homens e mulheres¹⁹.

Seguindo essa lógica, nos estudos acadêmicos o fisiculturismo é mantido sob esse mesmo padrão de abordagem. Somente nas últimas décadas as investigações começaram a se abrir para interpretações da prática enquanto liberdade e construção de singularidades, de um espaço político, de resistência e de transformação das relações de gênero.

Intencionando esse foco de interpretação, a pesquisa está organizada em três capítulos, que serão intermediados pelas obras de Mishima, Gassel, e de outros autores das artes, das ciências sociais, da filosofia e da literatura. A perspectiva discursiva que Mishima e Gassel apresentam sobre o fisiculturismo permite uma alternativa interpretativa dessa prática, conectando-a com a arte.

Para tanto, o primeiro capítulo, “Yukio Mishima — A vida como obra de arte”, está alicerçado na obra *Sol e aço* (1968) do artista, e na sugestão que o próprio fez em sua última exposição em Tóquio, de separar a sua vida e obra em “Quatro Rios”: Literatura, Corpo, Teatro e Ação. Essa separação permite uma abordagem de sua vida como uma grande *performance*, possibilitando um entendimento mais amplo para o estudo da sua prática fisiculturista como arte. Neste capítulo, busco delimitar a procedência do interesse de Mishima pelo corpo, demonstrando, sobretudo, como ele procurou o equilíbrio entre carne e espírito. A principal questão que se configura é: o que era o corpo para Mishima?

O segundo capítulo, “Nathalie Gassel — Do corpo ao texto, da carne à escrita”, consiste na investigação das influências e relações de Mishima no trabalho de Gassel; e em como essa artista encontra no fisiculturismo um espaço artístico e de desconstrução do gênero. A sua obra *A construção de um corpo pornográfico* (2005) articula novas conexões ao fisiculturismo que extrapolam a arte, tangenciam os campos do gênero e da sexualidade. O cerne do capítulo se baseia em como a prática corporal de Mishima chega à alteridade, incitando uma crítica social ao lugar do corpo; e como Gassel intercepta o fisiculturismo como ferramenta artística para essa crítica.

A terceira e última etapa do trabalho, “Outras possibilidades de Interpretação”, intenciona criar um diálogo entre os discursos de Mishima, Gassel e de outros autores e

¹⁹COURTINE, 1995.

artistas como Arnold Schwarzenegger, Gumbrecht, Judith Butler, Orlan e Beatriz Preciado. O objetivo não é realizar uma análise minuciosa das obras desses últimos, mas apontar algumas proximidades entre eles. O capítulo também traz em pauta aspectos culturais da relação dos fisiculturistas com a pose, o espelho e a fotografia, que já são sedimentados no entendimento comum e que, a partir da discussão proposta nesta dissertação, podem ser ampliados para ferramentas de construção do corpo, percepção artista/obra e mecanismo de interação. A análise principal do capítulo final recai sobre a indagação: existe na prática fisiculturista um gesto que se encontra além do narcisismo?

CAPÍTULO 1 – YUKIO MISHIMA – A VIDA COMO OBRA DE ARTE

“Em algum lugar dentro de mim eu estava começando a buscar uma união entre arte e vida, estilo e espírito de ação.”

(Yukio Mishima, *Sol e aço*)

Ao iniciar uma reflexão sobre Yukio Mishima, é necessário, antes de tudo, assumir a ambiguidade dessa tarefa. Sua escrita, corpo, ideologia e vida sempre estiveram imersos em um emaranhado de significados e um hibridismo cultural. Muitos autores, com diferentes percepções e opiniões sobre ele, posicionam-se perante as suas obras e a sua vida de formas diversas. Inserir-lo em uma categoria artística específica é algo complexo, pois foi um artista múltiplo: escritor, intelectual, romancista, dramaturgo, poeta, ator e atleta. Sua vida e obra também refletem essa multiplicidade.

Kimitake Hiraoka adota o pseudônimo de Yukio Mishima para poder escrever na adolescência em revistas literárias sem que seu pai — oficial do Ministério da Agricultura — tomasse conhecimento, pois desaprovava tais pretensões. Forma-se em Direito e, aos 24 anos de idade, é qualificado como gênio. No mesmo ano, em 1949, publica *Confissões de uma máscara*, obra-prima que alcança sucesso mundial e possibilita que Mishima se dedique à carreira literária. Suas produções transitam entre uma vasta gama de romances, ensaios, novelas, peças de teatro, narrativas curtas, atuações em filmes, gravações de discos, fotografias, entre outras práticas. Consolida-se também como figura pública no Japão após a Segunda Guerra Mundial ao participar de debates em programas de televisão.

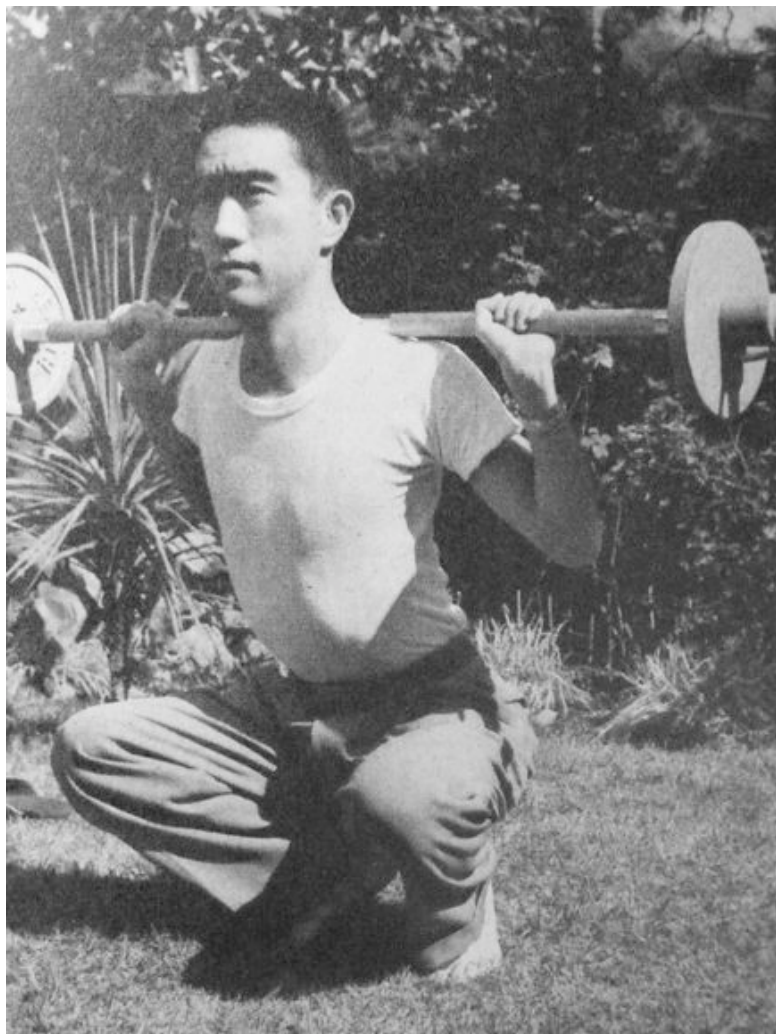
Em 1952, aproximadamente aos vinte e sete anos de idade, viaja para a Grécia e descobre “a força do corpo humano exposto à luz do sol”²⁰, desenvolvendo o interesse pela modificação do seu corpo. Mishima afirma: “A Grécia curou a minha auto aversão e solidão, convocou uma ‘vontade de saúde’ nietzschiana e com o coração alegre retornei ao Japão.”²¹. Posteriormente, aos 30 anos de idade (figura 1), começa a praticar o fisiculturismo para construir uma obra de arte orgânica e concretizar seu principal intuito: o de construir uma obra bela e tornar-se belo, colocando a beleza da carne e das palavras em pé de igualdade.

²⁰LEMINSKI, 1985, p. 110.

²¹MISHIMA, apud KUSANO, 2006, p. 408.

Essa prática ao longo de 10 anos o modela e o prepara para o *seppuku*²² — suicídio ritual da classe samurai — que ele executa diante do comandante do quartel de Tóquio, no dia 25 de novembro de 1970, como obra final, reivindicando uma oposição à ocidentalização do Japão.

Figura 1 – Yukio Mishima, 1955



Disponível em:

<<http://www.wikiwand.com/ja/%E4%B8%89%E5%B3%B6%E7%94%B1%E7%B4%80%E5%A4%AB>>.

Acesso em: 03 fev. 2017. Autor não referenciado.

Em uma exposição organizada pelo próprio Mishima, entre 12 e 19 de novembro de 1970, em Tóquio, dias antes de cometer o suicídio, o artista se dispõe a revelar um material sobre sua vida. No catálogo de apresentação da exposição, ele sugere:

²²O *seppuku* é o suicídio por esventramento, que consiste em cortar a parte inferior do abdômen e deixar que as entranhas se exponham. No ocidente é conhecido como *haraquiri*, mas, para o suicídio de Mishima o termo *seppuku* é o correto, pois faz referência ao aspecto ritual ao qual ele era adepto.

Quando já estava quase aprontando a tetralogia *O Mar da Fertilidade*, depois de seis anos de trabalho, a loja Tobu me pediu autorização para montar uma exposição retrospectiva de minha vida literária. Há quase um quarto de século que escrevo, e gostaria de rever os caminhos que percorri. Todo autor que se dispõe a examinar a própria obra acaba se colocando diante de um beco sem saída – mas, que mal faz permitir que outras pessoas ponham um pouco de ordem no nosso passado? Só dei uma única sugestão: que os meus quarenta e cinco anos de vida – repletos de contradições – fossem divididos em Quatro Rios: ‘Literatura’, ‘Teatro’, ‘Corpo’ e ‘Ação’, todos desembocando, por fim, no *Mar da Fertilidade*. (MISHIMA, apud STOKES, 1986, p. 127)

Essa figura de “quatro rios” desembocando no “mar” vai permear toda a existência de Mishima e também fornecerá os fundamentos teóricos para esta dissertação. O primeiro fundamento seria o de que esse “mar da fertilidade”, além de ser literalmente o título da sua tetralogia, se constituiria também de forma simbólica como a sua própria morte. Existe um ponto chave na obra *O mar da fertilidade* que dialoga com a morte de Mishima, unindo o literal e o simbólico: no livro o personagem principal, Shigekuni Honda, no final da vida, faz um questionamento sobre a veracidade de sua existência e se põe a pensar se realmente ela ocorreu. A morte de Mishima levanta esse mesmo questionamento: quais as fronteiras entre sua vida, a realidade e a arte? Qual o real motivo de seu suicídio? Foi uma crítica à ocidentalização do Japão? Mas o próprio Mishima possuía gostos ocidentalizados e comungava com essa ocidentalização²³. Cabe à imaginação do leitor construir algum sentido e cabe à escrita de Mishima ajudar nessa criação. Sua produção literária caminha para essa tetralogia e sua ação desemboca para a morte: ambas um mar de fertilidade repleto de várias interpretações e conjunturas.

Outro fundamento teórico que é possível apontar por meio da escrita desse artista é relacionado ao “Rio da Ação”. Sua intenção de colocar no mesmo patamar de importância a literatura e o corpo o faz buscar a morte que, de acordo com ele, seria a única forma de unir corpo e pensamento. Para concretizar esta união, Mishima necessitava da ação que o permitiria participar da sua própria “tragédia”. A beleza de sua literatura só estaria completa com sua morte dramática.

O sentimento trágico nasce quando a sensibilidade perfeitamente comum e normal, por um momento, se enche com uma nobreza privilegiada que mantém as outras à distância, e não quando um tipo especial de sensibilidade proclama seus próprios arbítrios. Vai daí que aquele que lida com as palavras pode criar a tragédia, mas não consegue participar dela. Fundamental: que a “nobreza privilegiada” tenha sua base estritamente numa espécie de coragem física. (MISHIMA, 1885, p. 14)

²³Para um aprofundamento sobre esses aspectos, ler a obra de SCOTT-STOKES, Henry. **A vida e a morte de Mishima**. (Tradução de Milton Perssom). São Paulo: L&PM Editores, 1986.

Nessa sua definição de tragédia, é possível compreender o suicídio como coragem física que colocaria em prática (ação) o que as palavras expressavam na teoria (literatura). Esse seu ato extirpa a separação entre a realidade e a ficção de sua obra, unindo os quatro rios e desmanchando as fronteiras entre corpo, espírito, palavra, arte e vida. O corpo esculpido é um veículo para a morte trágica e a morte é a consequência de unir a arte e a ação.

Mishima sugere essa divisão dos “Quatro Rios” para melhor organizar sua vida, e nesta dissertação mantereí essa lógica, porém, incluirei o conceito de *performance*²⁴. Esse conceito entrará de uma forma “macro”, pois, partindo da hipótese de que a vida de Mishima tenha sido uma grande performance, ela abrangeria, portanto, os quatro rios. Assim sendo, sua carreira literária, sua prática fisiculturista, a paixão e a atuação de diversas formas no teatro e o seu suicídio culminariam nessa obra “macro”, premeditada e performatizada ao longo de toda sua existência, usando como matéria-prima a própria vida.

Essa não é uma hipótese inovadora, muitos autores e leitores preconizam essa perspectiva, como Leminski, que destaca: “Mais que fazer apenas obras de artes, Mishima quis se fazer todo, corpo, história e vida, uma obra de arte (...).”²⁵. Na mesma linha de pensamento, Maurice Pinguet afirma: “Desde o romantismo, um escritor não compõe menos suas atitudes que suas frases: Mishima se esforça para isso, ele gostaria de tornar-se estátua, monumento.”²⁶. O próprio Mishima confessa essa intenção e contribui ainda mais para essa afirmação de Pinguet: “Em especial, me era caro um impulso romântico em direção à morte, mas, ao mesmo tempo, eu exigia um corpo estritamente clássico como veículo desse impulso (...).”²⁷. Para Mishima, esse impulso só fazia sentido com a “*destruição* da perfeição clássica”²⁸, e um corpo jovem em pleno vigor seria a formulação dessa perfeição.

Esse é um ponto fundamental na estética de Mishima: o corpo belo esculpido com dedicação e abundância de força só faz sentido para ele se a morte está presente no horizonte. Esse aspecto torna a prática de Mishima algo distinto da prática fisiculturista comum, pois,

²⁴Conceito baseado no autor Richard Schechner, que amplia a performance para a dimensão do comportamento, “performance is behavioritself”.(SCHECHNER, Richard. **Writings on culture and performance**. Nova York: Routledge, 1993). A perspectiva de Denise Pedron também contribui para endossar esse conceito: “Assim, na performance, as fronteiras entre ação artística e ação cotidiana querem se desfazer, se deixar permear mutuamente por elementos do jogo da arte e da construção da realidade”. (PEDRON, 2006, p. 26).

²⁵LEMINSKI, 1985, p. 111.

²⁶PINGUET, 1986, p. 412.

²⁷MISHIMA, 1985, p. 27.

²⁸*Idem*.

seu intuito de fazer do fisiculturismo um *processo artístico*²⁹ o desloca de uma prática esportiva, que visa a permanência do corpo no maior espaço de tempo possível, para uma prática de passagem efêmera, capaz de unir criação e destruição.

O corpo não busca apenas uma mudança estética ou uma autossuperação, ele intenta compor um quebra cabeça que tem como imagem final toda a sua vida como uma obra de arte. O fim do corpo pelo *seppuku* une Literatura, Teatro, Corpo e Ação, os quatro rios elucidados pelo artista. Ele finaliza a obra diferentemente de um atleta que, com o advento da velhice, torna a prática apenas uma lembrança. Mishima lida com o fim do corpo em seu auge, sendo parte fundamental da obra.

O corpo é portador do suficiente poder de persuasão para destruir a aura cômica que a autoconsciência descobre; um corpo em boa forma pode ser trágico, mas nele não há traços de cômico. O que salva a carne de ser ridícula é a presença da morte que reside num corpo vigoroso e saudável; é isso que sustenta a dignidade da carne. Como seria cômica a elegância e garbo do toureiro se seu ofício não estivesse intimamente associado com a morte! (MISHIMA, 1985, p. 41)

Mishima, ao acabar com o corpo em plena glória, constrói um corpo monumento. A reflexão sobre sua intenção de se tornar um *monumento* engendra uma ideia de ruptura, contraposição, vinculada à modernidade, em que o corpo clássico é um veículo para sua própria destruição — destruição da beleza clássica. O *monumento* está fortemente ligado à concepção de algo que é publicamente exposto, que se destaca e destoa em um meio público, que se estende ao tempo. Mishima inverte essa concepção, trazendo algo relacionado à arte contemporânea: o *antimonumento*, pois constrói com parâmetros clássicos um corpo monumental em carne perecível, fadado a não durar. Ele tem total consciência da efemeridade desse corpo e de que a beleza é insustentável ao tempo. Não há como perpetuá-la na carne³⁰.

²⁹O conceito de *processo artístico* para Mishima é particular, assim como também para Gassel. Ambos contestam a noção de *artístico* pré-estabelecida e historicamente sedimentada. Articulam uma prática não inserida no meio da arte e a permeiam de conceitos, poéticas e literatura, compondo juntamente com o corpo essa intersecção entre carne e palavra, ampliando também para a união entre a arte e a vida. O processo artístico pode ser entendido em Mishima e Gassel no sentido da *Process art*, termo que designa proposições artísticas nas quais o processo de criação é mais importante que a obra concluída. Segundo STILES (2012, p. 686), artistas trabalhando com *process art*, emergiram no final da década de 1950 com uma produção experimental na “intersecção entre pintura e escultura, tratando das propriedades inerentes dos materiais, visualizando suas condutas e comportamentos intrínsecos durante o ato de criação”. Para Mishima e Gassel, o corpo é “devir”, é um instante inconstante e somente eterno no presente, portanto, o que lhes interessa é o processo e não o resultado final.

³⁰Como leitura de referência, ler ARGAN, G. C. **Clássico anti-clássico**. Tradução de Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Na página 64 dessa edição, há uma definição de monumento que não se aplica apenas àqueles intencionais, mas também, àqueles que simbolicamente poderiam assumir ou adquirir o valor de monumento. Outros exemplos de referências seriam: BUCHLOH, Benjamin. **Qu'est-ce La**

Outro aspecto relevante foi seu intuito de desfazer todas as fronteiras entre arte, vida, corpo e literatura que possibilita a leitura de sua obra/vida sobre a perspectiva da performatividade. Essa característica é apontada pelo professor Dr. Henrique de Oliveira Lee:

A representação do real é uma questão que atravessa a obra de Mishima, como queremos demonstrar. Esta questão é tratada ironicamente através da afirmação do real como uma performance, com este movimento coloca-se em xeque a relação entre representante e representado na representação literária, revelando um jogo complexo que torna insustentável a separação entre a existência do homem e a existência de papel, incitando a perguntas como a de Pinguet: “Mishima morreu como escritor, ou como soldado?”. (LEE, 2011, p. 26)

Assim, o estudo da obra de Mishima, sob o aspecto performativo, faz surgir uma série de problemas teóricos que vamos delinear e tratar ulteriormente, entre eles, a problemática relativa ao estatuto da ficção, à referencialidade e aos contratos de leitura. Se a nossa estética está baseada na crença de que um espectador ideal da obra de arte deve ser um sujeito capaz de diferenciar, da realidade, a obra de arte, a literatura de Mishima, em diversos momentos, parece-nos um convite para a direção contrária, para a busca de um ideal artístico que possa produzir justamente o esgarçamento dos limites entre obra de arte e realidade. Esse efeito produz-se por meio de estratégias performativas. Se a oposição entre ficção e realidade repousa em um saber tácito, que atribui à última valor de verdadeiro, e à primeira valor de falso, que tipo de análise poderíamos extrair de um operador que não é regido por tal oposição, mas que é transformador de uma situação? (LEE, 2011, p. 23)

Portanto, lidar com os aspectos performáticos na obra de Mishima requer uma postura de investigação que admita o espaço autobiográfico e os pactos de leitura como ferramentas³¹, além de assumir a participação do pesquisador/leitor como engendrador dessa performance. O próprio Mishima acreditava no papel fundamental do leitor para o funcionamento dessa criação:

Por que razão concebemos o desejo de dar expressão a coisas que não podem ser ditas – e, às vezes, conseguimos? Tal sucesso é um fenômeno que ocorre quando uma inesperada combinação de palavras excita a imaginação de quem lê até um grau extremo; nesse momento, autor e leitor se tornam cúmplices num crime da imaginação. E quando sua cumplicidade da origem a uma obra de literatura – aquela “coisa” que não é uma “coisa” – as pessoas a chamam de criação e se sentem satisfeitas. (MISHIMA, 1985, p. 34)

Diante dessa perspectiva que assume a participação do leitor/pesquisador como criador de significados e interpretações, o conceito de autoetnografia, já indicado na

sculpturemoderne? Paris: Centre George Pompidou, 1989; KRAUSS, Rosalind. Caminhos da escultura moderna. SP: Martins Fontes, 1998.

³¹Para um aprofundamento sobre esses aspectos, ler o artigo do Dr. Henrique Lee: LEE, H. O. **Uma minúscula imitação da morte:** espaço autobiográfico em Yukio Mishima e efeitos performativos. Itinerários (UNESP. Araraquara), v. 1, p. 185-199, 2015.

introdução deste trabalho, endossa a intenção de Mishima em evidenciar a colaboração do leitor na criação de uma obra. A minha interpretação sobre sua escrita e todas as conjecturas aqui elaboradas foram previamente influenciadas pela vivência que tive no meio fisiculturista e devido à formação em Artes, capazes de engendrar tais ligações e conectar a obra de Mishima com a arte contemporânea.

O que Yukio Mishima escolheu escrever é o que manterá o fio condutor desta pesquisa, para que ela não tenda a ser um devaneio sobre “possíveis” intenções artísticas em tudo o que o artista toca, pensa ou pratica, pois, de acordo com Marguerite Yourcenar, “(...) a realidade central tem de ser procurada na obra: o que o autor escolheu escrever, ou foi forçado a escrever, é que finalmente importa.”³².

Vale ressaltar novamente, em mais um trecho extraído do catálogo da exposição de Tobu, o cuidado de Mishima em deixar explícita a divisão dos quatro rios de sua vida, sugerindo ao visitante — e por que não ao pesquisador também? — a liberdade de escolher os rios que lhe interessam, mas evidenciando a coexistência dos quatro:

O visitante pode escolher os Rios que lhe interessem, sem se deixar arrastar pela correnteza dos que lhe desagradam. Serei sempre grato a quem quiser me seguir pelos quatro Rios da minha vida, mas não creio que o número desses visitantes há de ser muito grande. (MISHIMA, apud por STOKES, 1986, p. 128)

Talvez Mishima não ficasse totalmente grato a esta pesquisa que, por motivos metodológicos, focará apenas no *Rio do Corpo*, e não nos quatro rios que o artista desejava. Por meio dessa parte de sua obra é possível investigar como ele se apropriou do fisiculturismo como processo artístico e como dissipou as fronteiras entre arte e vida. É evidente que esse rio não segue o seu fluxo de maneira solitária, as correntezas dos outros rios contaminarão o rio escolhido, mas essa contaminação não será algo a atrapalhar, pelo contrário, será uma contaminação que possibilitará a compreensão do fluxo até o mar.

1.1 A OBRA *SOL E AÇO*

“De uns tempos para cá, dei de sentir dentro de mim um acúmulo de todos os tipos de coisas que não podem achar expressão adequada através de uma forma artística objetiva como o romance. Um poeta

³²YOURCENAR, 1987, p. 10.

lirico de vinte anos se sairia bem dessa situação, mas eu não tenho mais vinte anos e, de qualquer forma, nunca fui poeta.”

(Yukio Mishima, *Sol e aço*)

Diversas práticas e ações marcam a trajetória de Mishima como artista e influenciam a interpretação de sua obra, dando margem também à criação de estereótipos que sedimentam o imaginário a respeito dele. O suicídio, sem sombra de dúvida, carrega consigo grande parte desse imaginário, assim como a homossexualidade, o narcisismo e a posição política. Dentre tantas vertentes desse artista, o foco da dissertação será a sua prática fisiculturista, que não é muito investigada diante da quantidade de possibilidades que Mishima instiga, além de ser confundida com a prática de halterofilismo³³.

Dois anos antes de seu suicídio, Yukio Mishima escreve a obra *Sol e aço* (1968), uma espécie de autorretrato literário, uma reflexão sobre a criação de um novo corpo, escritura de escultura corporal chamado por ele de “confidência crítica”. Essa obra será o *corpus* principal dessa dissertação. Outros livros e trabalhos do artista, bem como produções sobre ele, serão utilizadas, mas de uma forma mais breve. É por meio de suas confidências em *Sol e aço* que o “Rio do Corpo” poderá ser investigado, uma vez que é nessa obra que ele se dedica a refletir sobre a linguagem da carne e nos entrega o seu pensamento acerca dessa formação cultural. “Assim, andei buscando alguma outra forma mais apropriada para esse tipo de declarações pessoais, e cheguei a uma espécie de intermediário entre a confissão e o pensamento crítico, um modo sutilmente ambíguo que a gente poderia chamar de “confidência crítica.”³⁴.

Tanto Mishima quanto outros escritores e pesquisadores assumem a dificuldade do enquadramento dessa obra em um gênero literário específico. Ele a caracteriza como: “explicação pictórica do meu quase fatal pensamento dualístico.”³⁵. *Sol e aço* é um *locus*

³³É comum as nomenclaturas fisiculturismo e halterofilismo serem consideradas sinônimos, mas, existe uma diferença essencial de intuito entre ambas. O fisiculturismo visa a modificação corporal, é uma prática estética que se distingue também da musculação por ser algo mais extremo e que envolve uma relação mais estreita entre a vida, a alimentação e o exercício físico. No fisiculturismo, as escolhas em relação ao corpo e o cotidiano são destinados à modelagem corporal. O halterofilismo é um esporte que visa o levantamento de peso e tem a intenção de desenvolver a força. Esse desenvolvimento pode ou não modificar o corpo, mas, nesse esporte, a estética não é importante. É natural que haja essa ambiguidade quanto a Mishima ter praticado fisiculturismo ou halterofilismo, pois, ao mesmo tempo em que ele buscava a estética corporal, a força também o interessava. As duas práticas coexistiram na vida dele, o halterofilismo auxiliava no fisiculturismo e vice-versa. Essa dissertação se pautará especificamente na prática fisiculturista, por ser a busca direta da modelagem corporal e a prática que mais se relaciona com a reflexão de Mishima sobre a transformação do seu corpo na obra *Sol e aço*.

³⁴MISHIMA, 1985, p. 7.

³⁵MISHIMA, apud KUSANO, 2005, p. 415.

passível de vagar em diferentes lugares, conceitos e interpretações. E, segundo Leminski, “não sabemos dizer se é poesia ou prosa, livro de memórias ou ensaio filosófico, confissões de uma máscara que traz por trás de si outras máscaras (...)”³⁶, “manifesto e síntese de seu pensamento final”³⁷.

Henrique de Oliveira Lee também alerta para essa dificuldade de caracterização da obra e a investiga sobre a perspectiva de “autorretrato literário” de Michel Beaujour: “Acreditamos que, talvez, a noção de *autorretrato literário* possa render ferramentas teóricas para auxiliar na compreensão de certos efeitos de enunciação dos jogos que um livro como *Sol e aço* pode estabelecer com o espaço autobiográfico relacionado à obra de Yukio Mishima.”³⁸. Lee ainda aponta para a diferenciação entre outros gêneros:

Diferentemente da autobiografia, que possui um fechamento e um início temporal pré-estabelecidos por uma escolha inicial do modelo do *curriculum vitae*, e do diário que se orienta temporalmente por um “ordos artificialis” [conceito de Barthes], o autorretrato é muitas vezes caracterizado por uma espécie de busca sem fim (em ambos os sentidos, de *propósito e término*) do autor através do exercício da escrita. Não se trata de relatar fatos ocorridos, embora se encontrem fragmentos de narrativas e de relatos, estes visam muito mais compor certas imagens, figuras retóricas e proto-conceitos através do efeito de montagens. (LEE, 2011, p. 193-194)

“Sol e aço é, basicamente, a reflexão de um poeta e atleta sobre as relações entre o corpo e a mente. Entre o fundo e a superfície. O dentro e o fora. A vida mental e a existência corpórea.”³⁹. É uma busca incessante do artista sobre si mesmo e, nessa busca, a escrita assume, ao mesmo tempo em que o corpo, a posição de obra de arte. Na medida em que Mishima buscava a igualdade entre a carne e as palavras, essa obra configurava-se como a junção e a composição dos seus pensamentos. Seu corpo era a materialização de um conceito, portanto, pensá-la como autorretrato literário, como propõe Lee, enriquece as discussões acerca dessa produção.

