

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

ELISA MAIA

**ESTÁTUAS, MANEQUINS, BONECAS:
O CORPO FEMININO EVISCERADO NA LITERATURA E NAS ARTES VISUAIS**

RIO DE JANEIRO

2021

ELISA MAIA

**ESTÁTUAS, MANEQUINS, BONECAS:
O CORPO FEMININO EVISCERADO NA LITERATURA E NAS ARTES VISUAIS**

Tese de doutorado apresentada no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Comunicação e Cultura.

Linha de pesquisa: Tecnologias da Comunicação e Estéticas.

Orientadora: Profa Dra Beatriz Jaguaribe de Mattos.

RIO DE JANEIRO
2021

ELISA MAIA

**ESTÁTUAS, MANEQUINS, BONECAS:
O CORPO FEMININO EVISCERADO NA LITERATURA E NAS ARTES VISUAIS**

Tese de doutorado apresentada no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, __ de _____ de 2021.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Beatriz Jaguaribe (Orientadora) – UFRJ

Profa. Dra. Ieda Tucherman - UFRJ

Profa. Dra. Paula Sibilía - UFF

Prof. Dr. Luiz Camillo Osorio – PUC-Rio

Prof. Dr. Tadeu Capistrano - UFRJ

Prof. Dr. Diego Paleólogo – UERJ (suplente)

RIO DE JANEIRO
2021

AGRADECIMENTOS

À professora Beatriz Jaguaribe, pela orientação sempre inspirada, perspicaz, consistente e muito generosa.

Aos professores e professoras da banca de defesa, Ieda, Paula, Luiz Camillo, Tadeu e Diego, pela leitura, pelo tempo disponibilizado e por terem aceitado o convite nesta época em que estão todos ocupados.

Aos membros da banca da qualificação, pela leitura e pelas críticas valiosas.

Aos funcionários do PPGCOM-UFRJ, em especial ao Thiago, por toda a ajuda ao longo destes anos.

Às minhas amigas e amigos da UFRJ, em especial a Annadia, Louise, Anita, Mariana e Mateus pela companhia afetuosa e pelas importantes trocas.

Ao CNPQ, pela bolsa de pesquisa.

Ao Pedro, por tudo.

As estátuas acordarão um dia na cidade com uma gaze entre as coxas. As mulheres a arrancarão e a jogarão nas urtigas. Seus corpos, outrora orgulhosos de sua brancura e de não terem secreções 25 dias por mês, exibirão o sangue escorrendo por seus tornozelos: eles se mostrarão mais belos.

Assim, pela visão de uma realidade um pouco mais importante que a firmeza de seus seios arredondados, todos sentirão o terror que acomete as meninas na primeira vez.

Toda ideia de uma forma pura será definitivamente contaminada.

Francis Ponge¹

Les statues se réveilleront un jour en ville avec un bâillon de tissu-éponge entre les cuisses. Alors les femmes arracheront le leur et le jetteront aux orties. Leurs corps, fiers jadis de leur blancheur et d'être sans issue vingt-cinq jours sur trente, laisseront voir le sang couler jusqu'aux chevilles: ils se montreront en beauté.

Ainsi sera communiquée à tous, par la vision d'une réalité un peu plus importante que la rondeur ou que la fermeté des seins, la terreur qui saisit les petites filles la première fois.

Toute idée de forme pure en sera définitivement souillée.

Francis Ponge

¹ Francis Ponge, *La Loi et les Prophètes*, 1930. A tradução para o português é minha. Cumpre acrescentar que *Bâillon* em francês significa também mordada.

RESUMO

MAIA, Elisa. *Estátuas, manequins, bonecas: o corpo feminino eviscerado na literatura e nas artes visuais*. 2021. 110f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2021.

Este trabalho é animado pela intenção de lançar um olhar minucioso para um material estético da literatura e das artes visuais que explora de forma engenhosa a proximidade e a contiguidade do corpo feminino com três de seus simulacros, a saber, a estátua, o manequim e a boneca. Com base nestes três tropos, busco empreender uma reflexão sobre quais sentidos, desejos e angústias estão sendo transfigurados nas fabulações visuais e literárias que exploram esta proximidade inquietante, tentando perceber o que estes corpos femininos imaginados têm a nos dizer. Desterritorializados entre os domínios do animado e do inanimado, do humano e da mercadoria (entre o sujeito e o objeto), tais simulacros habitam uma zona privilegiada onde é possível perceber núcleos temáticos e pressupostos políticos e culturais que atravessaram séculos e ainda encontram ecos em nosso tempo. A proposta é abordar cada um destes objetos em diálogo com um dos conceitos de fetiche – o antropológico, elaborado inicialmente por Des Brosses no século XVII, o mercadológico, idealizado por Marx no século XIX, e finalmente o erótico, tal como concebido por Freud no início do século XX.

Palavras-chave: estátuas; bonecas; manequins; corpo, imagem; fetichismo.

ABSTRACT

MAIA, Elisa. *Statues, mannequin, dolls: the eviscerated female body in literature and in visual arts*. 2021. 110f. Thesis (Doctorate in Communication and Culture) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2021.

This work is animated by the intention of taking a detailed look at an aesthetic material from literature and the visual arts that ingeniously explores the proximity and contiguity of the female body with three of its simulacra, namely, the statue, the mannequin, and the doll. Based on these three tropes, I seek to reflect on what senses, desires and anxieties are being transfigured in the visual and literary fables that explore this disturbing proximity, trying to understand what these imagined female bodies have to tell us. Deterritorialized between the domains of the animate and the inanimate, the human and the commodity (between the subject and the object), such simulacra inhabit a privileged area where it is possible to perceive thematic realms and political and cultural assumptions that spanned centuries and still find echoes in our time. The proposal is to approach each of these objects in dialogue with one of the concepts of fetish - the anthropological, initially elaborated by Des Brosses in the 17th century, the economic, idealized by Marx in the 19th century, and finally the erotic, as conceived by Freud in the early 20th century.

Keywords: statues; dolls; mannequins; body, image; fetishism

RESUMÉ

MAIA, Elisa. *Statues, mannequins, poupées : le corps féminin vidé de la littérature et des arts visuels*. 2021. 110fl. Thèse (Doctorat en Communication et Culture) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2021.

Cette œuvre est animée par l'intention de porter un regard détaillé sur un matériau esthétique de la littérature et des arts visuels qui explore avec ingéniosité la proximité et la contiguïté du corps féminin avec trois de ses simulacres, à savoir la statue, le mannequin et la Poupée. À partir de ces trois tropes, je cherche à réfléchir sur quels sens, désirs et angoisses sont transfigurés dans les fables visuelles et littéraires qui explorent cette troublante proximité, essayant de comprendre ce que ces corps féminins imaginés ont à nous dire. Déterritorialisés entre les domaines de l'animé et de l'inanimé, de l'humain et de la marchandise (entre le sujet et l'objet), ces simulacres habitent une zone privilégiée où il est possible de percevoir des noyaux thématiques et des hypothèses politiques et culturelles qui ont traversé des siècles et trouvent encore résonne à notre époque. La proposition est d'aborder chacun de ces objets en dialogue avec l'un des concepts du fétiche - l'anthropologique, initialement élaboré par Des Brosses au XVIIe siècle, le marché, idéalisé par Marx au XIXe siècle, et enfin l'érotique, tel que conçu par Freud au début du 20e siècle.

Mots-clés: statues ; poupées; nuls; l'image corporelle; fétichisme.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
Fetichismos	20
1. A ESTÁTUA E O FETICHE ANTROPOLÓGICO: A mulher enquanto ídolo	28
1.1 Pigmalião e Frenhofer, os demiurgos.....	29
1.2 O corpo sem sangue	34
1.3 O último dos <i>Valerii</i>	37
1.4 Marisol: o ídolo desencantado	40
2 O MANEQUIM E O FETICHE MERCADOLÓGICO: A mulher enquanto objeto	47
2.1 O corpo-plástico	50
2.2 O <i>Sex-appeal do inorgânico</i>	57
2.3 O corpo-frasco	63
3 A BONECA E O FETICHE ERÓTICO: A mulher enquanto imagem	
3.1 O corpo-morto	67
3.2 O corpo-casa	73
3.3 <i>Male gaze</i>	83
3.4 <i>How can we know the dancer from the dance?</i>	87
3.5 O avesso do corpo	90
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	
4.1 O sangue sem corpo	100
5 REFERÊNCIAS	
Referências Bibliográficas	107

INTRODUÇÃO

*Logo percebemos que não podíamos fazer dela nem uma coisa,
nem uma criatura humana.*

R. M. Rilke

Uma mulher de carne e osso que se torna uma boneca de porcelana – *sim, sou de porcelana*, ela responde com os lábios imóveis pintados de vermelho ao marido que a olha incrédulo. O marido em questão é o escritor russo Liev Tolstói e o evento pitoresco envolvendo a sua esposa Sofia é parte de uma curiosa carta que ele escreve em 1863 para sua cunhada, Tatiana Berhs, jovem que pouco depois serviria de inspiração para a personagem Natasha, de Guerra e Paz (1865). O início da carta é escrito pela própria Sofia, que questiona a irmã sobre o porquê de ela ter parado de lhe escrever – *you não me escreve mais e eu amo tanto receber as suas cartas*. No parágrafo seguinte, é Tolstói quem assume a escrita para explicar à Tatiana que sua irmã não pudera continuar escrevendo porque *uma coisa estranha aconteceu com ela e uma coisa ainda mais estranha aconteceu comigo*. Tolstói pede a cunhada que prepare os pais para a notícia extraordinária que ela está prestes a receber e que ainda não havia sido compartilhada com mais ninguém. A carta então segue na forma de um pequeno conto que começa assim: *como você sabe, assim como o resto de nós, ela sempre foi feita de carne e osso, com todas as vantagens e desvantagens dessa condição: ela respirava, era morna, às vezes quente; assoava o nariz (alto) etc; acima de tudo, possuía todos os membros, como braços e pernas, que podiam variar de posição*. Tudo corria normalmente até que, depois de uma noite comum, em que haviam jantado e lidos juntos – *ela ainda podia ler*, observa o escritor - ele, já quase dormindo, fora surpreendido pela metamorfose de sua mulher em uma boneca de porcelana. *O mesmo tipo de porcelana pelo qual seus pais costumavam brigar*, comenta, *como aquelas pequenas bonecas com ombros e pescoços nus e frios e braços cruzados na frente do corpo*, escreve. Seus grandes olhos negros agora eram pintados sobre a mesma superfície de porcelana que constituía todo o seu corpo, assim como eram pintadas as roupas que ela vestia. Tolstói descreve seu horror ao olhar para as pernas da mulher fixas em um suporte também de porcelana, um tipo de pedestal que, embora formasse uma peça única com o corpo da boneca, era pintado de verde para representar a grama do chão onde ela pisava. A parte de trás de seu joelho esquerdo estava

fixa a uma coluna pintada de marrom, imitando o tronco de uma árvore – *eu percebi que sem aquele toco ela não poderia ficar ereta e fiquei muito triste, como você, que também a ama, pode imaginar*, escreve. Sofia tenta se mexer, mas seu corpo rígido tomba no chão junto com a base onde está preso. Tolstói nota o barulho do material se chocando contra o piso e, quando tenta levantá-la, percebe que a superfície da boneca é fria, suave e agradável. Ele tenta passar os dedos, *ou pelo menos a unha*, por entre o cotovelo e a lateral do corpo da boneca, mas percebe que é impossível, a superfície é absolutamente impenetrável, *ela foi concebida apenas para a aparência externa*. Examinando seu corpo, ele percebe que um pedaço do ombro havia quebrado e que a pintura no lugar do cabelo preto e ondulado estava levemente descascada, deixando aparente no topo da cabeça uma pequena mancha branca. Apesar disso, Tolstói assegura a cunhada que tudo lhe parecia tão real que para ele ainda se tratava da mesma Sofia de sempre. O corpete de renda que ela vestia era o mesmo, o coque dos cabelos também era o mesmo ao qual ele já tinha se acostumado, assim como eram os mesmos os olhos grandes, as mãos finas e alongadas, os lábios vermelhos, a covinha no queixo, a sobrelanceira e os cílios, exceto pelo fato de naquele momento serem todos feitos de porcelana. *Eu não sabia o que dizer ou pensar, e sei que ela teria ficado feliz em me ajudar, mas o que poderia fazer uma criatura de porcelana?* pergunta. Para atender ao que ele imagina ser o desejo de Sofia – *ela claramente queria se deitar, pois se balançava o tempo todo em seu pedestal* – o narrador suspende seu corpo oco e ao fazê-lo assusta-se com a falta de peso da mulher, *tornara-se leve como um frasco vazio*.

Quando o estranhamento inicial da situação parece começar a arrefecer, um novo espanto, *de repente ela começou a encolher, e ficou bem pequena, menor do que a palma da minha mão, embora ainda estivesse igual*. Tolstói acomoda sua mulher no canto do travesseiro, a cobre até o queixo com sua touca de dormir (dobrada em quatro partes) e apaga a vela na cabeceira quando, de repente, escuta uma voz no escuro, *faz alguma diferença que eu seja de porcelana?* Ele então observa que a única parte do corpo da mulher que continuava a mesma de quando ela estava viva era sua barriga, *protuberante como um cone e muito estranha para uma boneca de porcelana*.² O escritor neste momento registra uma reação inusitada diante da situação, *de repente eu me senti contente, parei de me sentir surpreso, tudo me pareceu muito natural*. Passando a boneca

² A barriga protuberante faz alusão à gravidez de Sofia. Sabe-se que, no momento em que Tolstói escreve a carta, eles esperavam o primeiro dos 13 filhos que tiveram juntos.

de uma mão para outra, colocou-a embaixo de sua cabeça e os dois puderam adormecer – *ela estava bem feliz*, escreve. No dia seguinte, na hora do almoço ele encontra a Sofia de sempre, sua mulher de carne e osso, mas, dali para frente, os dois passam a compartilhar um segredo: sempre que estão sozinhos ela começa a encolher, encolher, até tornar-se porcelana novamente. *Ela não se sente oprimida por isso e eu tampouco. Por mais estranho que pareça, sinceramente eu confesso que estou satisfeito e, apesar de ela ser de porcelana, nós dois somos muito felizes*. Tolstói termina a carta contando que na véspera, em um momento de descuido, sua cadela abocanhara a boneca, a arrastara para o canto do quarto e por pouco não a havia quebrado. Conta ainda que na hora guardou Sofia no bolso de seu casaco, mas, para que não lhe acontecesse mais nada de ruim, havia encomendado uma caixa de madeira decorada, com um espaço interno forrado de veludo vinho feita sob medida onde seu corpo poderia repousar protegido.

O último parágrafo consiste num adendo para relatar *um acidente terrível* que acontece depois da carta ter sido terminada. Sofia havia caído da mesa e quebrado a perna acima do joelho, mas, de acordo com um dos empregados, poderia ser consertada com uma massa feita de claras de ovo – *se tal receita for conhecida em Moscou por favor envie para mim*, Tolstói pede à cunhada.³

Este texto sem tradução para o português é um pequeno fragmento de um verdadeiro monumento epistolar deixado pelo escritor russo, conhecido por escrever rigorosa e prolificamente não apenas contos e romances, mas também correspondências, memórias e entradas de diário. Nesta carta, ao transformar sua mulher Sofia, na época grávida, em uma boneca de porcelana *concebida apenas para aparência externa*, Tolstói dialoga com uma longa tradição, da qual se tem registros desde os tempos da mitologia clássica, uma que explora uma confusão deliberada entre a mulher e sua imagem, ou seja, entre a mulher enquanto objeto do olhar (majoritariamente do olhar masculino, por muito tempo o único olhar do qual tivemos registro) e a mulher como objeto de fato, imortalizada, por exemplo, no mito de Pigmalião e Galatéia, que ganhou uma de suas versões mais conhecidas no livro X das *Metamorfoses*, de Ovídio. Partindo deste cenário, este trabalho é animado pela intenção de lançar um olhar minucioso para um material

³ Esta carta, escrita por Tolstói em 1963, está no primeiro volume do livro organizado e traduzido por R. F. Christian, *Tolstoy's Letters: 1828-1879*. A tradução do inglês para o português é minha.

estético da literatura e das artes visuais que explora de forma engenhosa a proximidade e a contiguidade do corpo feminino com três de seus simulacros, a saber, a estátua, o manequim e a boneca. Com base nestes três tropos, busco empreender uma reflexão sobre quais sentidos, desejos e angústias estão sendo transfigurados nas fabulações visuais e literárias que exploram esta proximidade inquietante, tentando perceber o que estes corpos femininos imaginados têm a nos dizer. Desterritorializados entre os domínios do animado e do inanimado, do humano e da mercadoria (entre o sujeito e o objeto), tais simulacros habitam uma zona privilegiada onde é possível perceber núcleos temáticos e pressupostos políticos e culturais que atravessaram séculos e ainda encontram ecos em nosso tempo. São representações que funcionam como sinédoques de construções culturais mais amplas, versões do que Barthes chamou de mitologias, e que evidenciam uma noção de corpo não apenas enquanto uma constante anatômica, mas também como uma variante histórica. O relato de Tolstói estabelece o ponto de partida para essa investigação, uma vez que consegue condensar de maneira potente e expressiva uma série de temas e imagens que me interessa aprofundar. Parto de uma constelação de sentidos metafóricos – a *boneca de porcelana*, o *pedestal*, o *frasco vazio*, a *superfície impenetrável*, a *caixa/caixão*, o *corpo mutilado*, a *protuberância estranha*, para citar alguns – que dialoga de forma eloquente com as obras visuais e literárias que compõem o material estético desta pesquisa. Neste sentido, a carta, além de um gatilho, funciona também como uma espécie de mapa com as coordenadas dos principais pontos que serão percorridos neste trajeto. A boneca de porcelana mostra-se um símbolo emblemático e uma moldura de significação definidora de ideais estéticos e de padrões de comportamento, via de regra, atribuídos aos corpos femininos. Entre os mais evidentes está aquele que confina a mulher numa posição de objeto de contemplação belo, frágil e esvaziado de subjetividade. Uma espécie de ídolo inerte do ambiente doméstico cujos desejos são presumidos e verbalizados pelo marido.

No processo de escrita dessa tese, pequenos relatos e casos concretos que à primeira vista me pareciam “menores” acabaram muitas vezes revelando-se como aqueles capazes de colocar as questões mais significativas. Quando Tolstói escreve que, sempre que estão sozinhos, sua mulher-boneca encolhe até ficar menor do que a palma da sua mão (embora ainda continue *igual*), e que apesar disso ele se sente muito feliz, como não recordar a provocação que Virginia Woolf faz em *Um Quarto só seu* (1929), onde a escritora sugere que por séculos as mulheres funcionaram como uma espécie de *espelho mágico*, capaz de refletir a figura masculina com o dobro de seu tamanho natural? Ou

ainda, quando a boneca tomba com seu pedestal e quebra parte do ombro, ou quando é abocanhada pela cadela que a arrasta pelo quarto, ou ainda quando perde a perna depois de uma segunda queda, como não pensar nas bonecas de Hans Bellmer, seus corpos mutilados, ao mesmo tempo macabros e fascinantes, belos e grotescos, cuja anatomia remete menos a uma forma idealizada do que a uma interrogação sobre a própria figurabilidade dos corpos. Neste momento, às imagens de corpos ideais, vem contrapor-se todo um imaginário do dilaceramento, de um corpo atravessado pela intensidade das forças do desejo e do afeto, um corpo lançado ao limite da desfiguração sem, contudo, abrir mão completamente da semelhança antropomórfica. Um repertório de corpos femininos que nos causam estranheza em parte por nos confrontar com as ideias de fragmentação do corpo e em parte por ostentar um erotismo que pode dialogar com as noções formuladas por Georges Bataille, que caracterizam o erótico como uma atividade sexual informada pela morte.

Um dos panos de fundo que informam esta pesquisa é uma certa ansiedade ou, para usar o termo freudiano, um “mal-estar”, talvez vago e abstrato, mas sem dúvida latente em nosso tempo, causado pela percepção de que as tradicionais oposições por meio das quais temos explicado nossos corpos tornaram-se insuficientes para dar conta de uma realidade na qual, como disse o pensador italiano Mario Perniola, a sensibilidade humana se reifica ao passo que cada vez mais as coisas parecem dotadas de sensibilidade própria. O que essa pesquisa busca sublinhar, entretanto, é que esta intimidade inquietante com o objeto, que parece hoje irromper no interior da nossa cultura de maneira indiscriminada, sempre rondou de forma mais pronunciada os corpos femininos. Parte-se da premissa de que o corpo-coisa das bonecas, das estátuas e dos manequins não naturaliza o corpo-pessoa das mulheres “de carne e osso”, mas ao contrário, o politiza, uma vez que expõe a fragilidade das fronteiras que separam os dois domínios. No material estético aqui contemplado, as bonecas e seus derivados muitas vezes parecem habitar não como um signo de alteridade, ou seja, como o “outro” das mulheres reais, mas num contínuo, num tráfico permanente com elas. Neste sentido, a oposição pessoa/coisa, uma oposição ordenadora de corpos e territórios em nossa cultura que se quer ontológica e natural, é deslocada para desvelar o quanto possui de arbitrário e flutuante.

Penetrar o vertiginoso mundo das representações femininas é embrenhar-se num universo tão vasto e labiríntico que o estabelecimento de um recorte pertinente foi provavelmente a maior das dificuldades aqui encontradas. Estátuas, manequins e bonecas habitam um espaço privilegiado de interlocução onde se cruzam discursos oriundos das

artes visuais, da literatura, da psicanálise, da filosofia e da antropologia – daí a heterogeneidade do material estético e a abordagem polifônica da pesquisa. Os confrontos entre texto e imagem se mostraram terrenos férteis para uma reflexão sobre como alguns sentidos que caracterizam paisagens do presente atravessam tempos e espaços muito diversos. Isso explica a abordagem não cronológica e a tentativa de contornar os limites que ainda separam os departamentos acadêmicos em favor de uma perspectiva transdisciplinar, que contempla, além de imagens das artes visuais, mitos antigos e textos literários. Essas travessias constituem uma característica fundamental desta investigação. Para fins de organização, esta tese está dividida em três tropos que dialogam entre si, a estátua, o manequim e a boneca. Beatriz Jaguaribe em seu ensaio *Bonecas hiper-reais: o fetiche do desejo* (2007), aponta a boneca como exemplo de objeto que convoca discussões sobre o conceito do fetiche em suas três dimensões – antropológico, mercadológico e psicanalítico – “o fetiche da boneca, portanto, encontra-se numa encruzilhada entre a reificação sedutora das mercadorias, o estranhamento do insólito, a mediação da imagem mimética e a produção da experiência encantatória.”⁴ Aproveitando o caminho aberto por Jaguaribe, a abordagem de cada um destes objetos se dará em diálogo com um desses conceitos – o antropológico, elaborado inicialmente por Des Bosses no século XVII, o mercadológico, idealizado por Marx no século XIX, e finalmente o erótico, tal como concebido por Freud no início do século XX. Um recuo teórico se fez necessário, portanto, para que cada um desses conceitos fosse brevemente concebido individualmente antes que pudessem entrar em interlocução com meus objetos. É interessante notar que tanto Marx quanto Freud evidenciaram como o encantamento e a alienação que o pensamento ocidental atribui sistematicamente ao “*outro primitivo*” – taxonomia etnocêntrica que o colonialismo nos deixou como legado – operam de forma ativa também no interior de suas próprias sociedades. O racionalismo europeu pode ter tentado expurgar a crença nas superstições e na interferência de um plano “sobrenatural” no mundo dos homens, mas tanto a economia quanto o inconsciente burguês continuaram permeados de convicções que, quando olhadas de perto, entram em franca contradição com os ideais iluministas.⁵ Mais recentemente, W. J. T. Mitchell dirá que ainda estamos

⁴ Jaguaribe, 2007, p.187

⁵ Victoria Nelson em *The secret life of puppets* (2001) defende a tese de que a cultura ocidental estaria na iminência de ajustar seu materialismo científico aristotélico para permitir uma reemergência do idealismo platônico. Entre os séculos XVII e XVIII esta perspectiva platônica teria dado lugar às reformas protestantes, à revolução científica, ao racionalismo iluminista e ao materialismo empiricista e, como resultado destas mudanças, a transcendência teria sido empurrada para o terreno do *underground*, tornado um refúgio onde nosso desejo de acreditar em uma realidade transcendental pôde sobreviver. Para Nelson,

presos às nossas atitudes mágicas e pré-modernas frente aos objetos, especialmente frente às imagens, e que nossa tarefa não seria, portanto, superar tais atitudes, mas compreendê-las para melhor lidar com seus sintomas.⁶

No primeiro capítulo parto da figura da estátua como instância para se pensar a ideia da mulher enquanto ídolo ou, até mesmo, como colocou o poeta Charles Baudelaire, enquanto *uma espécie de ídolo, estúpido talvez, mas deslumbrante, enfeitiçador*.⁷ Esta noção de transcendência que aproxima a experiência estética da religiosa habita a conhecida anedota do jovem Flaubert sobre seu encontro na Itália com a belíssima estátua *O Cupido e a Psiquê* (1797), de Antonio Canova. Extasiado com a sua beleza, o escritor não consegue ver mais nada na galeria, retornando à obra várias vezes e finalmente beijando-lhe a axila, o pé, a cabeça, o perfil – *Eu beijava a própria beleza, era ao gênio que eu consagrava meu ardente entusiasmo. Corri para a forma, sem quase pensar no que ela dizia*. No conto que analiso de Henry James, *O último dos Valerii* (1876), um conde romano apaixona-se pela estátua de uma Juno que estava enterrada no solo de sua *villa*. Obcecado pela deusa de pedra, passa a negligenciar sua jovem e bela esposa, que então começará a duvidar de sua própria realidade – *para competir com a Juno, a condessa está ela mesma tornando-se mármore*, diz o narrador. A estátua de James resgata a discussão sobre a idolatria e a iconoclastia, atualizando-a para um contexto no qual a oposição entre o sagrado e o profano já dava sinais de sua obsolescência. Por fim, ainda neste capítulo, me volto para o trabalho da venezuelana Marisol, cujas figuras totêmicas entalhadas em grandes blocos de madeira evocam a idolatria católica para ironizar os papéis atribuídos à mulher na sociedade burguesa americana. Seu repertório singular de referências compreende tanto objetos da arte venezuelana pré-colombiana, quanto imagens do catolicismo espanhol e de rituais afro-caribenhos, o que faz de suas obras testemunhos eloquentes de como alguma dimensão do sagrado pode habitar uma sociedade na qual o culto profano da arte suplantou as escrituras sacras e as revelações. A abordagem ácida e satírica feita por Marisol de clichês femininos que atravessam a publicidade, a moda e as artes visuais, evidenciam a cultura de massa como um elemento fundamental de produção de subjetividade feminina no século XX.

a forte presença de simulacros humanos nos produtos artísticos de nossa cultura seria, sob esta ótica, um dos indícios da persistência do nosso desejo de seguir acreditando em uma alma imortal. O domínio do *grotto*, e a estética fantástica a ele relacionada, permaneceria sendo o lugar onde, por meio de uma cultura mainstream submetida a uma visão irracional, sobrenatural, quase religiosa do universo, a imaginação ocidental se conectaria a uma realidade transcendente.

⁶ Alloa, 2015, p. 168.

⁷ Baudelaire, 1988, p. 198.

No segundo capítulo, levantamos a questão do corpo feminino como mercadoria, que encontra no manequim umas das suas manifestações mais contundentes. O manequim moderno, definido no manifesto de André Breton como um exemplo do “maravilhoso” (ao lado das ruínas românticas), funde características do humano e do inumano, levantando a questão da fabricação, da duplicação ou da substituição do corpo orgânico por um objeto a serviço da sociedade de consumo. Coloca-se, assim, como a própria imagem da reificação capitalista e como um ponto de cruzamento entre o insólito surrealista e o choque do capitalismo industrial. Muitos foram os surrealistas que usaram manequins em suas criações, entre eles Max Ernst, Man Ray, Marcel Duchamp, Salvador Dalí, André Masson e Leo Malet. Em seu segundo romance, *Nadja* (1928), Breton se diz mais impactado com uma boneca de cera (descrita por ele como portadora de *olhos de provocação*) do que com a própria prostituta, o que nos remete à definição que Benjamin faz do fetiche como o *sex appeal* do inorgânico. Como bem observa Valérie Belin, fotógrafa francesa que explora a semelhança aflitiva entre manequins hiper-reais e modelos fotográficas, a palavra “manequim” é a mesma para indicar tanto o objeto de plástico exposto nas vitrines, quanto a mulher real dos desfiles de moda. A partir desta ambiguidade, pensaremos os impactos da cultura de massa na automodelação do corpo feminino e na construção de um ideal de “feminilidade” muito calcado no desenvolvimento da sociedade de consumo. Por fim, retornaremos o olhar para o primeiro dos nossos objetos, a boneca que inspirou a fabulação de Tolstói, para pensar a ideia da mulher enquanto imagem, concebida apenas *para aparência externa*, em diálogo com o conceito psicanalítico de fetiche erótico. Aqui chegamos a uma questão cara ao feminismo que desponta na década 70, a saber, a da mulher enquanto objeto de um olhar masculino, ou de um *male gaze*, para usar a célebre expressão de Laura Mulvey. Seguindo o caminho aberto por Freud, Mulvey analisa o processo por meio do qual o olhar do espectador masculino fetichiza a imagem da mulher, como se o cosmético ou a artificialidade da aparência pudessem esconder a ferida provocada na psique masculina pela visão da diferença sexual. No campo das artes visuais, é a partir deste momento também que artistas mulheres se apropriarão de forma mais pronunciada dessas representações para contestar certos pressupostos culturais definidores de formas de controle, gestão e exposição desses corpos em nossas sociedades. Muitas delas lançarão mão da própria imagem em auto-representações engenhosas que buscarão mostrar o que até então não era visto, ou pelo menos mostrá-lo de outro ângulo. Penso aqui em artistas como Jo Spencer, Hanna Wilke, Cindy Sherman, Helen Chadwick, Jana Sterbak e Kiki

Smith, por exemplo, cujas obras interrogam convenções visuais de representação e exposição do corpo feminino, dando a ler um horizonte mais vasto onde ele se torna arena política. Num impulso de instituir novos vocabulários e sentidos pelos quais estes corpos se tornam legíveis e reconhecíveis culturalmente, esse repertório de imagens buscará causar rupturas no tecido sensível das percepções, abrindo fendas por onde se possa entrever, como diria Jacques Rancière, *uma paisagem inédita do visível*. Mas um impasse logo se evidenciará: como representar o corpo feminino, ainda que em forma de protesto, sem repetir a narrativa dominante que o inscreve na posição de objeto passivo do olhar? É possível, através de imagens, resgatar o corpo feminino deste lugar de “exploração” sem instalá-lo novamente em posições equivalentes? Diante desta dificuldade até mesmo um trabalho importante como o de Cindy Sherman, que construiu um verdadeiro teatro de arquétipos femininos, chegou a ser caracterizado de forma veemente como anti-feminista, acusado de paradoxalmente perpetuar uma cultura que se propunha a denunciar. Em momentos mais extremos, essa discussão assumirá contornos iconoclastas e, buscando desviar dos impasses apresentados pela representação, algumas destas artistas vão estilhaçar o anteparo da imagem para revelar uma interioridade que assume contornos monstruosos. O humor e a ironia que costumavam caracterizar os primeiros trabalhos passarão a dar lugar a um esgarçamento destes corpos fetichizados, desvelando justamente a ferida que o cosmético e a superfície de porcelana buscam mascarar. Virá à tona, então, o que nem mesmo a metamorfose fantástica da esposa de Tolstói em uma boneca consegue manter oculto: o excesso que desponta da superfície lisa e agradável na forma de uma *estranha protuberância em forma de cone* e que, como o escritor não pode deixar de notar, é absolutamente incompatível com aquela forma idealizada de porcelana. Aqui entramos no terreno do corpo materno como o domínio privilegiado do abjeto, conceito seminal formulado por Julia Kristeva em 1981 que informará uma parte importante da crítica e da prática artística feminista da década seguinte.

Importante acrescentar que os conteúdos dos três capítulos penetram-se e se deixam penetrar, havendo, portanto, intercâmbios e interseções entre os temas e as imagens abordados em cada um deles. Mais importante do que uma definição precisa dos conceitos que animam este trabalho (boneca, estátua, manequim), pretendo me ater a um conjunto de propriedades que costumam caracterizar estes objetos. Portanto, no lugar de indagações ontológicas sobre “o que são estas criaturas?”, pretendo direcionar o foco para *o que elas fazem*, que relações estabelecem, que hipóteses levantam sobre o corpo feminino, quais efeitos provocam, que tipo de afetos, pensamentos, ideias e hesitações

são capazes de suscitar. Investigar de que forma corroboram ou contribuem para desmontar velhas formas como a cultura dá forma ao real. Tomá-las não por um objeto morto, sobre o qual se empreende a necropsia, mas como algo vivo, convulsivo, tentando ouvir o que elas têm a dizer em seu silêncio eloquente.

FETICHISMOS

*Nenhum fetichista jamais amou um sapato velho mais do que
um colecionador amou uma obra de arte.*⁸

Bataille

Em *Seis Propostas para o Próximo Milênio* (1988), Ítalo Calvino narra uma lenda medieval:

“O imperador Carlos Magno, já em avançada idade, apaixonou-se por uma donzela alemã. Os barões da corte andavam muito preocupados vendo que o soberano, entregue a uma paixão amorosa que o fazia esquecer sua dignidade real, negligenciava os deveres do Império. Quando a jovem morreu subitamente, os dignitários respiraram aliviados, mas por pouco tempo, pois o amor de Carlos Magno não morreu com ela. O imperador mandou embalsamar o cadáver e transportá-lo para sua câmara, recusando-se a separar-se dele. O arcebispo Turpino, apavorado com essa paixão macabra, suspeitou que havia ali um sortilégio e quis examinar o cadáver. Oculto sob a língua da morta, encontrou um anel com uma pedra preciosa. A partir do momento em que o anel passou às mãos de Turpino, Carlos Magno apressou-se em mandar sepultar o cadáver e transferiu seu amor para a pessoa do arcebispo. Turpino, para fugir àquela embaraçosa situação, atirou o anel no lago Constança. Carlos Magno apaixonou-se então pelo lago e nunca mais quis afastar-se de suas margens.”⁹

A lenda que tanto fascinou Calvino apresenta uma série de acontecimentos que em suas palavras, *escapam à norma*, a saber, *a paixão de um velho por uma jovem, uma obsessão necrófila, uma propensão homossexual* e por fim o desfecho do velho imperador *absorto à vista do lago*. Mas como bem observa o escritor, não é Carlos Magno o verdadeiro protagonista da lenda, mas sim o anel, objeto de fetiche que estabelece o liame narrativo entre as diferentes formas de desejo contempladas na história, determinando o movimento e a relação entre as personagens. Calvino enfatiza que a história é movida pela corrida do desejo em direção *a um objeto que não existe, uma ausência, uma falta, simbolizada pelo círculo vazio do anel.*¹⁰ De um modo geral, quando falamos hoje de

⁸ Walsh, 2013, p. 35

⁹ Calvino, 2008, p. 45.

¹⁰ Idem.

fetichismo pensamos em três conceitos que dialogam entre si: o fetichismo antropológico, o fetichismo da mercadoria e o fetichismo sexual. As origens do termo podem ser encontradas na antropologia da religião de meados do século XVII. Em tese enunciado pela primeira vez pelo francês Charles De Brosses, autor da obra *Du culte des dieux fetiches* (1760), foi fundamentalmente definido como o culto de objetos inanimados ou como a divinização de animais ou fenômenos naturais como sendo dotados de forças sobrenaturais. A palavra *fetich* (do latim *facere* – fazer ou construir), implica um processo de fabricação, um artefato e, neste sentido, Emmanuel Alloa afirma que o termo tem a vantagem de expor, na sua etimologia, seu sentido intrínseco, o de ser um deus “fabricado”. *Feitiço*, era o termo português usado por mercadores e colonizadores no século XV (que viajavam cobertos de amuletos de santos e da Virgem) para se referir a objetos materiais fabricados por povos da costa da Guiné e da África Ocidental que eram cultuados como sendo dotados de poderes mágicos. Com base no relato destes navegadores, De Brosses lançará mão do neologismo *fetichismo* para caracterizar esta forma de culto, concebida como primitiva sob os parâmetros da crença iluminista no progresso histórico. Apontado como a forma mais grosseira de religião, o conceito de fetichismo fez parte da narrativa forjada no contexto do iluminismo francês que buscava distinguir as sociedades dita racionais e primitivas. A noção atravessará os séculos XVIII e XIX e fará sua aparição talvez mais canônica na filosofia de Augusto Comte, que em sua teoria dos três estados do desenvolvimento humano (teleológico, metafísico e positivista) definirá o fetichismo como o estágio inicial do estado teleológico, seguido pelo politeísmo e então pelo monoteísmo. Incapaz de operar com simbolizações e abstrações, o culto destes povos (entre os quais o autor incluía, além dos negros, os indígenas americanos e os egípcios) se voltaria para a especificidade das coisas sensíveis e imediatas, em oposição às ideias puras e aos pensamentos conceituais das religiões derivadas do judaísmo, por exemplo. De um modo geral, o fetichismo se caracteriza ainda por sua arbitrariedade e autonomia, ou seja, a escolha do dispositivo fetichista não é motivada, uma vez que ele não precisa representar ou reproduzir a imagem de qualquer entidade divina, podendo ser qualquer coisa, uma árvore, um pedaço de madeira, o rabo de um animal, uma mecha de cabelo. Segundo Mario Perniola, a ausência total de ligação da coisa em si com alguma instância transcendental a dota de uma *universalidade vertiginosa* que De Brosses soube bem capturar, ainda que em tom de uma crítica etnocêntrica. Neste ponto o fetich se diferencia do ídolo, uma vez que no primeiro, o poder do objeto estaria diretamente atrelado a sua própria materialidade, enquanto no

segundo a imagem ou forma artificial seriam meras representações mediadoras da relação com o original do qual emana o verdadeiro poder e, assim, deveriam guardar alguma semelhança visual com o modelo imaterial. O perigo do ídolo estaria na facilidade com que, em razão de sua aparência “enganosa”, este poderia ser confundido com a entidade imaterial a que se refere. W. J. T. Mitchell observa, no entanto, que, para um puritano devoto, não haveria grande diferença entre o fetichismo pagão e a idolatria católica, e cita Willem Bosman em sua *Descrição de Guiné* (1702) quando este afirma que *se fosse possível converter os negros à religião cristã, os católicos romanos teriam mais sucesso, pois eles já concordam com uma série de particularidades, sobretudo em suas cerimônias ridículas.*¹¹ Aqueles acusados de idólatras seriam, portanto, meros fetichistas que veneram o objeto, tal como se fosse um substituto autossuficiente do sagrado que eles se propõem a representar.

As discussões contemporâneas sobre a imagem jogam nova luz em discussões passadas, uma vez que herdam e reproduzem algumas de suas premissas filosóficas. Do conceito religioso de ídolo até a sua versão profana de simulacro, as representações fabricadas pelo homem e, portanto, intermediárias, “falsas” e “impuras”, sempre foram de alguma forma alvo de disputa. Há na tradição da civilização ocidental uma desconfiança em relação ao fetichismo da matéria, do *inorgânico*, encontrada, por exemplo, na condenação que o Velho Testamento faz daqueles que fabricam imagens, bem como das próprias imagens – *não farás para ti nenhum ídolo, nenhuma imagem...* prescreve o segundo mandamento. Lê-se no salmo 115 da Bíblia;

“Os ídolos deles são prata e ouro, obra das mãos dos homens.

Têm boca, mas não falam; olhos têm, mas não vêem.

Têm ouvidos, mas não ouvem; narizes têm, mas não cheiram.

Têm mãos, mas não apalpam; pés têm, mas não andam; nem som algum sai da sua garganta.

A eles se tornem semelhantes os que os fazem, assim como todos os que neles confiam.”

A respeito do Salmo 115, Kenneth Gross observa que ao mesmo tempo em que pontua o vazio da imagem idolatrada, não deixa de lhe atribuir enorme poder, uma vez que a descreve como capaz de tornar também vazios (e cegos, mudos, surdos) tanto os que a fabricam quanto os que a cultuam – *A eles se tornem semelhantes os que os fazem,*

¹¹ W. J. T. Mitchell, 1987, p. 197

*assim como todos os que neles confiam.*¹² A condenação do texto deveria sugerir que este poder vazio imputado ao objeto refletiria o próprio vazio do ídolo, mas não se pode deixar de notar que o tom profético acaba por atribuir um senso sobrenatural à imagem, investindo-lhe justamente do poder e da autonomia que em tese lhe estão sendo negados. O paradoxo fica mais evidente ainda se pensarmos nos casos (mais vivos que nunca) de violência física contra os ídolos, posto que esta rejeição violenta às representações visuais depende tanto de uma desmistificação da imagem quanto de seu reencantamento. Desde a controvérsia iconoclasta bizantina dos séculos VIII e IX, questões sobre o que é uma imagem e para que ela serve dividiram opiniões não apenas na religião, mas também na política e nos últimos séculos também nas artes. Na Idade Moderna, a partir do século XVI, a polêmica sobre as imagens tornou-se motivo de profundo dissenso entre católicos e protestantes. Trata-se de uma discussão complexa, mas, de maneira geral, é possível afirmar que a iconoclastia reivindicará uma ideia mais “pura” de Deus, frente a qual qualquer representação parece inadequada ou mesmo profana. A questão da representação envolverá, portanto, a relação entre matéria e espírito, entre a ficção e a realidade, enfim entre a imagem e o *original*. Em última instância, trata-se de uma discussão sobre a verdade e a mentira, sobre o que é real e o que é engano ou ilusão. A respeito da querela bizantina, Marie-José Mondzain proporá a seguinte síntese – *a verdade é imagem, mas não há imagem da verdade*. Para os iconófilos, de um lado da disputa, entre o ícone e a divindade existe em uma hipótese mais branda, um elo metafísico e, numa versão mais ortodoxa, uma relação de identidade. A ideia platônica, o original, é passível de evidência sensível e a imagem não é considerada uma simples representação, mas uma forma de evocar a entrada de Deus no mundo concreto. Em geral, a tradicional defesa cristã dos ícones religiosos baseava-se na diferenciação entre *latria* (adoração fervorosa reservada apenas a Deus) e *dulia* (adoração moderada dirigida, por exemplo, à Virgem Maria, cuja imagem seria apenas uma alusão ao protótipo). Em casos mais extremos, no entanto, podia-se sustentar que a revelação do trabalho humano na confecção desses “convites” à adoração divina, ao invés de privá-los de qualidade transcendental, aumentariam a garantia do acesso aos protótipos e, portanto, a mesma veneração inspirada pelo original seria devida também à imagem. A iconoclastia religiosa, ao contrário, no impulso de preservação da pureza do conceito, questionará o

¹² Gross, Kenneth. 2006, p. 46

culto às imagens (assim como ao poder e à riqueza da igreja que deriva dele) por entender que Deus, o espírito ou o original será sempre *outro* em relação à imagem sensível.

Transpondo a discussão para as esferas política e artística, é possível perceber nos iconoclastas e em seus descendentes contemporâneos um desejo progressista e uma atitude radical de destruição da tradição em oposição ao ímpeto conservador de seus oponentes, os iconófilos. Na guerra civil inglesa do século XVII a querela sobre as imagens rondava o conflito político, contrapondo os que defendiam a monarquia aos que eram a favor das reformas, uma vez que a manutenção do *status quo* visual era equiparada à manutenção do *status quo* político. As imagens seriam, portanto, não só um símbolo emblemático de poder, mas também um instrumento de conquista, uma forma de controle das visibilidades e de policiamento dos olhares. A Revolução Francesa no século seguinte também exibiu uma face deliberadamente iconoclasta, com a recomendação expressa de que fossem destruídos os símbolos da escravidão e da idolatria que, de acordo com o pensamento revolucionário, perpetuariam a ignorância do povo. Como parte do projeto de derrubada do *Ancien Régime*, estátuas, pinturas, monumentos e prédios foram demolidos, como símbolos nocivos da monarquia, da nobreza e da igreja. Importante acrescentar, contudo, que a destruição dos símbolos materiais que representavam o antigo regime foi seguida da proliferação de novos símbolos, o que confere às atitudes iconoclastas um papel propulsor de uma nova massa de ícones, imagens e formas de “mediação”. Esta questão reaparece hoje no centro das polêmicas sobre os movimentos de derrubada de estátuas que eclodiram em várias cidades do mundo nos últimos anos. Desde o início do movimento *Black Lives Matter*, uma série de estátuas que representam figuras históricas relacionadas à escravidão têm sido derrubadas por movimentos antirracistas, como ocorreu em Bristol, na Inglaterra, com a depredação da estátua de Edward Colston, comerciante de escravos e patrono da cidade, que acabou atirada pelos manifestantes no canal. Os movimentos fomentaram uma série de debates em torno do tema e, há quem defenda, que todas as estátuas deveriam seguir o mesmo destino, independente das figuras que representam. É o caso do jornalista Gary Younge, que escreveu um artigo intitulado *Porque todas as estátuas devem cair* no jornal inglês *The Guardian*, no qual argumenta em favor da derrubada de todas as estátuas, de Cecil Rhodes a Rosa Parks – *são feias, preguiçosas e distorcem a história*.¹³

¹³ <https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/jun/01/gary-younge-why-every-single-statue-should-come-down-rhodes-colston>

Emmanuel Alloa atenta para o fato de que no século XVIII, o ídolo, *palavra antiga e arcaica, que tanto fez sucesso quanto serviu à inúmeras causas ao longo dos séculos precedentes* teria declinado definitivamente em favor do termo “fetiche”, *aparentemente mais científico e rigoroso*¹⁴. O conceito ingressou de maneira proeminente nos domínios da economia e da psicologia através dos trabalhos de Marx e Freud, respectivamente. Marx o aplica ao contexto produtivo do Ocidente, descrevendo a tendência de se atribuir às mercadorias um valor de troca misterioso, fantasmático, sobrenatural e emancipado de sua concretude qualitativa e de seu valor de uso. Dotada agora de um valor abstrato, a mercadoria se torna um feitiço, um *enigma*, uma *coisa sensivelmente supra-sensível*, caracterizada pela mesma arbitrariedade universal posta em evidência um século antes por De Brosses. Mas sabe-se que o sucesso da mercadoria depende do apagamento dos indícios de sua produção. A superfície sedutoramente imaculada que envolve as mercadorias numa atmosfera de encantamento é uma ilusão capaz de desviar o foco das condições desumanas em que estas foram produzidas, como se a vitalidade ou a humanidade dos produtores fossem deslocadas para os bens produzidos. Em um dos trechos mais citados de *O Capital* (1867), Marx faz uma analogia com a *região nebulosa do mundo da religião*, onde os produtos do cérebro humano assumem o status de *figuras autônomas, dotadas de vida própria*, tal como aconteceria com as mercadorias capitalistas. Num mesmo sentido, em um dos fragmentos póstumos de Benjamin, *O capitalismo como religião*, o sistema é caracterizado não apenas como uma secularização da fé protestante, mas como um fenômeno de caráter essencialmente religioso desenvolvido a partir do cristianismo. E ainda Agamben observa que o capitalismo é completamente indiferente à cisão sagrado/profano, divino/humano e que nele *uma profanação absoluta e sem resíduos coincide agora com uma consagração igualmente vazia e integral*.¹⁵

Assim como ocorre com as noções de fetichismo antropológico e religioso, o fetichismo erótico também envolve a arbitrariedade e a superestimação de um objeto por meio da visualidade. Porém, enquanto para os povos ditos selvagens ele seria a norma, para os europeus o fetichismo cairia no campo das patologias. Como conceito erótico, a primeira aparição do termo consta na obra *Psychopathia Sexualis* (1886), do neuropsiquiatra alemão e célebre tratadista das perversões Richard von Krafft-Ebing, que afirma o fetichismo como uma anomalia, uma perversão ou um desvio sexual. O autor

¹⁴ Alloa, 2015, p. 93.

¹⁵ Agamben, 2007, p. 71

define-o como *a associação do desejo ardente com a ideia de certas partes da pessoa feminina, ou certos artigos do vestuário feminino*, e aponta como suas causas a prematura e excessiva prática masturbatória ou a abstinência sexual por períodos prolongados. Alfred Binet, psicólogo francês cuja obra influenciou as elaborações de Freud sobre o tema, apresenta o fetichismo sexual numa obra intitulada *Le fétichisme dans l'amour* (1888) e compara o amor fetichista a uma peça de teatro na qual *um simples figurante avança sobre a cena e toma o lugar do protagonista*. Para Binet, a fetichização baseia-se numa operação de parcialização, deslocando para uma parte a atenção do conjunto, tido como inalcançável. Na década seguinte, o trabalho *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), de Freud, caracterizará o fetichismo como uma aberração do instinto sexual, presente quando o objeto de desejo é substituído por outro *pouco apropriado para fins sexuais*. Na escolha deste objeto se revelaria a contínua influência de uma impressão recebida geralmente no início da infância. Sustentando o laço que mantém o conceito psicanalítico submetido ao conceito antropológico, Freud defende que esses substitutos são, *com alguma justiça, assemelhados aos fetiches em que selvagens acreditam estarem incorporados os seus deuses*.¹⁶ Neste sentido o psicanalista compara os povos ditos primitivos às crianças, que dominadas pelo narcisismo primário, se deixam levar por suas próprias quimeras – fabricam estátuas, bonecas, mitos para então acreditar na autonomia de sua existência. É apenas em um ensaio bem posterior, *Fetichismo* (1927), que Freud lançará mão da célebre (e hoje polêmica) teoria do objeto de fetiche como um substituto do falo imaginário da mulher, que outrora o menino acreditou existir e cuja crença ele não deseja abandonar por medo de que seu próprio pênis esteja ameaçado – *se a mulher é castrada, o seu próprio pênis corre perigo*¹⁷. Assim, para negar a diferença sexual, o menino atribui à anatomia feminina um falo substituto, um objeto sobre o qual concentrará seu interesse sexual e que servirá como uma proteção contra a ameaça provocada pela visão do corpo materno. No conflito entre a percepção indesejada (a “castração” da mulher) e o desejo fantasioso (a presença do falo feminino), o menino chega a um arranjo. Por meio de uma engenhosa manobra na qual o conhecimento é preterido em favor da crença, o falo materno (que sequer existiu) é substituído por outro objeto que oculta ao mesmo tempo em que denuncia aquela falta, tornando o fetiche a um só passo um signo ao mesmo tempo de ausência e de presença ou, dito de outra forma,

¹⁶ Freud, *Obras Completas Vol. 6*, p. 45.