Para Beaujour, “cada auto-retrato é escrito como se fosse o único texto de sua espécie”⁴⁰, e Mishima consegue — em meio a uma trajetória que já se diferencia por suas peculiaridades — fazer da obra *Sol e aço* uma espécie única, distinguindo-se de suas demais produções. Essa distinção se dá, sobretudo, não apenas pelo caráter do gênero e conteúdo literário, mas pela sua estreita relação com o projeto de vida do artista. É a fonte direta do seu

³⁶ LEMINSKI, 1985, p. 117.

³⁷ *Ibidem*, p. 111.

³⁸ LEE, 2011, 192.

³⁹ LEMINSKI, 1985, p.117.

⁴⁰ BEAUJOUR, 1991, p.3.

pensamento final, a escrita que ele pratica como ação e a forma que escolheu para eternizar o corpo. Uma fusão de teoria e prática, pois, ao mesmo tempo em que é documento do processo de modelagem corporal, contendo o conceito desse corpo (texto da obra e sobre a obra), ela também é obra. Quando o corpo acaba, ela — a obra texto — continua.

As fotografias e vídeos que registraram esse corpo também contribuem na composição da obra, mas inserindo-se como garantia de existência de algo que não poderia ser capturado plenamente por eles. O texto vem permitir a interação plena com o imaginário do público/leitor, fazendo a obra funcionar cada vez que é lida. Seu trabalho sugere uma discussão muito ampla e o foco na dificuldade de classificação contribui muito mais para a reflexão do que uma tentativa infrutífera de encaixá-la em gêneros artísticos pré-estabelecidos.

Foucault, na obra *O que é um autor?*, levanta uma importante e fértil indagação para essa discussão:

Quando se pretende publicar, por exemplo, as obras de Nietzsche, onde é preciso parar? É preciso publicar tudo, certamente, mas o que quer dizer esse “tudo”? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, certamente. Os rascunhos de suas obras? Evidentemente. Os projetos dos aforismos? Sim. Mas quando, no interior de uma caderneta repleta de aforismos, encontra-se uma referência, a indicação de um encontro ou de um endereço, uma nota de lavanderia: obra ou não? Mas por que não? E isso infinitamente. Dentre os milhões de traços deixados por alguém após a sua morte, como se pode definir uma obra? (FOUCAULT, 1992, p. 270)

Foucault amplia essa discussão para os limites conceituais da obra e do autor e, de acordo com Lee, também conta nessa problemática o aspecto performativo “pois seria importante pensar como um autor compromete os signos de sua obra através de ações e enunciados que são externos a ela.”⁴¹. Um outro elemento também participa dessa problemática: o público/leitor. Assim como na arte contemporânea, o público faz a obra funcionar, na literatura o leitor tem o mesmo papel. Lee aponta que “No autorretrato, o sintagma narrativo constrói-se em sequências autônomas, o texto funciona essencialmente por montagem e obriga o leitor a um esforço de correlação e combinação.”⁴².

Essa correlação que o leitor faz pode, muitas vezes, trazer questionamentos sobre a realidade dos fatos e os limites de interpretação sobre as práticas desse artista. Quando obra e vida de Mishima é colocada em pauta, sua prática fisiculturista não é muito investigada e discutida. Portanto, é natural que inúmeras indagações e interpretações sobre esse processo,

⁴¹LEE, 2011, p. 46.

⁴²*Ibidem*, p. 193.

inclusive também o suicídio, suas formas de ligação com a arte, possam emergir questionando também o limite da participação do leitor para o fundamento de tal viés analítico.

Investigar o fisiculturismo por meio da prática e do discurso desse artista, que se moveu a escrever para dar sentido a sua obra, é enriquecedor, e difere-se das pesquisas antropológicas e sociológicas. A possibilidade de se basear em uma matriz autobiográfica exclui a interferência dos questionários e entrevistas rotineiros da antropologia, possibilitando uma maior liberdade quanto a inserção de subjetividades⁴³ não hegemônicas.

O que o artista escolheu escrever sobre a construção do corpo e o pensamento de criação sobre ele é o que deve ser investigado, enfatizando novamente a questão levantada por Yourcenar da “realidade central da obra”⁴⁴. Portanto, discorrer sobre os possíveis intuitos ocultos, analogamente, é como tentar explicar a obra de arte ou “o que o artista quis dizer”, falando por eles algo que somente a experiência e a fruição são capazes de proporcionar. Mishima deixa clara a diferença entre o discurso sobre o próprio corpo — as experiências vividas pelo próprio sujeito — e o discurso sobre a experiência e o corpo do outro — um corpo que não se “vivencia”:

Antes, um dos objetivos da minha mente era saber como o homem com um físico poderoso sentia o mundo em sua volta. Um problema grande demais para o mero conhecimento pesquisar, pois, embora o conhecimento possa penetrar a escuridão usando as muitas ramificações rastejantes da sensação, e da intuição como guias, aqui até as raízes tinham sido arrancadas; a fonte que ansiava saber pertencia a mim, o direito ao senso puro de existência era privilégio do outro lado.

(...) É como tentar saber como o natural de um outro país sente a existência; nesse caso, tudo que podemos fazer é aplicar conceitos abstratos e inclusivos como humanidade, espécie humana, etc, e fazer deduções a partir de marcos hipotéticos. Isso, no entanto, não é um conhecimento exato, mas apenas um método que deixa intocado os elementos imperceptíveis e deduz por analogia a partir dos elementos comum a todos. A verdadeira questão é protelada; as coisas que a gente “realmente quer saber” continuam na obscuridade. A única outra alternativa é a imaginação surgir intrometidamente, adornando o outro lado com toda uma variedade de poemas e fantasias.

⁴³O conceito de subjetividade ao qual me refiro é baseado em Félix Guattari e Suely Rolnik: “(...) subjetividade não é passível de totalização ou de centralização no indivíduo (...) subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro do social (...) A subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação. Os processos de subjetivação, de semiotização — ou seja, toda a produção de sentido, de eficiência semiótica — não são centrados em agentes individuais (no funcionamento de instâncias intrapsíquicas, egóicas, microsociais), nem em agentes grupais. Esses processos são duplamente descentrados. Implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extra-pessoal, extra-individual (sistemas maquínicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, etológicos, de mídia, enfim sistemas que não são mais imediatamente antropológicos), quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal (sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de representação, de imagens, de valor, modos de memorização e produção de ideia, sistemas de inibição e de automatismos, sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos etc.)” (GUATTARI E ROLNIK, 1999. p. 31).

⁴⁴YOURCENAR, 1987, p. 10.

Para mim, no entanto, toda a fantasia, de repente, se desvaneceu. Minha mente entediada tinha andado atrás do ininteligível quando, abruptamente, o mistério se desintegrou.... De repente, era eu quem tinha um físico esplêndido. Assim, aqueles que tinham estado do outro lado do rio estavam aqui, no mesmo lado que eu. O enigma tinha se dissipado; o único mistério que restava era a morte. (MISHIMA, 1985, p. 51-52)

O fisiculturismo se configura para Mishima como método de investigação e a obra *Sol e aço* instaura-se como um diário de campo. O conceito de autoetnografia, portanto, auxilia para entender essa sua busca pela transformação do próprio corpo e sua tentativa de compreensão do mistério que seria sentir a vida em um corpo robusto. É um projeto artístico que não está dissociado da tentativa de investigação já iniciada desde a adolescência, em que os corpos trabalhados e musculosos de outros meninos o instigavam a descobrir esse mistério.

Mais tarde, muito mais tarde, graças ao sol e ao aço, eu viria aprender a linguagem da carne, mais ou menos como quem aprendesse uma língua estrangeira. Era minha segunda língua, uma cultura adquirida e é desta formação cultural que pretendo falar. Certamente, deve ser uma história de formação cultural sem igual e, ao mesmo tempo, também muito mais difícil de compreender. (MISHIMA, 1985, p. 12)

Em *Sol e aço*, “o que Mishima apresenta não é uma generalidade. É uma experiência pessoal, intransferível como uma dor de dente, como parar de fumar, como querer ser maior que si mesmo.”⁴⁵. E, após tornar a imaginação sobre o corpo uma produção real em que a criação se materializa na “profundidade da superfície”, ele enxerga o próprio discurso mais concreto e potente. Neste trecho, é perceptível sua posição de exaltar a experiência em detrimento da mera dedução e, também, sua tentativa de construir a ideia de que as palavras não são nada se não sabemos qual corpo enuncia essas palavras:

Minha necessidade de treinar meu corpo já poderia ser entrevista desde aquele momento quando, pela primeira vez, senti a atração das profundidades da superfície. Sentia que a única coisa que poderia justificar isso era músculo. Quem vai dar ouvidos a um teórico de educação física que ficou decrépito? Mesmo que se permitisse ao intelectual falar sobre os pensamentos noturnos, haveria algo mais pobre e gelado do que seus lábios, quando ele começasse a falar, a favor ou contra o corpo?

Tao fundo me dei conta da pobreza disso que, um dia, de repente, resolvi desenvolver, em mim mesmo, músculos poderosos. (MISHIMA, 1985, p. 23-24)

Essa proposta de trabalhar no próprio corpo a profundidade da superfície, esta que ele denomina de pele e a profundidade o pensamento, abre brechas para que a prática escultórica (fisiculturismo) seja deslocada de seu lugar comum e analisada por um outro viés

⁴⁵LEMINSKI, 1985, p. 124.

analítico: uma proposta artística que mescla corpo e escrita, pele e pensamento. Será possível, adiante, adentrar no que desencadeou a busca de Mishima pelo *Rio do Corpo*, compreendendo de forma mais clara seus conceitos e instrumentalizando-os para uma investigação da prática fisiculturista como um processo artístico.

É necessário ressaltar que a prática fisiculturista de Mishima está entrelaçada a outras práticas corporais como as artes marciais e o halterofilismo. Outro elemento que é possível encontrar em seu horizonte de interesse é a construção uniforme do corpo, que o libera de diferenças individuais. Não é somente uma busca pela beleza física, mas pela união entre corpo e mente, pela harmonia de um corpo funcional, pronto para combater. O treinamento das artes marciais é uma forma de deixar esse corpo em prontidão para um combate que pode acontecer a qualquer momento. A literatura e a arte são para Mishima adiamentos da morte pela ação. Ao compor literatura e corpo em conjunto, ele se prepara para a morte tão sonhada, a morte heroica.

1.2 A DICOTOMIA CORPO E MENTE

“Mas eu começava a me cansar, cada vez mais, com o dualismo da carne e do espírito, assim me ocorreu pensar por que uma coisa assim deveria acontecer no interior do espírito e vir acabar em seus limites extremos. (...)Uma vez que minha carne na infância tinha se manifestado sob uma aparência intelectual, corroída pelas palavras, não seria possível reverter o processo – estender o intuito de uma ideia do espírito para a carne até que todo o ser físico se tornasse uma armadura forjada com o metal desse conceito?”

(Yukio Mishima, *Sol e aço*)

Dicotomizar corpo e mente, carne e espírito, razão e emoção é algo recorrente na história do corpo e da arte. É também um problema filosófico, entendendo-se o inteligível como toda abstração permitida pelo pensamento. Essa divisão não se instaura somente teoricamente, ela é impregnada na carne. Mishima evidencia em *Sol e aço* essa impregnação assumindo práticas, rotinas, gostos corroídos, desde muito cedo, pelas palavras. A essas palavras é provável um sentido figurado intencionado pelo artista para explicar a prática intelectual a qual ele foi submetido muito jovem, em que somente o desenvolvimento da mente era importante e o corpo era deixado de lado, resguardado, como um objeto frágil.

Quando repasso atentamente a minha infância, me dou conta que a memória das palavras começa muito antes da minha memória da carne. Na pessoa comum, imagino, o corpo vem antes da linguagem. No meu caso, antes vieram as palavras; então – pé ante pé, com toda aparência de extrema relutância, e já vestida de conceitos – veio a carne. Já estava, nem é preciso dizer, estragada pelas palavras. MISHIMA, 1985, p. 8)

Sua educação, experiências e práticas na infância, foram influenciadas pelos cuidados de sua avó que, em uma espécie de “zelo doentio”, privou-o da vivência da carne, criando-o como uma criança extremamente frágil, impossibilitada de brincar como as outras e de exercer as práticas corporais comuns a todas elas. A infância, como também grande parte da sua carreira como escritor e intelectual na vida adulta, propiciaram a propagação dessa relação de corrosão do corpo por um longo espaço de tempo. Mishima alega, em certas passagens do livro, que seu corpo foi corroído pelas palavras formulando um corpo individual. Essa individualidade se relaciona com o condicionamento que a prática intelectual exercia sobre ele, com hábitos noturnos de produção, um atrofiamento dos músculos pela falta de atividade física, um estômago debilitado e uma pele privada do convívio com o sol. Portanto, seu corpo adquiria características pessoais e individuais que sua rotina propiciava. Com a prática da musculação, essas diferenças individuais iriam se desfazer, recriando um corpo universal em que as características que distinguiam o mesmo como único e particular desapareceriam.

Mishima tenta, a partir das práticas físicas, dissolver essa individualidade. É uma forma paradoxal de busca, pois para ele a literatura e a arte eram exaltações da individualidade e o fisiculturismo, uma exaltação da igualdade. Ele tanta sair da clausura ocasionada pela prática intelectual (literatura) por meio da prática do corpo, dissolvendo essa individualidade em um modelo de corpo universal, o corpo do herói, que seria revestido por um “uniforme de músculo”.

Assim como o músculo é a melhor vestimenta para as palavras ficaram invisíveis, assim o melhor manto de invisibilidade para o corpo é o uniforme. (...). Não havia uma individualidade tão simples e concisa quanto aquela delineada pelo uniforme. Aos olhos dos outros aquele que usava um uniforme se tornava, simplesmente, um combatente. (MISHIMA, 1985, p. 70)

Mishima relata que desde a infância apresentava uma hostilidade contra o sol, pois era a forma de se rebelar contra o estilo da época. Seu gosto pela “noite de Novalis e os

crepúsculos irlandeses de Yeats”⁴⁶ refletiam essa rebeldia. Mas, após o término da Segunda Guerra, essa rebeldia de infância não fazia mais sentido, pois tratar o sol como inimigo era o mesmo que seguir a época. É válido ressaltar que o estilo literário predominante e de sucesso nas décadas em que a carreira de Mishima estava em curso, era uma literatura sombria. Os escritores se caracterizavam como adoradores da noite, com hábitos noturnos de produção e interesses pelas profundezas inacessíveis do pensamento. Esse imaginário fortalece a crença de que a prática intelectual é algo relativo somente à mente, que o corpo é apenas um figurante. É possível acompanhar por meio das confissões críticas de Mishima como esse imaginário foi sendo dissipado por ele e como a intenção de uma produção que se diferenciava dos escritores e intelectuais da época foi surgindo:

Alguém poderia objetar que pensar é, essencialmente, coisa da noite, que criação com palavras é trabalho para ser executado nas trevas febris da noite. Sem dúvida, eu ainda não tinha perdido meu velho costume de trabalhar nas horas mortas da noite, e vivia cercado de pessoas cujas peles denunciavam hábitos noturnos de pensar. (MISHIMA, 1985, p. 22)

Mas por que será que as pessoas sempre buscam as profundezas, o abismo? Por que o pensamento, como um fio de prumo, só se ocupa com uma descida vertiginosamente vertical? Por que é que não é possível para o pensamento mudar de direção e ascender na vertical, sempre para cima, até a superfície? Por que razão a área da pele, que garante nossa existência no espaço, é tão desprezada e relegada aos ternos favores dos sentidos? Eu não conseguia compreender as leis que governam o ímpeto do pensamento, o modo como sempre se perdia em profundezas vertiginosas cada vez que pretendia ir mais fundo; ou quando, visando as alturas, se perdia na luz dos céus sem limite, igualmente invisíveis, negligenciando indevidamente a forma corporal. Se a lei do pensamento é que deve procurar profundezas, quer se estenda para cima ou para baixo, então me parecia ilógico demais que as pessoas não descobrissem profundidades na “superfície”, aquela fronteira vital que garante nossa distância e nossa forma, dividindo nosso fora do nosso dentro. Por que não seriam atraídos pela própria profundidade da superfície? (MISHIMA, 1985, p. 22-23)

O tema da alienação do corpo e do espírito, nascido da ânsia que descrevi, persistiu por muito tempo como uns dos temas principais da minha obra. Só comecei, passo a passo, a me afastar dele gradualmente quando por fim comecei a me perguntar se não seria possível que o corpo, também, pudesse ter sua própria lógica, quem sabe até seu próprio pensamento; quando comecei a sentir que as qualidades especiais do corpo não consistiam apenas no apego ao silêncio e na beleza da forma, mas que o corpo também podia ter sua própria loquacidade. (MISHIMA, 1985, p. 18)

Esse longo trecho com recortes das confissões de Mishima permite adentrar no princípio de sua ânsia pela loquacidade do corpo que provém tanto de uma busca pela sessão da dicotomia corpo e mente quanto pela vontade de se diferenciar de seus pares e da produção literária da época. Esse tema — alienação do corpo e da mente, resultante de uma

⁴⁶MISHIMA, 1985, p. 20-21.

dicotomia — é gerador de debates instigantes e, como dito anteriormente, recorrente na história da arte e do corpo, incitando também pontos de partida para produções artísticas contemporâneas. Mishima, cômico da complexidade dos debates e da fertilidade do tema, antecipa-se em uma autodefesa justificando-se e intencionando uma “conquista” do leitor, a fim de validar e tornar mais convincentes suas confissões:

Quando descrevo dessa maneira as mudanças nestes dois modos de pensar, as pessoas certamente vão dizer que eu apenas começo a partir de premissas geralmente aceitas e acabo me envolvendo numa neblina de ilogicidade. A alienação de corpo e espírito na sociedade moderna é um fenômeno quase universal, e não há ninguém que não o lamente; assim tagarelar emocionalmente sobre o “pensamento do corpo” ou a “loquacidade do corpo” é algo difícil de ser compreendido por todos, e deve parecer que uso tais frases apenas para encobrir minha própria confusão. (MISHIMA, 1985, p. 18)

Ao longo do livro, o autor desencadeia sua lógica e apresenta o núcleo de seu pensamento. Em paralelo ao interesse pela loquacidade do corpo e pela profundidade da superfície, ele vai paulatinamente desvendando as relações e simbolismos ocultos que atribuía ao sol. Essas relações são essenciais para compreender a sua busca pela intelectualização da carne e a harmonia entre o corpo e o espírito. O sol está presente no título do livro “Sol e aço”, e isso não tem somente uma relevância de capa, mas de todo o conteúdo da obra.

1.3 O SOL E A PELE

“O sol estava atraindo, quase arrancando, meus pensamentos de dentro de sua noite de sensações viscerais, para as protuberâncias de músculos envoltos em pele queimada de sol. E estava me mandando construir uma moradia nova na qual minha mente, enquanto subia passo a passo até a superfície, podia viver em segurança. Essa moradia era uma pele brilhante e bronzeada e ondas de músculos poderosos e despertos. Senti que, exatamente porque tal moradia era necessária, o intelectual comum não conseguia se sentir em casa com o pensamento que se refere a formas e superfícies.”

(Yukio Mishima, *Sol e aço*)

Após mudar o foco do seu pensamento para as profundezas da forma e da superfície, Mishima não identifica mais o seu corpo como moradia. O intelectual comum, o qual ele abandona, de que somente a mente é importante não possui intimidade e nem conhecimento sobre o corpo, portanto, não se sente à vontade nas formas e superfícies. E

Mishima, ao contrário, necessitava dessas formas para se sentir à vontade e seguro. Constrói, então, um novo corpo, uma moradia familiar para a sua mente.

Pouco a pouco, o sol foi atenuando a relação do artista com a noite e também clareando as dúbias ligações que ele apresentava com o próprio sol. Mishima relata que, a princípio, o sol estava ligado a uma ideia de corrosão e destruição, essa ideia era associada à forma como o sol brilhava e impregnava nas várias percepções da guerra: as asas dos aviões decolando para as missões, as florestas de baionetas, o distintivo dos capacetes nos bordados das bandeiras e muito mais pelo modo como ele brilhava no sangue que escorria da carne e no corpo prateado das moscas pululando nas feridas⁴⁷. O seu imaginário particular sobre o sol foi sendo desfeito, bem como o imaginário comum de que o intelecto é algo relativo somente à noite. E surge uma dúvida crucial para Mishima:

Passo a passo, comecei a cultivar uma dúvida sobre a noite em que tinha tanto confiado durante a guerra, e a suspeitar que eu podia ter pertencido sempre aos adoradores do sol. Bem que podia ter sido. E se fosse assim – comecei a me perguntar – será que minha hostilidade persistente contra o sol e a importância que eu atribuía à minha própria noite particular não eram apenas um desejo de seguir o rebanho? (MISHIMA, 1985, p. 21)

Nessa confissão, ele assume que seu interesse pelo sol sempre esteve presente, mas oculto por causa de uma vontade de seguir o estilo da época. “Nem me passava pela cabeça — já que o sol nunca tinha estado dissociado da imagem da morte — que ele poderia algum dia me proporcionar um dom corpóreo (...).”⁴⁸. Ele ainda afirma que os homens que se entregavam a essa crença do intelectual noturno rejeitavam as duas formas de sol que ele havia visto: o sol da morte e o sol da vida. Essa forma de sol relacionada à vida Mishima descobre em 1952, ao viajar para a Grécia. Ele descreve esse momento como o segundo encontro com o sol, em que ambos fizeram as pazes: “daquele dia em diante, não consegui mais passar sem sua companhia. O sol se associou ao caminho central da minha vida. E, passo a passo, ele bronzeou minha pele, me marcando como membro de outra raça.”⁴⁹. Foi depois dessa sua viagem que se desvelaram as relações entre o sol e pele, o aço e músculo, e Mishima começa a compor sua literatura junto ao corpo.

⁴⁷MISHIMA, 1985, p. 20.

⁴⁸*Idem.*

⁴⁹MISHIMA, 1985, p. 22.

Este segundo sol era ainda mais perigoso para o intelecto do que o primeiro jamais havia podido ser. Era este perigo que me deliciava.

Agora, como iam minhas relações com as palavras durante este exato período?

Até agora, eu tinha transformado meu estilo em algo à altura dos meus músculos: tinha se tornado flexível e solto; todo o adorno adiposo tinha sido podado; mas a ornamentação muscular – ornamentação que, embora talvez inútil no mundo moderno, ainda era necessária para efeitos de prestígio e magnificência – essa ornamentação tinha sido mantida com assiduidade. Eu detestava um estilo que fosse apenas funcional tanto quanto um outro que fosse apenas sensorial.

Acontecia de eu estar em uma ilha perdida que só a mim pertencia. Assim como meu corpo estava isolado, meu estilo estava na beira do abismo da incomunicabilidade; um estilo que não incluía, só excluía. Mais que qualquer outra coisa, eu estava preocupado com a formalidade (não que meu estilo a tivesse). Meu estilo ideal deveria ter a solene formosura de madeira polida da entrada de uma casa de samurai num dia de inverno.

No meu estilo, nem preciso dizer, cada vez mais dei as costas às preferências da época que me foi dado viver. (MISHIMA, 1985, p. 45-46)

Essas mudanças em seu modo de pensar e no seu corpo serão abordadas por ele ao longo de toda a obra *Sol e aço*. É por meio dessas mudanças e reformulações que é possível identificar a sua tentativa de construir uma relação de igualdade entre a literatura e o corpo. Fica evidenciada neste trecho a sua intenção em trabalhar esse tipo de proposta que não se finda somente a uma busca unilateral, mas um equilíbrio entre as duas linguagens:

Assim, quando colocava no mesmo plano meu fetichismo pela realidade e pelo corpo e meu fetichismo por palavras, como coisas que se correspondessem, eu já trazia à tona a descoberta que ia fazer mais tarde. Do momento em que coloquei o corpo não-verbal, pleno de beleza material, em oposição às belas palavras que imitavam a beleza física, assim igualando-as como duas coisas oriundas da mesma fonte conceptual, eu já tinha, sem ter percebido, me libertado do feitiço das palavras. Significava que eu estava reconhecendo origem idêntica para a formosura do corpo não-verbal e a beleza formal das palavras, e estava começando a buscar uma espécie de ideia platônica, que tornaria possível colocar a carne e as palavras em pé de igualdade. Naquele estágio, a tentativa de projetar palavras para dentro do corpo já estava ao alcance das minhas mãos. A tentativa propriamente não era nada platônica, mas havia apenas mais uma experiência para eu atravessar antes que eu pudesse começar a falar das ideias da carne e da loquacidade do corpo. (MISHIMA, 1985, p. 18-19)

Essa experiência que lhe faltava atravessar era o desbravamento do corpo por meio do sol e do aço, que será abordado a seguir.

1.4 O AÇO E O MÚSCULO

“Se meu ser era minha residência, então meu corpo se parecia com um pomar que o cercava. Eu podia ou cultivar esse pomar ao máximo das suas possibilidades ou abandoná-lo ao acaso do mato. (...)”

Um dia, me ocorreu cultivar o meu pomar devotamente. Para isso, usei Sol e aço. Luz do sol sem cessar e objetos feitos de aço se tornaram os elementos fundamentais da minha atividade agrícola. Pouco a pouco, o pomar começou a dar frutos e o corpo veio a ocupar boa parte do meu pensamento.”

(Yukio Mishima, *Sol e aço*)

Assim como o sol estava associado às várias relações individuais e particulares de Mishima, sedimentadas por simbolismos, o aço também possuía suas simbologias: ao mesmo tempo em que caracterizava um processo de educação do corpo, passível de criação, era também um meio de destruição. O mesmo aço presente nos halteres e pesos estava presente na espada que finalizaria a sua obra/corpo.

A natureza deste aço é estranha. Descobri que enquanto eu aumentava seu peso, pouco a pouco, o efeito era como os braços de uma balança: o volume dos músculos colocados no outro prato da balança cresceu proporcionalmente, como se o aço tivesse a obrigação de manter um estrito equilíbrio entre os dois extremos. Passo a passo, as propriedades dos meus músculos começaram cada vez mais a se assemelhar às propriedades do aço. Este lento desenvolvimento, achei, era muito semelhante ao processo da educação, que remodela intelectualmente o cérebro, alimentando-o progressivamente com problemas cada vez mais difíceis. E uma vez que havia sempre a visão de um ideal clássico do corpo para servir como modelo e um objetivo final, o processo se assemelhava muito ao ideal clássico de educação. (MISHIMA, 1985, p. 25)

O corpo para Mishima, por meio do fisiculturismo, instaura-se como forma de produção e ação na cultura, além de campo de experimentação. A analogia ao processo clássico de educação amplia essa produção para uma investigação além da modificação estética da matéria, algo que não se resume apenas a uma transformação e apropriação do corpo como “massa modelável”. Ele se fundamenta em um conceito mais amplo em que a extirpação da dicotomia corpo e mente é também o cerne da produção:

A experiência comum deixa claro que não há técnica de ação que se torne efetiva até que seja repetida pela prática, e incorporada pelas áreas inconscientes da mente. O que me interessava, porém, era algo um pouco diferente. Por um lado, meu desejo de ter uma experiência pura de consciência era limitado pela série corpo-força-ação, enquanto, por outro lado, minha paixão pela pura experiência ficava limitada no momento em que, graças à ação reflexa do subconsciente pré-treinado, o corpo manifestava sua mais alta habilidade. E a única coisa que realmente me atraía era o ponto em que estas duas tentativas opostas coincidiam — o ponto de contato, em outras palavras, no qual o valor absoluto da consciência e o valor absoluto do corpo se encaixavam exatamente. (MISHIMA, 1985, p. 37)

Como apresentei no início deste capítulo, Mishima pensava a sua obra em um aspecto “macro”, portanto, a prática fisiculturista não se insere apenas como um *hobby* ou algo momentâneo, nem como uma obra passageira, ela se instaura essencialmente em sua vida de forma a se apropriar da existência como matéria de criação e destruição desse corpo. Essa apropriação da vida para construir e posteriormente destruir nos leva a refletir: o que é a criação na arte? A destruição também seria uma forma de criação?

Por tudo isso, estas considerações puramente conceptuais eram apenas o entrelaçar de temas discordantes dentro do prelúdio para uma vida humana que, até então, não tinha realizado coisa alguma. Ainda me faltava, um dia, atingir alguma coisa, destruir alguma coisa. É nessa parte da história que o aço entra — foi o aço que me deu a chave para realizar o que eu queria. (MISHIMA, 1985, p. 28)

Para Mishima, a destruição era também parte da criação. Ao destruir seu corpo e acabar com sua vida, ele abre brechas para “teorias” sobre sua produção e mantém viva a criação literária conjunta com o leitor. O aço permite a Mishima construir a perfeição clássica e também destruí-la. Ao finalizar a escultura com a própria morte, ele dissocia as fronteiras entre arte e vida, ficção e realidade. Seu intuito não era aguardar o declínio do corpo, mas encarar o seu fim no auge da exuberância e da beleza.

E a própria forma deve dispor de extrema adaptabilidade, uma flexibilidade sem paralelo, de forma que se assemelha a uma série de esculturas, criadas momento a momento por um corpo líquido. A irradiação contínua da força deve criar sua própria forma, assim como o jato contínuo de água manterá a forma de uma fonte. Claro, eu sentia, a disciplina de Sol e aço á qual eu tinha me sujeitado por tanto tempo não passava de um processo de criar esse tipo de esculturas líquidas. E já que o corpo assim modelado pertencia estritamente à vida, seu valor integral, eu sentia, deve residir naquele esplendor do momento-a-momento. Essa, realmente, é a razão pela qual a escultura tanto lutou para comemorar a glória momentânea de carne em mármore imperecível. Segue-se disso que a morte esteja apenas logo depois desse momento particular. (...) No entanto o que sentimos nas mais perfeitas esculturas – como o auriga em bronze de Delfos, onde a glória, o orgulho e a timidez refletidas num momento de vitória ganham fiel imortalidade – é o rápido chegar do espectro da morte bem ao lado do vencedor. Ao mesmo tempo, nos mostrando simbolicamente os limites da especialidade na escultura, mostra que o declínio é a única coisa que existe além da mais exaltada glória humana. O escultor, em sua arrogância, buscou captar a vida apenas no seu momento culminante. (MISHIMA, 1985, p. 40-42)

Abordar o suicídio como parte da obra pode parecer problemático, mas este é um tema tão intrínseco a Mishima que burlá-lo seria negligenciar a compreensão de sua obra como um todo. Ele alega que o impulso para uma morte romântica já havia criado em si uma corrente subterrânea desde a infância e, “como um tema numa abertura de ópera que depois

deve se desenvolver por toda a obra”, isso estabeleceu nele “um padrão definitivo antes que conseguisse qualquer coisa na prática.”⁵⁰. Mas como alerta Leminski:

Nem venham com esquemas Freud-psicanalíticos sobre a obsessão de Mishima pelo suicídio. De que valem esses esquemas no interior de um grupo social onde o suicídio não é um fenômeno patológico, uma carência, mas o sinal de uma plenitude, como entre os antigos filósofos estoicos gregos e romanos, que viam na autoimolação uma afirmação dos poderes da consciência sobre os acasos do destino? (LEMINSKI, 1985, p. 123)

O biógrafo americano Henry Scott Stokes ironicamente coloca uma sessão chamada “autópsia” no livro *A vida e morte de Mishima*, em que cita opiniões e interpretações de diferentes pesquisadores e figuras importantes no contexto de Mishima sobre a morte do artista. Essa ironia contribui demasiadamente para a reflexão desta pesquisa. O que adianta a autópsia se ela não mudará o intuito da morte? Quais fundamentos pós-morte interferem no que Mishima resolveu escrever sobre o seu próprio ato? A escolha que melhor reflete o seu suicídio para essa dissertação seria este trecho, retirado novamente da obra *Sol e aço*:

Assim, me parecia, meu antigo interesse pelo oposto do princípio literário começou pela primeira vez a dar frutos. O princípio da espada, parecia, residia em aliar a morte não com o pessimismo ou a impotência mas com a energia abundante, o clímax da perfeição física e o desejo de lutar. Nada poderia estar mais longe do princípio da literatura. Na literatura, a morte é mantida em cheque mas, ao mesmo tempo, usada como uma força condutora; a força é empregada na construção de ficções vazias; a vida é mantida na reserva, misturada com a morte na medida exata, tratada com preservativos e esbanjada na produção de obras de arte que possuem uma horrível vida eterna. A ação é morrer com a flor; literatura é criar uma flor imortal. E uma flor imortal, evidentemente, só pode ser uma flor artificial. Assim, combinar ação e arte é combinar a flor que fenece e a flor que dura para sempre, misturar dentro de um indivíduo os dois desejos mais contraditórios da humanidade, e os respectivos sonhos da realização desses desejos. (MISHIMA, 1985, p. 48-49)

A partir dessa perspectiva de Mishima, é possível identificar o seu projeto de fazer da vida uma obra de arte. O incômodo pela incapacidade da literatura em lidar de forma real com a vida, com a morte e com o corpo o faz buscar a ação como saída. A ação isolada não permitiria a totalidade da arte e nem tampouco a literatura sem a ação. A mistura de ambas concretizaria o resultado ao qual ele almejava: uma forma de arte que abrangesse verdade, vida, morte e corpo, e que não fosse um “simulacro”, mas algo que findasse na imortalidade. Sua morte é a junção da flor que fenece (ação) com a que dura para sempre (literatura), fazendo ecoar o questionamento: o que significa encerrar a obra como Mishima encerrou?

⁵⁰MISHIMA, 1985, p. 27.

1.5 MISHIMA E AS RELAÇÕES COM A ARTE CONTEMPORÂNEA

“O aço me ensinou muitas coisas diferentes relacionadas aos músculos. Proporcionou-me um tipo totalmente novo de conhecimento, um saber que nem livros nem a experiência do mundo poderiam me dar. Músculos, descobri, eram força tanto quanto forma, e cada complexo de músculos era sutilmente responsáveis pela direção na qual sua própria força se exercia, como se fossem raios de luz tomando a forma da carne.

Nada poderia estar tão de acordo com a definição de obra de arte que eu acalentava como este conceito de forma que englobasse força, e deveria ser uma obra brilhantemente orgânica.

Os músculos que assim eu desenvolvi eram ao mesmo tempo pura existência e obras de arte; paradoxalmente, eles até possuíam uma certa natureza abstrata. Sua única desgraça é que estavam envolvidos intimamente demais com o processo da vida, que decretava que eles deveriam declinar e perecer com o declínio da própria vida.”

(Yukio Mishima, *Sol e aço*)

Os relatos e intenções de Mishima apresentados até aqui permitem uma abordagem do seu corpo como obra de arte, processo de educação, pele de um conceito e reformulação da carne. O seu discurso de construir uma obra de arte orgânica se aproxima diretamente da proposta da *body art*, que prevê para o corpo uma produção e reinvenção da sua própria matéria, questionando seus limites e imposições, além da sua ação social.

A *body art*, bem como as artes emergentes após a década de 1950, traz consigo a problemática da “categorização”. Como lidar com a arte contemporânea que tem suas escolas, movimentos, práticas e produções esfaceladas? O conceito de *campo ampliado*⁵¹ de Rosalind Krauss, que já se instaurou como um bordão conceitual no meio acadêmico das artes, é sempre recorrente, pois ele consegue cumprir o papel de referência segura quando nos propusermos a refletir sobre as diversas vertentes da arte contemporânea e suas fronteiras. Esse conceito de Krauss também vem sendo ampliado desde sua publicação em 1979, e não cabe mais falar apenas de *campo ampliado da escultura*, e sim um *campo ampliado da arte*.

De acordo com Nicolas Bourriaud, é necessário que a compreensão da arte contemporânea fuja da perspectiva multiculturalista e pós-moderna, ela deve ser repensada sobre as problematizações e contradições do presente. Em seu livro *Radicante: por uma estética da globalização*, o autor caracteriza o artista “radicante” como aquele que não finca raízes em apenas um território, mas que possibilita trocas culturais, replanta e se frutifica em

⁵¹KRAUSS, **A escultura no campo ampliado**. (Tradução de Elizabeth Carbone Baez). Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984 (Artigo de 1979). p. 90.

vários outros.⁵² Percebo em Mishima essa caracterização tanto pela sua prática autoral quanto pela influência do período da década de 1960, em que as vanguardas tardias da *body art* e da *performance* estavam emergindo. Esse caráter transitório do artista e da obra fornece uma produtiva reflexão sobre como as tentativas modernas e pós-modernas de investigar e categorizar as produções e os fenômenos da arte resultam em um amplo desgaste do mesmo tema e/ou uma ampla controvérsia do mesmo.

Essa dificuldade de “categorização” se aplica de uma forma bem explicativa, por exemplo, na análise da *body art* e da *body modification*, práticas que dialogam entre si mas comumente associadas equivocadamente como iguais. A *body modification* nasce da *body art*, mas, ao mesmo tempo em que se torna um campo independente, mantém as delimitações de suas fronteiras com ela borradas e imprecisas. A tentativa de estudiosos que são referências nesse campo, tais como Rose Lee Goldberg, Jorge Glusberg, Renato Cohen, Maria Beatriz de Medeiros, Lucia Santaella, Beatriz Ferreira Pires (dentre outros), em diferenciar cada uma dessas práticas, incluindo a *body performance* e *carnal art* de Orlan, culmina em alguns casos, em caracterizações próximas e, em outros, bem distintas e específicas.

Essas distinções e embates entre pesquisadores são importantes para a compreensão da pluralidade dos artistas e das obras que permeiam essas vertentes. Além disso, demonstram a dificuldade de adotar um único “texto verdade” para lidar com a problematização da conceituação.

Para um entendimento mais abrangente da *body art*, Lúcia Santaella aponta:

A *body art* é primariamente pessoal e privada. Seu conteúdo é autobiográfico e o corpo é usado como o corpo próprio de uma pessoa particular e não como uma entidade abstrata ou desempenhando um papel. O conteúdo dessas obras coincide com o ser físico do artista que é, ao mesmo tempo, sujeito e meio da expressão estética. Os artistas eles mesmos são objetos de arte. (SANTAELLA, 2003, p. 261)

A partir dessa perspectiva, fica evidente a matriz de influência romântica que a *body art* se contamina, colocando o artista como o centro da produção. Outras influências que geralmente são atribuídas a *body art* partem dos experimentos sobre o corpo no *dadaísmo*, no *surrealismo*, na *performance* e no teatro dos anos 1960 (o Teatro Nô japonês, o Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud (1896-1948) e o Teatro Pobre de Grotowsky (1933)). A exaltação do corpo no que se refere à dor, violência e seus limites físicos são também fortes temas, bem como a reedição de práticas primitivas.

⁵²BOURRIAUD, 2011, p. 12.

De acordo com Jorge Glusberg:

O denominador comum de todas as propostas era o de desfetichizar o corpo humano — eliminando toda exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura — para trazê-lo à sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual, por sua vez, depende o homem. Em outras palavras, a *body art* se constitui numa atividade cujo objeto é aquele que geralmente usamos como instrumento. (GLUSBERG, 1987, p. 42-43)

A partir da tentativa de conceituação de cada autor, percebe-se o quanto o campo de análise da *body art* é movediço e indissociável de uma análise particular de cada artista. Ao aproximar a prática de Mishima da *body art*, pautando somente na conceituação de Glusberg, ela não se enquadra, pois Mishima não elimina a exaltação da beleza, ao contrário, constrói no próprio corpo um ideal de beleza clássico para depois, enfim, destruí-lo em seu pleno vigor. Portanto, por meio da análise de Glusberg, as ligações de Mishima com a *body art* não são efetivadas de forma clara. Para tanto, é necessário demonstrar nesta pesquisa o quanto esse campo não pode ser demarcado e findado a apenas uma análise.

Utilizando a mesma perspectiva para pautar de maneira mais abrangente a *body modification*, de acordo com Mike Featherstone:

O termo '*body modification*' se refere a uma longa lista de práticas que incluem o piercing, a tatuagem, o branding, o cutting, as amarrações e inserções de implantes para alterar a aparência e a forma do corpo. A lista dessas práticas poderia ser estendida para incluir a ginástica, o bodybuilding, a anorexia e o jejum — formas pelas quais a superfície corporal não é diretamente desenhada e alterada por meio de instrumentos que cortem, perfurem ou amarrem. Nessas práticas, o corpo externo é transformado por meio de uma variedade de exercícios e regimes alimentares, que constituem processos mais lentos, com efeitos externos, tais como o ganho ou a perda de massa, gordura ou músculos, que só se tornam observáveis após longos períodos de tempo. (FEATHERSTONE, 1999, p. 01)

Ainda sob a abordagem de Featherstone, a *body modification* é a noção de ter “o controle sobre o próprio corpo, de agir contra o corpo natural e contra a tirania da formação do hábito (*habitus formation*).”⁵³. Logo, é possível aproximar ambas propostas com a prática e intenção de Mishima. A produção do artista se conecta a *body art* pelo tratamento do corpo como suporte, questionando o papel secundário que os intelectuais da época atribuíam a ele e questionando a sua própria identidade, seu aspecto autorreferente e autobiográfico. Traz matrizes de influências do Teatro Nô japonês, ao qual ele teve uma importante produção, e aborda os aspectos de dor, violência e esforço físico. A aproximação com a *body modification*

⁵³FEATHERSTONE, 1999, p. 02.

se dá pela transformação do corpo por meio do *bodybuilding* (no Brasil, fisiculturismo), em que a postura do artista é de se tratar “como obra viva, usando o corpo como instrumento, destacando sua ligação com o público e a relação tempo-espaço”⁵⁴, não permitindo a tirania do *habitus formation*.

A especificação conceitual e diferenciação do que é *body art* e do que é *body modification*, ou até mesmo uma tentativa de enquadrar a obra de Mishima nessa ou naquela não contribuem para essa discussão. A desterritorialização e interdisciplinaridade de sua obra são os fatores mais relevantes e que devem ser investigados. Além de unir certos aspectos de ambas as práticas corporais emergentes na década de 1960, contemporâneas a ele, Mishima estabelece uma relação direta com a *Arte Grega*, identificada na estética de seu corpo e em seu discurso de reviver o ideal clássico, apresentando também relações com uma subjetividade romântica. O aspecto ritualístico de sua obra também deve ser considerado, algo instaurado processualmente ao longo de várias décadas, culminando na preparação do corpo, obra literária e momento final, encerrado com o *seppuku*.

Mishima se reapropria de processos artísticos anteriores à arte contemporânea e também de processos não artísticos, hibridizando-os com a literatura, fisiculturismo e teatro. Leminski estimula uma produtiva reflexão quando afirma que “Mishima pertence a uma espécie particular de revoltados, encontradiça entre artistas: os revolucionários para trás, os utópicos nostálgicos.”⁵⁵. Dessa forma, é fundamental que o pensamento amplo do que é essencialmente a arte contemporânea (uma arte que agrega, multiplica e conversa simultaneamente com diversos períodos, escolas e práticas artísticas reformulando antigas técnicas e trazendo novas percepções sobre elas), seja usado como apoio, pois é somente ele que permite um diálogo mais fértil e conciso com a obra de Mishima. Ele afirma: “A modernidade não teria começado quando se descobriu o orgulho na alienação do criador e criação, que foi pervertida como a solidão do artista? O significado desse meu moderno também é apropriado para a Antiguidade.”⁵⁶. O artista surge unindo práticas, produções e conceitos até então polarizados, e essa união redefine ciclicamente os territórios “supostamente” demarcados da arte. À mercê dessas mudanças, também se encontram o pesquisador, o crítico e o historiador, que percebem a necessidade de uma atitude flexível diante delas.

⁵⁴PIRES, 2001, p. 74.

⁵⁵LEMINSKI, 1985, p. 113.

⁵⁶MISHIMA, apud KUSANO, 2006, p. 422.

O território de ação de Mishima é singular e não se comporta de forma previsível. Sua postura de ser “forma e enunciado” interdisciplinariza os campos da literatura, da arte e da filosofia, articulando práticas periféricas a eles. Em sua produção é possível encontrar sinais da arte contemporânea tomando corpo em um espaço temporal ainda transitório da arte moderna. A investigação de sua obra em conexão com essas matrizes contemporâneas se faz necessária para dar a devida importância ao seu trabalho, que se constata historicamente desprivilegiado por não ser um recorte eurocêntrico.

As obras de Mishima são investigadas predominantemente no campo literário, sendo ainda pouco estudadas como possível produção no campo das artes visuais. Na medida em que se alarga a investigação inserindo a arte contemporânea, o foco geográfico da emergência da *body art*, *happening* e *performance*, até então reduzido somente a um *mainstream* americano e europeu, é ampliado, possibilitando a inserção do Japão como um território dessa emergência.

Em vez de grandes narrativas monolíticas sobre o modernismo e “o fim da arte” poderíamos, então, começar a construir narrativas mais interessantes sobre conceitos, problemas e ideias correlatos em arte, sobre o papel que eles desempenham em campos mais amplos, sobre seus lugares de invenção, sobre as coisas novas que eles possibilitam olhar e pensar, tanto em seu próprio campo como em outros. (RAJCHMAN, 2011, p. 102)

Usando essa perspectiva de John Rajchman, não se trata aqui de debater o surgimento da arte contemporânea, suas formulações, conceitos, historicidade, muito menos de findar as possibilidades da produção de Mishima a uma única abordagem. Trata-se, sobretudo, de investigar as contribuições desse artista para a arte e a resignificação dos seus territórios. Mesmo que sua obra literária de dramaturgia ou até mesmo sua maneira contraditória e “polêmica” de levar a própria vida sejam bastante discutidas e investigadas, a sua prática fisiculturista permanece periférica a esses estudos.

É plausível perceber também que a intenção de Mishima ao colocar no mesmo patamar de importância a literatura e o corpo, caracteriza-se como uma tentativa de inserir o fisiculturismo como um campo de experimentação e intelectualização da carne.

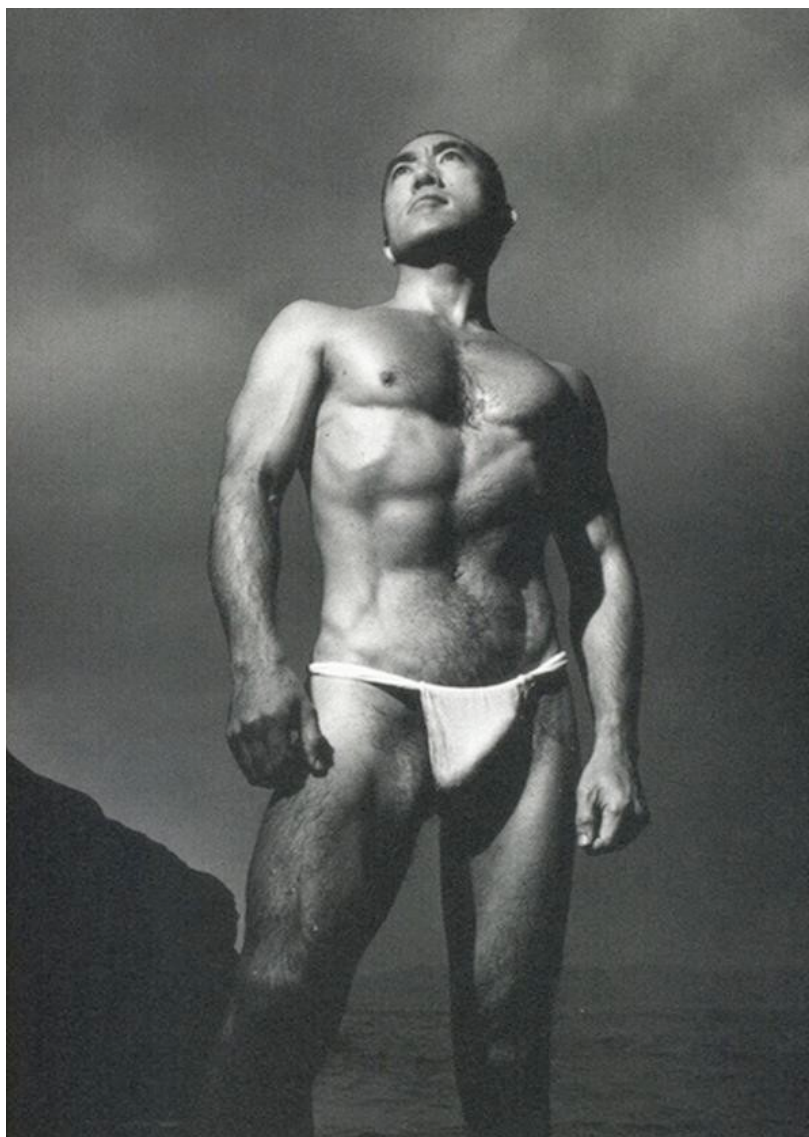
Rio do corpo

Esse foi um rio novo, que abriu o seu curso d'água a meio caminho da minha existência. Eu estava insatisfeito com o fato de que o espírito, invisível aos olhos, continuasse a criar uma beleza visível. Por que eu também não posso me transformar em algo visível aos olhos? Mas para tal, a condição necessária é o corpo. Por fim, quando o adquiri, como uma criança que ganhasse um brinquedo, orgulhoso, o exibe

a todos e desejei ardentemente movimentá-lo na frente dos outros. O meu corpo era, por assim dizer, o meu carro. Este rio me convidou para vários passeios com o meu carro e as paisagens que me eram desconhecidas até então, enriqueceram as minhas experiências. Mas o corpo, assim como a máquina, tem o destino de se arruinar. Eu não admito este destino. Isto equivale a não aceitar a natureza e meu corpo está a caminhar na estrada mais perigosa. (MISHIMA, em catálogo da Exposição *Yukio Mishima*, 1970)

Dessa forma, traçar uma investigação sobre a trajetória de trabalho de Mishima, preconizando a perspectiva do fisiculturismo como obra, é dar a devida relevância a esse aspecto, que também era almejado pelo próprio artista. Ao deixar claro o lugar de importância que atribuía ao corpo (figura 2), escolhendo-o como um dos quatro rios de sua existência, Mishima instiga uma contextualização e problematização mais apurada sobre o corpo e a prática fisiculturista em sua obra.

Figura 2 – Yukio Mishima



Disponível em: <<http://abcdefghijklmn-pqrstuvwxyz.com/en/freak-mishima-story-for-all-gym-freaks/>>. Acesso em: 03 fev. 2017. Autor não referenciado.

CAPÍTULO 2 – NATHALIE GASSEL – DO CORPO AO TEXTO, DA CARNE À ESCRITA

“Eu invisto sobre a zona da carne, invisto e conquisto o que eu não poderia ter feito sem o músculo, o prazer viril do vigor. Eu quero uma afirmação mais absoluta, ainda jovial, um culto de mim, uma existência revolta frente aos outros, tangível, inevitável, visível, dessa visibilidade que salta aos olhos — vontade de dominação sexual que se exprime, cola na pele, nas formas.”

(Nathalie Gassel, *A construção de um corpo pornográfico*)

Não encontrei alternativa mais coerente e fluida de apresentar Nathalie Gassel do que o princípio norteador de uma pergunta que me foi direcionada em um congresso⁵⁷. A questão era: em que momento a prática corporal de Mishima toca o outro? Em que momento ela deixa de ser algo narcisista — olhe para mim, olhe como sou belo — e vem atuar no campo da arte de forma a produzir e problematizar em conjunto com o campo sociocultural? Este capítulo procura contribuir para uma possível resposta a essa indagação.

Segundo Darci Kusano⁵⁸, uma figura metafórica muito presente na produção de Mishima é a atividade agrícola. Ele assumia tanto a atividade literária quanto a atividade do corpo como objetos de cultivo. A figura de linguagem do pomar associado ao corpo e à dos *Rios* em que o próprio subdivide a sua existência remetem a essa ideia de agricultura.

Mishima cultivou a escrita para tocar a alteridade, e o cultivo do seu corpo não poderia ser diferente. Ao cultivar o espaço mais periférico de seu ser — a pele e o músculo, ele extrapolou o limite meramente particular e narcísico, tocou o “outro” por meio de um suporte perceptível aos olhos. Mishima então passou a carregar no próprio corpo o fruto de seu trabalho. Materializou na carne o discurso e o expandiu para além do campo da escrita literária. “Como escritor, o seu sucesso com as palavras baseava-se em distinguir-se dos outros, enquanto a aquisição de músculos seria ‘o triunfo de saber que a gente é igual aos outros’.”⁵⁹ Mishima “não queria mais ser um escritor alienado; com o corpo bronzado e os

⁵⁷O congresso INTERARTE II ocorreu na cidade de Curitiba entre os dias 10 e 15 de outubro de 2016, foi um evento promovido pelas IES Universidade Estadual do Paraná — Campus de Curitiba I e II – EMBAP e FAP, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Universidade Federal do Paraná e Pontifícia Universidade Católica do Paraná. O tema do evento era: Partilha e Resistência: Diálogos entre Política, Educação e Arte. O título da minha comunicação foi “Arte e fisiculturismo: um diálogo político do corpo”.

⁵⁸KUSANO, D. **Yukio Mishima**: O homem de teatro e de cinema. São Paulo: Perspectiva, 2006.

⁵⁹*Ibidem*, p. 410.

músculos salientes, perdera o seu complexo de inferioridade física. Agora mais interessado no mundo físico, desejava simplesmente coexistir com os outros.”⁶⁰.

Trinta e cinco anos depois do suicídio de Mishima, em outro contexto geográfico e cultural, a artista belga Nathalie Gassel (1964), fisiculturista e ex-campeã de boxe tailandês, publica em 2005 a obra *A construção de um corpo pornográfico*.⁶¹ A atividade agrícola de Mishima, conforme ele havia almejado, alimenta o conceito fundamental na obra dessa artista. Gassel faz questão de tornar explícita a contribuição de Mishima em sua obra, sendo dele, a primeira epígrafe do livro:

Minha necessidade de treinar meu corpo já poderia ser entrevista desde aquele momento quando, pela primeira vez, senti a atração das profundidades da superfície. Sentia que a única coisa que poderia justificar isso era músculo. (MISHIMA, apud GASSEL, 2005, p. 12)

Acredito que a obra de Gassel é a principal chave para a resposta da pergunta que me foi dirigida. Mishima a toca e a inspira, é nesse momento que sua prática fisiculturista se desloca do mero campo pessoal e narcísico, para semear no outro um questionamento sobre o lugar e o espaço que o corpo habita. Suas últimas palavras publicadas pouco antes de seu suicídio no artigo *Os vinte e cinco anos dentro de mim: o compromisso que não realizei*⁶² corroboram com essa perspectiva e evidenciam seu desapontamento em preconizar o intelecto em detrimento do corpo. Reforçam sua intenção de não apenas produzir obras de arte, mas, ser em si mesmo uma obra de arte:

Nestes vinte e cinco anos, o conhecimento só me trouxe infelicidade. Toda a minha felicidade foi colhida em outra fonte.
De fato, eu continuei a escrever romances, compus peças teatrais também. Entretanto, por mais que se acumule obras de arte, para o autor é o mesmo que amontoar excrementos. (...)
Para colocar em prática, de algum modo, o meu desejo de tornar o corpo e o meu espírito em coisas iguais, pensei em destruir na base a credulidade moderna em relação à literatura.
Os contrastes extremos e a combinação coercitiva da efemeridade do corpo com a tenacidade da literatura, ou então, da indistinção literária com a solidez corporal, é o meu sonho desde antanho. Provavelmente, isso não foi planejado por nenhum escritor europeu antes. Se isso for realizado por completo, se tornara possível a união do criador e da criação, falando ao estilo de Baudelaire, “a combinação do condenado à morte e o seu carrasco”. (MISHIMA, 1970, apud KUSANO, 2006, p. 422)

⁶⁰*Ibidem*, p. 412.

⁶¹GASSEL, Nathalie. *Construction d'un corps pornographique*. Ah! Bruxelas: Editions Cercle d'Art, 2005.

⁶²Parte do artigo encontra-se traduzido na obra de Darci Kusano **Yukio Mishima: o homem de teatro e de cinema** (2006).

Analisando esse trecho, é possível perceber a confissão de Mishima no vazio de uma existência dedicada somente ao intelecto. O amontoado de obras de arte que possibilita a distinção social de um autor não trouxe para ele o sentimento de felicidade e nem a garantia de conexão com a alteridade. A materialização de um conceito que o transbordava no próprio corpo foi sua fonte de alegria, como também seu diferencial, sendo inspiração a outros artistas e leitores. A escolha por adjetivos efêmeros para caracterizar o corpo e de adjetivos permanentes para caracterizar a literatura demonstra a lógica hierárquica da credulidade moderna: a literatura é a encarnação do intelecto, o corpo é efêmero mero coadjuvante submisso à mente e, portanto, incapaz de superar a literatura.

Mishima buscava a profundidade da superfície, a intelectualização da carne. Ele queria extinguir a credulidade moderna na submissão do corpo ao intelecto e fazer reviver os preceitos gregos pré-socráticos: “Os gregos acreditavam no exterior. O interior cogitado pelos gregos preservava sempre a simetria em ambos os lados com o exterior.”⁶³. Não era apenas a mudança do polo da dicotomia, trocar o intelecto pelo corpo, mas estabilizá-los tornando-os equivalentes.