¹⁷ Freud, *Obras Completas Vol. 17*, p. 304.

um substituto de uma ausência que desde o início baseou-se numa presença fictícia ou imaginária.¹⁸ Arbitrária e autônoma, a escolha do dispositivo fetichista não será motivada pela semelhança com o objeto do qual será substituto (o falo), mas pelo momento original do trauma ocorrido na primeira infância, quando o garoto olhou pela primeira vez por baixo da saia da mãe e descobriu que ela não possuía um pênis. Neste sentido o processo lembra aquele que corresponde à detenção da memória na amnésia traumática, no qual o interesse se detém na última impressão antes do choque, ou seja, na última impressão enquanto ainda podia supor que a mulher como fálica – daí a preferência por sapatos, veludos e peles ou peças íntimas. Acusada de falocêntrica, a teoria de Freud é hoje objeto de críticas tanto por parte daqueles que recusam a normatividade da ideia de *desvio sexual*, quanto por parte da teoria feminista que refuta de forma veemente a ideia reducionista de uma sexualidade feminina atravessada pelo signo da falta e da inveja do pênis. Em que pese a legitimidade destes apontamentos, é interessante perceber, sobretudo considerando-se a diferença entre a época em que os conceitos foram pensados e o contexto em que agora são lidos, a habilidade do pensamento freudiano ao abordar conceitos em tese contraditórios não por uma chave dicotômica, mas através de um movimento de aproximações costurado por uma linguagem que escapa à lógica dualista da filosofia ocidental, aos antagonismos e, sobretudo, à dialética. Sua escrita não propõe a síntese dos opostos, mas valoriza os paradoxos ao aproximar noções como esquecer/lembrar, prazer/desprazer, desejo/repulsa, instinto de vida/instinto de morte, realidade/representação, estranho/familiar, negar/afirmar.

¹⁸ Em sua releitura de Freud, Lacan faz a diferenciação entre o pênis (o membro individualizado) e o falo (significante).

A ESTÁTUA E O FETICHE ANTROPOLÓGICO

A mulher enquanto ídolo

“A mulher está perfeitamente nos seus direitos e cumpre até uma espécie de dever esforçando-se para parecer mágica e sobrenatural; é preciso que desperte admiração e que fascine;

ídolo, deve dourar-se para ser adorada.”

Charles Baudelaire¹⁹

*“Quem não vê que o uso do pó de arroz tem por objetivo e por resultado fazer desaparecer da tez todas as manchas que a natureza injuriosamente semeou e criar uma unidade abstrata na textura e na cor da pele, unidade que aproxima imediatamente o ser humano da **estátua**, isto é, de um ser divino e superior?”*

Charles Baudelaire²⁰

¹⁹ Baudelaire, 1988, p. 202. Grifo meu.

²⁰ Baudelaire, 1988, p. 203. Grifo meu.

1.1 Pigmalião e Frenhofer, os demiurgos



Fig. 1 Jean-Léon Gérôme, *Pimaleão e Galatéia*, 1890

A fantasia de uma estátua que ganha vida, que desce de seu pedestal e rompe seu silêncio, é um clichê narrativo que habita desde mitos da antiguidade até filmes e comerciais de televisão. Nestas fabulações, a forma humana confere certa magia à pedra, convertendo a opacidade do bloco maciço em uma transparência a ser atravessada pelas fantasias e desejos do sujeito que a contempla. Nestes casos, é comum que o silêncio do objeto seja percebido como mudez e a imobilidade como repouso. A fábula de Ovídio, que narra a história de amor entre Pigmalião e a sua estátua Galatéia, costuma ser apontada como uma espécie de matriz do tema. O enredo é conhecido: desencantado com as mulheres reais, *ofendido pelos vícios que a natureza deu em abundância à alma feminina*, Pigmalião, que vivia celibatário e há muito tempo não tinha uma companheira em seu leito, esculpe a partir de um bloco de marfim *branco como a neve* a sua mulher ideal. Escultor virtuoso, realiza o trabalho com tamanha perfeição que não é possível enxergar nele qualquer indício de sua execução. Apaixonado por sua obra, o rei procede a uma série de investidas para humanizá-la – *muitas vezes aproxima-se para tocar sua*

obra, saber se aquilo é um corpo ou é marfim e beija-a e julga que seus beijos são retribuídos. Declara-se para ela, toca seu corpo e, imaginando seus dedos afundando nos membros que apalpa, receia machucar os *puros braços brancos* que ele segura com firmeza. Ora usa de carícias, ora oferta-lhe presentes (conchas, pedrinhas polidas, pequenas aves, flores de mil cores). Pigmalião tenta estender metonimicamente a “vida” ao objeto do seu desejo, vestindo-a com roupas, adornando-lhe os dedos e o pescoço com joias (*tudo nela fica bem*), deitando-a em sua cama, um leito recoberto de púrpura, e *chamando-lhe esposa*. Ovídio evita uma descrição mais detalhada do contato com a estátua nua, o que Kenneth Gross perceberá como uma manobra para suavizar a impressão de necrofilia que a relação erótica com o corpo rígido da estátua poderia provocar. Ainda assim, para Gross, *há algo não menos perturbador na forma como o texto nos convida a simplesmente contemplar o caráter explicitamente estranho e transgressor de uma estátua sendo retirada de seu repouso formal em um pedestal e deitada rigidamente, até mesmo dolorosamente, na maciez de uma cama.*²¹ Em relação às bonecas, pressupõe-se que serão tocadas, manipuladas, abraçadas, vestidas e despidas, mas a estátua deve ser admirada à distância. Confirmando a ideia freudiana de que o homem se envergonha mais de suas fantasias do que de suas transgressões, Pigmalião não ousa expressar seu real desejo à Afrodite, contentando-se em pedir apenas uma mulher “como” a estátua de marfim. Para sua sorte, no entanto, a Deusa conhece seu desejo real. Comovida pela tristeza de Pigmalião frente à inércia do objeto de seu amor, Afrodite concede a vida à estátua. Quando o rei se reclina sobre o leito para beijar sua obra, sua pele lhe parece quente e, ao encostar em seu peito, o marfim torna-se mole sob seus dedos. Espantado e receando enganar-se, toca-a outra vez e então se assegura, *era um corpo*, a frieza e a rigidez da pedra cederam lugar ao calor e à maciez da carne e Pigmalião pode enfim consumir seu desejo.²² O horror e o ódio que Pigmalião dirige às mulheres reais no início do poema tem como objeto específico às Propétides, jovens da cidade de Amathus que, como punição por negarem a divindade de Afrodite, são transformadas pela

²¹ Gross, 2006, p. 73.

²² *Conto de Inverno*, de Shakespeare, é também uma importante referência. Na peça, o rei Leontes admira a *semelhança mortal de uma* estátua com a sua mulher Hermione, falecida dezesseis anos antes, quando ela desce de seu pedestal e o abraça. Leontes funciona ao mesmo tempo como Medusa e Pigmalião, a transformando em pedra a partir de sua violenta desconstrução como esposa ideal, movido pelo que ele imagina ser uma infidelidade, e a trazendo de volta com sua admiração. Enquanto admira a estátua e a humaniza com seus pensamentos, Leontes pondera que *nenhuma sensação no mundo pode se comparar ao prazer desta loucura*.

Deusa nas primeiras mulheres a *prostituírem seus encantos*. Como castigo por terem pecado, o sangue das Propédites, num movimento de sentido inverso ao que confere vida à Galatéia, endurece sob suas veias e não mais pode chegar-lhes ao rosto. Petrificadas, perdem a capacidade de corar de vergonha.

A história de Pigmalião tem sido lida não apenas como a alegoria de uma fantasia compensatória movida pelo sentimento misógino que o rei nutre pelas mulheres reais, mas também como um ensaio sobre o olhar desejanter do artista, capaz de com seu virtuosismo criar vida a partir da matéria inanimada e apaixonar-se pela própria criação. Sob este ângulo, é interessante pensá-lo em interlocução com *A obra-prima desconhecida* (1831) de Honoré de Balzac, conto que gira em torno da questão estética da carnação, não da pedra, como na fábula ovidiana, mas do próprio plano pictórico que quer se fazer carne. O texto narra o encontro entre três gerações de pintores, Nicolas Poussin, o jovem sedento por ensinamentos artísticos; François Porbus, pintor ilustre e consagrado; e o mestre ancião Frenhofer, gênio excêntrico, mas desconhecido, obcecado pela execução do retrato de uma mulher no qual trabalha há dez anos sem nunca ter conseguido concluí-lo. A cada um dos personagens corresponde uma mulher, real ou ideal. A misteriosa mulher de quem Frenhofer se diz criador e amado chama-se Catherine Lescault. À personagem de Porbus, corresponderá também um retrato de mulher, a pintura de Maria Egípcia, sua “santa pecadora”. Poussin, por sua vez, será o único a quem corresponde uma mulher real, sua companheira Gillette, jovem *cuja beleza incomparável não possui imperfeição alguma*. Em uma visita ao ateliê de Porbus, Frenhofer, amante de Ticiano e entusiasta da vivacidade de suas figuras, faz duras críticas ao retrato que o amigo acabara de pintar, *essa tua mulherzinha não está mal-arranjada, mas não tem vida*. O ancião acusa a nova geração de pintores de *acreditar que já fizeram tudo*, quando apenas conseguiram desenhar corretamente o rosto de uma mulher segundo as leis da anatomia - *vocês desenham uma mulher, mas não a vêem!* Para o mestre, a santa de Porbus seria admirável à primeira vista, mas um segundo exame mostraria ao espectador que ela está *colada no fundo da tela*. Frenhofer prossegue:

“Apesar de tão louváveis esforços, eu não posso crer que este belo corpo esteja animado pelo morno sopro da vida. Parece-me que se eu colocar a mão naquele colo de carnes firmes e harmoniosas, eu o acharia frio como o mármore. Não, meu amigo, o sangue não corre por baixo daquela pele de marfim [...].

Este lugar palpita, mas aquele outro está imóvel, em cada pormenor a vida e a morte lutam: aqui é mulher, ali é uma estátua, mais além um cadáver.”²³

Ao longo de todo o texto de Balzac, o sangue das personagens ganha proeminência, sendo enfatizado, ora como índice de decoro ou cólera, ora como metáfora para simbolizar a vida. Poussin *enrubesce* de vergonha, as bochechas de Frenhofer *matizam-se de um vermelho vivo* e o rosto de Gillette é colorido por um *puído rubor*. À propósito destas descrições, Didi-Huberman chegará a afirmar que o sangue aparece como uma substância fundamental na hiperfísica balzaquiana. E quando Frenhofer arranca o pincel das mãos de Porbus e põe-se, com *ardor apaixonado* e *vivacidade febril*, a retocar o retrato da santa, suas pinceladas são como uma transfusão de sangue que deverão derreter seu *tom glacial*, fazê-la ruborizar, aquecer a *cinzenta frieza* de uma área onde o *sangue se imobilizava em vez de circular*. Porbus e Poussin, maravilhados com o espetáculo que haviam acabado de presenciar, desejam ver a obra-prima do ancião – *se me deixásseis ver vossa amante, eu poderia fazer alguma pintura elevada, vasta e profunda*, diz o pintor. Mas Frenhofer inicialmente sente-se afrontado pela mera proposta, *mostrar minha esposa? Mas isso seria uma horrível prostituição!* O olhar de outro homem macularia a “virgindade” de sua obra, *ela enrubesceria se outros olhos que não os meus se detivessem sobre ela*. Impactado pela beleza de Gillette, entretanto, o ancião mudará de ideia e consentirá em revelar sua pintura. Mas para que o velho pintor mostre sua obra prima, há como que uma troca, pois a jovem amante de Poussin, a única mulher de fato da narrativa, deverá posar nua para o mestre. *Uma verdadeira mulher, Gillette, jamais olhada por aquilo que ela é*, dirá Didi-Huberman, *contra uma mulher em pintura, uma mulher para ver*, ou ainda, como diria Tolstói, *contra uma mulher concebida apenas para a aparência exterior*. Diante da oferta do corpo nu de Gillette, Porbus e Poussin podem finalmente contemplar o retrato secreto de Catherine Lescault, ainda incompleto – *Ontem, ao entardecer, pensei tê-la terminado. Os olhos dela pareciam-me úmidos, sua carne estava agitada. As tranças de seu cabelo moviam-se. Ela respirava!*, diz o mestre. Os pintores examinam a tela procurando a mulher, *pondo-se à direita, à esquerda, de frente, baixando-se e levantando-se*, mas não a encontram. Onde Frenhofer via *a maior obra prima já produzida por um ser humano*, Porbus e Poussin vêem apenas *cores*

²³ Balzac, 1954, p. 392. Grifo meu.

confusamente amontoadas e contidas por uma multidão de linhas bizarras que formam um muro de pintura. Mas Frenhofer não admite críticas à sua obra-prima, não é uma tela, é uma mulher! Uma mulher com a qual choro, rio, converso, penso e que me será sempre fiel!, diz ²⁴. Ao aproximarem-se da pintura, contudo, os dois pintores são arrebatados por um detalhe surpreendente: no canto da tela havia *um pedaço de pé que se projetava para fora daquele caos de cores, tons e matizes indecisos, uma espécie de neblina sem forma*. Balzac acrescenta que não se tratava de um pé qualquer, pois *aquele era um pé delicioso, um pé vivo!* Os homens não veem a mulher, mas veem seu pé. Seu corpo, perdido numa miríade de formas caóticas, é resumido a um resquício figurativo, um detalhe, um fragmento-fetichismo. *Há uma mulher ali embaixo*, exclama Porbus e depois, *quantos gozos nesse pedaço de tela!* Sepultada sobre camadas e camadas de pintura, está a mulher “irrepreensível” que o mestre procura, reconhecida apenas pelo fragmento que escapa dos escombros, um pé nu, o objeto-fetichismo por excelência.

Quando ainda acreditava em sua criação, Frenhofer chega a dizer que temia que um sopro não despertasse sua mulher e que ela sumisse. Mas uma vez no ateliê, é o corpo singular e vivo de Gillette que desaparece da cena. Reduzida ao som de seu choro, *esquecida em um canto do ateliê*, Gillette torna-se uma invisibilidade e, quando Frenhofer diz aos seus convidados que estão diante de uma verdadeira mulher, não é à Gillette que ele se refere, mas à Catherine Lescault. Didi-Huberman dirá então que *uma mulher singular será sempre a desprezada em relação à “mulher incomparável” que, no entanto, não chega à existência.*²⁵ Onde Pigmalião obtém sucesso, Frenhofer fracassa, pois, a este, falta a benevolência divina. No sonho ovidiano, atualizado pelo pintor imaginado por Balzac, a perfeição da obra não consiste em uma adequação platônica entre a ideia e a representação, mas sim no evento de sua metamorfose, de sua organicidade, na sua capacidade de encarnar, ganhar vida, tornar-se ela própria o que inicialmente se propôs a representar.

As histórias de Balzac e Ovídio destacam dois significantes que se tornam emblemas de distinção entre os modelos artificiais e as mulheres reais. O primeiro deles é o sangue: as mulheres *reais* são aquelas cujo sangue circula pelo corpo. Gillette cora de vergonha (e verte lágrimas também), enquanto a santa de Porbus parece morta, *um cadáver*, nas duras palavras de Frenhofer, uma vez que o sangue não parece correr por suas veias. É ainda o sangue que cora as maçãs de Galatéia o indício de que ela deixava

²⁴ Balzac, 1954, p. 399

²⁵ Didi-Huberman, 2012, p. 75

sua forma pétrea para entrar no mundo dos mortais e, inversamente, é a perda da capacidade de corar que chancela a saída das Propédites deste mesmo mundo para somarem-se à multidão crepuscular das estátuas. A segunda marca distintiva das mulheres de carne e osso, análoga à primeira, mas pontuada de maneira menos literal e mais sugestiva, é a sua penetrabilidade. Nas superfícies impenetráveis das estátuas nada pode ser introduzido - comida, ar, o seio materno, a lâmina de uma faca. De forma análoga, nada será expelido, sejam palavras, pus, ruídos, ou bebês. É desta certeza, por exemplo, que Leopold Bloom, de James Joyce, quer se assegurar quando vai até a Biblioteca de Dublin investigar se as deusas nuas de mármore que habitam os corredores possuem um ânus, como as pessoas de carne e osso.

1.2 O corpo sem sangue

Kenneth Gross, em seu livro *The Dream of the Moving Statue* (2006), define a estátua como uma representação do corpo humano esculpida em material sólido e rígido (pedra, gesso, bronze, madeira) e caracterizada sobretudo por sua fixidez e estabilidade. Como reprodução do corpo humano, com maior ou menor fidelidade às proporções do corpo “padrão”, a estátua ostenta de maneira inequívoca a sua impenetrabilidade. Nelas o corpo é uma unidade compacta, hermética, não há dentro ou fora, não há entranhas, feridas, nem orifícios que expõem excrescências ou qualquer fluido corporal. As estátuas não menstruam, não urinam, não suam, não cospem e tampouco assoam o nariz, como fazia Sofia, a mulher de Tolstói antes de sua metamorfose em uma boneca de porcelana. Sua inteireza e perfeição contrastam-se à vulnerabilidade, à perenidade e à mortalidade do corpo humano. Nas palavras de Gross:

“Estátuas são corpos aos quais nada pode acontecer, corpos poupados de dor ou necessidade [...] São corpos felizmente resistentes aos nossos elogios, quebráveis, mas não machucáveis, superfícies completas sem a perturbadora profundidade ou interioridade dos corpos.”²⁶

A indicação de que uma estátua adquire vida muitas vezes assume a forma de um ferimento que se torna visível, como acontece na insurreição das estátuas do poema de

²⁶ Gross, 2006, p.32. A tradução é minha.

Francis Ponge, que arrancam seus tampões/mordaças para ostentar, belas e altivas, o sangue escorrendo-lhes pelos tornozelos. Sabe-se que na tradição cristã há uma série de narrativas milagrosas em torno de imagens que supostamente são vistas sangrando, chorando ou expelindo fluidos de seus olhos ou feridas. Mas o interdito do sangue menstrual, especificamente, associados à sexualidade feminina, assim como o sangue do parto, é desde sempre e até hoje um tabu. Como pontua Claudia Attimonelli, *basta pensar nas publicidades de absorventes higiênicos, cujos critérios incontornáveis são sempre e antes de tudo a invisibilidade e a prevenção da vergonha*.²⁷ Não à toa, mais recentemente, uma série de opções farmacológicas tornou a menstruação uma escolha e não mais uma condição fisiológica. Como um típico objeto de fetiche, portanto, as estátuas encobrem, ao mesmo tempo em que fixam no espaço, a materialidade precívvel, a efemeridade e a vulnerabilidade do corpo humano e, neste sentido, fornecem um duplo arcaico não tanto para o corpo vivo, quanto para o corpo morto, o cadáver. São corpos que ao mesmo tempo negam e evocam o que nós sabemos existir, mas desejamos não reconhecer. Sobre o assunto, Michel Serres, em *Estátuas* (1987), afirma que o cadáver foi o primeiro objeto dos homens, *colocado para eles como um problema e um obstáculo*. Qualquer outra coisa, árvore, animal, pedra, poderia tornar-se propriedade individual ou coletiva, mas, diante do corpo morto *todo sujeito recua: o corpo morto jaz ali, tomando espaço, maior deitado do que ereto, mais terrível morto do que vivo*²⁸. Para Baudrillard a rejeição da experiência da morte estaria na raiz da cotidianidade ocidental e pouco a pouco os mortos estariam sendo expulsos da circulação simbólica do grupo. Ao contrário do que acontece em culturas ditas primitivas, que instituem uma intensa integração simbólica da morte ao mundo dos vivos, a civilização ocidental moderna parece lançar um interdito à morte, considerando-a uma anomalia impensável, uma aberração. A convivência com a morte, ou com o morto, é considerada na melhor das hipóteses uma curiosidade obscena e, na pior, uma patologia. E na medida em que é recalcada, mas continua a habitar o inconsciente, a experiência da morte torna-se na sociedade moderna *pulsão de morte*, o que faz crescer enormemente a potência de sua presença psicológica. Empurrada para o subterrâneo, a morte parece reinar de forma latente – *se o cemitério não existe mais, é porque as cidades modernas assumem por inteiro a função deste: são cidades mortas e cidades de morte*”.²⁹ O problema da morte, que Schopenhauer situa no começo de toda

²⁷ Attimonelli, 2017, p. 118.

²⁸ Serres, 2015, p. 91. A tradução é minha

²⁹ Baudrillard, 1996, p.173

filosofia, não pode ser dissociado de uma discussão sobre as estátuas. O cadáver não é apenas o primeiro objeto. Duro, rígido, compacto, delimitado, estável e absolutamente imóvel é também a primeira estátua. *O que é uma estátua?* Perguntará Serres, ao que ele mesmo responderá, *uma múmia, em primeiro lugar*.³⁰ No processo de mumificação no Egito Antigo os órgãos e as vísceras do cadáver eram retirados e colocados em recipientes à parte, e o corpo depois de desidratado era preenchido com serragem e ervas aromáticas. A preparação consistia basicamente em eviscerar o corpo morto, separando os *sólidos* dos *fluidos*, o distinto do confuso, a forma do caos, enfim, promovendo, enfim, um processo de estabilização do corpo orgânico que será interpretado por Serres como o evento responsável pelo nascimento das estátuas.

Os escritos de Lacan abrem caminhos sugestivos para se pensar o apelo que as estátuas sempre tiveram entre nós. O psicanalista recorre às ideias de inteireza e fixidez atribuídas às estátuas para formular a célebre teoria sobre o *Estádio do Espelho* (1936), na qual defende que o júbilo que a criança entre seis e dezoito meses sente ao ver sua imagem refletida vem do fato de que a figura ereta e inteira (sustentada por algum suporte humano ou artificial, como um andador) que a superfície do espelho lhe retorna parece superior ao pequeno ser frágil e fragmentado que ainda não tem pleno domínio dos movimentos motores ou sequer da postura ereta. O reflexo da criança inscreve seu corpo na ordem do simbólico como uma unidade – “*a forma total do corpo pela qual o sujeito antecipa numa miragem a maturação da sua potência só lhe é dada como Gestalt*”³¹. O sujeito identifica-se, portanto, com uma unidade corporal imaginária, uma *forma* que antecipa estágios de um desenvolvimento ainda por vir, e rejubila-se justamente da discrepância entre o *eu* e este *eu-ideal* refletido, que é uma ficção de completude, uma projeção, uma idealização e também um objeto. Essa imagem funda o ego como imaginário, preso a uma identificação que é também uma alienação, pois o *eu* é visto como imagem e também como *outro*. E um dos aspectos que caracterizam a “superioridade” da imagem em relação ao ser real vem de sua capacidade de *não sentir*. Neste sentido, o eu-ideal (*je-idéal*) a que Lacan se refere, em sua fixidez e persistência, lembra a perfeição das estátuas, inanimadas, sem sentimentos, faltas ou necessidades, *desprovidas da perturbadora interioridade dos corpos*, sem buracos, cavidades, aberturas ou vazios. Embora a identificação estética com uma forma inteira e ereta – a possibilidade de *tornar-se estátua* — seja para Lacan uma premissa essencial no processo de tornar-se

³⁰ Idem. p. 189.

³¹ Lacan, *Escritos*. p. 98.

humano, apenas o inanimado possui as características (ausência de carências, sentimentos) que correspondem a este ideal. Por toda sua vida o sujeito será então perseguido por esta idealização, este eu fantasmático que não se transforma, que não sente, mas que, em que pesem todos os seus esforços, jamais poderá coincidir seu eu presente. O sujeito será este intervalo entre uma armadura identitária refletida no espelho e um corpo fragmentado, em pedaços, caótico e fluido, refém de impulsos que ameaçam esfacelá-lo, um *corps morcelé*, animado por uma realidade trêmula.

Faz parte ainda do apelo da estátua a ideia de que ela transcende o tempo. Desafiando as contingências físicas do passar dos séculos, são como corpos sobreviventes, que testemunharam outros períodos da história, que já estavam aqui quando chegamos e que permanecerão depois que já não existirmos mais. Objetos que embora tenham sido construídos de acordo com contingências históricas muito específicas, carregam consigo uma aura de eternidade. Podem ser enterradas, mas não apodrecem, não se decompõem, não são devoradas pelos insetos e nem se tornam adubo para a terra. Desta forma, são sempre passíveis de retornar, trazendo à tona todo um sistema de crenças que se supunha superado e provocando uma espécie de curto-circuito temporal, que dá ao passado longínquo a aparência de uma novidade. É nesta prerrogativa que aposta a narrativa de Henry James.

1.3 O último dos *Valerii*

A mulher incomparável da incansável busca de Fernhofer, aquela por quem o mestre se dizia disposto a, tal como Orfeu, *descer ao inferno para trazer à luz*, é desenterrada do solo de uma *villa* italiana no conto *O último dos Valerii* (1876), de Henry James. O texto narra a história de um conde romano que depois de descobrir uma Juno de mármore enterrada no jardim de sua propriedade, apaixonou-se pela estátua e passa a negligenciar sua jovem e bela esposa Martha. A história é contada em primeira pessoa, a partir da perspectiva do padrinho da moça, um pintor americano que, desde o princípio, olha com certo ceticismo para os costumes italianos de Marco – *sempre considerei minha afilhada uma pessoinha bem americana, no mais honrável sentido da palavra, e eu tinha dúvidas se este latino robusto compreenderia o elemento transatlântico de sua natureza*³². As contradições entre a recém-formada elite americana e a aristocracia combalida do velho

³² James, 1963, p. 14. A tradução é minha

mundo é o pano de fundo para a introdução dos contrastes entre as crenças cristã e pagã. Marco é descrito como um homem simples, que goza de boa saúde e bom temperamento, mas que não exhibe fé, medos ou anseios, - *nada além de sensações, apetites e gostos luxuosos*, relata o narrador, que concluiu, *eu me perguntava se ele possuía qualquer coisa que pudesse ser propriamente chamada de alma.*³³ A mãe da moça está convencida de que foi pela antiguidade da *villa* que ela se apaixonou, *ela sonha em converter o Conde, até aí tudo bem, mas ela também sonha em redecorar a villa!*³⁴ De acordo com o relato do narrador, embora houvesse nos arredores *villas* mais esplendidas e suntuosas, nenhuma parecia tão romântica e tão povoada por fantasmas do passado quanto *Valerii*, habitada por fragmentos de esculturas, estátuas anônimas, cabeças sem narizes e sarcófagos rústicos. O narrador gostava de passear entre esses objetos que à luz do crepúsculo pareciam pensativos e imbuídos de consciência – *eu gostava de estar perto deles, de certa forma esperando que falassem comigo e me contassem seus segredos pétreos.*³⁵

Atendendo ao desejo de sua jovem mulher, o Conde permite à contragosto que seja levada a cabo por um grupo de especialistas uma série de escavações no solo da propriedade, um empreendimento dispendioso patrocinado por Martha, que está convencida de que o solo da propriedade está abarrotado de relíquias do passado e tesouros subterrâneos. Marco não é apenas indiferente, mas contrário à ideia de escavar o solo em busca de relíquias, empreendimento que ele percebe como um ato de exumação, *deixe que descansem, o que você quer com eles?* Onde Martha vislumbra objetos de valor histórico, Marco enxerga cidadãos do que poderia ser uma necrópole, indivíduos a quem era devido algum decoro. Certa manhã o narrador encontra a equipe de escavação toda reunida em volta de um fosso e, ao se aproximar, consegue ver uma majestosa estátua de mármore, uma representação da Deusa grega Juno. A imagem parecia colossal, embora tivesse as proporções de uma mulher real, apenas um pouco mais alta do que a média. *Sua beleza tão bem-acabada lhe dava um aspecto quase humano e o vazio dos olhos parecia olhar para nós*³⁶. Estava em ótimo estado de conservação, exceto por uma das mãos que, apesar de perfeita, havia se desconectado do resto do corpo. O narrador vai buscar a sobrinha para mostrar a descoberta da equipe e, ao retornar com ela ao local da

³³ Idem, p.19.

³⁴ Idem, p. 14.

³⁵ Idem, p. 18.

³⁶ Idem, p. 23.

escavação, encontra o Conde imóvel e extasiado diante do achado. A taça de vinho que a condessa lhe passa para brindar o feito arqueológico é mecanicamente derramada por ele nos pés da estátua em um ato de libação e, deste momento em diante, Marco se tornará cada vez mais taciturno e alheio. Instalando a estátua em uma espécie de templo fechado no jardim da *villa*, passa a visitá-la sempre sozinho, por períodos cada vez mais longos, o que gera a indignação da equipe de escavadores que defendem que uma criatura tão bela como aquela Juno não poderia pertencer a uma só pessoa, mas deveria ser propriedade pública. Cada vez mais absorto pela estátua, o conde passa a demonstrar pela esposa uma indiferença que não consegue disfarçar, ecoando a frase de Didi-Huberman à propósito da obra prima de Balzac, de que uma mulher singular será sempre a desprezada em relação à mulher ideal que, no entanto, não chega a existir. O passado que deveria ter se mantido enterrado ou, como diria Freud à propósito do conceito de *Unheimlich*, o aparecimento de um material que deveria permanecer reprimido e, no entanto, retorna, evocará efeitos perturbadores. Em certo momento o narrador diz a sua afilhada que o conde é um antropomorfista, ao que ela responde, “*sua Juno é a realidade; eu sou a ficção!*”³⁷ Enfatizando o animismo como o inverso da reificação, ele afirma que *para competir com a Juno, a condessa está ela mesma tornando-se mármore*³⁸. Na batalha entre a vida e a morte, a eternidade triunfa sobre o tempo.

Se já era magnífica à luz do dia, banhada sob a luz da lua a estátua tornava-se *decididamente divina*. Este efeito, no entanto, *era um tanto terrífico: uma beleza tão expressiva dificilmente podia ser desprovida de alma*³⁹. Martha deseja então visitar a estátua para quem sabe aprender alguma coisa com ela sobre como seduzir novamente seu marido, mas ao chegar no local que agora parecia um templo pagão, fica estarecida ao encontrar no chão o sangue derramado de *um carneiro, de uma criança ou de um bezerro de leite*⁴⁰. A jovem ordena, então, que os escavadores retirem do pedestal e sepultem novamente a estátua da Deusa - *Ela deve retornar – ela deve retornar! Temos que sufocar sua beleza na funesta terra*⁴¹. Passado o “funeral”, reprimido novamente o passado perturbador, as coisas parecem voltar ao normal, exceto pela mão da estátua, fragmento que o conde conserva guardada em uma caixa de prata escondida em seus aposentos e que eventualmente revela orgulhoso a alguma de suas visitas. A relação que

³⁷ *Ibidem*, p. 38.

³⁸ *Ibidem*, p. 37.

³⁹ *Ibidem*, p. 35.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 39.

⁴¹ *Ibidem*, p. 41.

se estabelece entre os vivos e a estátua no conto de Henry James resgata ideias tanto de idolatria quanto de iconoclasmo, presente na fervorosa devoção do conde ao objeto e, de forma ainda mais gráfica e incisiva, na decisão de sua (supostamente) cética esposa de enterrá-la novamente.⁴² À iconofilia de Marco, corresponde a iconoclastia de Martha e os dois domínios se aproximam em relação ao poder que atribuem à imagem da Juno, conferindo-lhe, nas palavras de Gross, *um senso sobrenatural*, ou *certo encantamento*.

1.3 Marisol: o ídolo desencantado

“E se as mulheres não são fetichistas, é que elas fazem sobre si mesmas esse trabalho de fetichização contínua, elas se fazem bonecas.”

Jean Baudrillard⁴³



⁴² Alguns anos antes de escrever *O último dos Valérii*, Henry James traduzira do francês o pequeno conto *A Vênus de Ille*, de Prosper Mérimée, que relata os eventos misteriosos e trágicos testemunhados pelo narrador em uma viagem a uma cidade pequena da França. O enredo gira em torno de um jovem que coloca o seu anel de noivado no dedo de uma estátua da Vênus, enquanto joga uma partida de tênis, no dia de seu casamento, e quando retorna para buscá-lo encontra-o preso dentro da mão cerrada da estátua. Na manhã seguinte o rapaz é encontrado estrangulado e os elementos da narrativa levam a crer que a estátua haveria descido de seu pedestal e lhe feito uma visita enquanto todos dormiam.

⁴³ Baudrillard, 1996, p. 146

Figura 2. Marisol, *The cocktail Party*, 1965

A reminiscência de algum senso de idolatria num mundo onde o sagrado parece não ter mais lugar é um dos aspectos que me interessa na obra da venezuelana Marisol. Um grupo de mulheres de aparência aristocrática compõem o cenário de *The cocktail Party*, 1965 (Fig 2), instalação da venezuelana Marisol. Algumas exibem penteados pitorescos, uma delas tem uma tela de televisão no lugar dos olhos, outra veste um avental e carrega em seu colo uma bandeja com copos de vidro, como se servisse os convidados da festa, e uma terceira exhibe três faces, o que lhe confere uma espécie de visão panorâmica do espaço. Todas têm o mesmo rosto, o rosto da artista, esculpido ou em forma de pintura, desenho ou fotografias coladas nas superfícies de madeira. No entanto, elas não configuram autorretratos num sentido autobiográfico (ou narcísico, para usar uma caracterização que a crítica atribuiu reiteradamente ao trabalho de Marisol), mas uma exploração engenhosa e caricatural de tipos anônimos e dos papéis de gênero disponíveis para as mulheres em sua sociedade. Naquele momento, a ideia da “família nuclear”, uma tradição criada no pós-guerra americano, era objeto de massiva promoção midiática. As mulheres das classes média e alta eram encorajadas a deixar de lado conquistas profissionais dos anos trinta para abraçar o estilo de vida americano que vendia o pacote casamento, filhos e mudança para os subúrbios. Entre 1954 e 1997, Marisol produziu mais de trinta e cinco obras inspiradas por esta temática. A artista janta consigo mesma em *Dinner Date*, 1964 (Fig 3), casa consigo mesma em *The Wedding* (1963), é a boneca que a menina de vestido vermelho segura em *The Family*, 1963 (Fig 5) e a manequim no colo da bebê gigante de *Baby Girl*, 1963 (Fig 6). As figuras de madeira são entalhadas de forma deliberadamente pouco detalhada – as pernas da mulher de quatro rostos em *Women and Dog*, minimamente esculpidas e sem a pintura preta que caracteriza os sapatos, assemelham-se a tocos de madeira ou patas de animais. A partir de materiais incongruentes, Marisol cria *assemblages* que oscilam entre duas e três dimensões. *Women and Dog* mistura blocos retangulares de madeira pintada, pernas grosseiramente entalhadas, uma fotografia em preto e branco do rosto da artista (desproporcionalmente pequena para a cabeça de madeira da escultura), uma cabeça de cachorro taxidermizada, uma coleira feita de couro e correntes de verdade, uma bolsa de couro de vaca, um laço de fita de cetim rosa. A estampa da saia preta e branca da mulher que passeia com o cachorro foi apenas parcialmente pintada, deixando aparente um rascunho à lápis por trás

da pintura, como se o trabalho estivesse incompleto. Rachaduras e imperfeições das superfícies são integradas às peças.

Quando foram expostas pela primeira vez, na década de 60 em Nova Iorque, foram comparadas a macabras múmias egípcias, hermeticamente isoladas umas das outras em caixas adornadas de madeira. Em 1966, à propósito de uma exposição da artista, o crítico Michael Benedikt escreveu – *cada vez mais, a metáfora nas entrelinhas do seu trabalho não é a simples sátira, mas de forma flagrante a própria morte.*⁴⁴ Inicialmente associada ao movimento *Pop* - Marisol circulava pela cena artística de Nova Iorque ao lado de Andy Warhol e chegou a participar de dois de seus filmes – seus trabalhos primeiro chamaram atenção pelo que se entendia como uma atitude perspicaz, leve e bem-humorada. Com o tempo, o caráter cáustico da crítica que Marisol fazia aos clichês a sua volta começou a se impor e aos poucos sua prática foi sendo afastada do movimento. Mas a partir dos anos 70, uma revisão crítica da obra passou a situá-la no campo de uma arte “folclórica”, “ingênua”, “primitiva” e até mesmo “infantil”.⁴⁵ Se o trabalho primoroso de Marisol não pode se encaixar no universo masculino do movimento *Pop* norte-americano, tampouco pode encontrar acolhida nos círculos feministas, que percebiam suas esculturas como projeções acríticas de valores de uma feminilidade anacrônica e opressora. Mas embora tenha sido marginalizado pela cena artística feminista da década de 70, seu trabalho corrobora muitas das premissas do movimento e antecipa outras. Sua *assemblages* inacabadas, que deliberadamente deixam evidentes marcas do processo, negam a ideia de uma essência ou natureza feminina e apontam para a ideia de “feminilidade” como uma montagem, uma construção cultural, uma máscara.

⁴⁴ Pacini, 2014, p. 37. A tradução é minha

⁴⁵ Whiting, 1991, p.75



Figura 3. Marisol, *Dinner Date*, 1964



Figura 4. Marisol, *Women and Dog*, 1964



Figura 5. Marisol, *The Family*, 1963

Em *The Family*, um moisés de madeira esculpido por Marisol é acoplado ao chassi de ferro de um carrinho de bebê real. Detalhes burlescos aparecem em profusão, conferindo às figuras um senso de absurdo que cumpre a função de estranhar os clichês sociais tão familiares da cena americana. A menina de vestido vermelho tem três pernas, uma das rodas do carrinho é feita de madeira desenhada, os bebês dentro do carrinho têm pés de adultos e o pai, do joelho para baixo, veste calças de alfaiataria e sapatos de couro reais. Marisol negou reiteradamente as referências surrealistas que foram imputadas às

suas combinações inusitadas de objetos, afirmando expressamente, contudo, a influência de Rauschenberg e Jasper Johns em seu trabalho.



Figura 6. Marisol, *Baby Girl*, 1963



Figura 7. Marisol, *Baby Boy*, 1963

Bonecas com o rosto da artista também figuram com frequência em meio às suas esculturas. Uma das inspirações neste sentido foi o venezuelano Armando Reverón (1889–1954), conhecido por ter vivido e trabalhado em uma ilha povoada por bonecas de tamanho real, descritas por críticos da época como “enormes e horrendas”, e confeccionadas pelo próprio artista em seu infame *El Castillete*, uma enorme propriedade na praia de Macuto, na costa caribenha, onde Reverón recebia com frequência figuras da alta sociedade de Caracas, incluindo os pais de Marisol, que eram seus patronos. As bonecas de Reverón, que habitavam a ilha vestidas com roupas, chapéus e bijuterias e eram frequentemente instaladas em situações pitorescas (segurando objetos como um telefone, uma gaiola ou tocando instrumento musical), deixaram uma forte impressão em Marisol, que também colecionava bonecas fabricadas por ela mesma a partir de sucatas. A silhueta de tecido rústico, com seios cônicos e a imagem do rosto da artista toscamente colada à cabeça, remete às bonecas de vodun e a artista chegou a declarar que muitas vezes lhes dava mesmo este uso. Em *Baby Boy*, 1963 (Figura 7), uma pequena Marisol aparece como refém nas mãos de uma figura gigantesca, uma espécie de bebê-monstro que convoca analogias com uma imagem de King Kong. Sugestivamente, o enorme bebê que captura a boneca exhibe na sua caixa/tronco a bandeira dos Estados Unidos.



Figura 8. Marisol, *The Family*, 1969



Figura 9. Marisol, *The Kennedy Family*, 1961

A artista que afirmou que, ao contrário de muitos de seus contemporâneos, *entendia a religião*, também produziu uma série de trabalhos inspirados na iconografia católica. *The Family*, 1969 (Fig. 8), traz a sagrada família em cima de um fino piso de grama sintética. Removidas de seu pedestal e deslocadas de seu contexto de culto religioso, as personagens bíblicas são trazidas para o nível dos espectadores e oferecidas para o público anônimo do museu tal como um *readymade* de Duchamp, uma Marilyn de Warhol, a pintura de um posto de gasolina ou de um cesto de frutas coloridas. A Virgem, cujo rosto de gesso escuro também é o de Marisol, usa seu tradicional manto azul, mas seu vestido é adornado por contas de vidro colorido enfatizando a relação com a cultura latino-americana. No lugar do seu “útero” há uma porta de madeira que quando aberta revela um espelho onde o espectador pode ver sua imagem refletida. Tanto as auréolas de José e Maria, quanto a manjedoura onde está deitado o menino Jesus são feitas de *leds* de neon, emitindo uma luz fluorescente que fricciona as ideias de transcendência e “iluminação religiosa”. Situadas simultaneamente nas esferas das imagens sacras e profanas, essas figuras provocam discussões tanto sobre a inversão dos papéis da religião e da arte nas sociedades ocidentais, quanto sobre a ideia de idolatria no mundo do espetáculo capitalista. Explorando de forma sarcástica o culto às celebridades (os verdadeiros *ídolos* do século XX), ao lado de suas figuras religiosas, a artista também esculpiu presidentes, estrelas de cinema e membros da realeza britânica. Se a sagrada família é apresentada no nível dos espectadores, os Kennedy são expostos suspensos em

uma espécie de pedestal/palanque com as cores da bandeira dos EUA (Fig. 9). Em *The Kennedy Family*, de 1961, o presidente pouso a mão no ombro de sua filha mais velha, Caroline. Ao seu lado direito, a estilosa primeira-dama segura um bebê recém-nascido que veste uma touca de batismo, o caçula John Jr. Os quatro membros da família são expostos frontalmente representados por caixotes retangulares marcados por mínimas referências anatômicas e apenas pequenas áreas pintadas. Ainda assim, por alguns detalhes emblemáticos, como o cabelo e o chapéu *pillbox* de Jackie Kennedy, a família é prontamente reconhecida. Ironicamente, ao longo de sua longa e prolífica carreira, o trabalho singular de Marisol foi constantemente ofuscado por sua beleza latina e “exótica”, pelas roupas de alta costura que vestia e por detalhes de sua biografia, como a origem aristocrática da família e o suicídio da mãe quando ela tinha onze anos. Ela, por sua vez, parecia tirar proveito do efeito que sabia provocar. Uma história que foi diversas vezes contada nas matérias escritas sobre ela relata sua participação em 1961 num simpósio artístico de *Assemblage*, no *Artist’s Club*, em Nova Iorque. Marisol, a única mulher em meio a um painel de artistas homens, apareceu usando uma máscara branca no estilo das máscaras de teatro Nô. Depois de permanecer em silêncio, foi vaiada pela plateia que pedia que ela tirasse a máscara. Quando finalmente desamarrou o laço que prendia à máscara à cabeça, Marisol exibiu por trás do adereço o rosto maquiado com uma máscara idêntica a que ela vestia. O gesto da artista de frustrar duplamente o desejo da plateia de ver seu rosto reforçaram outro clichê feminino, o da mulher enquanto um *enigma* e mais de um crítico a associou à figura da esfinge.



Fig. 10 Marisol com sua instalação da família real britânica, 1967

O MANEQUIM E O FETICHE DA MERCADORIA

A mulher enquanto objeto

Em 1919 Freud escreve um de seus trabalhos que encontrará mais ecos no campo da teoria e da crítica de arte, o texto *Unheimlich* (traduzido para o português como ‘o estranho’ ou ‘o inquietante’). Parte integrante da teoria freudiana sobre a repressão, o conceito investiga a maneira como elementos do passado irrompem no presente provocando efeitos angustiantes e desorientadores que incluiriam, entre outros, a confusão entre o real e o imaginado. Partindo da etimologia do termo alemão, Freud observa que a palavra *heimlich* (doméstico, familiar, íntimo) desenvolveria seu significado na direção de uma ambiguidade, até afinal coincidir com o que em tese seria seu antônimo, *unheimlich*, cujo prefixo *un* deve ser lido como um indicativo de repressão. *Unheimlich*, assim, seria aquilo que deveria permanecer oculto, mas apareceu, o retorno de algo *familiar* ao sujeito, mas que mediante o processo de repressão alheou-se dele – *aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar*. O texto de Freud dialoga diretamente com um texto anterior, *On the Psychology of the Uncanny* (1906), do psiquiatra Ernst Jentsch. Mas enquanto Jentsch enfatiza o vínculo do inquietante com o “novo”, o que nos causa incerteza intelectual e diante do qual nos sentimos “desarvorados”, Freud aponta para o retorno de algo na realidade antigo que fora reprimido pelo sujeito. Jentsch destaca como casos privilegiados desta sensação as duplicações do corpo humano capazes de suscitar dúvidas se um ser está vivo ou morto, como as bonecas engenhosamente fabricadas, os autômatos e as figuras de cera e aponta a boneca Olímpia, do conto *O Homem da Areia* (1817), texto antecipador de tantas inquietações contemporâneas, do alemão E. T. A. Hoffmann, como um exemplo emblemático do conceito. O conto de Hoffmann é bastante conhecido: o jovem Nathanael se apaixona pela filha de seu professor, a bela e enigmaticamente silenciosa Olímpia, mas a moça, cujos *gestos odiosamente regulares tinham algo de*

sinistro, é na realidade um autômato de madeira. O foco da leitura que Jentsch faz do conto de Hoffmann recai sobre a figura do autômato, cuja perfeição se torna macabra justamente por carregar aspectos inumanos, e sobre a maneira como a narrativa consegue sustentar a incerteza em relação à natureza da personagem, se ela está viva ou morta, se é real ou um simulacro. Neste mesmo ensaio, Jentsch nota ainda que os ataques epiléticos suscitam estranheza por provocarem no espectador a suspeita de que aquele corpo, que em condições normais aparenta ser tão conscientemente coeso e funcional, é em realidade regido por processos mecânicos e automáticos, capazes de revelar a desagregação do sujeito, suspeita que, Freud acrescenta, *o espectador sente obscuramente mover-se em cantos remotos de sua própria personalidade*. A epilepsia (conhecida como *morbus sacer*, “doença sagrada”) era pensada como uma doença proveniente não do mundo dos homens, mas de alguma esfera exterior e enigmática.

A leitura de Freud, por sua vez, direciona o foco para a terrível figura que dá nome ao conto, o homem da areia, um personagem mítico temido por arrancar os olhos das crianças que demoravam para dormir. Para Freud, a sensação inquietante do conto se deve ao pavor que o personagem Nathaneal, assombrado por pesadelos da infância, sente diante da possibilidade de perder ou ferir os olhos, angústia percebida pelo psicanalista como um substituto da ansiedade de castração. À propósito da incerteza sobre a condição de Olímpia, Freud lembra que as crianças pequenas não distinguem com clareza entre seres animados e inanimados, e imaginam que suas bonecas estão vivas, sem que isto lhes cause terror. Ao contrário, às vezes até desejando que a metamorfose de fato ocorresse. Aí estaria a relação entre o *animismo* que caracteriza as sociedades ditas primitivas e a onipotência dos pensamentos que caracterizaram a atividade psíquica no início da vida – *parece que todos nós, em nossa evolução individual, passamos por uma fase correspondente ao animismo dos primitivos, que em nenhum de nós transcorreu sem deixar vestígios e traços ainda capazes de manifestação*.⁴⁶ Em um texto intitulado *O Escritor e a Fantasia* (1908), Freud afirmará que a ocupação mais querida e intensa da criança é a brincadeira, traçando uma analogia entre a criança que brinca e o criador literário. Ambos constroem para si um mundo próprio onde as coisas são organizadas conforme seu agrado. Sob este ângulo, o oposto da brincadeira não seria a austeridade, mas a realidade. A diferença entre essas duas formas de criação residiria no seu ponto de partida. Enquanto a brincadeira infantil parte de objetos palpáveis e visíveis do mundo

⁴⁶ Freud, 2010, p.359.

real, a fantasia prescinde deste apoio na realidade material. Neste texto o autor observa ainda que sempre pode ocorrer de um adulto que parou de brincar, após décadas de um empenho psíquico para renunciar ao princípio do prazer e adequar-se à realidade, recordar-se da grande seriedade com que brincava na infância e colocar-se numa disposição psíquica que volta a eliminar a oposição entre jogo e realidade.

“Quem conhece a vida psíquica do ser humano, porém, sabe que nada é tão difícil para ele quanto renunciar a um prazer que já experimentou. Na verdade, não podemos renunciar a nada, apenas trocamos uma coisa por outra; o que parece ser uma renúncia é, na realidade, uma formação substitutiva ou um sucedâneo. Assim, também a pessoa em crescimento quando para de brincar apenas abandona o apoio em objetos reais; em vez de brincar ela fantasia, constrói castelos no ar, cria o que chamamos devaneios.”⁴⁷

Para Freud, o *unheimlich* procede da reativação de crenças primitivas superadas ou complexos infantis reprimidos, como o complexo de castração (que ele percebe como o mote principal do Homem da Areia, transmutado no conto em medo de perder os olhos) ou, para citar outro exemplo, a fantasia do ventre materno (que ele aponta como inspiração para o horror que muitos de seus pacientes demonstram diante da ideia de serem enterrados vivos). Mas ainda que o foco do *unheimlich* seja desviado da boneca Olímpia para a ansiedade de castração de Nathanael, a origem desta sensação permanece intimamente relacionada ao corpo feminino. É neste sentido que Laura Mulvey se refere à Olímpia como o perfeito objeto de fetiche – *seu corpo de madeira, inanimado, não está “ferido”* e por isso ela pode atuar como o véu que permite a Nathanael reprimir seus medos.

O corpo materno é, de acordo com a teoria freudiana, um arquétipo do objeto inquietante, especialmente a genitália feminina que, em uma sociedade patriarcal, é por excelência o objeto familiar que deveria permanecer oculto e cuja visão torna-se motivo de ansiedade. O espanto diante dos órgãos genitais da mulher, que Freud dirá que não falta a nenhum feticlista, é para ele *uma bela confirmação da teoria do inquietante*. Em um pequeno ensaio de 1922, *A cabeça da Medusa*, Freud faz uma comparação entre a

⁴⁷ Freud, 2015, p.328

decapitação e a castração, e sugere que o horror à Medusa seria análogo ao horror à castração, ambos provocados pela visão de algo. No caso da angústia de castração, o elemento cuja visão desperta a ansiedade é o genital feminino, provavelmente o da mãe, rodeado de pelos. *E se os cabelos da Medusa são muitas vezes retratados nas obras de arte como serpentes, estas procedem também do complexo de castração e, curiosamente, por mais terríveis que sejam elas próprias, contribuem de fato para mitigar o horror, pois substituem o pênis, cuja falta é a sua causa.*⁴⁸

E arremata – *Em Rabelais, por exemplo, o diabo foge depois que uma mulher lhe mostra a vulva.*

2.1 O corpo-plástico

Provavelmente ainda não refletimos seriamente sobre o quanto a imagem da mulher desejada é determinada pela imagem do homem que a deseja; ela é em última instância uma série de projeções fálicas que se movem de um detalhe da mulher para sua imagem como um todo.