Creio que de fato eu via a arte grega sob a ótica nietzschiana. Um brilho que por mais que se procure parece sem sombras, serenidade completa e, por vezes, alegria, vivacidade e jovialidade. Fiquei impressionado que tais coisas não fossem apenas aparências, mas ocultavam o fato mais “misterioso”. E passei até mesmo a julgar que a coisa mais superficial é a mais profunda. Porque eu estava farto da análise psicológica e não podia acreditar que as questões humanas precedessem todas daí. (MISHIMA, apud KUSANO, 2006, p. 407)

A movimentação de Mishima em criar uma obra de arte orgânica, transformando o corpo e o espírito em coisas iguais, a meu ver, não ficou no campo particular ou se configurou somente por uma motivação narcísica. A sua inquietação antes de tudo foi filosófica. O questionamento principal da obra *Sol e aço*, de acordo com Darci Kusano, é “o que é o corpo para nós?”. Esse questionamento não apenas permeou o pensamento artístico e social da época, como ainda ressoa na contemporaneidade, trazendo para a sua literatura uma quebra de fronteira: a extinção do espaço entre arte e vida; literatura e cotidiano; ficção e realidade; corpo e pensamento. Sua ação repercute na linguagem periférica do corpo, nos livros e, sobretudo, na sua prática do *seppuku* tão polemizada e pensada premeditadamente

⁶³MISHIMA, citado apud KUSANO, 2006, p. 404.

como um ato midiático, político e literário. Encontrar no trabalho de Gassel um citacionismo⁶⁴ recorrente a Mishima é enxergar os frutos do pomar e o curso dos Rios fluindo sem cessar.

Gassel se inspira em Mishima e compartilha da mesma ânsia que ele: unir corpo e palavra; unir o que fenece e o que permanece; confrontando a perenidade das obras com a efemeridade do corpo; e, principalmente, questionando a crença do lugar que cada um ocupa:

A ação disciplinada do corpo se esmigalha com o envelhecimento, a alma é que importa ser trabalhada. É o que permanece. Eu me confronto com essa dificuldade de exprimir corpo e palavras. Nos corpos como nos livros estão confinadas energias. Podemos nos perguntar se o que faz sentido hoje terá sentido amanhã. Antigamente tínhamos por perspectiva a perenidade das obras. Hoje, conhecemos a sucessão de seus mortos, nos vimos mitos desmoronarem e se instalarem montanhas efêmeras substituídas por outras, também falsas. A reflexão sobre o corpo e o texto fala também sobre a ambição: se o instinto quer que deixemos nossos traços na areia do mundo, precisamos nos confrontar com o que mina a validade desse instinto, o ultrapassar contínuo da vida. Nos resta apostar sobre um eterno humano que se revisitará através de nós, que se amará e se trairá nos retratos que o mostramos, essas imagens que nos nutrem. (GASSEL, 2005, p. 47, tradução nossa)⁶⁵

Gassel, assim como Mishima, é muito influenciada pela filosofia de Nietzsche. A potência de existir, de tornar-se quem tu és, a noção de um corpo devir, alocam nessa artista uma vontade persistente de intelectualizar o corpo e torná-lo uma obra viva:

Possuída da necessidade de modificar meu corpo pela potência, de criar para mim uma armadura de sedução de beleza dura e severa, (...). Eu encontrei instantaneamente em certos autores o compartilhamento espontâneo dessa característica de certa volúpia: Mishima, Montherlant, Nietzsche (...)

Os livros desses autores me permitiram compreender minhas próprias afirmações, de emergir o tempo de recarregar minha reserva de ar para, em seguida, submergir numa espécie de concessão social *a mínima*, essa noção terna do senso comum. Escapar da confrontação permanente entre o mundo das convenções frente àquilo que o escapa não era de fácil empreitada. Para vencer esse peso o corpo se unia ao que há de mais profundo, a escrita. A afirmação que iria se manifestar através da exposição de si procurava compreender e capturar a vida, fazendo dela uma obra; o

⁶⁴O termo pode ser aqui entendido na mesma perspectiva das artes plásticas, em que o artista utiliza imagens já consagradas em sua produção criando um novo contexto para elas. Segundo Rossi, não existem textos absolutamente puros, eles só existem em relação a outros textos anteriormente produzidos. ROSSI, M.H.W. O citacionismo na arte contemporânea. In: *Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli* – MARGS. Sergio Lopes Imagens apropriadas. Porto Alegre, 2006, v. 1. não paginado.

⁶⁵“L'action disciplinaire du corps s'effrite avec le vieillissement. L'âme est ce qu'il importe de travailler. Ce qui demeure. Je me confronte à cette difficulté d'exprimer corps et mots. Dans les corps comme dans les livres sont confinées des énergies. On peut se demander si ce qui fait sens aujourd'hui le fera demain. Jadis, nous vivions avec pour perspective la pérennité des œuvres. À présent, nous connaissons une succession de leurs morts, nous avons vu des mythes s'écrouler et s'installer des montagnes éphémères remplacées par d'autres, aussi factices. La réflexion sur le corps et le texte porte aussi sur l'ambition : si l'instinct veut que nous laissions nos traces dans le sable du monde, il nous faut nous confronter à ce qui mine la validité de cet instinct, le dépassement continu de la vie. Il nous reste à parier sur un éternel humain qui se revisitera à travers nous, s'aimera et se haïra dans les portraits que nous lui rendons, ces images qui nous nourrissent.”

status de artista é um dos únicos viáveis para essa multiplicidade de singularidades. (GASSEL, 2005, p. 17-18, tradução nossa)⁶⁶

É interessante notar a justificativa de Gassel pela escolha da arte como meio de expressar esse conceito de corpo. Na arte, ela enxerga uma justificativa coerente que caracteriza e permite sentido à sua prática. O status de artista consegue exprimir toda a expiração que persiste em seu ser. Se sua prática fisiculturista ficasse isolada e imersa apenas a uma comunidade específica de adoradores desse esporte, seu projeto de diálogo entre corpo e escrita não seria possível. Se Mishima sentiu a necessidade de fazer as palavras virarem carne, Gassel se move a tornar essa carne expressa por meio das palavras. Na arte, ambos artistas encontraram um espaço frutífero para articular filosofia, literatura e corpo.

Para Gassel, diferentemente de Mishima, a educação corporal precede a educação intelectual. Ela adquire uma prática e uma intimidade com o corpo anterior à experiência com as palavras e o intelecto. Ela afirma em sua obra não ter tido a experiência fastidiosa do estudo e da obediência, a mesma que educa os corpos a permanecerem sentados horas a fio em posição de escuta. Aos quinze anos de idade, coloca fim a sua escolaridade e passa a viver sozinha.

Não saber aprender era uma faca de dois gumes que, nessa idade, me salvava do pior. A postura desconfortável da debilidade era um desastre menor do que a aprendizagem fastidiosa para meus impulsos mais íntimos. Conhecer a história da humanidade numa idade muito tenra era aceitar esses preceitos contra minha identidade e me acusar de uma existência anti-natural, invertida, culpada e que deveria ser consertada. Eu preferia não ouvir, para que as mensagens me contaminassem o menos possível. (GASSEL, 2005, p. 22, tradução nossa)⁶⁷

⁶⁶"Pourvue du besoin de modifier mon corps par la puissance, de me créer une armure de séduction à la beauté dure et sévère, (...). Je trouvai d'emblée avec certains auteurs le partage spontané de cette caractéristique d'une certaine volupté : Mishima, Montherlant, Nietzsche. (...) Avec Mishima et Montherlant, je creusais la mise en abyme des instincts sexuels. J'avais des acolytes, je découvrais ma famille sensuelle, de premiers échos, enfin! Longtemps, je m'étais sentie au banc des accusés, obligée aux simulacres, aux camouflages, à la non-identité, aux ambiguïtés de l'entre-deux ; où on ne peut assumer pleinement sa place, on tergiverse sans cesse. Je sentais la pression de ma nature virile et, en contrepartie, le destin d'un corps féminin qui devait, pour vivre sans trop de frustration, séduire en tant que tel. J'étouffais dans la féminité. Le corps de la femme était un manteau étriqué pour mon âme. Les livres de ces auteurs me permirent de comprendre mes propres affirmations, de sortir la tête de l'eau, le temps de reprendre quelques bouffées d'oxygène, ensuite, je replongeais dans une sorte de concession sociale à minima, cette notion terne du sens commun. Échapper à la confrontation permanente du monde des conventions face à ce qui lui échappe n'était pas une démarche aisée. Pour vaincre ce poids, là encore, le corps se liait en ce qu'il a de plus profond, l'écriture. L'affirmation qui allait être manifestée à travers l'exposition de soi cherchait à comprendre et à saisir la vie en formant une œuvre; le statut d'artiste est un des seuls viables pour cet étalage des singularités."

⁶⁷"Ne pas savoir apprendre était une arme à double tranchant qui, à cet âge, me sauvait du pire. La posture inconfortable de la débiliter était un désastre moins grand que l'apprentissage nuisible pour mes ressorts les plus intimes. Connaître l'histoire de l'humanité à cet âge trop tendre, c'était accepter ces préceptes contre mon identité et m'accuser d'une existence contre-nature, inversée, coupable et qu'il eût fallu redresser. Je préférais ne pas entendre, que les messages me contaminent le moins possible."

Aos dezoito anos, inicia a prática do boxe, que se torna regular em seu cotidiano a ponto de substituir a vivência escolar. Quatro horas por dia de boxe davam sentido à sua vida e a preenchiam de um cansaço provocador. Sua família não compreendia o lugar de importância que o corpo tinha para ela, a prática intelectual como sempre hierarquizada era o modelo de normatividade e coerência que lhe cobravam. Gassel assegura que toda essa prática era motivada por uma agitação nervosa dificilmente canalizável em outro suporte que não fosse o corpo, pois ele permitia uma expressividade imediata: “‘ser’ era ‘ser agora’ sem mediação.”⁶⁸. Os socos a levavam para o centro da pulsão da vida e da morte. Toda a raiva que sentia pelos rótulos de debilidade mental e incapacidade que sua mãe, sua família e a sociedade lhe atribuíam eram dissipadas pelo boxe. Os hematomas coloriam a sua pele, era uma prática de frequência sem palavras.

Gassel confessa possuir uma solidão que não era capaz de ser preenchida somente pelo esporte. Ela encontra na leitura de Mishima, Nietzsche e Dostoiévski uma completude e inspiração. Passa a conjugar livros e ringues de boxe. Esses autores se tornam seus únicos familiares e amigos. O silêncio de suas palavras escritas preenchia os seus dias. A intimidade, que não era de suor e de corpo, era de palavras escritas. Para ela, a vida autêntica se passava entre o papel e a carne suada.

As primeiras etapas da escrita foram penosas, foi necessário patinar, reinvestir, cair, tentar novamente. Sem gramática, sem ortografia, sem a memória das referências, com pouco vocabulário, pouca ideia do que os outros fizeram antes e a solidão absoluta da ação. Sem um olhar ou uma mão para me guiar ou simplesmente me acompanhar. Nenhuma palavra trocada com outra pessoa — espécie de isolamento psicológico que fora alicerçado pela incapacidade e o tédio em acompanhar as aulas na infância e na adolescência. (GASSEL, 2005, p. 19, tradução nossa)⁶⁹

Após participar de um encontro de literatura em que diversos autores apresentavam as suas obras em um teatro de Bruxelas, Gassel se motiva a frequentar a universidade como aluna ouvinte no curso de Filosofia. Nas palavras de Jaques Sojcher, “Nathalie começou então a frequentar assiduamente minhas aulas de filosofia de estética na

⁶⁸GASSEL, 2005, p. 14, tradução nossa. “Être, c'était être tout de suite, sans médiation.”

⁶⁹“Les premières érapes de l'écriture furent pénibles, il fallut patauger, s'y reprendre, chuter, réessayer. Sans grammaire, sans orthographe, sans la mémoire des références, avec peu de vocabulaire, peu d'idée de ce que les autres ont fait auparavant et la solitude absolue de l'action. Pas de regard, pas de main qui nous guide ou, simplement, nous accompagne. Aucune parole échangée avec autrui — sorte d'isolement psychique qui fut étayé par l'incapacité et l'ennui à suivre les cours élémentaires de l'enfance et de l'adolescence.”

Universidade Livre de Bruxelas. Sem titulação exigida, sem pré-requisitos... ela não havia terminado o ensino básico.”⁷⁰.

A artista afirma em sua obra que ouvir o professor nas aulas nutria os seus textos escritos e estar em contato com a palavra lhe dava vontade de contribuir com ela. Era uma fuga da clausura da leitura fria e solitária para uma prática de uma ginástica musical das palavras e das ideias, uma harmonia de aprendizado. Os textos não eram mais somente caracteres em apreensão, eles adquiriam voz e se materializavam por meio do orador. Gassel não se sentia mais sozinha em um quarto, pois passou a estar imersa em uma massa humana. Descobre a troca com o outro, a passagem do singular para o plural. O professor era um nutridor, que tornava tudo mais digerível e apreensível.

Tudo o que ela havia absorvido dos meus cursos, de suas leituras pessoais – como a dos livros de Mishima — se acrescentavam e ampliavam seus primeiros escritos eróticos. Eles tinham, e eles terão para sempre, a expressão conjunta de sua paixão de atleta e sua obsessão pela escrita. (SOJCHER, Jacques. Prefácio. In: GASSEL, 2005, p. 7, tradução nossa)⁷¹

Gassel não se importava de ser uma aluna sem status, ela deixava os cursos da mesma maneira que havia iniciado: sem preliminares, sem burocracias, sem protocolos de entrada ou saída, sem provas, sem diploma.

Essa moça tímida, quase muda, assistiu aos meus cursos e conferências durante anos. Eu soube, pelo pouco que ela falava, que ela mantinha desde sua adolescência um trabalho cotidiano de transformação corporal – através de pesos e halteres. Sua aparência era tanto a de uma mulher quanto a de um homem, de uma mulher que havia construído para si mesma um corpo andrógino. (SOJCHER, Jacques. Prefácio. In: GASSEL, 2005, p. 7, tradução nossa)⁷²

A vontade de poder passava pelo seu corpo, ele era a única linguagem e, seus músculos volumosos, a bandeira da sua presença. Ao buscar fazer a vida transparecer para além da carne, ela cria uma nova demanda para o corpo e, portanto, deixa de fazer boxe. “Livros e corpos formavam um só, as minhas práticas cotidianas visavam galgar os dois

⁷⁰SOJCHER, Jacques. Prefácio. In: GASSEL, 2005, p. 7. “Nathalie se mit alors à fréquenter assidûment mes cours de philosophie et d'esthétique à l'Université libre de Bruxelles. Sans titre requis, sans pré-requis... elle n'avait jamais terminé l'école primaire.”

⁷¹“Ce qu'elle avait retenu de mes cours, de ses lectures personnelles – comme celle des livres de Mishima rejoignait et amplifiait ses premiers récits érotiques. Il y avait, il y aura toujours désormais, le pas de deux de sa passion d'athlète et de ses obsessions d'écrire.”

⁷²“Cette jeune femme timide, presque muette, suivit mes cours et conférences pendant des années. J'appris, entre ses balbutiements, qu'elle menait depuis son adolescence un travail quotidien de métamorphose du corps – par les poids et haltères. Son apparence était aussi bien celle d'une femme que d'un homme, d'une femme qui s'était construit un corps androgyne.”

caminhos, meus músculos me colocavam à escuta dos verbos para poder cantá-los na superfície da carne.”⁷³. Por ambicionar os músculos no mais amplo volume, o fisiculturismo se instaura como a mais potente forma de expressão para esse corpo devir (figura 3).

Figura 3 – Nathalie Gassel por Catherine Debondue



Disponível em: <<http://nathaliegassel.e-monsite.com/album/many-people-photograph-the-body-of-nathalie-gassel/19/>>. Acesso em: 03 fev. 2017. Autor Catherine Debondue.

⁷³GASSEL, 2005, p. 17, tradução nossa. “Livres et corps ne formaient qu'un, mes pratiques quotidiennes visaient à creuser les deux chemins, mes muscles me mettaient à l'écoute des verbes pour les chanter dans leur relief de chair.”

2.1 O CORPO AMBÍGUO

“O corpo não obriga o espírito, ele o dá um contexto de expressão.”

(Nathalie Gassel, *A construção de um corpo pornográfico*)

Se para Mishima o fisiculturismo era uma via de expressão de profundidades da superfície, para Gassel ele se abre como potente ferramenta de desconstrução do gênero. Ela questiona a feminilidade socialmente estabelecida e demonstra em sua obra a ineficácia do gênero. A artista escreve que, por meio do fisiculturismo, “toda ideia clássica de feminilidade cessou para dar lugar a um ser de escolha, livre e orgulhoso.”⁷⁴

Eu escrevo uma poética moderna de corpos andróginos e eu utilizo meus deleites. Ele nunca foi sujeito, esse corpo de mulheres viris na nossa literatura ou na nossa filosofia. Sua criação é contemporânea, ela soa como a chegada de um desejo por muito tempo impossível. É o motivo da festa ser considerável — cada vez que esse corpo se encontra em uma confrontação sensual — e não cessa de procurar para si uma ilustração retumbante. Nós chegamos a quebrar as clivagens, não somente nas estruturas de pensamento mas naquelas dos corpos, e o mundo finalmente se organiza para abrigar esses novos eventos. Como prova, começam a aparecer nas diferentes notícias esportivas, no interior de nossas casas, sobre as telas de tv, essas mulheres do futuro. (GASSEL, 2005, p. 45, tradução nossa)⁷⁵

Mishima aborda brevemente a questão da performatividade⁷⁶ de gênero em *Confissões de uma máscara*, relatando em algumas lembranças de infância a necessidade de performatizar um gosto pela brincadeira de guerra, pois lhe era cobrado ser um menino: “(...) Foi essa representação indesejada que me fez dizer: ‘Vamos brincar de guerra’. (...). Minha sugestão decorria também de uma obrigação social às avessas: eu achava que me cabia pôr as

⁷⁴GASSEL, 2005, p. 25, tradução nossa. “Ici, toute idée classique de la féminité s'est estompée pour faire place à un être de choix, de liberté, de fierté.”

⁷⁵“J'écris une poétique moderne des corps androgynes et j'utilise mes jouissances. Il n'a jamais été dit, ce corps de femmes viriles dans nos histoires littéraire ou philosophique. Sa création est contemporaine, elle sonne comme l'avènement d'un désir longtemps impossible. C'est pourquoi la fête est considérable — chaque fois que ce corps se trouve dans une confrontation sensuelle — et n'en finit pas de rechercher une illustration retentissante. Nous parvenons à casser les clivages, non seulement dans les structures de la pensée mais dans celles du corps, et le monde s'organise enfin pour recueillir ces nouveaux événements. Pour preuve, commencent à apparaître dans les différentes actualités sportives, à l'intérieur de nos maisons, sur les écrans télé, ces femmes de l'avenir.”

⁷⁶A performatividade segundo Judith Butler deve ser compreendida “não como um ‘ato’ singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia.” (Butler, 1993, p. 2). Ainda segundo a autora, “as normas regulatórias do ‘sexo’ trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual.” (Butler, 1993, p. 2). Portanto, o gênero pode ser entendido como forma de organização social construída sobre as diferenças sexuais, resultando em relações desiguais de poder e de uma tentativa de normatização da heterossexualidade.

meninas em apuros, sem lhes fazer qualquer concessão.”⁷⁷. Gassel, da mesma forma, desde muito cedo foi educada para performar o gênero. Na infância, sua mãe tentava de todo modo docilizar o seu corpo nos padrões sociais de feminidade:

Eu ocupara, na minha relação com o mundo, o mesmo desconforto, alocada no banco dos acusados, aquele da sombra e do longo conflito interno para conseguir, tardiamente, a clarificar suas posições abertamente. Aquele de uma reeducação de uma violência quase penitenciária, incluindo humilhações, sendo designada como monstro, tratamentos e restrições psicológicas que desde pequena minha mãe infligia sobre mim para me feminizar. (GASSEL, 2005, p. 24, tradução nossa)⁷⁸

O fisiculturismo possibilita uma dupla liberdade a Gassel: a expressão do corpo enquanto conceito artístico e a expansão desse mesmo corpo, para além da dicotomia masculino/feminino: “(...) a liberdade de não pertencer a nenhum sexo, a passagem para além das fronteiras que cerceiam o masculino e o feminino, fornecendo uma síntese. Esse quem sem gênero leva ao despertar da totalidade, da visão do todo.”⁷⁹.

A busca de Gassel não é pela heterossexualidade ou homossexualidade, e sim pela junção do duplo: “Minha homossexualidade é de transposição: na mulher eu desejo o homem e vice-versa. As inversões múltiplas figuram o ideal. Uma vez que os corpos estão próximos, eu encontro a vitalidade necessária para escrever, para pensar e o sentido de uma sedução.”⁸⁰. Ela procura se expandir em um “eu” heterogêneo, se abstrair do consenso das convenções e se encher de uma essência apropriada em virtude dos seus gostos.

As categorias que no passado tiveram uma função de organização ou de estratégia estão sobre o ponto de perecerem. O indivíduo se afirma cada vez mais, não existem mais papéis definidos, nós transgredimos as modas fisio-biológicas da família e da reprodução. Nem o homem nem a mulher existem; em seus lugares: o desejo, as escolhas diversas, as múltiplas personalidades. (GASSEL, 2005, p. 43, tradução nossa)⁸¹

⁷⁷MISHIMA, 1984, p. 28.

⁷⁸“J’occupais dans ma relation au monde le même inconfort, placée au banc des accusés, celui de l’ombre et du long conflit avec soi pour trouver tardivement à clarifier ses positions ouvertement. Celui d’une rééducation d’une violence presque pénitentiaire, comprenant humiliations, désignations de soi comme monstruosité, traitements et contraintes psychiques qu’enfant ma mère m’avait infligés pour me féminiser.”

⁷⁹GASSEL, 2005, p. 24, tradução nossa. “(...) la liberté de n’appartenir pas à un sexe, le passage au-delà des frontières qui reprend à son compte le féminin comme le masculin, et en fournir une synthèse. Ce qui sans genre porte l’éclosion de la totalité, de la vue pleine.”

⁸⁰*Ibidem*, p. 25, tradução nossa. “Mon homosexualité est de transposition: en la femme, je convoite l’homme, et vice versa. Les inversions multiples figurent l’idéal. Lorsque les corps sont à proximité, je retrouve la vitalité nécessaire pour écrire, pour penser, et le sens d’une séduction.”

⁸¹“Les catégories qui eurent par le passé une fonction d’organisation ou de stratégie sont sur le point d’être périmées. L’individu s’affirme de plus en plus, il n’y a plus de rôles, nous dépassons les modes physio-biologiques de la famille et de la reproduction. Ni l’homme ni la femme n’existent ; à leurs places: des goûts, des choix divers, des personnalités multiples.”

Por apresentar um corpo masculinizado, Gassel algumas vezes é rotulada de transexual. Sua busca, como afirmado anteriormente, não se resume a uma troca do polo, migrar do feminino para o masculino, mas sim a procura pelo ambíguo. Um corpo que congrega diferentes possibilidades de interpretação e fomenta a imaginação. O fisiculturismo permite novas reconfigurações de feminino e masculino, além de diferentes possibilidades de mesclas. Esse corpo duvidoso que não marca um território fixo é, para Gassel, também um corpo mítico.

Esse corpo é mítico, “imagem coletiva” da mulher do futuro na busca de transpor as fronteiras acordadas à mulher atual. O gênero humano sem cisão, sem corte. Uma mulher conduz como um fundador seu destino, com esse poder colossal que ela mostra, estátua de carne de uma beleza esmagadora, superando os preconceitos arcaicos pela autoridade da fé em um destino ainda mais poderoso. Figura lendária e escultura monumental. (GASSEL, 2005, p. 28, tradução nossa)⁸²

Ao longo da dissertação, as relações entre fisiculturismo e gênero serão mais explicitadas de forma a endossar essa perspectiva de Gassel e ampliar o entendimento do fisiculturismo para além de uma prática regular pessoal. Essa prática está intimamente atrelada a uma forma de expressão da sexualidade.

2.2 CORPOS FISCULTURISTAS, CORPOS PORNOGRÁFICOS

“Por que eu escolhi uma escrita que passa pelo simbolismo do sexo? Para que o pensamento tenha esse lado hard, para que ele faça parte de uma fantasmagoria estética.”

(Nathalie Gassel, *A construção de um corpo pornográfico*)

Desde o princípio da pesquisa, a relação entre fisiculturismo e pornografia era nítida pra mim. A busca para tornar o corpo visceral e de expor tudo o que é ocultado pela pele, parte da mesma essência da pornografia: explicitar o que é obsceno, o que é sexual. O título da obra de Gassel, *A construção de um corpo pornográfico*, fez-me pensar instantaneamente na pornografia dos corpos fisiculturistas. A construção desses corpos

⁸²“Ce corps est mythique, « image collective » de la femme à venir dans l'exploit de dépasser les frontières imparties à la femme actuelle. Le genre humain sans scission, sans coupure. Une femme conduit tel un pionnier son destin, avec ce pouvoir de colosse qu'elle donne à voir, statue de chair d'une beauté écrasante, surplombant les préjugés archaïques par l'autorité de sa foi en un avenir encore plus puissant. Figure de légende, et sculpture monumentale.”.

permeia a estética do sexo remetendo tanto ao símbolo do *falo*⁸³, quanto ao ato, à ação e ao movimento sexual. Corpos enrijecidos, com a protuberância das veias irrigando sangue como principal acessório. Corpos vestidos de músculos, estriados, dessecados, ampliados no seu mais alto volume. Concordo com Malysse⁸⁴ quando ele afirma ser o músculo “uma extensão sexual, uma espécie de prótese libidinosa que diz a quem nos observa que nós somos bons de cama... Para Seloua, essa *Arte do ver incita o tocar...* A musculação é uma espécie de ereção, que se quer permanente.”⁸⁵.

A pornografia também pode ser entendida, no senso comum, como ação ou representação que ataca ou fere o pudor, a moral ou os considerados bons costumes. O que é esse corpo fisiculturista se não uma afronta ao pudor e aos bons costumes? Uma vontade extrema de exibição de todas as partes do corpo que foram minuciosamente esculpidas e, ao serem exibidas, assaltam o olhar. Essa exibição incita o tocar: seja pela forma que as partes do corpo chegam aos seus extremos, encarnando um fetiche, ou pela incredulidade do real, de um corpo sobre-humano.

O que nos tensiona — as veias, as fibras, lisas ao tocar, rugosas ao olhar — atrai uma atenção sensual. Ainda mais se o corpo na sua clareza, na sua transparência, é desnudado. Existe uma torsão na forma, um movimento, que traduzem a presença do suor e do sangue brotando, e impulsionam e estimulam o desejo. Numa relação de potência dos corpos que não traduzem o intelecto, o espírito, numa relação profana, eu dou voz à carne. Eu sou ela, inteiramente reduzida a essa força vivificadora. Ainda mais se ela me lisonjeia, eu estou pronta para conferi-la mais espaço, numa amizade corpo-espírito.

Como chegamos a acordar importância à força, a impor a aparência como uma decisão? O erotismo é a origem da motivação. O impacto do sexo, matéria de poder, e o volume estriado das fibras. (GASSEL, 2005, p. 52, tradução nossa)⁸⁶

⁸³Os corpos fisiculturistas remetem tanto ao símbolo do *falo* como a representação do pênis ereto (pois imageticamente buscam esse enrijecimento) quanto ao *falo*, para a psicanálise que é o signo de poder e completude. Não é o intuito da pesquisa se aprofundar na simbologia do *falo* para a psicanálise e para a história, mas esse trecho de Marcus A. Vieira, sobre o *falo* para Lacan, deixa uma fértil abertura para um possível aprofundamento da relação desses corpos com essa simbologia, uma vez que, sendo o corpo matéria prima de construção, logo está fadado a impermanência e a efemeridade. O *falo* evoca uma ambiguidade: “tudo ou nada, poder absoluto ao longo de alguns minutos e representante flácido, DETUMESCENTE, da potência perdida no restante do tempo.” (VIEIRA, 2008, p. 92).

⁸⁴Stéphane Malysse é um antropólogo francês que após pesquisar sobre o culto ao corpo no Rio de Janeiro, começa a praticar musculação para comparar suas visões e ideias de antropólogo observador e antropólogo praticante do processo. Em seu diário acadêmico, Malysse relata a importância de Gassel para sua pesquisa: “Sem saber que ela se tornaria minha musa muscular, meu alter ego *trans-gênero*, como ela mesma se define, eu me dei conta de que ela havia se transformado na minha melhor informante ao reler e analisar seu ensaio corporal *A construção de um corpo pornográfico*, e ao iniciar a troca de e-mails com ela” (MALYSSE, 2008, p. 03).

⁸⁵MALYSSE, 2008, p. 42.

⁸⁶“Ce qui nous tend — les veines, les fibres, lisses au toucher, rugueuses à l'œil — attire une attention sexuelle. D'autant plus si le corps dans sa clarté, dans sa transparence, est mis à nu. Il y a une torsion de la forme, un mouvement qui traduisent la présence de la sueur et du sang affleurant, et provoquent impulsion et stimulation de désir. Dans un rapport de puissance des corps qui ne traduisent pas l'intellect, l'esprit, dans un rapport profane,

O corpo é competitivo no que ele aspira a um debordamento, tende em direção à performance: a construção de um corpo pornográfico, até criar seu ser mítico. O que é colocado em ação e transmitido no cérebro o é como a pornografia. Pornográfico: o que estimula o desejo e a excitação. Construção de um corpo pornográfico que estimula o desejo físico de Ser. Pornografia do ser: colocar em jogo e em imagem nosso esquema estimulante, funcional, como ênfase do desejo. (GASSEL, 2005, p. 45-46, tradução nossa)⁸⁷

Se a relação da pornografia com o fisiculturismo era nítida pra mim, a ligação entre pornografia e escrita ainda me era dúbia no início. Foi a partir de um trecho de *Fragmentos de um discurso amoroso* de Roland Barthes, que essa relação se estabeleceu de forma clara e instantânea:

A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo. A emoção de um duplo contato: de um lado, toda uma atividade do discurso vem, discretamente, indiretamente, colocar em evidência um significado único que é “eu te desejo”, e liberá-lo, alimentá-lo, ramificá-lo, fazê-lo explodir (a linguagem goza de se tocar a si mesma); por outro lado, envolvo o outro nas minhas palavras, eu o acaricio, o roço, prolongo esse roçar, me esforço em fazer durar o comentário ao qual submeto a relação. (BARTHES, 1989, p. 64)

Por meio desse trecho, todo o conceito de Gassel se ampliou em minha percepção. Percebi que a ligação com o pornográfico permeava todo o contexto de sua obra. Não era apenas o corpo, era também a escrita, a linguagem, era o entrelaçar da carne e da palavra. Ela afirma: “Eu procuro na escrita um efeito rápido, tão impressionante quanto o sexo. (...) Em que momento irei eu conhecer o orgasmo de uma frase, de uma palavra, de uma ideia, de um projeto de texto?”⁸⁸. Existia um apelo pornográfico na escrita de Gassel que ainda não me era claro. Como a ligação imagética entre o corpo e a pornografia era mais nítida, passava-me despercebido a potência da escrita como formuladora de imagens e de sentido a esse corpo. Um trecho da obra de Gassel é bem próximo ao de Barthes:

je donne la parole à la chair. Je suis elle, entièrement réduite à cette force vivifiante. Davantage en accord avec elle si elle me flatte, je suis en mesure de lui accorder plus de place, dans une amitié corps et esprit.”

Comment en vient-on à attacher de l'importance à la force, à poser son apparence comme une décision? L'érotisme est l'origine de la motivation. Limpac du sexe, matière de pouvoir, et le volume strié des fibres.”

⁸⁷“Le corps est compétitif en ce qu'il aspire à un dépassement, tend vers la performance: la construction d'un corps pornographique, jusqu'à créer son être mythique. Ce qui est mis en action et transmis dans le cerveau l'est comme la pornographie. Pornographique: ce qui stimule le désir et l'excitation. Construcion d'un corps pornographique qui stimule le désir physique d'Être. Pornographie de l'être: mettre en jeu et en image notre schéma stimulant, fonctionnel, comme emphase du désir.”

⁸⁸GASSEL, 2005, p. 66, tradução nossa. “Je cherche dans l'écriture un effet rapide, aussi impressionnant que le sexe. (...) À quel moment vais-je connaître l'orgasme d'une phrase, d'un mot, d'une idée, d'un projet de texte?”

Eu acaricio esse corpo volumoso no texto, eu acaricio escrevendo meus músculos salientes. Eu acaricio o ombro, a nuca, o peitoral. Eu acaricio a pele firme, dura e tenra. Eu acaricio sua constrição em torno da fibra muscular, eu acaricio as veias que passam, atravessam o corpo, emergem em certos locais e depois mergulham no invisível, na opacidade da carne. Viva aparência que eu não hesitarei em exhibir para gozar dela. Eu apareço ainda, escrevendo esse texto sem espelho, na ausência de espelhos mirando entretanto através dos conceitos uma imagem do meu corpo no que ele se assemelha a esse mesmo corpo real, físico. Beleza sem transparência do sangue que percorre o azul das veias. Beleza no rigor sombrio do músculo. E no traçado negro, anguloso das formas como um desenho em ponta seca que dirá somente a língua do desejo, onde cada figura será expressão de vontade, de fome, de tentação, de apetite, onde tudo seria reino da carne e o império colossal da distração regozijante. E quem diz prazer diz amplitude, força, maestria de onde explode o gozo. (GASSEL, 2005, p. 77-78, tradução nossa)⁸⁹

A influência que Barthes exerce em Gassel é demonstrada não somente por um citacionismo. A artista faz questão de colocar o nome de Barthes no início de sua obra⁹⁰ destacando-o como uns dos autores que lhe inspiraram a escrita.

Gassel, ao procurar unir a vida, a carne e a escrita, encontra a solução escrevendo no meio dos corpos: “Me aconteceu de escrever na sala de ginástica, entre cada série, e em alguns momentos idílicos, na presença de corpos desejáveis, acessíveis, misturando a beleza dos sexos aos textos.”⁹¹. Sua prática remete novamente ao trecho de Barthes que fertiliza essa relação entre a escrita e o sexo: “Eu queria que minha escrita pudesse preencher o vazio dos corpos, ter por ela mesma a autoridade, a elevação que me proporcionam os corpos desejáveis. Ser escritor não nos concederia a potência que nos dão os corpos desejados, punhos e mãos ligados?”⁹².

A artista escolhe o sexo como linguagem e, de diversas formas, ele é refletido em sua escrita e em seu corpo. Ora participa como material de desconstrução, de devir, de não término, ora como figura pictórica de uma escrita e de um corpo poético e hipnótico.

⁸⁹“Je caresse ce corps volumineux dans le texte, je caresse en écrivant mēs muscles saillants. Je caresse l'épaule, la nuque, les pectoraux. Je caresse la peau ferme, dure et tendre. Je caresse son resserrement autour de la fibre du muscle, je caresse les veines qui passent, traversent le corps, émergent à certains endroits puis replongent dans l'invisibilité, dans l'opacité de la chair. Vive apparence que je n'hésiterai pas à faire voir pour en jouir. J'apparais encore, écrivant ce texte sans miroir, dans l'absence de miroir mirant pourtant à travers des concepts une image de mon corps dans la ressemblance à ce même corps réel, physique. Beauté sans transparence du sang qui parcourt le bleu des veines. Beauté dans la rigueur sombre du muscle. Et dans le tracé noir, anguleux des formes comme un dessin à la plume sèche qui ne parlerait que le langage du désir, où chaque figure serait expression d'envie, de faim, de tentation, d'appétence, où tout serait le royaume de la chair et l'empire colossale de la distraction réjouissante. Et qui dit plaisir dit amplitude, force, maîtrise d'où explose la jouissance.”

⁹⁰*Ibidem*, p. 16.

⁹¹*Ibidem*, p. 21, tradução nossa. “Il m'est arrivé d'écrire dans la salle de sport, entre chaque série de répétitions, et à quelques moments idylliques, en présence de corps désirables, accessibles, mêlant la beauté des sexes aux textes.”

⁹²GASSEL, 2005, p. 21, tradução nossa. “Je voulais que mon écriture puisse combler le vide de corps, avoir par elle l'autorité, l'ascendant qui me livre les chairs souhaitées. Être écrivain n'octroie-t-il pas la puissance que vous livrent les corps convoités, poings et mains liés?”

O sexo presumia o violento, o direto. Nesse sentido, eu o introduzi para dar ao texto sua estrutura, sua textura, seu impacto sedutor. A aparência austera, rigorosa devia, pela arte, se desdobrar em uma segunda natureza, o distanciamento dado pela liberdade, a leveza. A capacidade de se questionar, uma forma de não-término, de devir contínuo. Era necessário que a postura de autoridade pudesse ser adotada tanto quanto aquela de independência, de audácias criativas, de inovações alertas. Tornar intercambiáveis as figuras: o corpo, o espírito. Os afetos podem ocupar lugares estrangeiros, se posicionar de mil maneiras inesperadas e oportunas. O sexo apresenta o rigor musculoso do corpo. O pensamento derrama essa mecânica carnal atraente de uma função irônica — e faz do corpo uma caricatura. O fascínio berrante conserva o encantamento da beleza dos sentidos, e guarda intacto sua utilidade poética ou hipnótica. (GASSEL, 2005, p. 46, tradução nossa)⁹³

Cada vez mais que eu adentrava e me aprofundava em seus escritos, novas relações iam se abrindo. “(...) Nathalie Gassel tornou-se a escritora de uma língua vigorosa e de estranha doçura. Estamos para além do pornográfico, do erótico, talvez depois do canto do corpo que vibra pelo esforço, pelo sofrimento e pela alegria de transpor nossos limites – na glória da ‘nova harmonia’.”⁹⁴

2.3 A ESCRITA E O CORPO – UM PROJETO ARTÍSTICO

“Se desenvolver meus músculos era desenvolver minha personalidade enquanto potencial físico, insistir no ato de escrita era expandir minha individualidade enquanto faculdade acrescida de consciência. Um princípio de presença em si.”

(Nathalie Gassel, *A construção de um corpo pornográfico*)

A harmonia que Gassel procura entre o corpo e a palavra mescla a dissolução do gênero com uma escrita corporal. Um corpo que escreve, uma escrita que recria um corpo.

⁹³“Le sexe présumait le violent, le direct. À ce titre, je l'ai introduit pour donner au texte sa structure, sa texture, son impact aguicheur. L'apparence d'ascèse, de rigueur, devait, pour l'art, se doubler d'une seconde nature, l'écart donné par la liberté, la souplesse. La capacité de remise en question, une forme d'inachèvement, de devenir continu. Il fallait que la posture d'autorité puisse être adoptée autant que celle d'indépendance, d'audaces créatives, d'alertes innovations. Rendre interchangeables des figures: le corps, l'esprit. Les affects peuvent occuper des espaces étrangers, se positionner de mille manières inattendues et opportunes. Le sexe présente la rigueur musclée du corps. La pensée éclabousse cette mécanique charnelle attrayante d'une fonction ironique — et fait du corps une caricature. L'allure chamarrée conserve l'ensorcellement de la beauté des sens, et garde intacte son utilité poétique ou hypnotique.”

⁹⁴SOJCHER, Jacques. Prefácio. In: GASSEL, 2005, p. 8, tradução nossa. “(...) Nathalie Gassel est devenue l'écrivain d'une langue de vigueur et d'étrange douceur. Nous sommes au-delà du pornographique, de l'érotique, peut-être près du chant du corps qui vibre dans l'effort, dans la souffrance et la joie du dépassement — dans la gloire de la “nouvelle harmonie”.”

Para ela a ação física e o ato de escrever são da mesma ordem. Uma inconstância na permanência fisiológica, uma condensação que explode, que procura uma saída por meio da modelagem da carne e a modelagem das palavras.

O esporte precedeu as palavras, que se calcaram sobre ele para encontrar o caminho da ação. O treinamento cotidiano do corpo foi um ensinamento da escrita, ele conduziu em direção à uma maestria prática, técnica, de todo dia: avanço e perspectiva. A crisão quotidiana dos músculos outorgava uma euforia, aquela de um sentimento de presença do sangue, de dinâmica. Essa sensação fisiológica era contagiante na esfera do espírito. Encorajada pelo sangue batendo violentamente os músculos, eu inscrevia essa alegria, eu podia o retranscrever em outras esferas da minha vida. (GASSEL, 2005, p. 42, tradução nossa)⁹⁵

Gassel almeja o volume eficaz, perturbador, uma contínua poesia da carne. A carne lhe emociona, traz uma consistência material e vulnerável do corpo. Sentir o músculo espesso e duro, ver e se deixar ver, é também a obra sem cisão advinda do texto escrito, que permite a vontade imperativa de potência, de existência. Para ela, a construção desse corpo que emerge de algo interno lhe causa novas sensações externas, uma alteridade em relação ao próprio corpo: “Eu amo esses braços como se eles não fossem meus. Não posso ver outra coisa além deles, agora que escrevo.”⁹⁶. Quanto mais Gassel escrevia, mais se conectava às profundezas do corpo. A junção da carne e da escrita era uma forma de identificação com a arte:

A carne é meu motor, eu ainda não consigo organizar sua abundância à vê-la em profusão para me suprir. Eu tendo em direção à ela, esse nirvana, eu a persigo em seus aspectos mais exaltantes, eu a desenho com as palavras dos meus textos, tanto a desejo. Eu a projeto continuamente, diante da minha vista, como o pintor seu modelo: ele aspira eternizá-lo numa aura ideal, sua obra quer o que culmina. Perseguir com a exigência solene as impressões do meu apetite: que essa força seja o amor erigido em um movimento de vida. O esportista está perto do seu corpo e de seu sexo, ele é competitivo, ele visa a performance na sua ação. Que seu impulso e seu ardor sejam glorificados para toda a eternidade, é a grande utopia do artista. (GASSEL, 2005, p. 36, tradução nossa)⁹⁷

⁹⁵“Le sport a précédé les mots, ils se sont calqués sur lui pour trouver le chemin de l'action. L'entraînement quotidien du corps a été un enseignement de l'écriture, il a conduit vers une maîtrise pratique, technique, au jour le jour : avancée et perspective. La crispation quotidienne des muscles octroyait une euphorie, celle d'un sentiment de présence du sang, de dynamique. Cette sensation physiologique était contagieuse dans la sphère de l'esprit. Encouragée par le sang battant de plein fouet les muscles, j'inscrivais ce bonheur, je pouvais le retranscrire dans d'autres sphères de ma vie.”

⁹⁶GASSEL, 2005, p. 68, tradução nossa. “L'aime ces bras comme s'ils fi' étaient pas miens. Il n'y a qu'eux que je puisse voir lorsque j'écris, maintenant.”

⁹⁷“La chair est mon moteur, je ne parviens pas encore à organiser son abondance à mes côtés, à la voir couler à profusion pour me combler. Je tends vers elle, ce nirvana, je la traque dans ses aspects les plus exaltants, je la dessine avec les mots de mes textes, tant je la désire. Je la projette continuellement devant ma vue, tel le peintre son modèle : il aspire à l'éterniser dans une aura idéale, son œuvre veut ce qui culmine. Traquer avec une exigence soutenue les empreintes de mon appétence: que cette force soit l'amour érigé en un mouvement soutenu

Para Gassel, a escrita não se conforma somente como prática de comunicação, é antes de tudo uma composição plástica, uma obra artística. A escrita figura e preenche o papel. A letra manuscrita e a tinta são meios de composição. Transcrever essa plasticidade para o computador era um entrave, pois escrita à mão é um vestígio do corpo, enquanto os caracteres são uma espécie de distanciamento:

Eu os afasto e pouso o meu caderno, pego a caneta. A partir de então é apenas a escrita que figurará e preencherá os papéis. Os traços pequenos e indecifráveis enegrecem rapidamente o papel. Ei-los que se tornam linguagem. Eles se mostram, se estendem, se estiram sobre o comprimento da página. Eles servem de ponto de ancoragem da minha concentração, enegrecem de tinta o parecer do papel. Nesse momento toda a vida está lá, focada sobre as letras. Ela agita os dedos em direção ao porta caneta que corre e cobre a página como um pequeno animal familiar. Isso praticamente não será visto. Será necessário transcrever em um computador os sinais ilegíveis para revelar seus sentidos. Sem essa operação de transcrição figuraria um grafismo que seria principalmente do domínio da poesia, da imagem e do pictural do que da comunicação. Existe claramente um entrave (um tédio, um cansaço, um desinteresse?) em comunicar diretamente, sem passar pelo intermediário-intérprete das letras refeitas, reconstruídas, reconstituídas em caracteres impressos. (GASSEL, 2005, p. 86, tradução nossa)⁹⁸

2.4 A CARNE SEM O INTELLECTO

“O tempo da malhação é considerado como um tempo mal utilizado, um tempo que seria para trabalhar... Logo, as pessoas que gastam tempo com isso são vistas como pessoas que não ocupam postos de responsabilidade, que são incultas ou não encontram ocupação melhor para seu tempo que cultivar a imagem do corpo hipertrofiado.”

(Nathalie Gassel)

Gassel compartilha do mesmo incômodo que Mishima, só que em uma posição inversa. Como aprendera a linguagem do corpo precocemente, antes que vislumbasse a beleza das palavras, busca dar a esse corpo físico a graça e plenitude intelectual. Mishima, ao ter o domínio das palavras antes do corpo, percebe que a beleza do intelecto era abstrata, sente a necessidade de encarná-la, de torná-la palpável. Foi, portanto, o corpo, o caminho para esse

de la vie. Le sportif est proche de son corps et de son sexe, il est compétitif, il vise la performance dans son action. Que l'impulsion et sa fougue soient glorifiées dans l'éternité, c'est la grande utopie de l'artiste.”

⁹⁸“Je les recule et pose mon cahier, prends la plume. Dès lors c'est l'écriture seule qui figurera et remplira les rôles. Les traits petits et indéchiffrables noircissent rapidement le papier. Les voilà qui font langage. Ils s'étaient, s'étendent et s'étirent sur la longueur entière de la page. Ils servent de point d'ancrage à ma concentration, noircissent d'encre l'apparaître du papier. Toute la vie en ce moment est là, focalisée sur les lettres. Elle fourmille des doigts au porte-plume qui court et couvre la page tel un petit animal familier. Cela ne sera pratiquement pas vu. Il faudra traduire sur l'ordinateur les signes illisibles pour révéler leurs sens. Il y a un non-apparaître de la signification des mots et des lettres. Sans cette opération de transcription figurera un graphisme qui serait davantage du domaine de la poésie, de l'image et du pictural que de la communication. Il y a clairement un entrave (un ennui, une lassitude, un désintérêt?) à communiquer directement, sans en passer par l'intermédiaire-l'interprète des lettres refeites, reconstruites, reconstituées en caractères imprimés.”

equilíbrio. Ambos se incomodam com a dicotomia existente entre corpo e pensamento, e enxergam a pobreza da exaltação de um em detrimento do outro. Mishima ressalta: “Até minha reduzida experiência basta para me fornecer exemplos de espíritos fracos engastados dentro de músculos poderosos.”⁹⁹. E Gassel, na mesma linha de pensamento, demonstra a consciência de que um corpo hipertrofiado não é garantia de um equilíbrio com a mente:

A existência da carne sem espírito é majoritária. Ela nos salta aos olhos, nos assalta com seus brilhos, seus pós, seus batons, sua fragilidade, seu teatro. Ela nos diminui e sensualmente nos sacia, como se a carne se encontrasse somente do lado onde falta o intelecto, e se essa carne, à qual falta o espírito, desse mais dela mesma. Ela não se mistura com o que a rejeita, ela não tem o controle. Ela está inteiramente do lado do coração e dos sentidos, desprovida de razão. A vulgaridade sensual é apreciada em doses moderadas, curta e reiterada, nós fugimos de suas mentiras no momento onde elas nos subjagam. (GASSEL, 2005, p. 67, tradução nossa)¹⁰⁰

Mishima percebia esse clichê do corpo cultuado e das imposições de estereótipos sobre ele. Esse corpo era fadado à incompetência intelectual, como se a administração e construção da carne estivessem atreladas a um déficit de intelecto. O uso que Mishima faz desse clichê demonstra, sobretudo, a sua ânsia de estabelecer um novo significado para esse corpo, apropriando-se do próprio estereótipo para camuflá-lo de mistério: “Assim, meu corpo, ao mesmo tempo em que seria produto de uma ideia, também serviria como a melhor vestimenta para esconder a ideia.”¹⁰¹. Consequentemente, a leitura desse corpo deixa de ser instantânea e acessível à lógica comum e se desloca para algo minuciosamente pensado, somete acessível àqueles que fossem capazes de decifrar na sua obra a profundidade da superfície:

Assim como o músculo é a melhor vestimenta para as palavras ficaram invisíveis, assim o melhor manto de invisibilidade para o corpo é o uniforme (...) aos olhos dos outros, o homem que usava um uniforme se tornava, simplesmente, um combatente. Fossem quais fossem sua personalidade e pensamentos particulares, fosse um sonhador ou um niilista, pródigo ou avarento, (...) ele era, antes e mais nada, simplesmente, um combatente. (MISHIMA, 1985, p. 70)

⁹⁹MISHIMA, 1985, p. 26.

¹⁰⁰“La chair sans esprit est davantage présente. Elle nous saute au visage, nous assaille de son clinquant, de ses poudres, de ses rouges à lèvres, de sa fragilité, de son théâtre. Elle nous écœure et sensuellement nous rassasie, comme si la chair ne pouvait se trouver que du côté où manque l'intellect, et si cette chair-là, à laquelle manque l'esprit, donnait plus d'elle-même. Elle ne se mélange pas à ce qui la nie, elle ne possède pas le contrôle. Elle est entièrement du côté du cœur et des sens, dépourvue de raison. La vulgarité sensuelle s'apprécie à dose modérée, courte et réitérée, nous fuyons ses mensonges au moment même où ils nous subjuguent.”

¹⁰¹MISHIMA, 1985, p. 17.

O significado do uniforme para Mishima já foi explicitado anteriormente, no subtítulo “A dicotomia corpo e mente”, mas cabe aqui remetê-lo para que a ideia de Gassel sobre esse mesmo clichê do corpo possa ser entendida. Com a literatura, Mishima se diferenciava dos outros. Com o corpo, sua busca era pela igualdade. O uniforme é exatamente essa possibilidade: aos olhos dos outros, quem o usa é apenas mais um sobre a mesma vestimenta que anuncia um enredo. O enredo comum ao fisiculturismo é exatamente esse estereótipo de que Gassel fala: o culto ao corpo leva a máscara de um corpo inculto. “Eu me comporto com o outro não implicando nada do que eu sou, escondendo, sendo incognoscível, irreconhecível. Eu uso a máscara, uma máscara contínua.”¹⁰². Gassel lembra Mishima em *Sol e aço*, fazendo referência direta a essa ideia de uniforme que ele retrata: “(...) eu estou nele [o músculo] como numa vestimenta militar, um uniforme de combate.”¹⁰³.

Em certos lugares eu me sinto aterrorizada pela presença vulgar da ausência de espírito, de intelectualidade. Certas vezes essa ausência e esse vazio se tornam para mim o signo de exaltação. Geralmente se trata de intelectualizar o corpo e de corporificar o intelecto, de duplicar a exposição, a presença.

Eu desejava um avanço fulgurante me levando aonde eu quisesse. Eu vim como numa queda ao desejo carnal, à algo que se mostra ser às vezes um elogio da vulgaridade e seu contrário. O prazer imediato, generoso, vulgar, ao mesmo tempo o eterno aglomerado da sua mediocridade. (GASSEL, 2005, p. 67, tradução nossa)¹⁰⁴

Outro aspecto interessante levantado por Gassel é o papel do olhar do outro para a percepção do seu próprio corpo. A artista afirma em certos momentos se esquecer de sua anatomia e de só se tornar consciente dela através do olhar dos outros.

A bela aparência nos vivifica, nos dá o prazer em ver, em sentir, em amar. A aparência nos conduz também ao outro, nos leva à ele. Talvez ela nos arraste mesmo até ele, em direção ao seu fascínio. Ela nos revela um mundo novo de alteridade na imagem, e nos eleva no nosso eu, esteticamente, sob o risco de nos fazer tropeçar em nós mesmos e de nos fazer visitar nosso exterior. (GASSEL, 2005, p. 79, tradução nossa)¹⁰⁵

¹⁰²GASSEL, 2005, p. 75, tradução nossa. “Je me comporte avec autrui en n'impliquant rien de ce que je suis, en cachant, en étant inconnaissable, méconnaissable. Je porte le masque, un masque continu.”

¹⁰³*Ibidem*, p. 58, tradução nossa. “(...) je suis en lui comme dans un costume militaire, un uniforme de combat.”

¹⁰⁴“Dans certain lieu. je me sens abruti par la présence vulgaire de l'absence d'esprit, d'intellectualité. Parfois, cette absence et ce vide deviennent pour moi le signe de l'exaltation. Plus généralement, il s'agit d'intellectualiser le corps et de corporiser l'intellect, de doubler l'exposition, la présence. Je souhaitais une avancée fulgurante, me menant où je voulais. J'en vins comme dans une chute au désir charnel, à quelque chose qui se trouve être à la fois un éloge de la vulgarité et son contraire. Le plaisir immédiat, généreux, du vulgaire, en même temps, l'éternel agité de sa médiocrité.”

¹⁰⁵“La belle apparence nous vivifie, nous donne plaisir à voir, à sentir, à aimer. L'apparence nous conduit aussi vers l'autre, nous mène à lui. Voire même, elle nous traîne vers lui, vers son éblouissement. Elle nous révèle un monde nouveau d'altérité dans l'image, et nous relève en notre moi, esthétiquement, quitte à nous faire trébucher en nous-mêmes et à nous faire visiter notre extériorité.”

Malysse, em seu diário acadêmico, transcreve algumas trocas de e-mails com Gassel. Em uma delas, a artista confessa como lida com a impermanência do corpo com o advento da velhice. Sua tentativa é a de manter a aparência do corpo o máximo de tempo possível.

Diminuí os pesos, o corpo se fragiliza, não devo mais perseguir a performance, mas, sim, a manutenção de uma imagem que me é cara. Uma vez mais, não se trata de me conformar com os critérios exteriores que me sejam aplicados, mas, ao contrário, de estabelecer os meus, o que pode significar uma maneira de ver as coisas muito diferente. (GASSEL, apud MALYSSE, 2008, p. 48)

Apesar de tantas proximidades e semelhanças, Mishima e Gassel carregam ideologias diferentes para o futuro desse corpo. O relato anterior de Gassel remete a uma passagem de *Sol e aço*, já citada anteriormente, em que Mishima afirma que a desgraça dos músculos “é que estavam envolvidos intimamente demais com o processo da vida, que decretava que eles deveriam declinar e perecer com o declínio da própria vida.”¹⁰⁶. Mesmo existindo essa eminência do declínio, Gassel lida com ela tendo a convicção de que “a ação disciplinada do corpo se esmigalha com o envelhecimento, a alma é o que importa ser trabalhada. É o que permanece.”¹⁰⁷. Para o corpo, apenas resta uma manutenção da imagem enquanto for possível (figura 4).

As contiguidades e distanciamentos entre Mishima e Gassel podem ser ampliadas e discutidas por inúmeros viéses. O intuito dos dois capítulos, até agora, foi tangenciar as práticas fisiculturistas desses artistas com a arte e investigar a contribuição de Mishima para a obra de Gassel. É importante ressaltar que Gassel, até o presente momento, já publicou oito obras sobre essa temática e vem contribuindo na produção de vários outros autores, principalmente na Universidade de Bruxelas. A partir dessas primeiras conexões, é possível pensar o fisiculturismo sob outra perspectiva, analisando sua relação com a arte e trazendo para a discussão as conexões e problematizações com outros campos. O próximo capítulo é uma mescla de alternativas discursivas para esse fenômeno do corpo.

¹⁰⁶MISHIMA, 1985, p. 29.

¹⁰⁷GASSEL, 2005, p. 47, tradução nossa. “L'action disciplinaire du corps s'effrite avec le vieillissement, l'âme est ce qu'il importe de travailler. Cequidemeure.”

Figura 4 – Nathalie Gassel, 2011



Disponível em: <<http://nathaliegassel.e-monsite.com/album/many-people-photograph-the-body-of-nathalie-gassel/2/>>. Acesso em: 03 fev. 2017. Autor não referenciado.

TERCEIRO CAPÍTULO – OUTRAS POSSIBILIDADES DE INTERPRETAÇÃO

3.1 O ESPORTE E A ARTE

“Hipertrofia

Crescimento excessivo ou desenvolvimento de um órgão ou tecido

dentro do corpo;

a inteligência do corpo.

A alquimia do corpo.

O atleta é o alquimista.

O atleta é o artista.

O artista é o atleta.”

(Matthew Barney, *Drawingrestraint*)

Mishima, em *As férias de um romancista*, em 1955, registra a correlação entre o esporte e a arte afirmando que a “alegria dos esportes, por ser de graça, pelo consumo de esforço e liberação de energia, em certos aspectos apresenta uma forte semelhança com as artes. Não deve existir coisas que se pareçam tanto quanto as artes e os esportes.”¹⁰⁸. Seguramente, Mishima e também Gassel não foram os primeiros e nem os únicos a fazerem uma aproximação entre o esporte e a arte. Essa conexão já vem sendo feita de diferentes formas por diferentes autores. O professor e teórico da literatura Hans Ulrich Gumbrecht, em sua obra *Elogio da beleza atlética*¹⁰⁹, dedica-se a elogiar o fascínio que o esporte exerce sobre os espectadores e fornece uma relevante contribuição para este capítulo.