Hans Bellmer

A noção de “primitivo” será explorada com grande entusiasmo pelo Surrealismo, que chegará mesmo a tomá-la como sinônimo do próprio impulso criativo.⁴⁹ A Vanguarda que Benjamin chamou de *o último instantâneo da inteligência europeia* e que Hal Foster aponta como o ponto nodal entre três discursos fundamentais da modernidade – a psicanálise, o marxismo cultural e a etnologia - festeja a alteridade disruptiva do outro “primitivo”, da criança, do louco, e abraça o conceito freudiano de *Unheimlich* para evocar um inconsciente que poderia ser reconhecido através de símbolos e técnicas. A noção de *unheimlich*, contemporânea e imanente ao pensamento e à estética da vanguarda Surrealista, emergirá novamente de forma contundente no discurso artístico da década de 90, com um deslocamento temporal similar ao contemplado pelo próprio conceito freudiano. Entre os surrealistas, o processo de desarticulação do corpo físico, apontado por Jentsch e Freud nos ataques epiléticos, por exemplo, é afirmado principalmente por meio do elogio ao impulso histérico que eles conceberão como uma força poderosa e transformadora. A histeria tinha sido até o século XIX compreendida como uma patologia

⁴⁸ Freud, 2001, p. 327.

derivada do mau funcionamento do aparelho reprodutivo feminino e, portanto, exclusiva das mulheres. É conhecida a afirmação de Platão, no *Timeu*, de que o útero era um animal vivo que vivia dentro das mulheres com o desejo de procriar filhos e que, se estéril por muito tempo, punha-se a vagar pelo corpo causando-lhe as mais variadas perturbações. Em um estudo de 1883 desenvolvido na Salpêtrière, Freud observou que durante um ataque histérico o corpo convulsivo das internas era tomado por contorções que o moldavam pelas afecções do espírito e não por princípios neuroanatômicos – *a histeria se comporta como se a anatomia não existisse, ou como se não tivesse conhecimento desta*. Talvez venha daí a sua afirmação, em *Totem e Tabu* (1913) de que a *histérica é uma caricatura de uma obra de arte*.⁵⁰

Esta plasticidade do corpo orgânico observada por Freud, essa multiplicação de possibilidades anatômicas proporcionadas pelas afecções do espírito é encenada por artistas interessados em evocar um reencontro com o caos primitivo por meio de uma anatomia do corpo em ebulição. Durante o ataque histérico, não apenas o corpo físico seria desarticulado, mas também e sobretudo a linguagem, que daria lugar aos gritos, aos uivos e aos sons guturais descritos de forma tão detalhada pelos médicos da Salpêtrière. Os relatos davam conta também de sons inumanos, que imitavam animais ou ruídos de máquinas, como no caso da célebre paciente Augustine, cujos urros reproduziam de forma cadenciada o apito de uma locomotiva. A doença se apresentava como um grande enigma, pois, ao passo que exibia o espetáculo sintomático de todas as doenças ao mesmo tempo, não oferecia para nenhuma delas qualquer base orgânica. Em março de 1928, André Breton e Louis Aragon escrevem no jornal *La Révolution Surréaliste* um artigo em homenagem ao cinquentenário da patologia descrita pelo neurologista Jean-Martin Charcot. Fascinados pelas imagens de ataques histéricos nos quais o corpo físico aparece marcado pelo transbordamento e pelo rompimento dos limites e ideias convencionais da anatomia humana e da razão cartesiana, os autores celebram a histeria não mais como um fenômeno patológico, mas *como a maior descoberta do século XIX, um meio supremo de expressão poética e de subversão do ideal iluminista da civilização da razão*. A iconografia fotográfica da clínica de Salpêtrière – onde se congelavam através de imagens fotográficas as posições e os movimentos executados pelas histéricas durante um ataque – havia circulado para além dos limites do campo da medicina, sendo acolhida com entusiasmo no meio artístico parisiense, que viu naqueles corpos indomáveis o êxtase do

⁵⁰ Freud, 2012, p. 79.

gozo, o triunfo do Eros e o protótipo formal do conceito de beleza convulsiva sobre o qual teorizavam. Aquele teatro de incidentes pulsionais possibilitava uma abordagem do inconsciente calcado em seus aspectos menos discursivos e coesos, e mais violentos e “primitivos”. Sabe-se, entretanto, que o ideário surrealista, embora muito pautado pela ideia do corpo feminino associado ao inconsciente, o corpo *estranho* por excelência, não estendeu sua visão revolucionária e progressista a uma perspectiva feminina que fosse muito além da sua imagem. Naquele momento as mulheres foram muito mais vistas do que ouvidas e o corpo feminino foi exaustivamente contemplado enquanto objeto da imagem, mas não como sujeito de discurso.

Georges Didi-Huberman atribuirá justamente a este espetáculo visual de corpos dotados de incrível submissão plástica e marcados por uma infinidade de linhas orgânicas bizarras, a “invenção da histeria”. A reciprocidade entre os médicos, que demonstravam um apetite insaciável por estas imagens, e as pacientes, que correspondiam complacentes ao desejo deles, exagerando na teatralidade de seus gestos, haveria instaurado o espetáculo que *inventava* a patologia ao mesmo tempo em que a *descobria*.⁵¹ Neste sentido, Charcot teria sido uma espécie de diretor teatral, ou um maestro daquele espetáculo de sintomas que, por sua vez, uma vez instaurados, falavam por si próprios. É particularmente curioso o relato de Didi-Huberman sobre o interesse com o qual a equipe da Salpêtrière catalogava todas as secreções e umidades das histéricas, com a pretensão de encontrar ali algum segredo sobre seus corpos. *Salivas, babas, espumas, urinas, suores, secreções leitosas, flores-brancas, lágrimas, sangramentos* foram abundantemente contados na iconografia que detalhava sua frequência, textura, aparência e seus odores. E como resposta à estas secreções, uma série de tratamentos consistia justamente em *exsudar inteiramente os corpos*, curando *o mal com o mal*, mergulhando as pacientes em banhos de dez a doze horas diárias por meses seguidos até que *porções membranosas parecidas com pedaços de pergaminho molhado* passassem a se soltar de seus corpos, sendo expelidos por suas cavidades.

Um caminho que já foi bastante trilhado pela crítica consiste numa abordagem das fotografias surrealistas a partir do conceito de informe, de Bataille, que promove uma transgressão das formas seculares do antropomorfismo. Nas fotografias de artistas como Bellmer, Kertész, Man Ray, Brassai, Raoul Ubac e Maurice Tabard, não são subvertidas

⁵¹ Na década de oitenta, a figura da histérica será, entretanto, explorada por algumas práticas artísticas feministas como uma imagem de resistência subversiva do desejo feminino aos limites e padrões impostos pela sociedade falocêntrica.

apenas as convenções formais da imagem, mas também a anatomia do corpo feminino que se torna um lugar comum de dilaceramento e até mesmo violência. Este aparente sadismo conferido às imagens, entre as quais destacam-se especialmente as produzidas por Hans Bellmer, atraiu as acusações que pairam até os dias de hoje sobre o movimento. Suas imagens habitam os intervalos entre a figura e o esfacelamento da forma, entre a semelhança representativa e a abstração. Em algumas fotografias de Bellmer, o corpo da boneca aparece quase completamente desconstruído e, ainda assim, não há dúvidas de que se trata de um corpo feminino.



Figura 11. Hans Bellmer, A Boneca I, *Die Puppe*, 1934

Na imagem da primeira boneca que o artista constrói (fig. 11), uma mulher vestindo apenas uma blusa de alça nos olha timidamente por cima do ombro. Os cabelos longos que descem da cabeça mutilada parecem reais, mas seu rosto de perfil lembra uma máscara. Não há braços ou pernas, ela está escorada na parede, apoiada por duas próteses. Para o Movimento Surrealista, a boneca de Bellmer conciliava as noções de desejo, provocação e revolta em face a um mundo opressor e arbitrariamente violento. Em uma

perspectiva histórica, a *antiestética mórbida e sinistra*⁵² dos corpos femininos de Hans Bellmer fazia frente ao corpo masculino ideal celebrado pela estética fascista na Europa, cujos valores de disciplina, força e beleza remontavam ao ideário estético da Grécia Antiga. Com o crescimento do nazismo na década de trinta, os corpos mutilados e desmembrados pela guerra pareciam magicamente restaurados por escultores como Arno Breker e Josef Thorak, cuja prática apontava para um retorno aos ideais clássicos da arte. As olimpíadas de Berlim de 1936 ficaram marcadas como um emblema da celebração do corpo humano como havia sido idealizado pela ideologia nazista – o corpo do atleta em harmonia com a natureza, treinado para superar seus limites físicos e caracterizado pela graça, pela beleza e pela potência dos corpos da antiguidade. Em *O choque do Real* (2007), Jaguaribe as descreve:

*“São figuras que possuem anatomia de jovens meninas púberes, e algumas até usam os sapatos boneca e as meias soquetes características de adolescentes em fase escolar. Mas o desmembramento dos seus corpos em que tudo se recombina e se quebra, as pernas e seios sem rostos, os rostos sem braços, o tronco sustentando dois conjuntos de pernas, todo esse esfacelamento e remontagem traduzem o espanto do sinistro.”*⁵³

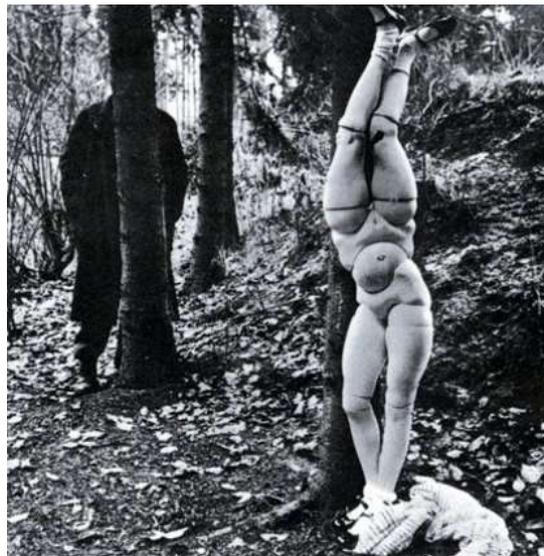


Figura 12. Hans Bellmer, a segunda boneca, 1935

⁵² Jaguaribe, 2007, p. 217

⁵³ Jaguaribe, 2007, p. 216

Na segunda boneca, menos anatômica e mais fragmentada que a primeira, aumentam vertiginosamente as possibilidades de manipulação e reconfiguração do corpo. A desconexão e a multiplicação dos membros (várias pernas, vários seios) apontam para os mecanismos do fetiche erótico e, segundo Foster, essa leitura faria sentido em diálogo não só com as imagens, mas também com os escritos de Bellmer, em especial *Die Puppe* (1934), que afirma a boneca como um resgate do “jardim encantado da infância”, um tropo simbólico de um momento anterior à castração. A partir da rearticulação das partes e da manipulação dos membros, que se sobrepõem, se interrompem ou metamorfoseiam em outros objetos, multiplicam-se as possibilidades do corpo, de forma que os limites físicos são borrados e reinventados por uma anatomia transgressiva, informe, liberta tanto de suas amarras biológicas, quanto de seu papel de representação. Assim, Bellmer diz querer revelar a anatomia do desejo, capaz de multiplicar e transfigurar a matéria das estruturas visíveis. Na década seguinte a de sua morte, quando seu trabalho já gozava de um relativo reconhecimento da crítica, Bellmer tornou-se alvo de uma condenação contundente por parte de círculos feministas que percebiam um impulso sádico e misógino na forma como o corpo feminino era representado. Reforçava esta visão, o fato de algumas imagens incluírem ainda uma figura masculina sinistra, um voyeur que espreita o corpo da boneca deliberadamente arranjado em posições e cenários que podem sugerir cenas de estupro, como ambientes domésticos e florestas escuras. E ainda assim, apesar de tudo que já foi escrito sobre sua obra, ainda perdura nas imagens uma aura de mistério que não sei deixa decifrar. A crítica feminista da obra de Bellmer fazia parte, na verdade, de um posicionamento mais amplo de ataque ao próprio Surrealismo enquanto movimento artístico. Os surrealistas foram acusados de fetichizar os corpos femininos, muitas vezes por meio do uso de bonecas e manequins em obras que se beneficiam da erotização da forma humana inanimada e que, em que pese o pretexto da investigação sobre o amor, a beleza, o erotismo, acabavam apresentando a mulher em uma versão reificada, enquanto imagem e objeto do desejo masculino. A temática da reificação, da violação e da exploração do corpo feminino, que a crítica percebia nos romances de Breton e Bataille, nas bonecas desmembradas de Hans Bellmer e nas mulheres decapitadas de Max Ernst, para citar apenas alguns exemplos emblemáticos, havia contribuído para que na década de 80 houvesse um relativo consenso da crítica feminista

de que o Movimento Surrealista além de excludente (porque formado basicamente por homens brancos europeus) era também extremamente misógino.⁵⁴

Em uma leitura dissonante, Hal Foster situou o trabalho de Bellmer no contexto histórico do fascismo, traçando paralelos entre a teoria lacaniana do Estádio do espelho, a exploração surrealista do tema do corpo despedaçado e as *poupées* do alemão. De acordo com a teoria de Foster, o superego fascista, formado em torno de um corpo masculino esculturalmente perfeito, marcado pelo rigor da forma e por uma pureza, investiria em blindar-se da contaminação interna ou externa, da fragilidade, da sexualidade, da ambivalência. Empenhado em impedir o retorno a um momento de instabilidade, transformaria-se numa *armadura* contra tudo que representa esta possibilidade de caos. Esta busca de um senso imaginário de estabilidade do corpo físico e político se daria por meio da agressão a outros corpos considerados de alguma forma femininos - os judeus, as massas, os homossexuais, os comunistas. Desta forma, na leitura mais generosa que Foster faz da obra de Bellmer, as fotografias dos corpos desmembrados não eram apenas representações das fantasias sádicas do artista envolvendo meninas reais (embora pudessem ser isso *também*). Essas transgressões estéticas remeteriam às transgressões reais de corpos mutilados pelos combates da guerra e atestariam a sexualidade, a fragmentação, a alteridade, o inconsciente, o fluido, o disperso, os desejos e as pulsões codificados pela estética fascista como ameaças da ordem do feminino, mas que o sujeito sentia existir também nele próprio.⁵⁵ Neste sentido, as bonecas de Bellmer participariam deste imaginário de agressão e destruição destes corpos femininos como

⁵⁴ Nos últimos anos, entretanto, um crescente interesse curatorial no trabalho de mulheres surrealistas e no diálogo que a vanguarda de uma maneira geral estabelece com a arte contemporânea tem enfatizado que, não apenas houve mulheres dentro do movimento, mas muitas delas produziram obras revolucionárias. Quando o filósofo alemão Walter Benjamin em 1929 chamou o Surrealismo de “O último instantâneo da inteligência europeia”, não podia imaginar os rumos e os ecos que o movimento teria com o exílio de grande parte de seus representantes, levados a cruzar o Atlântico em decorrência da ascensão dos movimentos fascistas e do início da Segunda Guerra Mundial na Europa. Estabelecendo-se em diferentes países da América, o movimento precisou se repensar em diálogo com outras culturas, vozes e perspectivas, entre as quais as de artistas mulheres. Dorothea Tanning, Leonora Carrington, Kay Sage, Remedio Varos, Leonor Fini, Valentine Hugo, Única Zurn e Dora Maar e outras que desconfiaram do título de surrealistas, mas cujo trabalho conversou de forma eloquente com sua estética, como Frida Kahlo e Kati Horna, cada uma a sua maneira contribuiu para reimaginar não apenas o Surrealismo, mas um Modernismo que contemplasse a obra de grandes artistas que eram também mulheres em uma época em que o gênero era determinante não para a potência da prática artística, mas para seu alcance institucional e comercial.

⁵⁵ Em 1933, o artista decide interromper seu trabalho como designer em uma agência de publicidade que ele havia montado no subúrbio de Berlim para se dedicar à construção da boneca que lhe abriria as portas, através do movimento surrealista, ao mundo da arte. Tendo como pano de fundo a ascensão do Partido Nacional Socialista na Alemanha, o artista escreve uma carta ao irmão, Fritz Bellmer, anunciando que abandonaria qualquer trabalho que, mesmo indiretamente, pudesse ser de qualquer forma útil ao Estado.

forma de tornar manifestos os mecanismos ocultos por trás da armadura fascista de um ideal que se sente ameaçado por eles.

Mas o corpo deformado e desmembrado da estética surrealista levanta também questões adjacentes: até que ponto não seria possível relacionar essa desmontagem do corpo à tendência descrita por Benjamin em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* de segmentar e separar em partes descontínuas os registros do real, característica do cinema, por exemplo? Ou ainda, de que maneira esses simulacros do corpo humano que povoam a estética surrealista dialogam com o corpo mecânico, tornado mercadoria, pela tecnologia e por um sistema de produção que cada vez mais alinhava o homem à máquina? O manequim, uma mercadoria que assume a forma física do humano, aponta para o contexto comercial em que esses artefatos começam a surgir, um contexto que evidencia os laços entre capitalismo e fetichismo.

2.3 O Sex-appeal do inorgânico

O início do século XX se tornou palco de muitas discussões a respeito do protagonismo cada vez mais pervasivo que os objetos inorgânicos assumiam no desenvolvimento da sociedade de consumo. Benjamin, uma das vozes propulsoras deste debate, assinala como as grandes exposições e a reorganização do espaço urbano para acolher novos centros de consumo (*templos do capital mercantil*) formam o contexto em que um novo tipo de materialidade transfigura o valor das mercadorias. Expostos nas vitrines das galerias europeias, reproduzidos pela publicidade, inicialmente nas fotos que estampam revistas, nos jornais e na arquitetura das cidades e, em um segundo momento, nas imagens em movimento do cinema, esses objetos sofrem um processo de emancipação que inaugura um tipo de fetichismo caracterizado por Benjamin como capaz de eliminar as barreiras que separam o mundo orgânico do inorgânico. No mundo dominado pela fantasmagoria da sociedade de consumo capitalista, essas mercadorias passam a ter uma vida autônoma, a comunicar mensagens e a disseminar valores. Décadas antes, no elogio que faz da maquiagem, Baudelaire já prenunciava que *para serem verdadeiramente apreciadas, as modas não devem ser consideradas como coisas mortas e que era preciso que se imaginasse esses objetos vitalizados, vivificados pelas belas mulheres que os vestiram*.⁵⁶ Herdeiros de uma tradição que olha para os objetos,

⁵⁶ Baudelaire, 1988, p. 202.

sobretudo para os simulacros da forma humana, de uma perspectiva indagadora, inventiva e mágica, os surrealistas incorporaram o manequim como um dos símbolos da vanguarda, explorado tanto para enfatizar a dimensão maquínica, fabricada ou fragmentada do corpo, quanto para iluminar a dimensão erótica do objeto. Esse interesse tem precedentes próximos na teatralização dadaísta de bonecas, marionetes e manequins vista em trabalhos de artistas como Sophie Taeuber e Hannah Hoch, por exemplo. No Manifesto Surrealista de 1924, Breton havia se referido ao manequim moderno como uma manifestação do *maravilhoso, um símbolo capaz de comover a sensibilidade humana*. Na infame *Exposition Internationale du Surréalisme*, de 1938, em Paris, organizada por Breton, Éluard e Duchamp, o espectador era recebido no *lobby* da galeria pela instalação *Taxi Pluviers*, de Dalí, onde duas manequins adornadas com objetos insólitos (uma mandíbula de tubarão na cabeça, ramos de alface, uma máquina de costura) eram vistas pela janela de um carro coberto de heras. Na sala seguinte, *As ruas mais belas de Paris*, percorria-se um corredor repleto de manequins, cada uma delas vestida e customizada por um artista diferente – uma com roupas masculinas, outra com bigode, um terceira vendada, vestindo botas de couro e exibindo uma das mãos amputada, uma quarta com o corpo perfurado por alfinetes. Várias delas eram “eletrizadas” por bulbos de luz. A manequim de André Masson tem a cabeça presa a uma gaiola, uma mordança de veludo com uma flor na boca e um espelho no lugar da vagina. Um crítico à época as descreveu como *une espèce de putain*, convocando analogias com as Propétides, as prostitutas petrificadas do mito de Pigmaleão⁵⁷. Na galeria central, 1200 sacos de carvão foram pendurados no teto de uma sala escura, que reproduzia uma caverna ou um útero. A iluminação vinha das lanternas dos expectadores. Um fonógrafo escondido reproduzia sons de gargalhadas histéricas e marchas militares alemãs. Pendurados nas paredes, entre pinturas, esculturas e fotografias, mais de 200 trabalhos de nomes como Dalí, Duchamp, Ernst, Hans Bellmer, Leonora Carrington, Giorgio de Chirico, Joseph Cornell, Óscar Domínguez, Alberto Giacometti, Meret Oppenheim, René Magritte, André Masson, Joan Miró e Yves Tanguy. Na noite da abertura, a atriz Hélène Vanel foi convidada para fazer uma performance (*L'Acte manqué*) na qual, vestida com uma camisola rasgada (o uniforme clássico das internas de Salpêtrière) e coberta de correntes, simulava um ataque histérico. Em 1966, numa publicação que documentava retroativamente a exposição, *Résurrection des Mannequins*, Man Ray escreve:

⁵⁷ Smith, 2013, p. 142

“Em 1938 dezenove jovens nuas foram sequestradas das vitrines de grandes lojas e submetidas ao frenesi dos surrealistas que imediatamente perceberam que era seu dever violá-las, cada um à sua maneira original e inimitável, mas sem qualquer consideração pelos sentimentos das vítimas, que se submeteram com charme e boa vontade à homenagem e ao ultraje que lhes eram infligidos.”⁵⁸



Fig. 13 Marcel Duchamp



Fig. 14 André Masson



Fig. 15 Spinoza



Fig. 16 Maurice Henry



Fig. 17 Salvador Dalí



Fig. 18 Joan Miró

⁵⁸ Texto de Man Ray, citado em Smith, 2013, p. 144. A tradução para o português é minha.

Apesar do efeito infame e pitoresco do relato de Man Ray, bem à moda do espírito da vanguarda, sabe-se que as manequins não foram de fatos sequestradas, como sugere a anedota do artista, mas fornecidas por um dos fabricantes que produzia estes mesmos objetos para grandes lojas de departamento. Em que pese a autoproclamada ideologia anti-burguesa da vanguarda, na década de 30, a ligação entre a indústria da moda e os artistas surrealistas era já bem reconhecida. Exposições surrealistas inspiravam temas de coleções inteiras, apareciam em revistas de moda, como *Vogue* e *Paris Magazine*, e inspiravam a estética das vitrines de *grands magasins*. Man Ray fotografava manequins para a revista *Harper's Bazaar*, Dalí fazia instalações para vitrines de lojas e durante as décadas de 30 e 40 colaborou com a designer de moda Elsa Schiaparelli.

Os manequins testemunharam em seu próprio regime de produção a transição de um modo de confecção artesanal para a fabricação industrial em massa. Nas primeiras versões, eram feitos de cera, tinham olhos de vidro, cílios e cabelos reais costurados à cabeça e arcadas dentárias realistas. Não eram objetos práticos, pesavam cerca de 130 kilos e tendiam a derreter sob a iluminação cada vez mais potente das vitrines das novas lojas. Na década de 20, a versão mais sofisticada dá lugar ao “manequim moderno”, cuja estética fugia deliberadamente de uma impressão muito acentuada de realismo, percebida como perturbadora pela aparência estranha e cadavérica que conferia àquelas estátuas anônimas da modernidade. Percebeu-se que quanto menos realistas eram as reproduções do corpo feminino, mais sedutoras elas se mostravam enquanto mercadorias. Muito mais leves e resistentes ao calor, despidos de detalhes anatômicos, o manequim moderno passa a ser feito inicialmente de *papier-mâché* e, posteriormente, de gesso, plástico e, finalmente, fibra de vidro. A partir da década de 40, a demanda por uma produção em massa inviabiliza qualquer individualização, levando a homogeneização da figura que a caracteriza até os dias de hoje. Contudo, algumas características dos primeiros modelos resistiram às transformações decorrentes das contingências do mercado – são ainda corpos femininos inumanamente esguios e de superfícies imaculadas. A exibição de sua artificialidade, de seu caráter de mercadoria fabricada, que traz estampada em sua aparência a materialidade inorgânica, e não mais a sua semelhança ao modelo, passa a constitui um valor. O manequim torna-se a imagem de algo que não existe, imagem liberta, réplica sem protótipo. Eis o campo do simulacro, da *cópia qua cópia*, como

definiu Perniola, *uma cópia enquanto cópia que, em virtude da reivindicação de autonomia, deixa de depender do original e se liberta de toda imitação.*”⁵⁹

Perniola observa que na filosofia moderna, pelo menos a partir de Nietzsche, ocorre um movimento antiplatônico de valorização da aparência, uma estima positiva da imagem enquanto imagem, e cita Heidegger que, em sua obra *Nietzsche*, afirma que a mimese artística não é inferior nem à ideia e nem ao objeto representado, mas está em pé de igualdade com eles.⁶⁰ A fotografia, que em meados do século XIX havia sido considerada por estetas como Baudelaire como uma reprodução vulgar e mecânica que ameaçava desbancar a imaginação artística essencial à “verdadeira” arte, é celebrada na década de 30 por Benjamin como um poderoso instrumento de subversão de paradigmas artísticos, entre os quais estaria o culto do “único”. Mas a ideia de autonomia da arte não poderia ser equiparada à independência do simulacro, pois nela a imagem refuta uma origem autêntica para afirmar a si mesma como original, não extinguindo, assim, a metafísica, mas tão somente deslocando a ideia de um protótipo para a própria obra. Talvez venha daí a afirmação de Benjamin de que a teoria da “arte pela arte” seria uma teologia artística. O conceito de simulacro nega a existência de um protótipo externo, sem, entretanto, cair na armadilha de se colocar no lugar desta origem cuja existência ele recusa, ou seja, de se considerar, como ocorre com a obra de arte, um *original*. Neste sentido, o simulacro enquanto artifício encontra condições para sua plena realização nas técnicas de reprodutibilidade técnica dos meios de comunicação de massa, capazes de propor imagens mais complexas e elaboradas que a realidade sem, contudo, dotá-las do caráter prototípico da obra de arte.