Para o teórico, a experiência estética ocasionada por um evento esportivo é da mesma natureza da arte; e apenas o prazer de assistir aos atletas não lhe bastava, era necessário fazer um elogio a essa beleza.

Gumbrecht critica a falta de investigações acadêmicas sobre o esporte que envolvam aspectos menos valorativos: “Certamente é possível encontrar textos bons e muitas vezes entusiasmados nas seções de esportes dos jornais todos os dias. O verdadeiro problema surge quando começamos a procurar elogios à beleza atlética no mundo da ‘alta cultura’”¹¹⁰.

¹⁰⁸ MISHIMA, apud KUSANO, 2006, p. 410-411.

¹⁰⁹ GUMBRECHT, H.U. **Elogio da Beleza Atlética**. Tradução de Fernanda Ravagnani. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

¹¹⁰ GUMBRECHT, 2007, p. 24

Ele ainda afirma que nos Estados Unidos escritores renomados de ficção como Norman Mailer, Joyce Carol Oates, John Updike e Tom Wolfe, dedicaram alguns ensaios à experiência do esporte, mas o panorama é bem menos encorajador quando olhamos para os outros países: “Na academia mundial, o esporte, como fenômeno social ou cultural, é, quando muito um assunto periférico.”¹¹¹.

Esse aspecto periférico, segundo ele, está relacionado a percepção do esporte como a “mais bela marginalidade da vida”. Essa ideia de marginalidade não caracteriza exclusivamente a ausência de uma função prática do esporte na vida cotidiana. Se assim fosse, as artes visuais, a literatura e a música também seriam consideradas marginais e não o são.¹¹² Esse estereótipo de marginalidade, a meu ver, está atrelado à visão metafísica, à mesma dicotomia corpo e mente discutida anteriormente por Mishima e Gassel, que torna a mente o centro de importância, o corpo periférico e marginal a ela. Nas palavras de Gumbrecht: “Para um intelectual norte-americano, pode ser ‘moderno’ se apresentar como torcedor do Boston RedSox (...) mas confessar que assistir a esportes é uma parte central da sua vida o fará parecer patético aos olhos dos colegas.”¹¹³.

Gumbrecht apresenta um fértil olhar sobre o esporte, o que contribui para prosseguir nessa discussão. Esse olhar assume que o mesmo possui uma realidade sólida e primária, que está além e aquém de um puro espetáculo de mídia. A visão reducionista e estereotipada do esporte o faz, na maioria das vezes, atuar como *alvo* de crítica e não como *instrumento* dela. Remetendo novamente a Mishima e Gassel, é possível perceber essa ideia da prática esportiva como instrumento de crítica pois: Mishima questiona o pensamento metafísico sobre o lugar do corpo e a relação entre criador e criatura; Gassel mais focada no gênero, atua indagando os papéis sociais e de poder atribuídos aos corpos sexuais. Ambos utilizam o esporte (fisculturismo) para modificar o corpo, tornando-o um meio de expressão em que a transfiguração estética do pensamento e do esforço se configura como *performance*. Há, portanto, um deslocamento da performance esportiva para uma *performance* artística.

Meu corpo revisto como uma mecânica à serviço do meu projeto. Mecânica das performances efêmeras, sensível aos estados de alma e abalada pela gestão do meu tempo, dos meus esforços, das minhas prioridades do momento e de todos os senões fisiológicos, químicos que vêm sobrecarregar uma vontade e colocar em xeque uma iniciativa — o menor detalhe de um músculo difícil à congestionar, de um músculo frio, recalcitrante quando o demandamos performar. Essa desfiguração refigurante

¹¹¹GUMBRECHT, 2007, p. 24.

¹¹²*Ibidem*, p. 27.

¹¹³*Idem*.

do corpo não é mais uma performance ocasional, mas uma exigência contínua de transformação, de ascensão em direção a um ideal físico de reestruturação do traçado, do estilo da carne em conformidade com uma potência efetiva e estética. (...) O esporte é constrangimento, pois o jogador se submete ao jogo, aquele que joga (sobretudo profissionalmente) se compromete na sua prática, e se priva da liberdade de abandonar a outras ocupações sob pena de se excluir da sua própria vitória, de sua vitória íntima. O esportista fixou o tempo necessário ao cumprimento do que se torna então sua tarefa, de certa forma sua virtude — seu corpo colocado em ação, seu corpo super treinado, bestializado, seu corpo enquanto performance à se alcançar, seu corpo ferramenta utilizada para fins de hipertrofia muscular — sua questão. (GASSEL, 2005, p. 82, tradução nossa)¹¹⁴

Gumbrecht também compartilha dessa mesma ideia. Ao buscar uma definição para o esporte que abarcasse o seu apelo estético, ele chega ao conceito de *performance*. Mas, tal qual a dificuldade de conceituar a prática de Mishima dentro de algo pré-estabelecido (*performance, body art, body modification*), Gumbrecht também se depara com uma barreira:

(...) precisamos de uma definição viável para esporte, que faça jus a seu apelo estético, da perspectiva do espectador. Assim como na ópera, uma sinfonia ou num balé, os espectadores do estádio assistem ao esporte como uma performance — mas um tipo específico de performance, que difere dessas outras experiências estéticas. Como se apressam a ressaltar muitos intelectuais, a palavra *performance* vem recebendo bastante atenção recentemente nas ciências sociais e humanas, e uma literatura rica e diversificada floresceu em torno do conceito. Mas as definições que encontrei em várias enciclopédias e dicionários recentes eram incoerentes, para dizer o mínimo. A maioria delas cita os mesmos três componentes da performance: “o investimento corporal”, seu “caráter de evento” (que visa distinguir a performance de qualquer coisa que possa surgir a partir da escrita) e seu uso de “objetos materiais”. Mas será que todos os tipos de performance realmente envolvem objetos materiais? É claro que não. É essencial (e até apropriado) excluir a escrita da *performance*? Não. (GUMBRECHT, 2007, p. 49-50)

O autor continua com sua crítica à deficiência e à inutilidade das definições afirmando que quando não apresentam delimitações precárias, alguns verbetes se debruçam a exemplificar o que não conseguiram definir, fazendo isso por meio de exemplos consagrados da arte, como as experiências de John Cage com sons e música ou a pintura performática de

¹¹⁴“Mon corps revu comme une mécanique mise au profit de mon projet. Mécanique aux performances éphémères, sensible aux états d'âme et bouleversée par la gestion de mon temps, de mes efforts, de mes priorités du moment et de tous les accrocs physiologiques, chimiques qui viennent encombrer une volonté et mettre en échec une initiative — le moindre détail d'un muscle difficile à congeler, d'un muscle froid, récalcitrant quand on lui demande une performance. Cette défiguration refigurante du corps n'est plus une performance occasionnelle mais une exigence continue de transformation, d'ascension vers un idéal physique d'une restructuration du tracé, du style de la chair, en conformité avec une puissance effective et esthétique. (...) Le sport est contraint, car le joueur se contraint au jeu, celui qui joue le sport (surround professionnellement) s'engage dans sa pratique, et se prive de sa liberté de vaquer à d'autres occupations sous peine de s'exclure de sa propre victoire, de sa victoire intime. Le sportif a fixé le temps nécessaire à l'accomplissement de ce qui devient alors sa tâche, en quelque sorte sa vertu — son corps mis dans l'action, son corps surentraîné, bestialisé, son corps en tant que performance à accomplir, son corps outil utilisé à des fins d'hypertrophie musculaire — à son enjeu.”

Polllock. E afirma: “Entre soluções conceituais genéricas demais, e exemplos específicos demais, as definições frequentemente deixam em branco um espaço semântico que esperávamos que elas preenchessem.”¹¹⁵.

Decepcionado com a falta de enquadramento do fenômeno do esporte em uma definição pré-estabelecida, Gumbrecht se interessa pelo conceito de *presença*. A *presença* permite enfatizar muito mais o espaço do que o tempo, mas sem o excluir, associando-o sempre a um lugar. Algo presente é algo que está ao alcance, que podemos tocar, que permite percepções sensoriais imediatas. Pensando nessa ideia de *presença*, Gumbrecht aciona uma alternativa de sair da armadilha metafísica que atribui uma importância maior à mente do que ao corpo. Na dimensão da *presença*, embora a auto referência humana não exclua a mente, ela atribui maior importância ao que o corpo conhece. Portanto, segundo ele, podemos entender os movimentos desses corpos como *performance* desde que os enxerguemos a partir da perspectiva da *presença*.

O autor toma o devido cuidado de delimitar os limites e aproximações entre o esporte e a *performance*, afirmando que eles não são equivalentes. “Temos, portanto, que prosseguir com nossa investigação e perguntar o que torna o esporte específico dentro da aparente infinidade de modos possíveis de performance.”¹¹⁶. Uma das diferenças que o autor levanta é que o esporte é permeado pelos valores de *agon* (competição) e *arete* (a busca pela excelência).

Ao levantar esse tipo de reflexão, o meu intuito não é defender ou criar um novo conceito para o esporte ou para *performance*, tampouco classificar a prática de Mishima e Gassel e ampliá-la a todo praticante de fisiculturismo. Não se trata de uma tentativa de legitimação, mas uma busca pela compreensão do apelo estético que esse esporte ocasiona. Gumbrecht também demonstrou esse mesmo interesse pela captação de um sentido mais amplo da prática fisiculturista:

Deixe sua imaginação levá-lo de volta àquele espaço cercado de colunas de um ginásio da Grécia antiga, onde cidadãos e seus filhos esculpiam os corpos com exercícios e onde a nudez era uma condição para a atividade. O ginásio também inspirava conversas intelectuais, o que provavelmente explica por que tanto a Academia de Platão quanto o Liceu de Aristóteles desenvolveram-se ao lado de ginásios. Mas, como sabemos pelos Diálogos de Platão, as trocas intelectuais nunca se afastaram da permanente admiração pela beleza dos corpos esculpidos. Quais eram os objetivos desses jovens gregos (e não tão jovens assim) que passavam tanto tempo esculpindo seus corpos, e quais eram as limitações que eles enfrentavam

¹¹⁵GUMBRECHT, 2007, p. 50.

¹¹⁶*Ibidem*, p. 56.

para atingir esses objetivos? Embora essas perguntas não pareçam ter perturbado muito os gregos, tentemos respondê-las com base numa academia de Los Angeles atual. (GUMBRECHT, 2007, p. 110)

O autor prossegue argumentando que, se deixarmos de lado o condicionamento físico e a saúde como as duas principais motivações que levam um indivíduo a praticar a musculação, chegaremos a dois outros tipos de transformação corporal que é possibilitada por essa prática. Esses dois tipos, para Gumbrecht, podem ser exemplificados por meio de duas eminentes personalidades de nosso tempo: Arnold Schwarzenegger e Judith Butler.

Se a modalidade de fisiculturismo de Schwarzenegger envolve uma progressão gradativa na direção de um ideal (um ideal que, estranhamente, encaixa-se na fórmula nietzschiana de “tornar-se o que você é”), quero associar a segunda modalidade de fisiculturismo a filósofa Judith Butler (...). Em vez de pensar na meta da transformação do corpo como uma conformação a figuras que já existem, o fisiculturismo, segundo Butler, tem o potencial de produzir uma infinidade de formas novas e híbridas que afastem os corpos dos tipos femininos/masculinos tradicionais (GUMBRECHT, 2007, p. 111-112)

O princípio que me move é exatamente o que encontrei em Gumbrecht: uma ânsia de refletir sobre o fascínio que estes corpos exercem. Tal como ele se questiona: “o que é que tanto fascina os espetadores de esporte, além das vitórias, derrotas e recordes quebrados?”¹¹⁷ O meu princípio indagativo é o mesmo: o que faz com que os fisiculturistas modifiquem os seus corpos de maneira tão radical? Será que é somente narcisismo?¹¹⁸.

3.2 OS DESDOBRAMENTOS DO FISCULTURISMO NA ARTE

“A arte que me interessa tem muito em comum com a resistência. Ela deve desafiar nossos a priori, desorganizar nossos pensamentos; ela está fora das nossas normas, fora da lei, contra a ordem burguesa; não está lá para nos embalar, para reforçar nosso conforto (...). Ela deve assumir riscos sob o risco de não ser imediatamente aceita ou aceitável. Ela é transviada e em si mesma um projeto social.”

(Orlan, *A arte pode, a arte deve mudar o mundo, é sua única justificativa*)

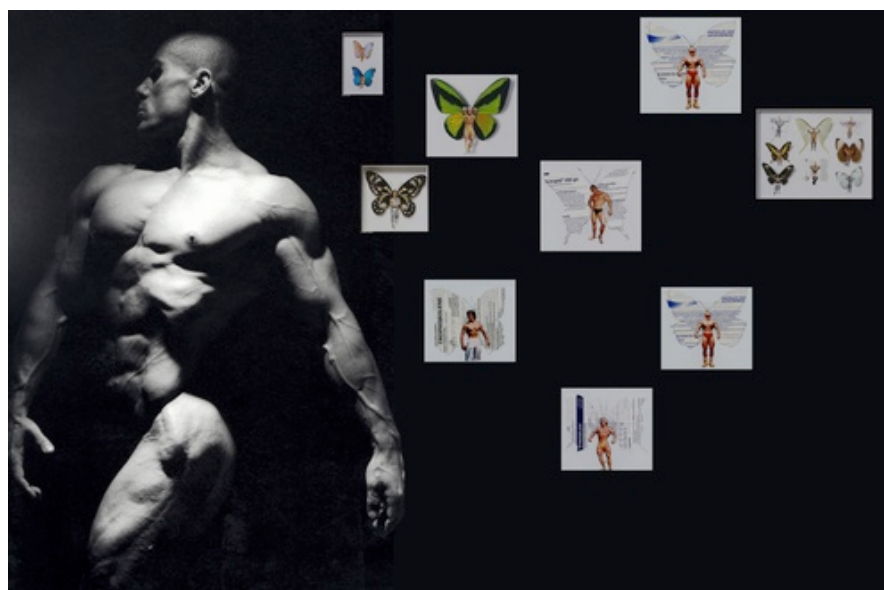
Não foram somente as práticas de Mishima e Gassel que obstinaram o fisiculturismo como arte. Martial Cherrier (1968), fisiculturista francês, também usa o

¹¹⁷GUMBRECHT, 2007, p. 108.

¹¹⁸Essa questão do narcisismo tem um aspecto circular, pois o narcisismo, do contrário que se costuma pensar, não é mero fechamento sobre si, mas também uma demanda pelo olhar do outro.

fisiculturismo como processo artístico, exibindo em exposições de arte a construção de seu corpo por meio de dieta, anabolizantes e musculação. Cherrier defende o corpo como construção social, portanto, uma fabricação. Ao utilizar uma abordagem auto irônica do próprio corpo, ele abarca a problemática da efemeridade e impermanência da carne (figura 5).

Figura 5 — Exposição Martial Cherrier



Disponível em:< http://www.ventscontraires.net/article.cfm/2296_martial_cherrier.html>. Acesso em: 03 fev. 2017. Autor não referenciado.

O fotógrafo norte-americano Robert Mapplethorpe (1946-1989), conhecido como documentarista da cena sadomasoquista gay, também se interessou por essa temática. Ao usar a fisiculturista norte-americana Lisa Lyon (figura 6) e também o ator e atleta Arnold Schwarzenegger (figura 7) como tema da fotografia, o corpo hipertrofiado se tornou plástico, matéria prima da composição, adquirindo um valor escultural.

Figura 6 — Lisa Lyon, 1982



Disponível em: <<http://www.nos2.co/2016/10/entre-flores-e-couro-conheca-arte-homoerotica-de-robert-mapplethorpe/>>. Acesso em: 03 fev. 2017. Autor Robert Mapplethorpe.

Figura 7 — Arnold Schwarzenegger, 1976



Disponível em: <<http://www.nos2.co/2016/10/entre-flores-e-couro-conheca-arte-homoerotica-de-robert-mapplethorpe/>>. Acesso em: 03 fev. 2017. Autor Robert Mapplethorpe.

Outro fotógrafo que também assume os corpos fisiculturistas como esculturas é o norte-americano Bill Dobbins (1943). Seu trabalho (figura 8) busca, acima de tudo, enunciar outros modos de representar a feminilidade das fisiculturistas. Parte das suas fotografias de corpos masculinos compuseram a *Enciclopédia de Fisiculturismo e Musculação*, de Arnold Schwarzenegger, em que Dobbins foi o coautor.

Figura 8—Fotografia de Bill Dobbins



Disponível em: <<http://fineartamerica.com/products/nude-in-shadow-bill-dobbins-art-print.html>>. Acesso em: 03 fev. 2017. Autor Bill Dobbins.

A aproximação entre arte e fisiculturismo, atleta e escultor, feita por Arnold Schwarzenegger, não permaneceu apenas em suas palavras. Em 1976, no *The Whitney Museum of American Art* em Nova York, a Exposição intitulada *Bodybuilding as Art*¹¹⁹,

¹¹⁹O vídeo da exposição pode ser acessado no *Youtube* pelo link: <<https://www.youtube.com/watch?v=ok-FhIOPw1g>>.

contou com a exibição do seu corpo e de mais dois fisiculturistas famosos na época: Frank Zane e Ed Corney. Os três foram expostos como esculturas para serem avaliados por críticos importantes da época. Esses são alguns exemplos que se destacam. Entretanto, não é intuito desta pesquisa aprofundar na obra de cada um desses artistas, mas sim, indicá-las como alternativas de conexão entre arte e fisiculturismo, contribuindo para a expansão do tema.

No contexto da arte contemporânea, encontramos outros exemplos de artistas que utilizam o corpo como massa modelável: Orlan e Paul Beatriz Preciado. Faço tal referência a fim de estabelecer relações com os trabalhos de Mishima e Gassel, uma vez que, mesmo não utilizando o fisiculturismo para modelar o corpo, suas práticas tangenciam os mesmos questionamentos dos clichês designados ao corpo, fazendo dele uma obra de arte.

Orlan é uma artista francesa, nascida em 1947, que escolheu para si este nome, e que cria o termo *Carnal Art*¹²⁰ para caracterizar sua prática. Seu trabalho, iniciado na década de 1990, é autobiográfico, e consiste em construir no corpo diversas identidades com traços recolhidos da história da arte, o intervindo radicalmente por meio cirurgias, aplicação de prótese e novas tecnologias. Suas operações performáticas acabam por transformá-la completamente. Mediante construções e desconstruções de autorretratos na carne, Orlan assume o corpo como a última fronteira da arte, atribuindo a ele um caráter contestatório da feminilidade (figura 9). Segundo Salette Marchi¹²¹, é possível perceber que a noção de transgressão em Orlan mostra-se pelo rompimento da aparência corporal da mulher, determinada por parâmetros socialmente assimilados.

O corpo, que se pode encontrar no trabalho de Orlan, é consequência de valores de ordem moral e pressupõe o escape individual escolhido pela artista para demonstrar o descontentamento diante de uma sociedade que impõe ao corpo o modelo perfeito ou idealizado, pois ele é o lugar principal do que se denomina humano. Porém, entende-se que essa atitude da artista é o resultado de um corpo que transcende ao que a natureza e a sociedade determinam. Na obra de Orlan, evidencia-se, ainda, uma profunda crítica à concepção do corpo cristão, que se separa da alma, e que, segundo os dogmas, incorporou a dor como forma de conversão à redenção. (MARCHI, 2009, p. 56)

¹²⁰ Como já foi discutido no primeiro capítulo, a tentativa de diversos teóricos em criar uma categorização coerente para as artes do corpo, aproximam a *Carnal art* de Orlan, ao *Bodybuilding* e a *Body Modification*, sendo estas práticas entendidas, pela maioria da bibliografia publicada, como desdobramentos da *Body Art*.

¹²¹ MARCHI, Salette Mafalda Oliveira. **Presenças do corpo feminino na arte: aproximações a partir de Orlan**. 2009. 123 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2009.

É possível perceber uma aproximação entre a obra de Orlan e a de Mishima, no que tange ao protesto contra dualidade corpo/alma. A proximidade com Gassel se dá no questionamento do papel social do corpo feminino.

Figura 9 — *Reincarnation of Saint Orlan*, 1990



Disponível em:< <https://www.emaze.com/@ACRRZFOR/ORLAN--Bio-Art>>. Acesso em: 03 fev. 2017. Autor não referenciado.

Nesta mesma perspectiva de crítica político social do sexo, a filósofa espanhola Beatriz Preciado (1970), atualmente Paul Beatriz Preciado, conhecida por sua produção teórica sobre o gênero, transita no campo da arte por meio da sua obra *Testo Yonqui*: “um protocolo de intoxicação voluntária à base de testosterona sintética”, “um ensaio corporal”, “uma ficção autopolítica ou uma autoteoria” em que se registram “tanto as micro mutações fisiológicas e políticas provocadas pela testosterona no corpo de B.P., como as modificações teóricas e físicas suscitadas neste corpo pela perda, o desejo, a exaltação, o fracasso ou a renúncia”¹²². Preciado usa o próprio corpo como plataforma de análise e experimentação subjetiva.

Assalto à razão e delírio artístico, dois ingredientes que fazem de *Testo Yonqui* uma obra acadêmica à parte, de difícil classificação: Ensaio literário? Etnografia do/no corpo? Manual alternativo de sexualidade? Auto-ajuda para transgêneros mudarem seus corpos com o auxílio de drogas e hormônios? (Camargo e Rial, 2010, p. 363)

¹²²PRECIADO, 2008, p. 15.

Camargo e Rial caracterizam essa obra de Preciado como uma auto-etnografia que se propõe a ler criticamente a realidade da sociedade contemporânea sob uma perspectiva sexo política, onde o sexo e a sexualidade convertem-se no centro da política e da economia. “Ver através da matriz de gênero, contemplar os homens e mulheres como eficientes ficções performativas e somáticas convencidas de sua realidade natural.”¹²³. Preciado, assim como Mishima, coloca-se como objeto de análise (figura 10). Por intermédio da autoetnografia, usa o texto e o corpo para expressar um conceito. Seu incômodo com os corpos generificados a faz forjar a masculinidade em um corpo feminino através da testosterona, tal como Gassel por meio dos halteres. “É a intenção de um corpo livre, desnaturalizado, revisto e corrigido por um ideal e uma prática, um exercício com objetivo de performance. É a revisitação radical de uma imagem.”¹²⁴.

Como já discutido anteriormente, Gumbrecht, ao associar a modificação corporal do fisiculturismo a Arnold Schwarzenegger, que se encaixa na fórmula nietzschiana de “tornar-se o que você é”, e a Judith Butler, que potencializa a produção de formas híbridas de corpos femininos/masculinos, contribui para esse viés analítico do gênero, evidente nas obras de Gassel, Orlan e Preciado. Da mesma forma como é viável a investigação do fisiculturismo enquanto expressão de um pensamento e de um conceito ligado a arte e ao gênero, as práticas atreladas a ele como: a pose, o gesto de se olhar no espelho e de se fotografar, também carregam uma potente via de discussão que suscita a investigação da poética e plasticidade presentes nesses atos.

¹²³PRECIADO, 2008, p. 262.

¹²⁴GASSEL, 2005, p. 83, tradução nossa. “C'est l'intention d'un corps libre, dénaturé, revu et corrigé par un idéal et une pratique, un exercice en vue d'une performance. C'est la revisitation radicale d'une image.”

Figura 10 – Paul Beatriz Preciado



Disponível em: <<http://www.revistaforum.com.br/2015/02/20/manifesto-contrassexual-de-beatriz-preciado-e-lancado-brasil/>>. Acesso em: 03 fev. 2017. Autor não referenciado.

3.3 A POSE

“A pose é uma ‘intenção’ de leitura.”

(Roland Barthes, *A câmara clara*)

É notório que a representação máxima do cultivo ao corpo está encarnada na figura do fisiculturista. Os gestos sistemáticos desses indivíduos, como olhar-se constantemente no espelho e fabricar poses que valorizem seus corpos, é algo tão estereotipado e naturalmente lido como uma obsessão, que o contexto simbólico em que se inserem passa despercebido. Esses gestos são simploriamente julgados como o produto da exibição do ego, pela leitura imagética inerente. Sendo assim, a proposta deste subcapítulo é aprofundar nos possíveis significados intrínsecos dessas atitudes, possibilitando um entendimento maior de toda a sua causa, função e finalidade. O viés analítico proposto não é apenas de um corpo buscando prazer em sua autoimagem (narcisismo), mas de um escultor analisando a própria obra.

Como aponta Sabino, o fisiculturista é uma construção identitária diretamente relacionada à dimensão visual das interações sociais. Ele possui uma necessidade de superexposição que é exemplificada pelos campeonatos de fisiculturismo, onde o atleta deve

mostrar por meio da pose cada fibra muscular, como uma dissecação em vida. “Mostrar, expor as entranhas musculares, exhibir, alardear, ser notado, não apenas ostentando os adereços que compõem a sociedade de consumo, mas sendo dela o próprio adereço (...).”¹²⁵.

A estética do corpo é o critério máximo de julgamento nas competições e também no dia a dia do fisiculturista. Diferentemente dos outros esportes, não é julgada a habilidade esportiva do atleta, e sim o seu corpo. O belo e o ideal é significado singularmente dentro do próprio esporte, sendo o modelo de beleza aquele que atinge o máximo de volume muscular com o mínimo de gordura possível, apresentando excelência na definição e simetria. Atualmente, no Brasil, as maiores competições de fisiculturismo são realizadas pela Federação Brasileira de Musculação (National Amateur Bodybuilding Association NABBA). Os critérios de julgamento da competição física são baseados em três aspectos: a muscularidade, a simetria e a apresentação, definidos no “Manual de competição” da Federação NABBA, encontrado no site da FMBB (Federação Mineira de Bodybuilding) como:

Muscularidade é o tamanho dos músculos em relação à estrutura esquelética, formato dos músculos, qualidade dos músculos, músculos sólidos, densos. Também inclui a separação entre músculos adjacentes e a grupos musculares, estriação dentro do músculo ou grupo de músculos, com mínimo de gordura e água entre a pele e o músculo, realçando a aparência muscular. Simetria refere-se à estrutura harmônica de um físico relativo ao tamanho de várias partes corporais, forma, proporção, destaque e equilíbrio de cada parte corporal uma em relação à outra, resultando um todo coeso e equilíbrio geral. Apresentação é mostrar de forma vantajosa à habilidade de posar, postura, projeção e presença de palco. São partes importantes da apresentação: tom de pele, preparação e traje de poses. Podem realçar a rotina da apresentação: a seleção de poses e sua correta execução, a suavidade da transição e a seleção coordenada da música. (FMBB, 2004)

A partir do terceiro critério, “apresentação”, é possível perceber a importância do posar para a construção e a percepção do corpo dentro desse meio. Os outros aspectos como a muscularidade e a simetria tornam-se vivos por intermédio da pose. O corpo que está em constante construção, ao formular uma imagem, corporifica-se enquanto escultura. É por meio desse ato que ele é julgado, avaliado e qualificado nos campeonatos de fisiculturismo e para o próprio indivíduo. Em outros termos, a pose dá configuração ao corpo e permite externar sua forma máxima, seu ápice de conclusão momentânea.

¹²⁵ SABINO, 2004, p. 262.

O aspecto dos fisiculturistas não visa propriamente falar de sua força mas sim do seu impacto poético, de sua exteriorização imagética, seja ela real ou fictícia. Esses corpos julgados por sua aparência, segundo critérios que consideram somente suas manifestações; corpos, diriam muitos, reduzidos ao estatuto de carne — comparados como em um mercado de carne por seu peso, sua densidade, sua suposta eficácia em termos de força, seres dispostos como em uma quitanda, um ao lado do outro, para uma avaliação de suas substâncias carnis. Algumas pessoas encaram isso como uma violência cometida contra eles. Entretanto, não é isso que sente o atleta que entra em cena para promover sua imagem, para, no sentido de uma exibição mundana (esportiva mas mediatizada), se tornar conhecido fisicamente. (...) O que é mostrado são instantes enunciados, sequências. Para acompanhar um ser em sua linguagem global, seria necessário assistir ao desenvolvimento de sua vida, viver com ele. (...) Essas esculturas vivas são o fruto de uma forte reflexão sensorial sobre a corporalidade, a estática, a estatura, o tamanho, a forma, a incorporação efetiva da potência dos corpos (...) Enfim, esses corpos não saem perdedores, eles não largam suas almas, se mostrando num encavalamento de carnes expostas, à serem comparadas e avaliadas. Eles não decaíram em sua integridade, eles se revitalizam pela materialidade de seus projetos. O corpo se torna vestido do desvestir dos músculos, voluptuosos, grandioso em sua sensualidade, sabedor na sua extensão. (GASSEL, 2005, p. 83, tradução nossa)¹²⁶

Nesse longo trecho, Gassel demonstra de forma bem poética a sensação que é experienciada pelo atleta. Essa exposição dos corpos nos campeonatos de fisiculturismo apresenta uma forte semelhança com a exposição em uma galeria de arte, tanto de esculturas quando de pinturas, pois, mesmo que o núcleo da produção desse corpo seja escultórico, a pose o transforma em imagem. Aprofundando ainda mais essa relação com a arte, comparando esses campeonatos com as *performances* e a *body art*, percebe-se que partem do mesmo anseio: de colocar o corpo como matéria transformando-o na própria obra. O que seriam essas sequências de poses que os atletas praticam no palco, senão uma demonstração de suas obras? Buscando aprofundar uma reflexão sobre essa prática, seria o momento em que experimentam a dupla sensação de ser artista e obra; relembrando Mishima, seria a união do criador com a criação.

¹²⁶“L'aspect des body-buildeurs ne montre pas à proprement parler leur force mais leur impact poétique, leur extériorisation imagée, qu'elle soit réelle ou fictive. Ces corps jugés sur leur apparence selon des critères ne concernant que leur manifestation, des corps, diraient beaucoup, réduits à l'état de chair — comparés comme sur un marché de viande pour leur poids, leur densité, leur efficacité supposée en termes de force, des êtres mis comme sur un étal, les uns à côté des autres, pour une évaluation de leur substance charnelle. D'aucuns comprendront cela comme une violence qui leur est faite. Ce n'est pourtant pas ce que ressent l'athlète qui monte sur scène pour promouvoir son image de lui-même, pour, dans le sens d'une exhibition mondaine (sportive mais médiatisée), se faire connaître physiquement. (...) Ce qui est montré, ce sont des instants énoncés, des séquences. Pour suivre un être dans son langage global, il faudrait assister au déroulement de sa vie, faire vie avec lui. (...) Ces sculptures vivantes sont le fruit d'une forte réflexion sensorielle sur la corporalité, l'esthétique, la stature, la raie, la forme, l'incorporation effective de la puissance dans des corps (...) Bref, ces corps ne sortent pas perdants, ils ne lâchent pas leur âme en se montrant ainsi dans un enchevêtrement de chairs données à voir, à comparer et à évaluer. Ils ne sont pas déçus de leur intégrité, ils la revitalisent par la matérialité de leur projet. Le corps devient habillé du déshabillé des muscles, voluptueux, grandiose dans sa sensualité, savant dans son ampleur.”

Essas reflexões proporcionam um diálogo com o livro do filósofo francês Henri-Pierre Jeudy, *O corpo como objeto de arte*, em que ele afirma que idealização da beleza corporal corresponde, na maioria das vezes, “à representação do corpo imóvel, à escultura, como se em repouso ele inspirasse uma apreensão estética mais poderosa do que em movimento (...) o prazer estético viria, sobretudo da captura da imobilidade do corpo no cerne de seu movimento.”¹²⁷. Essa captura do movimento não é apenas um mero posar, ela envolve uma série de conhecimentos e uma árdua educação corporal:

A tarefa de posar exige o domínio de uma técnica de esforço aprendida durante anos de socialização diária nas academias de musculação. Ser capaz de tensionar tecnicamente a musculatura corporal durante uma competição, flexionando os músculos, mantendo poses de até uma hora ou mais – com controle pleno do corpo inteiro e domínio de câmbios – é uma tarefa atlética comparada a de um pugilista enfrentando doze assaltos em um ringue de boxe. (SABINO, 2004, p. 196)

De acordo com o relato de Arnold Schwarzenegger em sua *Enciclopédia de fisiculturismo e musculação* (2001), a execução de poses tem uma importância vital. Mesmo após anos de treinamento intenso, disciplina nos exercícios e na alimentação, o atleta pode ganhar ou perder um concurso com o mesmo corpo. Não é só o físico que está sendo avaliado; mas o físico como ele é apresentado aos juízes. Arnold faz uma comparação entre a pose e a exposição de arte:

A apresentação pode ser fundamental. Eu me lembro quando fui ver quadros em um depósito em uma casa de leilão — centenas deles, de Andy Warhol a Roy Lichtenstein. Muitos me foram apresentados, um depois do outro, sem moldura e com má iluminação. Naquelas condições, era difícil apreciar o seu valor. Posteriormente, quando eles foram emoldurados e arrumados de forma estética, com uma boa iluminação, o efeito foi totalmente diferente. (...) É isso que você tem que fazer com o seu físico para competir em um concurso de fisiculturismo. (SCHWARZENEGGER, 2001, p. 565)

Por meio dessa analogia de Schwarzenegger, percebemos a pose como parte principal da obra, uma moldura que fornece iluminação e plasticidade ao corpo. O autor continua suas reflexões exemplificando cada habilidade necessária para que a concretização de uma pose que ressalte o físico seja possível. É necessário o domínio de cada gesto individualmente e uma prática assídua que permita o controle total sobre cada um dos músculos envolvidos (figura 11). É fundamental o domínio sobre a sustentação da pose durante um extenso período de tempo sem que o músculo falhe, trema ou apresente câimbras.

¹²⁷JEUDY, 2002, p. 58-59.

É preciso haver uma repetição exaustiva até que a transição entre as poses seja perfeita. Arnold ainda ressalta que dominar a pressão do julgamento e trabalhar a expressão facial é decisivo, pois a pose está além de um gesto, ela é um modo de ser e estar: “(...) você também tem que se conscientizar de que esta posando durante todo o tempo em que está no palco, não apenas quando está na frente executando as poses.”¹²⁸.

Figura 11 – Arnold Schwarzenegger com a professora de balé



Disponível em:<<https://br.pinterest.com/pin/422775483741756657/>>. Acesso em: 03 fev. 2017. Autor não referenciado.

Schwarzenegger afirma que inúmeras vezes presenciou fisiculturistas desconstruindo toda a imagem que criaram por meio da pose, por esquecerem que o posar era

¹²⁸SCHWARZENEGGER, 2001, p. 566.

contínuo e, ao regressar para o fundo do palco, deixavam o corpo desmontar. “De nada vale o tipo físico que você tem se não puder apresentá-lo adequadamente (...) quando você está no palco, você não é apenas um atleta mas também um artista. O fisiculturismo é um esporte mas também é um teatro.”¹²⁹. Ele ainda assegura que a emoção do competidor pode atrapalhar a sessão de poses. A grande diferença entre o teatro e os esportes é que “geralmente o ator tem que se emocionar para fazer uma cena, enquanto os atletas — sujeitos às pressões e ao estresse das competições, têm que se acalmar e controlar as suas emoções.”¹³⁰

Você pode escolher poses que são criativas em dois níveis, tornando-as tão estéticas e dramáticas quanto possível, quase uma dança, manipulando o foco de atenção dos juizes de modo que eles notem o que você quer realçar e ignorem o que você quer que eles ignorem. Isto não é fácil de aprender e leva algum tempo. Mas é uma habilidade útil e virtualmente essencial para qualquer fisiculturista (...) (SCHWARZENEGGER, 2001, p. 568)

A partir dessas considerações, é possível entender que a pose permite a encenação de tudo o que pode o corpo, é uma forma de o colocar em outro patamar. Ela congela, dando forma, tamanho e significado a ele. Nas palavras de Gassel:

É importante que tudo sirva ao que será designado no dito dia, o dia da competição. Nenhum momento pode realizar a performance. Ela demanda um cálculo, um escalonamento de esforços e a tensão extrema de uma preparação que escolherá uma data onde todos os instantes terão sido cumulados para promover o resultado otimizado e passageiro de uma explosão e uma apoteose. Nada faz com que dure o que criará o momento da performance, a extrema determinação à tudo controlar, à reger sua vida nos mínimos detalhes para colocá-la ao único serviço e diapasão do corpo na sua exploração, pois este não permite o desvio do corpo no auge vertiginoso e hercúleo de seu poder. (GASSEL, 2005, p. 72, tradução nossa)¹³¹

Dessa maneira, a pose insere-se no meio fisiculturista como ferramenta analítica, meio de exposição da obra e fonte de prazer estético tanto para quem a pratica quanto para quem a observa. Ela é, portanto, produto e ao mesmo tempo sujeito dessa construção corporal. Está envolta por uma série de simbolismos, regras e funcionamentos que ultrapassam a leitura reduzida de uma mera obsessão narcísica. Esse gesto ocasiona produções imagéticas que

¹²⁹SCHWARZENEGGER, 2001, p. 567.

¹³⁰*Ibidem*, p. 647.

¹³¹“Il importe que tout serve ce qui sera désigné le jour dit, le jour de la compétition. Tous les moments ne peuvent accomplir la performance. Elle demande un calcul, un échelonnement des efforts et la tension extrême d'une préparation qui choisira une date où tous les instants auront été cumulés pour donner le résultat optimum et passer d'une explosion et d'une apothéose. Rien ne permet que dure tout ce qui créera la performance, l'extrême détermination à tout surveiller, à régir sa vie dans les moindres détails pour la mettre au seul service et diapason du corps dans son exploit, car celui-ci ne permet pas la diversion du corps au sommet vertigineux et herculéen de son pouvoir.”

interligam a teatralidade do corpo no congelamento, gerando assim, podemos dizer, fotografias mentais. Mesmo que a pose para a fotografia seja um processo de teatralização do real, para a exibição no meio fisiculturista ela é um processo que externaliza a realidade; pois ela disseca em vida esses corpos, tornando as entranhas musculares visíveis e conectando o exterior com a realidade interna desses corpos. A pose estimula e evoca, deste modo, um diálogo potente com a fotografia.

3.4 A FOTOGRAFIA

“Fotografias são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas.”

(Vilém Flusser, *Filosofia da caixa preta*)

A partir dessa expansão do entendimento na pose dentro do fisiculturismo, é possível entendê-la analogamente como um sistema fotográfico. Mesmo que ela não seja materializada em um objeto físico, ela é um sistema fluido que é codificado mentalmente. Nas palavras de Roland Barthes, “(...) a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem.”¹³². Aproximando a ideia de Barthes ao corpo no fisiculturismo, esse “sentir-se olhado” é algo rotineiro na fabricação da corporeidade desse grupo. O olhar do outro e o próprio olhar constroem diariamente o corpo, produzindo um posar instantâneo que gera um corpo-imagem sedento por exibição. Ser visto é ser materializado fotograficamente.

O corpo no fisiculturismo é ainda mais intensificado em sua efemeridade. Como se trata de um corpo em constante construção, sua mutação é contínua, e, portanto, a fotografia desse corpo, assim como para Barthes, insere-se como algo que “está morto e vai morrer”¹³³. Esse esmagamento duplo do tempo é algo com que esses atletas convivem diariamente. Como a matéria prima para a produção é a carne, um material sujeito a infinitas mudanças, ela não se mantém perene. Está em processo de construção o tempo todo e sua finalização não é possível. A fotografa só consegue, portanto, capturar o corpo que já não existe, tal como o brilho da estrela que já não está ali, valendo-se das palavras de Barthes: “A

¹³²BARTHES, 1984, p. 19.

¹³³*Ibidem*, p. 142.

foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela.”¹³⁴.

Esse aspecto da morte que a fotografia traz, expande a linha de pensamento para os registros fotográficos das mutações desses corpos, no meio do fisiculturismo. Repetidas vezes o “antes e o depois” são exauridos e a produção imagética desgastada no próprio corpo em constante processo de mutação. Mas como Barthes defende, é apenas mais uma forma de consagrar essa “morte do corpo”. Em sua instabilidade, ele se apoia nessas fotografias como memória e ao mesmo tempo presságio de falecimento. Superfícies inconstantes que se constroem e desconstroem o tempo todo.

Gassel, como já mencionei anteriormente, apresenta uma forte influência da literatura de Barthes. Em sua obra, quando discorre acerca da fotografia, são nítidas as aproximações com esse autor no que tange a inconstância do corpo e a tentativa da fotografia em eternizá-lo: “(...) O efêmero, qual tenha sido ele, conhecerá uma espécie de imortalidade. O tempo reterá o fugaz na imagem conservada, mas não permitirá a duração na realização da exploração do corpo, que continuará a brilhar apenas através das provas fotográficas.”¹³⁵. A artista ainda articula a relação da fotografia com a construção da aparência: “A aparência é um jogo mostrando, exibindo, ostentando, produzindo ou divulgando diante de um público, uma atitude escolhida, fotografia de uma personalidade se esforçando em marcar, em fazer notar, em anotar um fora, um efeito a produzir, o traço móvel de uma existência.”¹³⁶.

Stephane Malysse, da mesma forma, aponta essas conexões e demonstra a ligação da imagem do corpo com a criação de uma obra de arte a ser mostrada:

Pensar o corpo como obra de arte, ao mesmo tempo algo a ser valorizado e algo a ser visto, equivale a insistir no fato de que o corpo é considerado uma simples imagem. A imagem do corpo como realidade corporal permite pensar que o visível é o modo privilegiado de se relacionar consigo mesmo e, sobretudo, com o outro. O corpo que se mostra e que se apresenta de maneira exageradamente visível aparece como uma obra de arte, mas uma obra de arte específica, pessoal, íntima, feita sob medida. (MALYSSE, 1999, p. 26)

¹³⁴ *Ibidem*, p. 121.

¹³⁵ GASSEL, 2005, p. 72. “L'éphémère, quel qu'il ait été, connaîtra une sorte d'immortalité. Le temps retiendra le fugace dans l'image conservée mais ne permettra pas la durée dans l'accomplissement de l'exploit du corps, celui-ci continuera à évincer que via les clichés photographiques.”

¹³⁶ *Ibidem*, p. 84. “L'apparence est un jeu montrant, exhibant, faisant étalage, produisant ou affichant face à un public une attitude choisie, photographie d'une personnalité s'efforçant de marquer, de noter, d'annoter un dehors, un effet à produire, la trace mouvante d'une existence.”

A partir desse entendimento mais amplo da fotografia e da imagem dos corpos no meio fisiculturista, a relação desses atletas consigo mesmo e com o outro pode ser analisada por intermédio do espelho.

3.5 O ESPELHO

“O espelho é comparável a um quadro vivo na superfície da qual surge o autorretrato.”

(Henri-Pierre Jeudy, *O corpo como objeto de arte*)

Sendo a fotografia algo que esmaga o tempo, inserindo-se como um passado constante, o espelho insere-se como ferramenta de realidade, algo presente que permite o entendimento das mudanças e permanências desses corpos. Portanto, a idolatria do espelho para a auto avaliação no presente surge em detrimento da fotografia. Uma passagem de Jeudy contribui para propor um entendimento mais abrangente desse fenômeno sistematicamente recorrente no cotidiano dos fisiculturistas:

Mesmo o frente a frente com o espelho não impõe limites ao jogo de imagens corporais. A imagem refletida em sua superfície aparece simultaneamente como uma “chamada à ordem” e um logro. A imagem de si leva a dizer: “Você pode imaginar tudo o que quiser, não se esqueça de que você é o que você vê. O espelho não engana, ele diz o estado presente de seu corpo. E se você não quer vê-lo vire-se...” (JEUDY, 2002, p. 55)

Se a relação que o atleta cria com a pose é a mesma que o escultor manifesta diante da criação de sua escultura, a obsessão dita narcisista pelo espelho dentro do fisiculturismo pode ser ampliada para uma forma de concepção e entendimento corporal. Ele é a ferramenta que permite o atleta se olhar e perceber seu corpo como um conjunto de detalhes que se harmonizam enquanto imagem. A teatralidade da pose não desconfigura a realidade, ela apenas a revela.

Os espelhos da sala em que o esporte, a amplitude do músculo são praticados reenviam ecos que não paramos de contemplar entre as séries, face aos halteres, fusão suscitada, provocada pela carne irrigada, avermelhada e desproporcionada, a ponto de arrebentar... Exalta-nos essa hiper-presença da morfologia em que o

sentido, a sensualidade são liberadas, feliz presságio de volúpia. (GASSEL, 2005, p. 54, tradução nossa)¹³⁷

Malysse, em seus estudos sobre o culto ao corpo e na troca de e-mails com Gassel, também compreende esse fenômeno do olhar-se constantemente no espelho, que é recorrente no fisiculturismo, como algo cheio de simbolismos envolvendo questões que vão além de um gesto narcísico:

Observo a forma como os outros se olham nos espelhos e verifico uma espécie de desprendimento, como se eles saíssem de seus corpos ao entrar neles mais profundamente. Verifico, também, que seus rostos se contorcem de dor a cada puxada de ferro. Máscaras estranhas, monstruosas, fariam musculação, também, esses rostos? Penso nas teorias de Jean-Paul Sartre sobre o olhar. Musculação e existencialismo. No que se refere ao músculo, certamente a existência precede a essência? É indubitável, não se nasce musculoso, a gente se torna musculoso... (MALYSSE, 2008, p. 15)

As palavras de Gassel endossam ainda mais essa perspectiva:

No reflexo do corpo figura também sua ausência. Tudo o que se passa fora do corpo e retirado dele. Existe no corpo um pensamento sem corpo, um pensamento projetado longe de qualquer carne. E esse pensamento abstrato, longe de todo receptáculo físico, esse pensamento também pode ver o corpo no espelho, enxergá-lo como um estrangeiro e colocar sobre ele um olhar exterior, distanciado, mesmo irônico. Um olhar separado, sem simpatia nem antipatia, independente mas que pode, porque não, mergulhar nessa carne e apreciá-la, depreciá-la, pesá-la, avaliá-la sob forma de eficácia, de força, de sedução, de sua influência sobre o mundo exterior. A aparência não é nada em si mesma se não for a maneira física de se estar no mundo. (GASSEL, 2005, p. 78, tradução nossa)¹³⁸

Ao se olhar no espelho a construção desse corpo se torna física e perceptível. Não é somente uma auto interação, mas uma evidência, uma encarnação de si mesmo em exibição para o outro, e, paralelamente, o outro se torna presente: “Eu olho o músculo e o espelho, eu compreendo o impacto dos espelhos nos proporcionando uma imagem global do corpo. Eles

¹³⁷“Les miroirs de la salle où le sport, l'amplitude du muscle se pratiquent renvoient des échos que l'on ne cesse de contempler entre les séries, face aux haltères, à la fonte soulevée par la chair irriguée, rougeoyante et disproportionnée, sur le point de craquer. Nous exalte cette hyperprésence de la morphologie où le sens, la sensualité sont décuplés, heureux présage de volupté.”

¹³⁸“Dans le reflet du corps, il y a aussi son absence. Tout ce qui se passe en dehors du corps et rayé de lui. Il y a dans le corps une pensée sans corps, une pensée projetée loin de toute chair. Et cette pensée abstraite, loin de tout habitacle physique, cette pensée-là peut aussi voir le corps dans le miroir, le voir en étranger et poser sur lui un regard extérieur, de distance, voire d'ironie. Un regard séparé, sans sympathie, ni antipathie, indépendant mais qui peut, pourquoi pas, plonger sur cette chair et l'apprécier, la déprécier, la peser, la soupeser, la juger sous forme d'efficacité, de force, de séduction, d'emprise sur le monde extérieur. L'apparence n'est rien en soi si ce n'est le moyen physique d'être dans le monde.”

estão em toda parte. Nele eu encontro a presença dos outros.”¹³⁹. E mais ainda, Gassel afirma ser ampliada essa presença de si mesmo (figura 12): “Ela nos revela um mundo novo de alteridade na imagem, e nos eleva no nosso eu, esteticamente, sob o risco de nos fazer tropeçar em nós mesmos e de nos fazer revisitar nosso exterior.”¹⁴⁰.

É necessário pontuar que, na dimensão da presença, esse ato acarreta um outro aspecto que é analisado por Gumbrecht, e que contribui potentemente para ampliar essa reflexão sobre o espelho:

Mas os corpos masculinos nus do ginásio grego e os corpos parcamente vestidos de ambos os sexos das academias de hoje em dia têm alguma coisa a ver com o tipo de prazer que nos diz respeito aqui – o prazer sentido pelos espectadores? A academia moderna, assim como o ginásio na Antiguidade, só está aberta para pessoas que estejam ativamente engajadas na atividade física, e que, portanto, não são espectadoras no sentido estrito da palavra. Por outro lado, os atletas da Antiguidade e os fisiculturistas modernos têm a mesma paixão pelo brilho de seus corpos, com a aplicação de óleos e outros líquidos sobre a pele, e essa prática sugere que os fisiculturistas encaram os outros fisiculturistas como espectadores em potencial. Poderíamos dizer que quem vai à academia para malhar é ao mesmo tempo atleta e espectador.

Essa duplicação reflexiva responde pelo clima erotizado que sempre permeou o mundo do fisiculturismo. (GUMBRECHT, 2007, p. 112)

A análise de Gumbrecht desloca esse gesto de autoconhecimento e de prazer estético para uma prática de interação. Se o fisiculturismo acarreta um apelo erótico — como nos diria Gassel: “pornográfico”, a sua abrangência não abarca apenas uma conexão com o campo da arte. Ele clama pra si uma mútua influência com o campo da sexualidade. Essa sexualidade está tanto atrelada à forma como os indivíduos vivem suas experiências sexuais, como ativam imagetivamente elas, sendo a prática uma maneira de vivenciar isso com os outros.

Essa abrangência do campo da sexualidade é mais nitidamente percebida em Gassel, mas Mishima e também Schwarzenegger, evidenciam essa mesma dimensão. Essa possibilidade ainda maior de ampliar o tema das conexões do fisiculturismo com a arte para algo relacionado à desconstrução do gênero e de sexualidades plurais demonstra que, de acordo com diferentes interpretações e objetos de análise, o fisiculturismo se mostra como um campo fértil, capaz de unir as mais variadas estruturas simbólicas e ultrapassar a leitura de um mero corpo escravo de seu narcisismo.

¹³⁹GASSEL, 2005, p. 59-60. “Je regarde le muscle et le miroir, je comprends l'impact des miroirs nous rendant une figure global e du corps. Ils sont partout dans la salle. J'y rencontre la présence des autres.”

¹⁴⁰GASSEL, 2005, p. 79. “Elle nous révèle un monde nouveau d'altérité dans l'image, et nous relève en notre moi, esthétiquement, quitte à nous faire trébucher em nous-mêmes et à nous faire revisiter notre extériorité.”

Figura 12 – Nathalie Gassel por Catherine Debondue



Disponível em: <<http://nathaliegassel.e-monsite.com/album/many-people-photograph-the-body-of-nathalie-gassel/19/>>. Acesso em: 03 fev. 2017. Autor Catherine Debondue.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A atenção fixada longamente em uma coisa nos faz descobri-la outra, infinitamente.”

(Nathalie Gassel, *A construção de um corpo pornográfico*)

“Expressão significa afastar-se das coisas e recriá-las.”

(Yukio Mishima, *Sol e aço*)

O que escolho ponderar nesta tentativa de finalização do trabalho é a capacidade que encontrei neste tema de se abrir a múltiplas interpretações e análises. Ao conjugar os discursos artísticos de Mishima e Gassel com aqueles que pude identificar ao longo dos meus anos de convívio e prática no meio fisiculturista, acrescidos pelo discurso de Arnold Schwarzenegger, pude reconhecer similaridades entre esses sujeitos no que tange à arte, e, além disso, percebi um discurso potente de sexualidade¹⁴¹.

Mishima constrói a fetichização do corpo no fisiculturismo e atribui a esse corpo um erotismo que canaliza um prazer em si mesmo. Um corpo obra de arte que antes era o motivo da indução de orgasmo para ele no “outro” passa a ser buscado no próprio eu. Arnold Schwarzenegger também demonstra um discurso artístico e a existência de um prazer sexual na construção desse corpo.

No documentário *Pumping Iron* (1977), ele afirma: “A melhor sensação que existe numa academia, o mais satisfatório que se sente, é o esforço do músculo. (...). Para mim é tão satisfatório como um orgasmo. Como ter relações com uma mulher e ejacular.”¹⁴². Nathalie Gassel evidencia essa relação do fisiculturismo com a sexualidade no próprio título de sua obra *A construção de um corpo pornográfico*, e potencializa essa percepção afirmando que “treinar era um ato sexual, as sensações são do mesmo tipo, é masturbatório, nós gozamos das barras que levantamos.”¹⁴³.

Portanto, foi possível identificar práticas discursivas que se repetem em contextos, tempos e culturas distintas: Yukio Mishima, nas décadas de 1960/1970, no Japão; Arnold

¹⁴¹ Sexualidade aqui se refere aos modos como os sujeitos vivem seus desejos e prazeres corporais.

¹⁴² SCHWARZENEGGER, in *Pumping Iron*, 1977.

¹⁴³ GASSEL, 2005, p. 42. “M'entraîner était un acte sexuel, les sensations sont du même acabit, c'est masturbatoire, on jouit des barres que l'on soulève.”

Schwarzenegger, nas décadas de 1970/1980, nos Estados Unidos; e Nathalie Gassel, nas décadas de 1990/2000, na Bélgica.

Esses discursos me levaram à compreensão de que a conexão do fisiculturismo com a arte necessitava ser ampliada para uma relação de gênero e sexualidade, projetando a possibilidade do desenvolvimento futuro dessa pesquisa em um nível mais específico e aprofundado. Cabe ressaltar que Gassel se dedica mais profundamente a essa temática e seu discurso é menos visibilizado: seus livros não foram traduzidos e nem se encontram em uma posição de circulação ampla como os de Mishima e Schwarzenegger.

Mesmo que os estudos acadêmicos acerca do fisiculturismo se apresentem de forma dominante sob o mesmo padrão reducionista de abordagem, nas últimas décadas as investigações começaram a se abrir para interpretações da prática enquanto liberdade e construção de singularidades, de um espaço político, de resistência e de transformação das relações de gênero. Percebe-se que a mudança de paradigma “é impulsionada pela alteração de consensos e interesses dos próprios críticos e teóricos literários, facilmente associada à chegada às academias e aos departamentos universitários (...) de sujeitos que, de algum modo, se identificam com grupos minoritários.”¹⁴⁴.

Desse modo, é possível identificar essa abordagem nos trabalhos de pesquisadoras como Patrícia Lessa¹⁴⁵, Angelita Alice Jaeger¹⁴⁶, Silvana Vilodre Goellner¹⁴⁷, dentre outras. Estas novas pesquisas demonstram que o conhecimento científico é provisório e pode ser expandido para alternativas múltiplas de interpretação e representação. Fomentam o fisiculturismo como um espaço de questionamentos dos limites dos corpos e também dos limites no campo teórico, evidenciando nessa prática um apelo político e social.

De acordo com Patrícia Lessa, “o fisiculturismo feminino é um *locus* privilegiado de resistência aos modelos hegemônicos de corpo”¹⁴⁸. No artigo *Mulheres e esporte: invisibilidades visíveis no skate e no fisiculturismo*, as pesquisadoras Silvana Vilodre Goellner, Angelita Alice Jaeger e Márcia Luiza Machado Figueira identificam, a partir da perspectiva pós-estruturalista de Michel Foucault, o quanto o fisiculturismo e o skate são

¹⁴⁴VERSIANI, 2002, p. 64.

¹⁴⁵LESSA, P. **Corpos blindados**: a desconstrução de gênero no fisiculturismo feminino. *Revista Ártemis*, v. 13, p. 210-221, 2012.

¹⁴⁶JAEGER, A. A. **Mulheres atletas da potencialização muscular e a construção de arquiteturas corporais no fisiculturismo**. Tese (Doutorado) — Escola de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

¹⁴⁷GOELLNER, Silvana V. **Feminismos, mulheres e esportes**: questões epistemológicas sobre o fazer historiográfico. *Movimento*, Porto Alegre, v. 13, n. 2, p. 171-196, maio agosto, 2007.

¹⁴⁸LESSA, 2012, p. 210.

atravessados por “relações de poder e por distinções de gênero pois produzem posições de sujeito muito diferenciadas para os/as atletas, projetando luzes sobre os homens e desvanecendo as imagens das mulheres.”¹⁴⁹. E acrescentam ainda:

A rejeição mútua entre o esporte e os Estudos Feministas parece ter se desvanecido e embaralhado num horizonte passado, uma vez que nas duas últimas décadas os estudos feministas, focalizados em mulheres e suas relações com o esporte, foram suficientemente substanciosos para assegurar a inequívoca importância do gênero como uma categoria de análise. A multiplicação desses estudos, pesquisas e publicações indicam que o esporte constituiu-se e se constitui numa instância privilegiada para perscrutar as relações de gênero. (GOELLNER; JAEGER; FIGUEIRA, 2010, p. 297)

Cabe ressaltar que diferentes correntes epistemológicas e metodológicas¹⁵⁰ analisam essa temática do gênero e do corpo, e as matrizes autobiográficas de Mishima e Gassel possibilitam contribuir e tornar visíveis trajetórias particulares de sujeitos que estão tentando dar voz à sua experiência, pois existe uma tendência predominante na produção intelectual de atribuir ao fisiculturismo conceitos de Nietzsche e também o conceito do *corpo dócil* cunhado por Foucault, para caracterizar essa prática como uma prática escrava e submissa: “A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos dóceis. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência).”¹⁵¹. O “outro” (fisiculturista), representado pelo discurso do intelectual, na maioria das vezes aliciado pela entrevista etnográfica, é selecionado pelo pesquisador a fim de embasar e de consolidar essa linha de pensamento. Um exemplo, dentre muitos, é o de César Sabino em sua tese *O peso da forma. Cotidiano e uso de drogas entre fisiculturistas*:

Nunca na história os indivíduos estiveram, em tão grande quantidade, submetidos a uma dominação estética de tamanha proporção. Se, por um lado, a ciência médica desenvolveu técnicas e tecnologias para curar e preservar vidas, por outro, ela viabilizou a criação de uma nova dimensão da dominação construída pelas representações de juventude, beleza e saúde. Conceitos e ideais que devem ser perseguidos a todo custo por todos aqueles que querem ser aceitos como símbolos de superioridade, sucesso e excelência. (SABINO, 2004, p. 66)

Sabino articula vários discursos de fisiculturistas ao longo de sua pesquisa etnográfica para sustentar tal abordagem:

¹⁴⁹GOELLNER; JAEGER; MACHADO, 2010, p. 293.