O movimento observado na evolução dos manequins, um que abre mão de sua semelhança com o corpo vivo e orgânico para cada vez mais apostar numa erótica da artificialidade, tem ressonâncias com um movimento semelhante de construção de uma ideia de feminilidade muito calcada no artifício, noção que Baudelaire soube compreender tão bem algumas décadas antes. Neste sentido, Ieda Tucherman atenta para o caráter de “artificialização” no conjunto dos nossos atuais valores estéticos, que incluem a perfeição, magreza, os músculos muito definidos e sobretudo a interdição do envelhecimento.⁶¹ No campo virtual, as sucessivas e cada vez mais sofisticadas alterações digitais produzem rostos e corpos absolutamente realistas, mas que nunca existiram e

⁵⁹ Perniola, 2000, p. 29

⁶⁰ Perniola, 2000, p. 26

⁶¹ Tucherman, 2004, p.139.

nunca poderiam existir na natureza, cópias destituídas de uma origem, nas quais a construção artificial é levada a um extremo que prescindir de um modelo. Corpos espectrais, puramente imagéticos, cinematográficos. Imagens sem referente. A morte cada vez mais deixa de ser a única maneira de se chegar à imobilidade do ideal refletido no espelho, ou à condição de estátua, e mesmo quando olhamos para o campo do corpo físico, ou “real” - dos cílios e sobrancelhas falsos aos seios artificiais, passando pelos dentes inumanamente brancos e pelas toxinas injetáveis que paralisam a expressão facial - ampliam-se de forma vertiginosa, através de uma indústria de próteses, implantes, cirurgias e intervenções estéticas, as possibilidades de fabricação e manipulação do corpo orgânico. O próprio uso da palavra “artificial” para se estabelecer uma oposição aos corpos humanos “reais” começa a soar ingênuo diante dos arranjos contemporâneos. Uma perspectiva otimista avista um terreno que pode ser compreendido como fértil de possibilidades extremas de reinvenção do próprio corpo, de liberdade radical e de criação de singularidades. Já é possível que cada um realize seu desejo de tornar-se a *coisa* ou *o outro* com o qual sonha, inventar uma nova identidade (um novo gênero, inclusive), independente do corpo que se tenha. Mas é impossível adentrar este terreno sem ouvir a voz melancólica da esquerda que o percebe também como o campo de uma *alter*-utopia capitalista, o cume de uma ideologia ultraliberal de consumo e de um narcisismo extremado, apropriado por um mercado em crescente expansão. Aquela voz que nos alerta para a necessidade de não se perder de vista que este extenso cardápio de subjetividades disponibilizadas pela tecnociência contemporânea, esta capacidade de experimentar a vida como um terreno de ilimitadas possibilidades, em que pese sua faceta libertária e transgressora, é ainda privilégio de poucos consumidores. Citando o título do filme surrealista de Hans Richter, trata-se de sonhos que o dinheiro pode comprar, *Dreams money can buy* (1947). E como disse Deleuze, a grande máquina capitalista passa a produzir inclusive aquilo que acontece conosco quando sonhamos, quando devaneamos, quando fantasiemos, quando nos apaixonamos e assim por diante.⁶²

⁶² Deleuze, 1996, p. 16.

2.4 O Corpo-frasco



Fig 19. Laurie Simmons, *Aztec Crevice*, 1984



Fig. 20 Laurie Simmons, *Orange Bedroom*, 1984

O trabalho da norte americana Laurie Simmons (artista a quem esta pesquisa deve imensamente) é pródigo no movimento de estranhar o corpo feminino por meio do uso de simulacros que multiplicam de forma vertiginosa as zonas cinzentas entre o corpo orgânico e o inorgânico. Na série *Fake Fashion* (1984-85), Simmons se apropria dos códigos estéticos das imagens dos editoriais de moda que tornaram célebres fotógrafos como Richard Avedon e Helmut Newton para produzir imagens que se inscrevem no movimento de perturbar as fronteiras que separam os manequins de plástico das manequins de carne e osso. O cenário de plástico (*fake*), a linguagem corporal dos corpos esguios (deliberadamente artificiais) e o olhar vazio das modelos intensificam os efeitos deste estranhamento. A tendência destes editoriais, que tinham origem nas décadas de 60 e 70 em revistas como a famosa *Vogue*, havia mudado a aparência destes anúncios, tanto porque misturavam de forma mais explícita a moda ao sexo, quanto porque incluíam um repertório de imagens onde as modelos apareciam mais idealizadas e mais artificiais, radicalizando a ideia do corpo como prolongamento da roupa ou do signo corpo-roupa. Em *Fake Fashion* as modelos são mulheres de verdade, contudo, seus corpos contorcidos em poses afetadas e improváveis, acoplados a rostos sem expressão, nos dão a impressão de estarmos diante de manequins de plástico. A busca da perfeição na confecção dos

acessórios luxuosos deveria se refletir também no cenário criteriosamente preparado, na anatomia escultural e na pele de porcelana das modelos. Essas modelos, cujas roupas e acessórios tornam-se uma extensão de seus corpos, não são apenas belas, mas também imóveis, e por isso podem formar uma unidade com as mercadorias que vendem. Não se trata, portanto, somente de projetar um belo corpo em consonância com os padrões dominantes de beleza, mas também e principalmente de neutralizar a oposição entre roupa e corpo, de apresentar um corpo-coisa, um corpo-objeto, um corpo que, não apenas forma uma unidade com as mercadorias que anuncia, mas que parece também ser feito da mesma substância que as compõem. Trata-se, enfim, de torná-lo manequim. No século XIX, Baudelaire aponta para essa estética que faz da *mulher e do traje um todo indivisível*, quando afirma que *tudo que adorna a mulher, tudo que serve para realçar sua beleza, faz parte dela própria; e os artistas que se dedicaram particularmente ao estudo desse ser enigmático adoram finalmente todo “mundus muliebris” quanto a própria mulher*⁶³ O poeta defende que entre a mulher e suas *musselinas, gazes e amplas, nas reverberantes nuvens de tecidos com que se envolve, no metal e no mineral que lhe serpenteiam os braços e o pescoço* deve haver uma harmonia geral, e coloca a questão: *que poeta ousaria separar a mulher de sua indumentária?*⁶⁴

Recorrendo à lógica freudiana, Baudrillard dará ênfase ao fetiche erótico da indústria, chamando atenção para a forma como em toda parte vemos o corpo da mulher anexado a uma ordem fálica, como o palco de um cenodrama da ereção e da castração caracterizado por uma variedade e por uma monotonia absolutas - estão nas botas, nas luvas que lhes sobem pelo antebraço, nos braceletes que circulam o pulso, no cinto, no colar e no anel que instituem cintura, pescoço e dedos como eréteis. O corpo desvelado da mulher e coberto de substitutos fálicos, portanto, em suas mil variantes, seria a um só passo um trabalho de simulação fálica e o espetáculo incessantemente renovado da castração. Para isto é necessário que ele seja o mais liso, fechado, depilado, sem defeitos ou orifícios possível. Baudrillard cita a mulher pintada de ouro do filme *Goldfinger* como o exemplo perfeito – o ouro enfatiza o valor e a maquiagem que fecha todos os seus orifícios faz de seu corpo um *falo impecável*.

⁶³ Baudelaire, 1988, P. 199

⁶⁴ Idem.

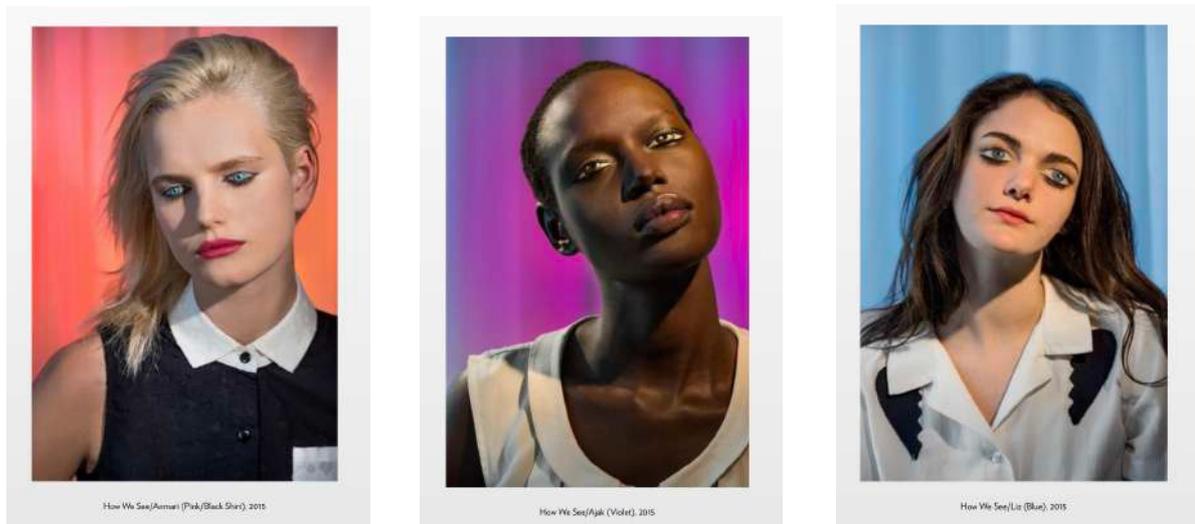


Fig. 21 Laurie Simmons, *How we See*, 2015

Em uma série mais recente, *How We See* (2015) Laurie Simmons renova a estratégia de colocar em xeque as certezas do espectador sobre a humanidade das mulheres retratadas. Para este trabalho a artista contratou maquiadores profissionais que pintaram olhos abertos nas pálpebras fechadas de dez modelos. Cada fotografia é o retrato de uma dessas mulheres que, assim como as modelos de *Fake Fashion*, embora reais, de tão perfeitas parecem artificiais. O título da série chama atenção para algo importante: como vemos essas mulheres? Nós espectadores podemos olhá-las, sua presença escultural sem dúvida atesta sua visibilidade. Mas elas, de olhos fechados, não nos devolvem o olhar. Comparecem na cena como objeto de um olhar, mas não como um sujeito que vê, evocando analogias com o conceito de *to be looked at* de Laura Mulvey. O resultado de *How We See* é visualmente impactante e particularmente perturbador, uma vez que, ao enfatizar a perturbação dos olhos, Simmons consegue levar ao ápice a sensação de estranhamento suscitada pelas imagens. Somos a um só tempo seduzidos pela beleza das fotografias, com seus fundos vivos e monocromáticos, mas repelidos pela estranheza daqueles olhos chatos, sem profundidade. São mulheres ou bonecas? Estão vivas ou são criaturas inanimadas? Orgânicas ou artificiais?



Fig. 22 Blanche et Noir, Man Ray, 1926



Fig. 23 Jean Paul Gaultier, 1999

É também no olhar esvaziado da modelo que reside o estranhamento da propaganda de perfume de Jean Paul Gaultier, cuja imagem consiste numa citação da icônica foto *Noir et Blanche* (1926), de Man Ray. O jogo entre o erótico e o exótico dá o tom da imagem surrealista, que retrata a musa Kiki de Montparnasse, repousando o rosto pálido em uma mesa ao lado de uma máscara africana cuja expressão extática ela tenta reproduzir. A imagem propõe uma série de duplos: o branco e o negro, o rosto e a máscara, o civilizado e o “primitivo”. A propaganda de perfume (1999) é uma citação da célebre fotografia de Man Ray. A mesma cabeça extática repousa sobre a mesa, mas no lugar dos olhos fechados que sugerem o sono, ou o sonho surrealista, a modelo de Gaultier exhibe os olhos abertos, petrificados como os de um cadáver. O objeto que ela segura com a mão esquerda não é mais uma máscara africana (uma cabeça), mas um frasco de perfume que reproduz a silhueta voluptuosa de um corpo feminino. Nesta versão, a cabeça sem corpo (a máscara de Man Ray) dá lugar a um corpo sem cabeça, um corpo-frasco curvilíneo e sensual vestido com um corpete escuro. Aqui o *sex appeal* do signo-mercadoria encontra o ambiente perfeito na afinidade entre a mercadoria feminizada e o feminino mercantilizado. Ao contrário do *frasco vazio* de Tolstói, o frasco de perfume de Gaultier está cheio, em contraste com o olhar vazio da modelo que o segura. Esta imagem poderia representar o que Mario Perniola definiu como *o triunfo contemporâneo daquele luxo cadavérico e spectral em que Benjamin identificava a própria essência da moda*.⁶⁵

⁶⁵ Perniola, 2005, p. 63.

A BONECA E O FETICHE ERÓTICO

A mulher enquanto imagem

3.1 O corpo-morto

*“The woman is perfected.
Her dead
Body wears the smile of accomplishment”*

Sylvia Plath⁶⁶

“A passividade da boneca hiper-real torna-se um atrativo, porque ela possibilita projeções fantasiosas compensatórias que contrastam com as frustrações ‘realistas’ do cotidiano”

Beatriz Jaguaribe⁶⁷



Fig. 24. Laurie Simmons, *Day 1 (New in Box)*, 2010

⁶⁶ “A mulher está perfeita. Morto, seu corpo mostra um sorriso de satisfação”. Trecho do poema *Edge* (1963), de Sylvia Plath.

⁶⁷ Jaguaribe, Beatriz, *O Choque do Real*, 2007, p.185

Para a série *The Love Doll* (2009–11), Simmons retorna às bonecas que marcaram o início de seu percurso, desta vez usando versões japonesas, luxuosas e altamente sofisticadas do ponto de vista dos materiais usados e da técnica de confecção. Para este trabalho, a artista trouxe de uma viagem ao Japão uma boneca *hiper-real* e registrou, em uma espécie de diário visual, o primeiro mês dela em sua casa, desde o “dia 01”, quando chega fechada dentro de uma caixa de papelão, vestida com uma camisola de seda e acompanhada de uma aliança e de um tubo de lubrificante (Fig 23), até o “dia 30”, quando uma nova boneca já passa a integrar as imagens. Com a mudança de escala do trabalho, não é mais preciso construir reproduções diminutas de objetos humanos, não se trata mais do mundo de plástico miniaturizado das fotografias da década de 70, mas da escala humana. A boneca agora habita a casa da própria artista, transformada em uma casa de bonecas, onde sua hóspede pode ler, tomar banho, passear no jardim e brincar com o cachorro. Simmons registra seu encantamento com a beleza e a perfeição daqueles objetos. Como afirmou Didi-Huberman, a boneca imita, é uma duplicação da figura humana, *o antropomorfismo por excelência*, e na presença dessas bonecas japonesas cujo rigor da mimese e o preciosismo da confecção fazem empalidecer o real, é difícil permanecer indiferente. Diante desses objetos nos sentimos observados. Sobre isto, Simmons conta que se surpreendeu com a relação que acabou desenvolvendo com as bonecas – *a única coisa que eu não gostava era que elas pareciam tão reais que eu tinha a impressão de que estavam me olhando no ateliê, como se dissessem “por que você não está trabalhando? Foi para isso que eu vim para cá*⁶⁸. Marcadas pela perfeição e por uma semelhança rigorosa com mulheres reais, esses objetos se tornam um dispositivo poderoso na construção da tensão entre ficção e realidade que Simmons sempre buscou em suas imagens. Sua superfície é tão minuciosamente detalhada que, se à distância é fácil deixar-se seduzir pelo ilusionismo da superfície, de perto sua aparência realista e inerte conversa com a morbidez dos cadáveres.

⁶⁸ Karnes, 2019, p. 33. A tradução é minha.



Fig 25. Laurie Simmons, Day 11, 2010



Fig 26. Laurie Simmons, Day 12, 2010

As bonecas sexuais não são novidade e as relações de afeto entre sujeitos e estes objetos não são um produto da sociedade contemporânea, embora seja evidente que nas últimas décadas foram potencializadas pelo aumento da produção e do consumo dessas mercadorias e pelos avanços tecnológicos que parecem dotá-las de um “realismo” cada dia mais assombroso. Aproximando-se cada vez mais de nós, infiltrando-se nos espaços que até então eram reservados aos sujeitos, nos últimos anos, em versões cada vez mais sofisticadas, elas têm se tornado alvo de investimento e pesquisa, ganhando espaço e visibilidade em documentários, filmes e reportagens que abordam o que em princípio parece ser um novo tipo de sensibilidade⁶⁹. Não faltam comunidades e relatos de ativistas do “amor sintético” que dão conta das relações de afeto que se estabelece com estes

⁶⁹ Com efeito, nos últimos anos, as bonecas *hiper-reais*, saíram do território da estética para ganhar o campo da ética, suscitando questionamentos acerca da natureza do impacto destas relações sem qualquer alteridade. Esta questão ficou em evidência de forma mais marcada nos últimos anos, quando a proliferação de bordéis de bonecas na Europa tornou-se alvo de polêmicas. Em 2017 foi inaugurado em Barcelona o primeiro bordel europeu que oferece apenas bonecas *hiper-reais* no lugar das tradicionais prostitutas. O espaço, que funciona como uma casa de prostituição à moda antiga, oferece um catálogo com diferentes tipos de bonecas e cobra por hora dos clientes dispostos a manter relações sexuais com os objetos. Cerca de um mês após sua abertura, o estabelecimento espanhol que funcionava próximo a *La Rambla*, uma das áreas turísticas mais movimentadas da cidade, foi forçado a fechar as portas e mudar-se para um local misterioso cujo endereço só é revelado por telefone após o pagamento do serviço. O motivo teria sido a objeção da Aproxex de Barcelona – associação de profissionais do sexo – sob a alegação de que a inauguração do estabelecimento prejudicaria o trabalho das prostitutas e seria mais uma estratégia do patriarcado degradante para a própria atividade, pois reduziria as profissionais do sexo a “meros objetos, sem almas e sem direitos”.

corpos inertes. Sabe-se que como produto comercial ela só aparece a partir da segunda metade do século XX, mas sua origem é certamente muito anterior a isso. Os antecedentes mais próximos das bonecas sexuais contemporâneas talvez sejam as *dames de voyage*, bonecas bem rudimentares, feitas de tecidos e compartilhadas pela tripulação de marinheiros dos navios franceses e espanhóis no século XVII. A partir do século XIX há referências à venda de bonecas sexuais em catálogos que circulavam em meios franceses obscuros e muito restritos. Iwan Bloch, em *The Sexual Life of Our Time* (1908), menciona a venda das bonecas na capital francesa e a forma como a relação com elas era anunciada: *livre de chantagem, ciúmes, discussões e doenças*. Segundo o registro de Bloch, havia a possibilidade de comprar a boneca inteira ou apenas a metade inferior do corpo, e com um adicional no preço era possível criar a boneca como réplica de uma pessoa real, viva ou morta. A primeira versão comercializada em larga escala é a boneca inflável de vinil, que surge após a segunda guerra mundial na Europa e se populariza na década de 70. Nas versões atuais, muito mais sofisticadas, elas utilizam cabelos e pelos pubianos humanos e um esqueleto articulado de metal que além de tornar seu peso quase equivalente ao de uma mulher real, permite a manipulação de seu corpo em uma enorme variedade de posições e, ecoando o marketing das bonecas sexuais comercializadas um século antes prometem, prometem, nas palavras de Jaguaribe, *deleites eróticos sem os desgastes e ajustes da comunicação afetiva entre pessoas*.⁷⁰ Além disso, um cardápio de opções permite ao cliente customizá-las de acordo com suas preferências, escolhendo a raça, a cor dos olhos, dos cabelos, dos pelos pubianos, o formato do rosto, o tamanho dos seios, da boca, além de itens extras como marcas de biquíni, maquiagem, tatuagem, cor do esmalte e comprimento dos cílios. É interessante pensar a popularização da *sexdolls* na década de 70 (mesmo que numa versão inflável ainda bastante tosca) em diálogo com algumas contingências históricas, entre as quais figuram o crescimento de uma nova consciência feminista, o desenvolvimento de uma indústria cosmética calcada na obsessão pela aparência e num ideal faustiano de juventude e o surgimento da internet que possibilita a popularização das relações afetivas virtuais.

⁷⁰ Jaguaribe, 2007, p 213.



Fig 26. Laurie Simmons, *Day 8*, 2010



Fig 27. Laurie Simmons, *Day 29*, 2011

Penetrar uma pessoa, que na verdade é uma coisa, fundir-se a um corpo inerte e sem vida é antes de qualquer coisa uma experiência mórbida. Difícil olhar para as bonecas e não pensar numa relação erótica com o morto, ou com a morte. Não à toa, Tolstói no ímpeto de proteger sua boneca de porcelana lhe compra uma caixa-caixão de madeira forrada de veludo onde ela poderá repousar segura. De certa maneira, a boneca é a presença que atesta a ausência, é o volume que não podemos deixar de ver, mas que testemunha um vazio. É um índice material da falta, um corpo que parece afirmar que ali *não há* um sujeito. Este vazio a que a boneca remete diz respeito ao inevitável por excelência, ao destino de todos os corpos, esvaziados de sua vida, de seu peso, de sua fala, de seus movimentos. Beatriz Jaguaribe atenta para o fato de que, embora as bonecas *hiper-reais*, enquanto objetos inorgânicos, possam ser manipuladas, destruídas ou embelezadas, elas não morrem - *Entretanto, nos seus corpos petrificados, na sua duplicação da figura humana, sugerem o repouso dos cadáveres.*⁷¹ E se por um lado elas não envelhecem ou morrem, por outro este atestado da eternidade sobre o tempo não deixa de ser também um triunfo da morte sobre a vida. Nesta perspectiva, a relação com essas bonecas pode ser pensada simultaneamente como um desejo ambivalente de evadir e fundir-se a morte, mas a morte em seu aspecto sublimado, livre de sua dimensão repulsiva e abjeta.

⁷¹ Jaguaribe, 2007, p.182.

É válido olhar para essas bonecas de superfícies alisadas e destituídas de qualquer imperfeição em diálogo com o *Hiper-realismo*, movimento artístico da década de 70, que Hal Foster caracteriza como, *mais do que um engodo do olho, um trompe-loeil, um subterfúgio contra o real, uma arte empenhada não só em pacificar o real, mas em selá-lo atrás das superfícies, embalsamá-lo nas aparências*.⁷² Foster chama atenção para uma *conexão subterrânea* entre o Surrealismo e o *Hiper-realismo*, uma vez que ambos jogam com fetichismos mercantis e eróticos. Mas enquanto o Surrealismo se proporia a investigar o que está *para além* do real ou ainda, na versão batailliana, o que está *sob* o real, no sentido do que está embaixo, o *Hiper-realismo* se caracterizaria pelo privilégio da superficialidade em detrimento da profundidade. Há na sedução dessas imagens “mais reais que o real”, um convite para que o espectador se deleite *de modo quase esquizofrênico* nas superfícies da imagem, deslizando nas texturas sintéticas que o separam de uma interioridade que pode ser indesejada.

Se nas fachadas sedutoras do *Hiper-realismo* a realidade é sufocada pela aparência e o espectador é chamado a se deleitar no verniz das superfícies, neste mesmo momento terá lugar também um impulso no sentido inverso, que prezará pela desconstrução crítica destas imagens, interessado em revelar sua ilusão, em convidar o espectador a olhar criticamente *através* das superfícies. Este impulso é traduzido em práticas artísticas preocupadas em afirmar a realidade como uma construção da representação e será evidenciado, não exclusivamente, mas de forma pronunciada nas versões do pós modernismo conhecidas como pós-estruturalistas, como a arte da apropriação e grande parte da arte feminista deste período.⁷³ Neste momento, artistas engajadas com os movimentos feministas passavam a questionar a proliferação de imagens de corpos femininos (desde os nus canônicos da pintura até as fotografias de modelos de revistas) como signos ou sintomas de uma cultura patriarcal que, mais do que refletir uma realidade existente e conhecida, estaria ativa e constantemente construindo-a também.

⁷² Foster, 2014, p. 137. O grifo é meu.

⁷³ Idem, p.141.