¹⁵⁰A exemplo de alguns autores como Joan Scott, Judith Butler, Pierre Bourdieu, Gayatri C. Spivak, Beatriz Preciado, dentre outros.

¹⁵¹FOUCAULT, 1991, p. 127.

Eu gasto muito para manter esse corpo... em alimentação e esteroides eu gasto por mês uns dois mil reais só com isso. Já vendi dois carros e uma moto para poder malhar, quando não tenho dinheiro arrumo de um jeito ou outro, vendo o que eu tenho, depois compro de novo... são fases, o que eu não deixo é de crescer, isso é a minha vida, nada vai me desviar disso, nem dinheiro, nem mulher, nem médico... sofri um acidente de moto em 96 e fiquei em estado grave, quebrei perna, costela, braço, fiquei entevado no hospital, cortei minha cara toda... o médico me disse que eu não ia mais poder malhar pesado, disse que eu ia ficar aleijado; dois meses depois eu tava 'malhando' e seis meses depois da alta eu já estava bom, não adianta, não deixo de malhar, por nada. (Marcos, 28 anos. *Personal trainer*) (SABINO, 2004, p. 22)

O intuito não é discutir e nem indagar a legitimidade dessas falas. Como explicitado ao longo do trabalho. Essa é uma via plausível de investigação do fisiculturismo, mas não é a única. Percebe-se nas matrizes autobiográficas de Mishima e Gassel um discurso inverso e que, ironicamente, articulam os mesmos pensadores para defender tal ideia. Um artigo publicado em 2016 por Sagnott¹⁵² aponta consonâncias entre o discurso de sexualidade de Mishima ao discurso de Foucault. Em Nathalie Gassel é perceptível essa outra postura que não é visibilizada por esses pesquisadores:

A carne feminina sempre me pareceu inadequada. Ela precisava de uma personalidade tenaz para rir assim, na cara dos julgamentos e das graças antigas, e dar o tom dos novos charmes de uma realização sexual que invertia os valores apagados, ternos e insípidos ao nome de uma potência viva e vivificada. (...) sua vitória não era somente individual, mas aquela de uma liberdade que renega as convenções como todo ato criador, por necessidade. A glória é que uma parte do mundo aceita, recompensa e reconhece o fruto desse trabalho. Essa liberdade é também a metamorfose do corpo nas suas funções designadas "à feminilidade", sobre passar o gênero e a matéria galgando, na própria matéria, um caminho novo, um novo conceito. Esse encontro me trouxe a prova de que podemos ser nós mesmos, autênticos, não nos resignarmos às convenções restritivas e sermos coroados de sucesso. Eu pensava nessa frase de Nietzsche: "Torna-te quem tu és". (GASSEL, 2005, p. 27-28, tradução nossa)¹⁵³

Logo, nota-se a possibilidade de mesclar os conceitos desses mesmos autores a outros discursos que dialoguem sobre a liberdade de criação do corpo. Essa liberdade é silenciada

¹⁵²SAGNOTT, J.A.C. **La sexualidad en Confesiones de una máscara de Mishima Yukio**. Una visio foucaultiana. *Asiadémica: Revista Universitaria de Estudios sobre Asia Oriental*. Barcelona, 2016, (p. 177-199). Disponível em: <<http://www.raco.cat/index.php/asiademica/article/viewFile/311880/401955>>. Acesso em: 8 set. 2016.

¹⁵³"La chair féminine m'a toujours semblé non adéquate. Il lui fallait une personnalité tenace pour rire ainsi à la face des jugements et des grâces anciennes et donner les nouveaux charmes d'une réalisation sexuelle qui renversait les valeurs éteintes, ternes et insipides au nom d'une puissance vivante et revivifiée. (...) sa victoire n'était pas seulement individuelle mais celle d'une liberté qui repousse les conventions comme tout acte créateur, par nécessité. La gloire est qu'une partie du monde accepte, récompense et reconnaisse le fruit de ce travail. Cette liberté est aussi la métamorphose du corps dans les fonctions assignées à « la féminité », dépasser le genre et la matière en se frayant, dans la matière même, un nouveau chemin, un nouveau concept. Cette rencontre m'a apporté la preuve qu'on peut être soi, authentique, ne pas se résoudre aux conventions restrictives et être couronné de succès. Je pense à cette phrase de Nietzsche : « Deviens qui tu es. »"

quando esse “outro” é mulher. Ela é colocada em uma posição de “deteriorização de identidade” e não tem espaço para questionar seu próprio corpo. Nas palavras de Sabino:

Outro aspecto deve ser ressaltado em relação às fisiculturistas mais especificamente. Tais mulheres são o exemplo mais radical de masculinização, pois consomem em excesso anabolizantes androgênicos a ponto de terem que fazer barba. Esta busca de construir uma identidade viril, provoca muitas vezes processo inverso, causando-lhes deterioração da identidade já que passam a ser estigmatizadas como homossexuais femininas, “sapatão”, ou até mesmo confundidas com travestis: ...eu ‘tava muito grande, igual um homem, tava tomando bomba direto (...) Nenhum cara queria nada comigo, e eu não sou sapatão... todos me olhavam, porque eu chamava atenção, mas era porque eu ‘tava estranha... parecendo macho. A gota d’água foi quando entrei no banheiro d’um shopping e as garotas que ‘tavam lá dentro disseram que ali não era banheiro de homem... acabaram chamando o segurança...ele veio e disse que era ‘um absurdo travesti no shopping, ainda mais querendo ir ao banheiro’. Depois disso, entrei em depressão... já ‘tava percebendo que alguma coisa não ‘tava certa nessa história...comecei a fazer terapia...análise... a me cuidar, a tentar organizar meu corpo (...) (Roberta, 28 anos. Instrutora de musculação) (SABINO, 2004, p. 85-86)

Para fomentar essa perspectiva reducionista da mulher enquanto fisiculturista, o autor se utiliza de uma argumentação problemática:

Contudo, o aspecto mais intrigante deste processo de construção corporal da distinção é a adesão feminina ao culto e cultivo de uma estética e mesmo de uma ética masculinizante. O modelo da masculinidade hegemônica — o homem forte, destemido, independente e durão — parece ser adotado por um número significativo de mulheres frequentadoras das instituições da boa forma que buscam conquistar posição de respeito no campo achando que para tal têm que ser fortes (musculosas), independentes e duronas (SABINO, 2004, p. 124)

Torna-se necessário mencionar que não é somente pelo discurso intelectual hegemônico que esse corpo que desconstrói o gênero é subvertido e silenciado. No próprio esporte criam-se métodos de regulação e generificação desses corpos. Em 2004, a *International Federation of Bodybuilding* estipulou uma nova regra que visava diminuir em 20% o volume muscular das atletas. Tal procedimento intencionava controlar o excesso das mulheres, cujos corpos estavam produzindo uma aparência considerada como masculina de modo a prejudicar, por assim dizer, a “feminilidade das atletas” (JAEGER, 2007). Logo, a feminilidade nesse meio tem de ser cobrada e educada para que não seja perdida.

Investigar o fisiculturismo enquanto locus de uma produção artística que se abre como um campo de sexualidades plurais e de desconstrução do gênero envolve uma série de questionamentos e problemáticas a serem esquadrihados. Torna-se preciso, deste modo, um arsenal teórico multidisciplinar e dialógico que consiga contribuir com a potência que esse tema apresenta. O corpo que emerge desse meio é de tal modo saturado de estereótipos que

parece não ter mais segredo. Porém, múltiplas subjetividades surgem e, por meio das produções periféricas à “alta-cultura”, tentam dar visibilidade às suas práticas discursivas. Urge então questionar o modelo hegemônico de produção intelectual e, “muito mais do que um sujeito, o que passa a ser questionado é toda uma noção de cultura, ciência, arte, ética, estética, educação.”¹⁵⁴.

Escolho terminar esta dissertação com duas passagens de Gassel e Mishima. Meu anseio é demonstrar que, quanto mais me aprofundo em suas obras, mais questionamentos me surgem; mais evidente fica para mim que não existe uma conclusão. No princípio da pesquisa busquei encontrar respostas na escrita desses artistas, tentando entender suas motivações e seus pensamentos. Agora, ao final deste trabalho, percebo que o que encontrei foram nuances de mim mesma ecoando através da leitura que eu fazia deles, pedindo para que eu abandonasse as certezas sobre mim e sobre os outros, e descobrisse nas dúvidas um caminho mais estimulante.

A atenção fixada longamente em uma coisa nos faz descobri-la outra, infinitamente. Essa sucessão de outros no mesmo, esse carrossel de formas nos leva mais longe no turbilhão do ser, no infinito da manifestação, e diante da perplexidade dessa questão: o que é o parecer? O que é o aparecer? O que aparece quando nós aparecemos? Qual infinito para além do contingente? Qual metafísica para além do físico? Qual Outro para além do outro? Do qual eu vejo somente o que é mostrado, do qual o aparecer revela e não revela o ser, o esconde, o camufla, confunde as pistas, sobrecarrega o caminho? O que, na sedução do outro que nos aparece, nos conduzirá na direção desse outro que nós não vemos, rumo à esse outro escondido no outro? Nós escolhemos um aspecto ou um ser e em seguida o escavamos, se assim o desejarmos, por sobre a riqueza de suas manifestações, da sua superfície, de seu decoro. Nós escavamos até à ausência de aparência, até à verdade crua, sem fundo, até à abstração do ser. Cavamos até ao magma ainda informal da vida do outro, aquele que precede a simulação própria à toda atitude, antes mesmo que esta tenha sido fundada, e antes da biografia, as verdades concretas, tangíveis do ser. Cavamos o concreto, a identidade exterior para atingir o ser sem quase nenhuma representação, sob suas múltiplas figuras.

Mas retornemos à sensação, vivamos ainda com ela. A aparência é uma alegria para o corpo. A aparência é isso do que se nutrem os sentidos, o tato, o olfato, a audição, o paladar. Ela é esse corpo que eu vejo, toco, sinto, essa voz que eu escuto, a doçura da pele que por vezes beijo, de sentir terno e doce contra a minha língua. A aparência, são os regozijos que procuramos na beleza dos seres e das coisas, nas suas coberturas e nas suas cores. É o primeiro critério que utilizamos para os apreciar, os julgar substanciais, propícios à nossa felicidade imediata e cotidiana. É a alegria de abrir os olhos sobre um cenário suntuoso ou sobre um corpo agradável. A felicidade de se deslumbrar com as variedades, as formas, seus agenciamentos, seu relevo, suas matérias, suas texturas, sua espessura ou fineza. Essa beleza capta nossa alma e pode nos absorver durante longos momentos, nos ocupar inteiramente, nos afogar, nos preencher, nos manter direcionados à ela, subtraídos de nós mesmos, ela

¹⁵⁴ LOURO, 2003, p. 42

pode ser o objeto de todas as nossas distrações e luxúria. (GASSEL, 2005, p. 80, tradução nossa)¹⁵⁵

Por que razão concebemos o desejo de dar expressão a coisas que não podem ser ditas – e, às vezes, conseguimos? Tal sucesso é um fenômeno que ocorre quando uma inesperada combinação de palavras excita a imaginação de quem lê até um grau extremo; nesse momento, autor e leitor se tornam cúmplices num crime da imaginação. (MISHIMA, 1985, p. 34)

¹⁵⁵“L’attention fixée longuement sur une chose, nous la fait découvrir autre, à l’infini. Ces successions d’autres dans le même, ce carrousel de formes nous mènent plus loin dans le tourbillon de l’être, dans l’infinité de la manifestation, et face à la perplexité de cette question: qu’est le paraître? Q u’est-ce qu’apparaître? Q u’est-ce qui apparaît lorsque nous apparaissions? Quel infini au-delà du contingent? Quelle métaphysique au-delà du physique? Quel Autre au-delà de l’autre? Dont je ne vois que ce qui est montré, dont l’apparaître révèle et ne révèle pas l’être, le cache, le camoufle, brouille les pistes, encombre le chemin? Qu’est-ce qui, dans la séduction de l’autre qui nous apparaît, nous conduira vers cet autre que nous ne voyons pas, vers cet autre caché dans l’autre? On choisit un aspect ou un être et puis on le creuse, si on le souhaite, par-dessus la richesse de ses manifestations, de sa surface, de son décorum. On évide jusqu’à l’absence d’apparence, jusqu’à la vérité sans tain, sans fond, jusqu’à l’abstraction de l’être. On creuse jusqu’au magma encore informulé de la vie de l’autre, celui qui précède la simulation propre à toute attitude, avant même que celle-ci n’ait été fondée, et avant la biographie, les vérités concrètes, tangibles de l’être. On creuse le concret, l’identité exté-rieure pour atteindre l’être sans presque plus de représentation, sous ses multiples figures. Mais revenons à la sensation, vivons encore avec elle. L’apparence est une joie pour le corps. L’apparence est ce dont se nourrissent les sens, le toucher, l’odorat, l’ouïe, le goût. Elle est ce corps que je vois, touche, sens, cette voix que j’entends, la douceur de la peau qu’il m’arrive de prendre en bouche, de sentir tendre et douce contre ma langue. L’apparence, ce sont les réjouissances que l’on cherche dans la beauté des êtres et des choses, dans leur couverture, dans leurs couleurs. C’est le premier critère que l’on utilise pour les apprécier, les juger substantiels, propices à notre bonheur immédiat et quotidien. C’est la joie d’ouvrir les yeux sur un décor somptueux ou sur un corps agréable. La joie d’être ébloui par les variétés, les formes, leur agencement, leur relief, leur matière, leur texture, leur épaisseur ou finesse. Cette beauté capte notre âme et peut durant de longs moments nous absorber, nous occuper entièrement, nous noyer, nous combler, nous retenir tournés vers elle, soustraits à nous-mêmes, elle peut être l’objet de toutes nos distractions et convoitises sensuelles.”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, G. C. **Clássico anticlássico**. Tradução de Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BARTHES, R. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Francisco Alves, 1989.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: Editora Autêntica, 2014.

BEAUJOUR, Michel. **Poetics of literary self-portrait**. Nova York: New York University Press, 1991.

BLOWERS, L.C.; LOXTON, N.J.; GRADY-FLESSER, M.G.; OCCHIPINTI, S.; DAWE, S. **The relationship between sociocultural pressure to be thin and body dissatisfaction in preadolescent girls**. Eating Behaviors, Nova York, v. 3, n. 4, p. 229-44, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

_____. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**: por uma estética da globalização. Trad. Dorothee de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRAZ, Camilo de Albuquerque. **Além da pele**: um olhar antropológico sobre a bodymodification em São Paulo. Dissertação de Mestrado – Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2006.

BUCHLOH, Benjamin. **Qu'est-ce la sculpture moderne?** Paris: Centre George Pompidou, 1989.

BUENO, M. L.; CASTRO, A. L. (Org.). **Corpo território da cultura**. São Paulo: Annablume, 2005. p. 119-134.

BUTLER, Judith. **Corpos que pesam**: sobre os limites discursivos do “sexo”. Publicado originalmente com o título “Introduction”, no livro: Judith Butler. Bodies that matter. On the discursive limites of 'sex'. Nova York/Londres: Routledge, 1993.

_____. **Como os corpos se tornam matéria**: entrevista. Estudos feministas, v. 7, n. 1-2, Florianópolis, 1999a, p. 155-167.

CAMARGO, W. X. e RIAL, C. S. M. **Hormônios e micropolíticas de gênero na era farmacopornográfica**. Cad. Pagu [online]. 2010, n.34, p. 363-371.

CANEVACCI, Maximo. **A cidade polifônica**. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005.

CODO; Sene. **O que é corpo (latría)?** São Paulo: Brasiliense, 1986.

COURTINE, Jean-Jacques. **Os stakhanovistas do narcisismo**: Body-building e puritanismo ostentatório na cultura americana do corpo. In: Sant'anna, D. Políticas do Corpo. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

CRESPO, Jorge. **A história do corpo**. Lisboa: Difel, 1990.

DA MATTA, Roberto. **A ressurreição da carne**. O culto ao corpo no Brasil moderno. In: Jornal da Tarde. São Paulo: 07/04/1996.

DAMASCENO, V. O.; VIANNA, V. R. A.; VIANNA, J. M.; LACIO, M.; LIMA, J. R. P.; NOVAES, J. S. **Imagem corporal e corpo ideal**. R. bras. Ci e Mov. 2006; 14(1): 87-96.

DANTAS, Estélio H. **Pensando o corpo e o movimento**. Rio de Janeiro: Shape, 2005.

DANTO, A. C. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Edusp, 2006.

DEL PRIORE, Mary. **Corpo a corpo com a mulher**. Pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil. São Paulo: SENAC, 2000.

DIAS, Rosa. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Invention of hysteria**. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière. Cambridge: The MIT Press, 2003.

FEATHERSTONE, Mike. **Body modification**: an introduction. In: Body & Society, v. 5 (2-3), London, 1999.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Trad. Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.

_____. **Vigiar e punir**. Nascimento da prisão. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

_____. **História da sexualidade I**. A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

GASSEL, Nathalie. **Construction d'un corps pornographique**. Ah! Bruxelas: Editions Cercle d'Art, 2005.

GASTALDO, E. L. **A forja do homem de ferro**: a corporalidade nos esportes de combate. In: LEAL, O. Z. Corpo e significado: ensaios de antropologia social. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOELLNER, S. V.; JAEGER, A. A. e FIGUEIRA, M. L. **Mulheres e esporte: invisibilidades visíveis no skate e fisiculturismo**. *Gênero (Niterói)*, v. 10, p. 293-310, 2010.

GOLDBERG, Rose Lee. **Performance art: from futurismo to the present**. Londres: Thames & Hudson, 2001.

GOLDENBERG, M. (Org.). **Nu & vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca**. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2002.

GROSGOUEL, Ramón. **Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global**. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 80, p. 115-147, março. 2008.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: Cartografias do Desejo**. Petrópolis: Vozes, 1999.

GUMBRECHT, H.U. 2007. **Elogio da beleza atlética**. Tradução de Fernanda Ravagnani. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

HANNERZ, Ulf. **Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional**. In: *Mana. Estudos de Antropologia Social*. PPGAS/UFRJ. v. 3 n. 1. p. 8-38. Abril de 1997.

JAEGER, Angelita. **Mulheres atletas da potencialização muscular e a construção de arquiteturas corporais no fisiculturismo**. Tese (Doutorado em Ciências do Movimento Humano) Escola de Educação Física – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

_____. **Quando o músculo entra em cena: fragmentos históricos da potencialização muscular feminina**. In: GOELLNER, Silvana; JAEGER, Angelita. *Garimpando memórias: esporte, educação física, lazer e dança*. Porto Alegre: UFRGS, p. 133-148, 2007.

JENKINS, Keith. **A História repensada**. São Paulo: Contexto, 2004.

JEUDY, Henri Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KOFES, Suely. **Experiências sociais, interpretações individuais: histórias de vida, suas possibilidades e limites**. *Cadernos Pagu: desacordos, desamores e diferenças*, v. 3, p. 117-141, 1994.

KUSANO, D. **Yukio Mishima: O homem de teatro e de cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

KANASHIRO, Victor Uehara. **Cantos da Memória Diaspórica: representações, (des) identificações e performances de Mishima a Okinawa**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2015.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo**: antropologia e sociedade. Campinas: Papyrus, 2003.

_____. **A sociologia do corpo**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

LEE, Henrique de O. **Imaginário e drama da individuação em Yukio Mishima**. Tese (Doutorado em Estudos Literários) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

_____. **O espaço autobiográfico em Yukio Mishima**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

_____. **Uma minúscula imitação da morte**: espaço autobiográfico em Yukio Mishima e efeitos performativos. Itinerarios (UNESP. Araraquara), v. 1, p. 185-199, 2015.

LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Ed Seuil, 1975.

LEMINSKI, Paulo. **Posfácio**: entre o gesto e o texto. In: MISHIMA, Yukio. Sol e aço. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 107-124.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **O crepúsculo do dever**: a ética indolor dos novos tempos democráticos. Lisboa: Dom Quixote, 1994.

LOPES, Susana Helena Soares Da Silva. **Corpo, metamorfose e identidade**. In: Leal, Ondina Fachel (Org). **Corpo e significado**. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

LOURO, Guacira L. Currículo, gênero e sexualidade – O “normal”, o “diferente” e o “excêntrico”. In: LOURO, G.; NECKEL, J. F.; GOELLNER, S. V. (Org.). **Corpo, gênero e sexualidade**: um debate contemporâneo na educação. Petrópolis: Vozes, p. 41-53, 2003.

_____. **Gênero, sexualidade e educação**: das afinidades políticas às tensões teórico-metodológicas. Educação em Revista. Belo Horizonte. n. 46. p. 201-218, 2007.

LUZ, Madel Therezinha. **As novas formas da saúde**: Práticas, Representações e valores culturais na sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: UERJ/IMS, 2003 a. Inédito.

MALYSSE, Stéphane. **Diário acadêmico**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.

_____. **Em busca do corpo ideal**. In: Sexualidade, Gênero e Sociedade. IMS/ UERJ. p. 12-7. Abril, 1998.

_____. **Em busca dos (h)alteres-ego**: olhares franceses nos bastidores da copolatria carioca. In: Goldenberg, M. Nu e vestido. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. **Ego-arte e construção da aparência:** notas para uma antropologia das aparências corporais. Tese de doutorado defendida na École de Hautes-Études en Sciences Sociales, 1999.

MARCHI, Salette Mafalda Oliveira. **Presenças do corpo feminino na arte:** aproximações a partir de Orlan. 2009. 123 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2009.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Aisthesis:** estética, comunicação e comunidades. Chapecó: Argos, 2005.

MEDEIROS, R. M. e NÓBREGA, T. P. **Body-art:** existência e conhecimento. Uma leitura estética da Educação Física. Porto Alegre: Anais do XIV Congresso Brasileiro de Ciências do Esporte, 2005.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção.** Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1945.

MISHIMA, Yukio. **Sol e aço.** Trad. Paulo Leminski. São Paulo, Brasiliense, 1985.

_____. **Confissões de uma máscara.** Trad. Manoel Paulo Ferreira. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

_____. **Neve de primavera.** Mar da fertilidade. V. I. Trad. Newton Goldman. São Paulo: Brasiliense, 1986.

NIETZSCHE, Friedrich. **Schopenhauer educador.** In: Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. **Genealogia da moral.** São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Além do bem e do mal.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NORONHA, M. P. **Imagens do corpo e embodiment das imagens.** A circulação da imagem corporal em uma perspectiva histórica (artística) e antropológica (estética). In: Sociedade e cultura, Goiânia: UFG, v. 8, n. 2, p. 131-141, 2005.

ORTEGA, Francisco. **O corpo incerto:** corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

PEDRON, Denise Araújo. **Um olhar sobre a performatividade na cultura contemporânea:** a performance como conceito e a produção artística de Diamela Eltit. Tese (Doutorado em Estudos Literários) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

PINGUET, Maurice. **A morte voluntária no Japão.** Trad. Regina Abujamra. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PIRES, Beatriz Ferreira. **Piercing, implante, escarificação, tatuagem: o corpo como suporte da arte.** Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes/UNICAMP, Campinas, 2001.

POPE, Jr HG, PHILLIPS KA & OLIVARDIA R. **O complexo de Adônis.** Obsessão masculina pelo corpo. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2000.

PORTER, Roy. **História do corpo.** In: BURKE, Peter (Org.). A escrita da História: novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992.

RAJCHMAN, John. **O pensamento na arte contemporânea.** In: Novos Estudos. São Paulo: CEBRAP. n. 91, novembro, 2011 (p. 97-106).

ROLNIK, S. **Toxicômanos de identidade** — subjetividade em tempo de globalização. In: LINS, D. (Org.). Cultura e subjetividade — saberes nômades. São Paulo: Papirus, 1997.

SABINO, César. **O peso da forma.** Cotidiano e uso de drogas entre fisiculturistas. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) Rio de Janeiro: UFRJ/PPGSA, 2004.

_____. **Musculação.** Expansão e manutenção da masculinidade. In: Goldenberg, M. Os novos desejos. Rio de Janeiro: Record, 2000a.

_____. **Os marombeiros.** Construção de corpo e gênero em academias de musculação. PPGSA/IFCS/UFRJ. Dissertação de Mestrado. Inédito, 2000b.

_____. **Lógica da diferença e androlatria.** O caso das mulheres das academias de musculação. In: Enfoques. Revista Eletrônica dos Alunos do PPGSA/IFCS/UFRJ. Rio de Janeiro: <http://www.ifcs.ufrj.br/~enfoques> 2003.

SAD, Breno Bitarello. **A tatuagem como processo.** Tese (Educação, Arte e História da Cultura) São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2016.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação** — sintomas da cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

_____. **Culturas e artes do pós-humano:** da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de passagem:** ensaios sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

_____. (Org.). **Políticas do corpo.** São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

_____. **As infinitas descobertas do corpo.** Cadernos Pagu, Campinas, n. 14, 2000, p. 235-249.

SIBILIA, P. **O homem pós-orgânico.** Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2002.

SILVA, A. M. **Elementos para compreender a modernidade do corpo numa sociedade racional.** Cadernos Cedes, ano 19, n. 48, p. 7-28 1999.

SCHECHNER, Richard. **Writings on culture and performance**. Nova York: Routledge, 1993.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. In: Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

SCHWARZENEGGER, Arnold. Dobbins, Bill. **Enciclopédia de fisiculturismo e musculação**. São Paulo: Artmed Editora, 2001.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. Educação & Realidade. Jul/dez, 1995.

SCOTT-STOKES, Henry. **A vida e a morte de Mishima**. (Tradução de Milton Perssom). São Paulo: L&PM Editores, 1986.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TORRI, G.; BASSANI, J.J.; VAZ, A. **Dor e tecnificação no contemporâneo culto ao corpo**. Pensar a prática, Goiânia, v.10, n.2, p. 261-273, 2007.

TRINCA, Tatiane. P. **O corpo-imagem na “cultura do consumo”**: uma análise histórico-social sobre a supremacia da aparência no capitalismo avançado. Marília, 2008.

TURNER, Bryan S. **The discourse of diet**. In: Featherstone, M. Hepworth, M. & Turner, B. (orgs). The Body. Social Process and Cultural Theory. London: Sage Publications, 1990.

VERGINE, Lea. **Body art: the body as a language**. Milão: Skira, 2000.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. **Autoetnografia: uma alternativa conceitual**. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 37, n. 04, p. 57-72, 2002.

VIEIRA, M. A. **Restos: uma introdução lacaniana ao objeto da psicanálise**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

VILLAÇA, Nízia; GÓES, Fred. **Em nome do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

YOURCENAR, M. **Mishima ou a visão do vazio**. Tradução de Tati Moraes. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

Sites

FMBB. **Manual NABBA Brasil**. Disponível em: <http://www.fmbb.com.br/noticias.asp?codigo=229>. Acessado em 20 de agosto de 2015. Site oficial da Federação Mineira de Bodybuilding, 2004.

MIZRACH, Steve. **Primitivos Modernos**: a acelerada colisão entre o passado e o futuro na era pós-moderna. (Tradução Rita Amaral) Revista Digital de Antropologia Urbana, 2003. Disponível em: <<http://www.osurbanitas.org/antropologia/osurbanitas/revista/modprim.htm>>.

SAGNOTT, J.A.C. **La sexualidad em Confesiones de una máscara de Mishima Yukio**. Una Visio foucaultiana. Asiadémica: *Revista Universitaria* de Estudios sobre Asia Oriental. Barcelona, 2016, (p.177-199). Disponível em: <http://www.raco.cat/index.php/asiademica/article/viewFile/311880/401955>. Acesso em: 8 set. 2016.