3.2 O corpo-casa



Figura 28 e 29. Laurie Simmons, *Early Black and Whites*, 1976



Fig 30. Laurie Simmons, *Jane*, 1976

Quando Simmons trouxe do Japão sua primeira Love Doll, o uso das bonecas em seu trabalho não era nenhuma novidade. A artista começou sua carreira, na década de 70, fotografando pequenas bonecas em cenários diminutos, construídos com papelão e mobiliados com pequenos objetos de plástico. Através do uso da iluminação, da perspectiva e da escala, Simmons provocava uma confusão conceitual entre o artifício e a realidade, ampliando e estranhando aspectos familiares da vida privada burguesa. Eram cenários que a um só tempo espelhavam e estranhavam a utopia americana de prosperidade e o ideal de feminino profundamente identificado com a esfera doméstica. Neste sentido, seu universo artificial e miniaturizado de plástico e papelão ganhava relevância por sua capacidade de ironicamente amplificar aspectos da “vida real” familiares ao espectador da época. Nas quatro décadas que se seguiram, a artista produziu

quase quarenta séries fotográficas nas quais lançou mão de uma combinação de bonecas, casas de bonecas, miniaturas de plástico, e pessoas posando tais como bonecas, como um dispositivo potente para abordar o impacto cultural desses arquétipos de gênero. As primeiras bonecas de Simmons parecem habitar uma versão estranhada do sonho americano onde a melancolia e a rigidez sufocante contrastam com a felicidade artificialmente forjada pelas agências de publicidade que algumas décadas antes haviam inventado versões açucaradas do que significava ser uma dona de casa nos Estados Unidos do pós-guerra. A sala de jantar simetricamente em ordem onde a boneca assiste televisão sentada no sofá, o banheiro que ela limpa, onde os azulejos combinam com o papel de parede, e a cozinha povoada por utensílios e mercadorias saídas dos comerciais de televisão tornam-se ambientes mórbidos, caracterizados pela austeridade e por uma aura de tédio e solidão que evoca analogias com algumas pinturas de Edward Hopper. Seus corpos duros de plástico, eretos e pouco articulados, também refletiam a austeridade do contexto cultural. Embora os trabalhos não tenham uma conotação expressamente autobiográfica, a atmosfera nostálgica das imagens fazia uma alusão à casa em que Simmons passou sua infância nos anos 50 e ao papel que viu sua mãe desempenhar naquele espaço. Nascida em 1949, em Nova Iorque, a artista cresceu em uma casa típica dos subúrbios americanos que ilustravam a cultura mítica característica da América de Eisenhower, marcada pela expansão do poderio americano, pelo consumo em massa e pela ampla difusão da sociedade do espetáculo, mas também por um retrocesso da rigidez nos costumes e por certa paranoia desencadeada pela Guerra Fria. Emblemática desta América mítica era a população branca recém mudada para os subúrbios, organizada em núcleos familiares nos quais os homens saíam para trabalhar e as mulheres permaneciam em casa imersas na maternidade e num mundo de receitas de culinária, eletrodomésticos, materiais de limpeza. Esta fábula que tornava para as mulheres o ambiente doméstico uma espécie de “casa de bonecas”, pressupunha uma divisão espacial nas sociedades burguesas, segundo a qual ao feminino, caberia o espaço doméstico, interior e privado e ao masculino pertenceria o espaço público, exterior e político.⁷⁴ Evidente que este estilo

⁷⁴ Em 1979, Simmons apresenta *Big Figures/Cowboys*, uma série de imagens que dá seguimento à investigação dos processos visuais de construção de gênero da cultura americana, mas dessa vez explorando-os por meio de uma de suas figuras masculinas mais emblemáticas (também bonecos de plástico). Em oposição à ideia do confinamento feminino sugerido pelos ambientes domésticos, os caubóis, ícones do heroísmo e da virilidade norte americana, são fotografados ao ar livre, cavalgando no gramado a

de vida, longe de ser um arranjo universalizante, como a cultura midiática da época fazia parecer, era em realidade um privilégio de poucas famílias. A maioria das mulheres continuava excluída da farra consumista que caracterizava o novo *American way of life* e, ainda que houvesse o desejo, não havia para a maioria delas a opção de ficar em casa. Em 1953 era fundada a revista *Playboy*, um marco cultural que consagrava padrões de sexualidade e de feminilidade muito calcados em ideais capitalistas burgueses e patriarcais e, sobretudo, representações que reificavam a mulher. A revista de Hugh Hefner foi igualmente emblemática na construção de ideais de masculinidade, que celebravam o homem urbano e heterossexual que prezava por liberdade e por sua autonomia sexual.



Figs 31 e 32 Laurie Simmons, *Early Color Interiors*, 1978-79



Fig 33. Laurie Simmons, *Pushing Lipstick*, 1979

céu aberto. Os cenários de plástico são deixados de lado, o ambiente é expandido e a artificialidade dos bonecos estabelece um nítido contraste com a realidade do espaço externo marcadamente vasto.

A primeira boneca que Simmons inclui nas fotografias, uma figura estóica, vestida com roupas e penteado dos anos 50, chamava-se *Jane* (Fig 30), uma menção às expressões “*plain Jane*” ou “*Jane Doe*”, que em inglês se referem a uma mulher comum, trivial, que poderia ser qualquer uma, justamente o tipo de “mulher” que se torna a protagonista das séries *Early Black and Whites* (1976-78) e *Early Color Interiors* (1978-79). Algumas das imagens misturam miniaturas de brinquedo com objetos de tamanho real, como a série *Pushing Lipstick* (1979) na qual uma boneca é fotografada embaixo de um foco de luz, em um ambiente decorado por um papel de parede cujas flores são desproporcionalmente grandes, abraçando um batom vermelho. A posição reclinada da boneca e a forma fálica do objeto que ela envolve com as mãos fazem alusão ao sexo oral, enquanto a mistura de escalas (o batom tem quase a altura da boneca) foi apontada como uma declaração acerca do fardo da vaidade feminina, representado na imagem pelo icônico batom vermelho, o objeto que na cena, embora sedutor, mostra-se pesado demais para ser carregado por ela.

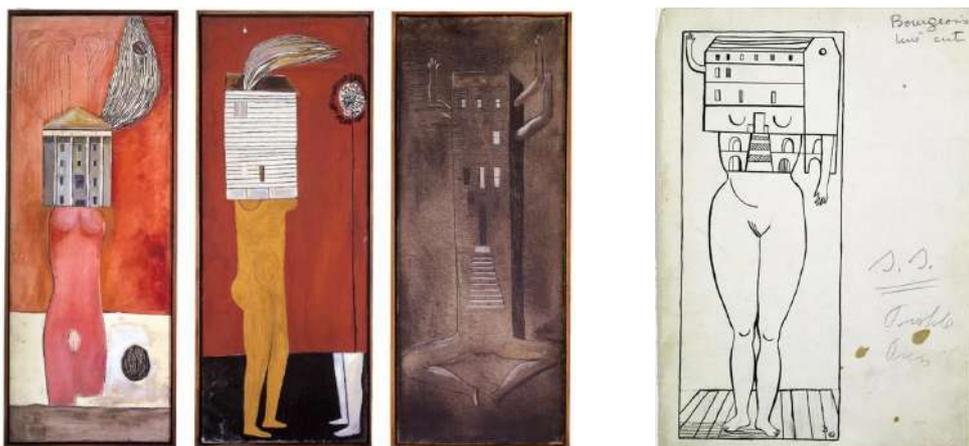
Nesta época o trabalho de Laurie Simmons foi relacionado ao grupo de jovens artistas que Douglas Crimp alcunhou de “*Pictures Generation*”, uma geração de artistas que inicialmente compreendia Troy Brauntuch, Jack Goldenstein, Sherrie Levine, Philip Smith e Robert Longo, e logo se expandiu para incluir outros nomes como Cindy Sherman, Barbara Krueger, Louise Lawler e a própria Simmons. De acordo com a hipótese de Crimp, a geração caracterizava-se pela tendência a apostar na sedução de elementos referenciais e familiares como estratégias para criar imagens que, embora figurativas, mostravam-se tão cerebrais quanto aquelas do Minimalismo. Munidos de um palimpsesto de representações, muitas delas apropriadas dos meios de comunicação, o trabalho desses artistas questionava importantes valores modernistas, como autoria, individualidade artística e originalidade. Estes questionamentos, característicos de um pós-modernismo dito “pós-estruturalista”, tornaram-se bastante eloquentes nos trabalhos de Cindy Sherman, cujas fotografias contribuíram para reconfigurar as noções de autorretrato e de uma suposta essência feminina. Na série *Untitled Film Still* do início da carreira, Sherman posa para a câmera em uma série de variações de gestos, expressões faciais, linguagens corporais e cenários, como se cada uma das imagens fosse saída da cena de um filme. Embora sejam autorrepresentações, Sherman desaparece em meio ao extenso glossário de arquétipos femininos que ela encarna. Assim como as imagens das bonecas de Simmons, as fotografias em preto e branco de Sherman também carregavam a aura dos anos 50 e enfatizavam o esforço de conformação do corpo – maquiagem, salto

alto, cabelos bem penteados – a um ideal de sedução que caracteriza algumas figuras icônicas da época.



Fig 34. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #50* 1979

Na fotografia *Untitled Film Still #50*, de 1979 (Fig 34), as ideias de constrição e de uma relação de contiguidade entre a mulher e a casa são construídas de forma meticulosa. Apropriando-se dos códigos estéticos de editoriais das revistas de decoração, Sherman apresenta uma sala arrumada com rigor, nos padrões dos anos 60 – há tapetes indianos, duas esculturas verticais, uma que remete às máscaras africanas e outra abstrata, poltronas contemporâneas, uma lareira minimalista e uma mesa de centro quadrada adornada por três cinzeiros redondos intencionalmente posicionados em formato triangular. O que chama atenção na imagem, no entanto, é a mulher que habita o espaço, sua linguagem corporal rígida e artificial, a maneira como se senta (uma das pernas está dobrada encenando uma casualidade simulada enquanto a coluna fica exageradamente ereta), seu olhar fixo e concentrado, a roupa decotada e justa, sua maquiagem bem-marcada na maçã do rosto e o penteado que lembra uma peruca. Sherman integra o ambiente simetricamente composto colocando-se na cena como mais um objeto de decoração da sala. Sabemos se tratar de uma mulher, de mais um autorretrato da artista, mas sem essa informação *a priori* não seria difícil confundi-la com uma boneca de plástico.



Figs 35 e 36. Louise Bourgeois, desenhos da série *Femme-Maison*, 1945-47

O tema da fusão entre a casa e o corpo feminino já havia sido abordado de forma irônica por diversas artistas visuais em meados do século XX, dando origem a algumas imagens formidáveis que exploram uma noção da arquitetura do corpo feminino enquanto metáfora para o lar. Esta metáfora foi explorada por Freud em seu ensaio sobre o *Unheimlich* (1919), no qual o psicanalista nota que o estranhamento diante da visão dos genitais da mulher remete à familiar *entrada do antigo lar da criatura humana* (Heimat), *do local que cada um de nós habitou uma vez, em primeiro lugar*. Daí a frase, segundo ele, *amor é nostalgia do lar* (liebe ist heimweh).⁷⁵ Esta perspectiva é sublinhada também por Bellmer, em seu texto *Pequena Anatomia da Imagem* (1957), no qual afirma que é crucial levar-se em consideração que o corpo feminino, antes de ser visto, foi primeiramente vivido ou experimentado pelo homem em seu próprio corpo.

A partir da década de 40, Louise Bourgeois produziu uma série de trabalhos reunidos sob o título *Femme-Maison*, que compartilham a estratégia de condensar ironicamente imagens de silhuetas femininas com estruturas arquitetônicas residenciais, afirmando a ideia da casa como uma extensão inquietante do corpo. A metáfora visual da mulher fusionada à casa, tanto por ter sido “casa” no sentido materno, quanto por ser identificada à esfera doméstica do lar, é também um reflexo da metáfora linguística, uma vez que o termo *femme-maison*, ou ainda no inglês *housewife*, seriam traduzidos literalmente como “mulher-casa”. A segmentação do corpo em diferentes partes remete ao *cadavre exquis* surrealista - em algumas delas, aprisionada à estrutura doméstica, a mulher na imagem literalmente perde a cabeça, em outra os braços despontam erguidos das janelas, como se

⁷⁵ Freud, 2010, p. 365.

pedissem socorro, e uma escadaria ascendente posiciona sua vagina como a entrada do prédio (Fig 35). A teórica holandesa Mieke Bal, no livro *Travelling Concepts in the Humanities* (2002), chama atenção para a apropriação que a metáfora de Bourgeois faz ao trocadilho visual de Max Ernst e suas *femme cent tête*, estabelecendo, assim, um diálogo com o Surrealismo. Muitos destes desenhos foram criados como ilustrações de fragmentos narrativos escritos pela artista em 1947 e publicados sob o título *He disappeared into complete silence* (ele desapareceu no mais completo silêncio). Os textos começavam com variações da forma “era uma vez” e, ocasionalmente, eram abruptamente interrompidos com manifestações inesperadas de violência e agressividade, como no parágrafo em que um marido enfurecido corta sua mulher em pedacinhos e faz com eles um cozido para servir aos convidados de uma festa.

Na década de 80, Bourgeois repete o tema trocando os desenhos por pesadas esculturas de mármore que mostram corpos femininos prostrados, dissolvidos ou emperrados dentro de estruturas em formato de casa que são pequenas demais para eles, convocando analogias com a Alice de Lewis Carroll. A casa nestes trabalhos ganha uma dupla envergadura: é ao mesmo tempo refúgio e fardo, acolhimento e cárcere. Bourgeois faz dessa arquitetura corporal um dispositivo ambivalente para abordar não só a questão social do corpo da mulher em um estado de servidão doméstica, mas também de sua relação com o inconsciente, como um espaço de fantasia. A comicidade absurda das situações imaginadas por Bourgeois coincidia com uma dimensão de certa forma trágica da realidade que muitas mulheres de fato se encontravam na época em que a artista deu início à série, a sensação de se sentir reféns do próprio lar, uma angústia que a artista deixou amplamente registrada em seus diários. Casada em 1938, aos 27 anos, com o historiador da arte americano Robert Goldwater, Bourgeois deixou a França para trás e se mudou para Nova Iorque, cidade onde viveria até o fim de sua vida. Nos Estados Unidos, afirmou ter encontrado um terreno fértil para a criação, porém, como jovem mãe de três crianças, viu-se presa às funções domésticas enquanto seu marido atendia às exigências de sua carreira. É interessante perceber como a atmosfera sufocante destes espaços domésticos pode também assumir contornos ameaçadores, como se toda aquela ordem e contrição estivesse a um passo de desmoronar. É o caso do banheiro de *Sink/Ivy Wallpaper* (1976), de Simmons, cuja pequena pia, acuada pelas heras gigantes do papel de parede, está na iminência de transbordar. (Fig. 37)



Fig 37, Laurie Simmons, *Sink/Ivy Wallpaper*, 1976

Esta foto, que integrava a série *Early Black and Whites* (1976), representava um desejo manifesto da artista de criar imagens que comunicassem uma ideia complexa com poucos elementos visuais, e cujos elementos fossem familiares o suficiente para serem referenciais, mas isolados o bastante para que as imagens não chegassem a se tornar demasiadamente narrativas. Embora não houvesse nenhuma boneca na imagem, o banheiro se apresenta como um “espaço feminino”. A respeito destes trabalhos, a artista declarou: *eu estava tentando recriar a sensação da época em que cresci: o clima dos anos 50 que eu sabia que era belo, mas letal ao mesmo tempo.*⁷⁶ O papel de parede da imagem tem um significado especialmente ressonante na cultura norte-americana, muito em razão da popularidade que a pequena narrativa *O Papel de Parede Amarelo* (1892), da escritora e socióloga Charlotte Perkins Gilman alcançou nos círculos feministas. No conto a protagonista (também chamada Jane) sofre de severa depressão pós-parto e é levada pelo marido médico para repousar em uma casa de campo. Instalada em um quarto no segundo andar da casa, Jane começa a enlouquecer quando pensa estar vendo uma mulher presa atrás da parede. Decidida a libertá-la, arranca com as próprias unhas o papel da parede, mas descobre que a mulher que se movia por entre as linhas da padronagem amarela era ela mesma.

A instalação *Chambre 202, Hôtel du Pavot* (1970-3), um dos trabalhos mais radicais de Dorothea Tanning, também lança mão deste elemento na criação de um ambiente insólito e ameaçador. Num quarto anônimo de hotel, a sobriedade do ambiente dá lugar à selvageria do espaço quando membros voluptuosos de dois corpos femininos

⁷⁶ Karnes, 2018, p.11

atravessam as paredes do quarto e rasgam o papel florido. A mobília, composta por suas celebradas esculturas macias, parece igualmente em transe, transfigurada em formas alongadas, reviradas, torcidas que remetem aos corpos histéricos convulsionados, registrados na iconografia da Salpêtrière. O banco ao fundo parece metamorfosear-se num corpo feminino deitado de costas, a poltrona está fusionada ao que poderia ser uma perna, da chaminé emergem formas híbridas, meio humanas, meio animais.



Fig 38 Dorothea Tanning, *Chambre 202*, *Hôtel du Pavot*, 1970-73

No final dos anos 60, passa-se a reivindicar ao corpo feminino o *status* de um campo de batalha político, com demandas concentradas sobretudo em torno dos direitos civis das mulheres. Uma luta política em torno do corpo levou naturalmente a um questionamento político em torno das representações do corpo, deslocando o feminismo do terreno familiar da representação política para o terreno das políticas da representação. Evidente que diversas artistas nas décadas anteriores já produziam arte com contornos feministas (Frida Khalo, Louise Bourgeois e Alice Neel, entre tantas outras), mas a partir das décadas de 60 e 70 destaca-se uma produção deliberadamente informada por uma crítica mais radical, que busca questionar os valores e o repertório imagético construído a partir de um olhar masculino. Em 1972 Judy Chicago e Miriam Schapiro criaram o projeto coletivo *Womanhouse* (1972), um espaço expositivo em Los Angeles que apresentava em cada uma de suas salas uma espécie de teatro sarcástico de papéis atribuídos culturalmente às mulheres. No primeiro cômodo, *Bridal Staircase* (escada da

noiva), um manequim com vestido de noiva, véu e buquê na mão é colocado no topo de uma escadaria decorada como o corredor de uma igreja, com um tapete de veludo e o corrimão adornado por flores. No cômodo seguinte, *Sheet Closet* (armário de lençóis), a noiva torna-se dona de casa e seu corpo é literalmente fatiado por prateleiras de um armário repletas de lençóis dobrados. Em *Nursery* (berçário), a manequim, agora mãe, é infantilizada pela escala gigantesca do berço e do cavaleiro de balanço do quarto do bebê. Em *Nurturer's Kitchen* (Fig 40) as paredes e o teto da cozinha são tomados por uma proliferação de seios, enquanto em *Menstruation Bathroom* (banheiro de menstruação), absorventes encharcados de sangue são espalhados pelo banheiro e transbordam da lixeira lotada. Na Inglaterra, Helen Chadwick propõe as performances *Domestic Sanitation* (1976), na qual quatro mulheres, incluindo a artista, limpam e arrumam a casa diante dos espectadores, e *In the Kitchen* (1977), em que Chadwick e outras três artistas, vestindo fantasias que representam eletrodomésticos como, fogão, geladeira, máquina de lavar, transfiguram o corpo feminino em autômatos máqunicos enfatizando não apenas a ideia da mulher como uma extensão da casa, mas sobretudo a ideia do gênero não essência, mas como performance, como um papel desempenhado (Fig. 39).



Fig 39 Helen Chadwick – *In the Kitchen*, 1977



Fig 40 Judy Chicago, *Nurturer's Kitchen*, 1972.

3.3 *Male Gaze*

Neste momento, um ramo da crítica de arte feminista, em especial da que se desenvolvia no Reino Unido, entrava em diálogo direto com teorias psicanalistas desenvolvidas décadas antes. Um dos textos seminais deste movimento é o *Visual pleasure and narrative cinema* (1975), de Laura Mulvey, no qual ela aponta uma visualidade calcada na diferença sexual, argumentando que a indústria cinematográfica hollywoodiana constantemente (re)criaria a mulher enquanto sintoma da ansiedade de castração. Para Mulvey, a visualidade na qual se baseava o entretenimento da cultura de massa, não contemplava exatamente a “massa” num sentido abstrato, mas era desenhada para acomodar a estrutura psíquica do homem heterossexual, de forma a permitir que ele gozasse ao máximo das imagens do corpo feminino. Num contexto marcado pela desigualdade de gênero, o prazer do entretenimento cinematográfico seria dividido entre o olhar masculino, identificado com o discurso e a ação, e a condição feminina de “ser vista”, identificada com o silêncio e a passividade. Melhor dizendo, entre o espectador e o espetáculo. Munida de conceitos psicanalíticos, como o fetiche erótico e a ansiedade de castração, Mulvey argumenta que todo repertório visual de representações das mulheres seria constituído em torno da ideia do corpo feminino enquanto ameaça. Norteados por este paradigma, o cinema, lidaria com a questão de duas formas: a primeira seria reencenando o trauma infantil através de um *voyeurismo* que ‘investiga’ o corpo feminino para desmistificar seu mistério, revelar sua ferida, e então puni-lo ou salvá-lo. Este seria o caminho típico do enredo de *film noir*, por exemplo, que aposta no clichê da mulher enquanto enigma, travestida na figura da *femme fatale*. A segunda seria a completa negação da castração, por meio de estratégias que cobrissem o corpo feminino de substitutos, ou “extensões fálicas”, como sapatos de salto alto, revólveres, cigarros, ou tornando o corpo feminino o próprio fetiche, apresentando-o como um objeto belo, estático e perfeito, capaz de distrair o olhar masculino. Eviscerado, maquiado e bem polido, o corpo sem órgãos da mulher se tornaria um objeto seguro e palatável ao olhar, uma vez que sua superfície serviria como uma máscara escondendo a ferida deixada no inconsciente masculino pela visão da diferença sexual. Para o espectador masculino do cinema clássico de Hollywood, portanto, o corpo feminino só poderia existir, assim como a boneca de Tolstói, “apenas para aparência exterior”, sem sua perturbadora interioridade, mediado pelo cosmético e pelo verniz da imagem, objetificado e controlado pelo olhar masculino. Em um texto anterior, *Fears, fantasies and male unconscious* (1972) Mulvey

chegara a afirmar que *o verdadeiro objeto em evidência é sempre o falo* (the true exhibit is always the phallus)⁷⁷. A série *Untitled Film Stills* que Cindy Sherman elabora entre 1977-1980 poderia dialogar diretamente com os conceitos formulados por Mulvey. Sherman evoca a figura da mulher capturada pelo olhar do outro, da mulher que sabe que está sendo vista, enfim, da mulher enquanto imagem. Suas “personagens” parecem olhar para algum ponto fora do enquadramento da imagem, implicando a presença de um observador que não é o espectador da obra. Transformada de forma camaleônica num imenso glossário de estereótipos femininos, a artista encarna várias musas do cinema, como Monica Vitti e Sophia Loren, em diversos papéis - ingênua, sexy, diva, dona de casa – parodiando a linguagem de diferentes diretores de cinema, como Alfred Hitchcock, John Sturges, e Douglas Sirk. Além disso, os próprios gêneros cinematográficos tornam-se objeto de apropriação e ironia, uma vez que suas imagens obedecem à linguagem característica de gêneros como suspense, melodrama ou *film noir*.

Como era de se esperar, a relação entre a teoria feminista e o discurso psicanalítico representado majoritariamente pelos escritos de Freud e Lacan suscitou na época (e ainda mais hoje) certa ambivalência. Ainda assim a psicanálise pôde fornecer naquele momento importantes ferramentas conceituais para que fosse pensada a representação da mulher na ordem simbólica e no inconsciente coletivo. Uma das questões que este diálogo suscitou se referia à viabilidade de se lutar contra um inconsciente “estruturado como uma linguagem”, enquanto ainda estamos presos à linguagem do patriarcado. Mas Mulvey não se furtou a enfrentar o paradoxo, propondo uma revolução que encarasse com lucidez seu ponto de partida para então avançar paulatinamente – *não há como produzir uma alternativa a partir do nada, mas podemos começar a fazer uma ruptura observando o patriarcado com as ferramentas que ele fornece, entre as quais a psicanálise não é a única, mas é uma muito importante*.⁷⁸ O argumento de que as mulheres são cenários onde os homens projetam suas fantasias narcísicas alavancou um movimento feminino de apropriação do espetáculo e de tomada da narrativa de maneira que as mulheres passassem a encenar elas mesmas seus medos e desejos. Em última instância, texto de Mulvey propunha a destruição deste prazer masculino em favor de uma *nova linguagem do desejo* que reconfigurasse a tradicional divisão entre as posições de atividade e passividade, entre as funções de olhar e de ser vista.

⁷⁷ Jones, 2014, p. 66. A tradução é minha.

⁷⁸ Mulvey, 2009, p. 15. A tradução é minha.

Embora o reconhecimento de que o espetáculo capitalista havia se estruturado em torno de um *male gaze* tenha se tornado crucial para crítica cultural feminista da época, impulsionando a produção de teorias e práticas artísticas que partiram desta premissa, muitas reações vieram a questionar o binarismo da teoria e o fato de que, ao afirmar que o cinema narrativo pressupõe um espectador do gênero masculino, cujo olhar objetifica a mulher, ela estaria ignorando a posição da espectadora. A própria Mulvey eventualmente reconsidera alguns aspectos deste texto, atenuando uma possível identificação essencialista do olhar e afirmando que muitas espectadoras podem gozar da fantasia de controle da narrativa e de liberdade que a identificação com o herói do gênero masculino promove.

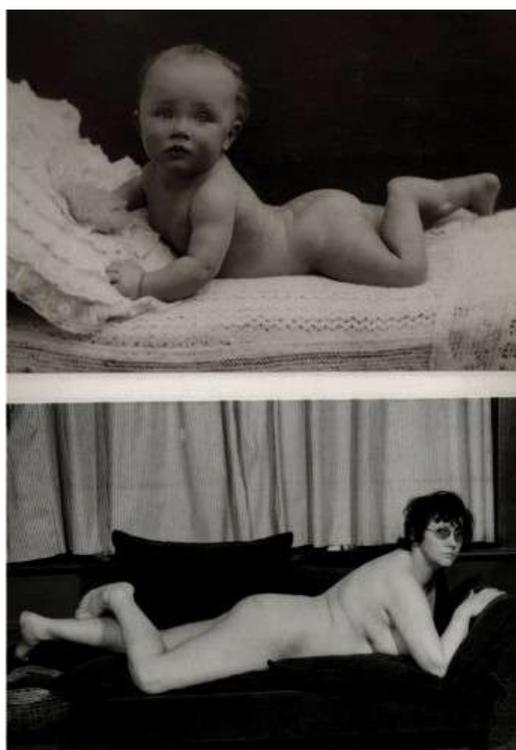


Fig 41 Jo Spencer, *The Family Album*, 1979.

Seguindo o impulso de apropriação dos códigos de representação desse repertório visual, uma série de artistas passou a lançar mão do próprio corpo em trabalhos inventivos que buscam inserir uma dimensão crítica na forma como as mulheres eram retratadas, trazendo para o plano da consciência e do debate as projeções que fazemos

automaticamente sobre estas imagens. Em *Beyond The family álbum* (1979), a fotógrafa britânica Jo Spencer justapôs fotografias suas em diferentes épocas da vida a imagens publicitárias, como estratégia para interrogar a normatividade e a espetacularização de estereótipos femininos na cultura ocidental. Anos depois, Spencer documentou a sua luta contra o câncer, expondo seu corpo brutalizado pela doença e assumindo novamente uma postura ativa de investigação do próprio corpo, marcando uma posição de resistência à passividade da condição de objeto do discurso médico. Helen Chadwick era outro exemplo importante de artista que havia iniciado sua carreira lançando mão do seu corpo, muitas vezes nu, em imagens que buscavam desafiar a condição feminina de objeto passivo do olhar, como no autorretrato *Vanity* (1986, Fig 42), no qual a artista contempla a própria imagem nua, refletida em um espelho redondo.⁷⁹ Neste mesmo período, nos EUA, Hannah Wilke se volta também para a performance como uma arma de confronto e subversão dos códigos dominantes de representação e exposição da mulher. Wilke objetifica o próprio corpo nu, adotando deliberadamente poses arquetípicas de forma a complicar o binarismo que divide os códigos convencionais de exposição da mulher entre a passividade feminina e a atividade masculina. Em uma de suas performances mais conhecidas, *Through the Large Glass* (1976), Wilke encena um *strip tease* atrás da superfície de vidro do célebre trabalho de Marcel Duchamp – *A noiva despida por seus celibatários, mesmo, ou o grande vidro* (1915-23), no Museu de Arte da Filadélfia. Vestida com um terno branco masculino e um chapéu fedora, Wilke encena diversas poses que dialogam com os códigos visuais das fotografias de moda dos anos 70, e então começa a se despir, atuando ao mesmo tempo como noiva e celibatário. Mas enquanto a noiva de Duchamp é um corpo-cadáver estático no chão, um corpo para ser espiado, a noiva-celibatário de Wilke dança sobre a cena, devolvendo de forma provocadora o olhar do *voyeur*.

⁷⁹ Muitas artistas de décadas anteriores voltaram-se para a autoimagem, incluindo Frida Khalo, cuja investigação obsessiva da materialidade do próprio corpo Chadwick declara admirar.



Fig 42. Helen Chadwick, *Vanity*, 1986



Fig 43. Hannah Wilke, *Through the Large Glass*, 1976

3.4 *How can we know the dancer from the dance?*

Embora naquele momento diferentes vozes dos movimentos feministas estimulassem debates em torno da representação da mulher, houve um crescente consenso de que o corpo feminino, nu ou vestido, já estava tão inscrito dentro de um sistema simbólico que não poderia mais ser usado sem que fosse também abusado. Laura Mulvey cita o caso extremo do cineasta Peter Gidal que, em 1978, declarou que vinha se recusando de forma veemente a trabalhar com imagens de mulheres em seus filmes, uma vez que ele não conseguia ver como estas imagens poderiam ser separadas dos significados culturais dominantes. Em sua versão mais extrema, este banimento assume contornos iconoclastas, promovendo debates que correm o risco de atribuir às imagens um papel pedagógico e moralizante. Neste momento, artistas que insistiam em encenar performances usando o próprio corpo sentiam-se nadando contra a corrente dos discursos feministas predominantes, que entendiam os trabalhos como formas de regressão e de reforço de estereótipos que deveriam estar sendo desconstruídos. Trabalhos como os de Chadwick, Sherman, Wilke e tantos outros que lançaram mão da autorrepresentação para questionar os códigos dominantes de exposição tornaram-se alvo de hostilidade, sobretudo em meios feministas, que os acusavam de perpetuar uma cultura de objetificação da mulher por meio de uma autofetichização narcísica. Argumentou-se que imagens do corpo feminino tendiam a ser associadas com uma ideia de passividade mesmo quando eram construídas com o objetivo de se insurgir contra estes pressupostos,

fosse evidenciando os estigmas da dominação, ou ridicularizando os padrões dominantes. Entendeu-se que, em alguns trabalhos, a identificação visual das artistas com os arquétipos femininos que elas buscavam desconstruir parecia tão profunda e integral, que se tornava impossível, nas palavras do poeta William Butler Yeats, distinguir a dança do dançarino.

Algumas das críticas recorrentes ao trabalho de Sherman, atribuíram o sucesso de suas imagens ao fato de que, ao invés de ameaçarem, estariam reafirmando e reiterando uma cultura visual falocêntrica. Assim, o fetiche erótico estaria sendo desconstruído apenas para ser reinstalados por novas imagens. O fato de Sherman ser avessa a falar sobre seu trabalho e de, além disso, sequer usar títulos que pudessem servir de coordenadas para a leitura de suas obras, contribuíram ainda mais para a narrativa que o percebia como antifeminista. Chadwick, por outro lado, inicialmente assume uma postura diferente, justificando sua posição com o argumento de que estava em busca de uma linguagem em que pudesse deliberadamente acumular os papéis de sujeito, objeto e autora da imagem. Quando lida pela ótica desta afirmação, *Vanity* marca a posição de Chadwick não só como criadora do trabalho, mas também, a um só tempo, como o sujeito desejante que olha e com o objeto de desejo que é visto. Ainda assim, os debates sobre a nudez feminina levaram a artista a repensar a autorrepresentação e procurar outros rumos para sua prática. Sobre esta mudança, Chadwick afirmou: *Em 1988 eu tomei uma decisão consciente de não representar mais meu corpo. É uma declaração imediata de gênero e eu queria ser mais habilidosa*⁸⁰ - A partir de então a artista afasta-se das performances em busca de caminhos que exploram o corpo e a autorrepresentação de novas perspectivas. Em *Viral Landscapes* (1988), por exemplo, referenciando a proeminência que o vírus da Aids ganhara no contexto cultural, ela usou imagens de células da sua vagina, boca e do seu ouvido ampliadas e sobrepostas a belas imagens de paisagens. Nas séries *Meat Abstracts* e *Meat Lamps* (1989), a artista retrata pedaços de carne, fígado, língua, vísceras, entremeados com bulbos de luz que iluminam a textura fibrosa da superfície vermelha, uma combinação engenhosa que ilumina a velha dicotomia entre corpo e mente. Muitas artistas deste período seguiram com uma investigação do corpo feminino não mais a partir de uma perspectiva que privilegiava a superfície, e sim a partir de uma dimensão entrópica e visceral, na tentativa de adentrar a fachada do corpo-imagem, de investigar a ferida e encontrar o avesso reprimido do corpo. Não à toa, é

⁸⁰ Sladen, 2004, p. 20

comum a afirmação de que as esculturas macias de Dorothea Tanning e as esculturas viscerais de Louise Bourgeois, permeadas de formas abstratas e orgânicas que flertavam com o antropomorfismo - dentes, testículos, seios, úteros, vaginas, casulos, membranas, ovos, conchas e ninhos – embora feitas na década de 60, só encontraram seu verdadeiro contexto na década de 90, quando as artes visuais eram encorajadas a flertar com o abjeto.

Este é o momento em que começa a haver também um reconhecimento da miopia do próprio movimento feminista (composto majoritariamente por mulheres da classe média branca) em relação a outras pautas identitárias que não eram contempladas em suas demandas, sobretudo as relativas às mulheres negras.⁸¹ Invertendo a lógica entre interior e exterior, e tencionando os tradicionais limites sobre o que seria representável no espaço institucional do museu, a canadense Jana Sterbak, em 1987, criou icônico *Vanitas: Flesh dress for an albino anorectic* (vanitas: vestido de carne para uma anoréxica albina) – um vestido costurado a partir de 30 kilos de carne vermelha ensanguentada, e estampado com as formas esbranquiçadas das fibras e da gordura. Aludindo ao mundo da alta costura (o título menciona a anorexia), o vestido confunde o corpo languido, branco e sedutor da modelo com a pele esfolada, repulsiva, virada do avesso que ela veste. O trabalho assinala, ainda, a dimensão efêmera no corpo, uma vez que, enquanto exposta, a carne do vestido vai sendo dessecada, suas substâncias escurecem, endurecem e encolhem, assumindo o aspecto de uma carcaça. Práticas como estas convocarão a investigação das categorias do grotesco, do corpo tornado estranho, repulsivo. O corpo como local primário do abjeto, que na definição de Julia Kristeva não é nem sujeito e nem objeto, mas uma substância fantasmática não só estranha ao sujeito, mas também íntima dele – ou na definição que Freud faz do estranho, *estranha, justamente porque íntima*.

⁸¹ Sobre o tema, ver o artigo seminal de Lorraine O’Grady’s “*Olympia’s Maid*” (1992), sobre a pintura de Manet e a representação do corpo feminino negro na pintura ocidental.



Fig 44. Jana Sterbak, *Vanitas: Flesh dress for na albino anorectic*, 1987

3.4 O avesso do corpo

A referência clássica da noção de abjeto é o trabalho seminal da psicanalista Julia Kristeva, *Powers of Horrors* (1980). O termo “abjeto” tem origem no latim *abiectus*, particípio do verbo *abicio*, junção de *ab* (para longe, distante, para baixo) e *iacio* (jogar, lançar, arremessar): “jogar, lançar, arremessar, ejetar, expelir, expulsar para longe”. Seria abjeto aquilo que ainda não se tornou sujeito (o ser antes da separação completa do corpo da mãe, separação esta da qual dependerá sua condição de sujeito) ou que já não é mais sujeito (o cadáver descartado, entregue à condição de objeto). Para Kristeva a abjeção está diretamente relacionada à função materna, uma vez que para constituir-se como sujeito, seria preciso separar-se da *chora*, termo que Kristeva pega emprestado de Platão e que representa um receptáculo identificado com o útero. A *chora* evoca uma imagem de unidade entre a mãe e a criança, anterior à ordem simbólica, constituída por elementos pré-linguísticos e pulsões primitivas. Para tornar-se sujeito é preciso abjetar o corpo do outro, daquele para quem se foi um objeto, a principal ameaça à criança em estruturação. Por isso, do ponto de vista de nossa arqueologia pessoal, o abjeto nos confrontaria com nossas tentativas mais antigas de nos separar da entidade maternal, *separação violenta e*

*malajambhada, sempre espreitada pela recaída na dependência*⁸². A abjeção de si será para a psicanálise a experiência fundante pela qual o sujeito perceberá que todos os seus objetos repousam sobre esta perda inaugural. O abjeto reconduz o sujeito para fora da ordem simbólica, ao lugar onde o sentido colapsa, ao não-eu, à pulsão, à morte, à fonte dos limites abomináveis dos quais, para ser, este se separou. A experiência do abjeto é marcada, então, pela falência da distinção entre o que é o “eu” e o que é o “outro”, entre sujeito e objeto, entre o interior e o exterior, entre a morte e a vida. Por isso Kristeva insiste na caracterização do abjeto como aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. O que não respeita os limites, os lugares, as regras. O intermediário, o ambíguo, o misto. Essa indefinição engendra o *processo de abjeção*, através do qual o sujeito está sempre expulsando tudo aquilo que existia na arcaica relação pré-objeto e que, portanto, ameaça sua identidade. Kristeva aponta o nojo alimentar como a forma provavelmente mais elementar da abjeção, chamando atenção para a reação que nos causa a nata, essa pele na superfície do leite, inofensiva, fina como a folha de papel do cigarro, mas cujo contato com os lábios do sujeito é capaz de provocar-lhe espasmos da glote, do estômago, de todas as vísceras, contraindo seu corpo inteiro e enchendo-lhe os olhos de lágrimas. A náusea é a reação que faz com que o corpo se retorça na tentativa de expulsá-la de seus limites. Mas, porque o alimento não é um “outro” para o sujeito, ao tentar expeli-lo para fora de suas fronteiras, este acaba por se abjetar também. Há na abjeção uma violenta revolta do ser contra aquilo que está ali, bem perto, mas que é inassimilável, esta substância fantasmática que ameaça as fronteiras, as identidades, as regras, e enfatiza a fragilidade de nossos limites. A repulsa, o vômito e a ânsia causados pelo abjeto nada mais são, portanto, do que uma tentativa de afirmar as fronteiras que o definem e o protegem do que poderia ameaçá-lo enquanto sujeito. Nesta perspectiva, o cadáver, visto fora de uma perspectiva religiosa e para além do domínio da ciência (fora da ordem simbólica), seria o “cúmulo da abjeção”. Nem mais sujeito e nem objeto, ele nos confronta com a materialidade da morte na sua forma mais repulsiva e bruta, é o dejetivo do qual não se pode separar, do qual não é possível se isolar ou proteger. Nas palavras de Kristeva, *Restos e cadáveres me mostram o que eu permanentemente jogo para fora para poder viver. Estes fluidos corporais, esta impureza, esta merda são o que a vida suporta, arduamente e com dificuldade, da parte da morte. [...] Tais dejetos caem para que eu*

⁸² Kristeva, 1982, p.13. A tradução é minha.

*possa viver, até que, de perda em perda, nada permaneça em mim, e meu corpo inteiro caia além do limite – cadere, cadáver.*⁸³

É importante atentar para a distinção que Kristeva faz entre a condição de abjeto e a operação de abjetar. A operação de abjetar é crucial para a manutenção das fronteiras que mantém a identidade, seja do sujeito, seja das sociedades, e, sob este ângulo, ela desempenha uma função não apenas fundacional, mas também regulatória, defensiva e conservadora. A condição do abjeto, por outro lado, é subversiva dessas duas dimensões, uma vez que ser abjeto é ser completamente incapaz de realizar a operação de abjeção, operação esta entendida como essencial para a manutenção da ordem. O processo de exclusão daquilo que ameaça fronteiras, é característico não só do corpo físico, mas também do corpo social. Do ponto de vista político, as sociedades também precisam excluir e por à margem aqueles grupos, sujeitos e práticas que ameaçam suas fronteiras identitárias. Para isso, buscam implementar políticas normativas de exclusão calcadas na ideia de superioridade de uma determinada estrutura e da conseqüente marginalização de corpos, grupos e comportamentos tidos como desviantes ou anormais. Um complexo de forças que mapeia sexualidades, visibilidades e define regularidades na cultura e, a partir do qual, codificam-se corpos, desejos e afetos. Assim, a normalização burguesa da heterossexualidade, implica a marginalização e a patologização da homossexualidade, por exemplo, assim como o estabelecimento do corpo magro como o modelo, marca linhas de dissidência que transforma os corpos gordos em abjetos, objetos de desumanização e violência. Em 1993, no catálogo da exposição do *Whitney Abject Art: Repulsion and Desire in the American Art*, os curadores chamaram atenção para as relações entre o tema e o contexto político americano da época, que em muito ecoa nos tempos de hoje, permeado por um neoconservadorismo, pela censura no meio das artes, por ataques ao multiculturalismo, aos direitos das mulheres, pela homofobia e pela patologização do que tentavam considerar como sexualidades desviantes usando, sobretudo, a bandeira da Aids. Os curadores no texto introdutório da mostra atentam para a forma como uma cultura hegemônica pode associar de forma perversa as mulheres ao sangue menstrual, os gays às doenças sexualmente transmissíveis, as classes mais pobres ao lixo e os negros à sujeira. Esses corpos são classificados como abjetos, como marginais e, portanto, perigosos para a cultura dominante. Neste mesmo ano, o Whitney Museum de Nova Iorque inaugurou ainda a exposição *The Subject of Rape*, em torno do tema do

⁸³ Kristeva, 1982, p. 3

estupro. As exposições pareciam reivindicar um retorno do corpo humano às artes visuais. Este corpo tão familiar que ao longo do século XX havia sido de certa forma recalcado em favor da abstração, da transcendência e dos conceitos, retornava agora como um duplo estranho, não na sua versão canônica ou idealizada, mas ao contrário, como corpos violados, mutilados, virados do avesso.

Embora reunindo um grupo muito heterogêneo de artistas e obras, as mostras evidenciavam um desejo de levar para o ambiente ascético do museu aspectos considerados degradantes do corpo humano, como sangue menstrual, excrementos e fluidos do corpo materno. O trabalho da artista Kiki Smith ilustra esse movimento. Embora referencie a anatomia clássica através de esculturas de corpos de tamanho real, que muitas vezes partem da iconografia religiosa, literária ou histórica, a artista o faz a partir de uma perspectiva entrópica que investiga justamente a matéria reprimida nas representações de estátuas, manequins e bonecas, desconstruindo as projeções e fantasias em torno da superfície eviscerada e impenetrável que torna esses corpos objeto de fetiche. A forma como Smith retrata figuras míticas como Dafne, Lilith, Eva, a mulher de Ló, Virgem Maria e Maria Madalena, por exemplo, assinalam como, numa cultura patriarcal, a religião, os mitos, a linguagem, (e mais tarde o cinema, a literatura e os meios de comunicação) contribuem para perpetuar uma dinâmica na qual o homem é associado à racionalidade e a uma transcendência do corpo ao passo que a mulher, enquanto seu “outro”, está relacionada à irracionalidade e à materialidade do corpo físico. Em *Virgin Mary* (1992) Smith apresenta o corpo da virgem nu, descarnado, dando a ver as veias, o tecido dos nervos, dos músculos, da carne e do sangue por trás da pele. Contra a pele lisa, sem poros, a pele impermeável e impenetrável da boneca de porcelana, Smith enfatizará a membrana porosa, um entrelugar de trocas contantes - *as coisas entram e saem da gente o tempo todo, nossa superfície é muito permeável, a ideia de que temos uma parede separando o dentro e o fora é uma ilusão*.⁸⁴ Os corpos de Smith vazam, por seus orifícios escoam fluidos corpóreos, leite materno, sangue, excrementos. O parto não pode ser dissociado disso, afinal não é ele próprio um excesso, um transbordamento, um dilaceramento do corpo? Em uma de suas esculturas de papel, *Untitled*, 1989, a metade inferior segmentada de corpo feminino sem torso e sem cabeça expele a silhueta de um bebê ainda pendurado ao cordão umbilical, em outra, *Pee Body*, 1992, um corpo de cócoras deixa um longo rastro de fios amarelos no chão e em *Train*, 1993, uma silhueta

⁸⁴ Walsh, 2013, p. 127.

feminina branca expele de sua vagina cordões de contas vermelhas. Há, portanto, um esforço deliberado de desidealização deste corpo que fora por séculos representado como um objeto de desejo ou, de acordo com a crítica feminista informada pelo discurso psicanalítico, uma projeção de fantasias compensatórias masculinas. Não se trata mais, portanto, do corpo domesticado, fixo e selado da arte clássica, mas de um corpo incontrolável, instável, um corpo que não se contém dentro de seus limites, que vaza, mancha, defeca e expõe seu interior em sua dimensão mais abjeta. Corpos que são sexuais, mas não eróticos.

Cindy Sherman é outro exemplo de artista cujo trabalho eventualmente dá uma guinada para o abjeto. Em meados da década de 80, com a série inspirada nos contos de fada, por exemplo, as silhuetas fetichizadas do cinema já cediam lugar para figuras inspiradas por personagens monstruosas, sobrenaturais, dotadas de chifres, verrugas e focinhos, híbridos mitológicos deformados por uma maquiagem grotesca capaz de borrar a fronteira que divide as identidades de gêneros. A vulnerabilidade das primeiras personagens, desconfortáveis na própria pele e ávidas por se encaixar nos padrões dominantes é substituída por uma aura ameaçadora. E então o corpo desaparece por completo do espaço fotográfico, deixando em seu lugar apenas rastros, restos de comida, detritos sexuais, fluidos, sangue, vômito, fios de cabelo.



Fig 45. Cindy Sherman, *Untitled 167*, 1986

Em *Untitled 167* (1986) a figura absorvida e dispersa na imagem deixa a ver apenas alguns fragmentos reconhecíveis no fundo escuro coberto de terra e detritos. Tal como acontece com “o pé” que salta do amontado de formas e cores no quadro de Frenhofer, na imagem de Sherman, camuflados em meio a textura da terra escura e suja, reconhece-se a ponta de um nariz, três dedos decepados com unhas pintadas de vermelho, uma arcada dentária. Mas o elemento que salta aos olhos na imagem, ou melhor, que captura o olhar do espectador, é o par de olhos refletidos num pequeno espelho aberto, o que parece ser uma embalagem de maquiagem descartada. Se o pé da obra prima de Balzac perde-se no meio de um muro de tintas, os resíduos figurais da imagem de Sherman camuflam-se na textura da terra escura. No que ficou conhecido como *The vomit pictures*, do final da década de 80, um espaço repulsivo e sem fronteiras – excremento, sangue, fluídos, muco, membranas - estende-se para além do espaço visível da fotografia. Mulvey dirá que neste momento, em que a desintegração do corpo implica a fragmentação da imagem, a artista chega ao fim de um percurso no qual a topografia entre o exterior e o interior do corpo feminino é exaurida e sobram apenas as substâncias abjetas que a artificialidade da indústria cosmética se propõe a mascarar. Se a imagem fetichizada da mulher havia funcionado como uma espécie de fachada erguida para esconder a ferida imaginária da castração feminina, o colapso dessa superfície dará a ver o interior dessa ferida que o olhar masculino não pode tolerar. O corpo escaparia, assim, da lógica fetichista, caracterizada por Mulvey como a *mais semiótica das perversões*, bem como da possibilidade de tornar-se objeto de discurso ou significação. Hal Foster dirá que algumas dessas imagens ultrapassam o abjeto, não apenas em direção ao *informe*, descrito por Bataille como a condição em que a forma se dissolve porque as distinções entre figura/fundo se perdem, mas também em direção ao *obsceno*, onde a imagem perde seu anteparo e o objeto do olhar é apresentado fora da cena, sem uma moldura de representação que o contenha.



Fig 46. Cindy Sherman, *Untitled #190*, 1989

Mas revelar a dimensão abjeta por trás da máscara é uma manobra que corre o risco de esbarrar em novas formas de fetichismo, o fetichismo da matéria silente e sem significado. Na leitura que faz do Abjeto, num artigo publicado na *October 78* em 1996, Hal Foster defende que muitos artistas embarcaram de forma acrítica no discurso, produzindo trabalhos que apenas reificavam o corpo degradado. Para ele esse grupo ostentava duas atitudes regressivas e contrastantes que ele compara às atitudes de André Breton e Georges Bataille frente ao surrealismo. De um lado a perversão edipiana ou infantil que transgride a lei desejando secretamente receber a punição (para se certificar de que a lei ainda está ali) e de outro a que mergulha no abjeto com o desejo secreto de que o mais sujo e baixo possa se reverter no mais sagrado e potente. Sabe-se que na década de 90 Foster elaborou uma concepção de realismo não mais como efeito da representação, mas como evento de um trauma, que se evidenciava como uma tendência nas artes visuais de afirmar temas abjetos, crus, violentos e degradantes da experiência humana, ou seja, aqueles tidos até então, como irrepresentáveis. Em *O Retorno do Real* (1996), o autor articula um conceito de realismo calcado na capacidade da obra de reproduzir o choque causado pelo encontro traumático (e, em termos lacanianos, impossível) com o “real”. Trata-se, portanto, de um modelo em que os efeitos sensíveis provocados pela imagem se sobrepõem ao significado de seu conteúdo. Mas este real de que fala Foster, que pertence à tríade lacianiana simbólico/imaginário/real, é justamente

aquilo que resiste à simbolização, que sequer pode ser traduzido pela linguagem, menos ainda representado em uma obra de arte. Desta maneira, pelo menos na perspectiva de Foster, o impulso dessas artistas de encenar um encontro com o real através da representação do que é abjeto e intolerável, correria sempre o risco de cair num paradoxo, pois este “real” seria justamente o impassível de ser integrado ou absorvido pelo espetáculo cultural. Neste sentido, ecoam algumas questões pertinentes: *o abjeto é passível de ser representado? Se ele se opõe à cultura, pode ser então exposto artisticamente? Se é da ordem do inconsciente, pode ser trazido à consciência e ainda assim permanecer abjeto? Ou ainda, tensionar os limites da representação através de um esfacelamento da figura não seria também outra forma de fetichizar um cânone às avessas em oposição à plasticidade da idealização do corpo feminino?*

Chego ao fim deste percurso sem respostas concretas para estas e outras perguntas, mas com algumas impressões que a mim soam oportunas. Percebo que quanto mais avançam as discussões sobre as representações do feminino, o que considero um movimento necessário e bem-vindo, mais corremos o risco de aprisioná-las sob o peso das classificações edificantes. Ao que me parece, inicialmente, é preciso resistir ao impulso de colocar as imagens numa espécie de tribunal ético moral, onde elas são julgadas como invariavelmente legítimas ou ilegítimas, boas ou ruins, subversivas ou domesticadas, emancipadoras ou alienantes. Desviar da armadilha de, em nome da desconstrução de velhas dicotomias, acabar por reificar novos binarismos. Dividir a experiência da arte entre atividade e passividade, por exemplo, é ignorar que olhar é também uma ação e que seu desfecho não pode ser antecipado ou controlado pelo intuito de quem criou a imagem olhada, ainda que este intuito possa ser definido, o que não me parece ser o caso na maioria das práticas artísticas. Ser espectador é também fazer recortes próprios, comparações pessoais, é tecer uma rede singular de conexões entre o que se vê e o que se viu, o que se sente, sabe ou pensa. O espetáculo, por mais cativante que seja, não obedece a uma mão única. Penso que a debilidade da abordagem crítica que condena ou absolve os objetos estéticos reside na sua tendência a estabelecer nexos causais “óbvios” entre o que uma imagem mostra, a mensagem que ela transmite e o que o espectador sente, ou pior, “aprende”. Essa pressuposição de relações de causa e efeito me parecem um dos grandes pontos cegos do pensamento acadêmico, além de um impulso que percebo se insinuar de forma acentuada sobre a minha própria escrita toda vez que me proponho a analisar o que quer que seja. Mas por mais atraente que pareça a aventura

de dissecar um objeto estético munindo-se de conceitos teóricos, não é mais possível acreditar que haja uma mensagem codificada nas imagens, esperando para ser decifrada pela crítica imbuída da tarefa de “abrir os olhos” dos espectadores alienados que não conseguem ver a verdade por trás do brilho das superfícies.

Estátuas, bonecas e manequins, em sua quase humanidade circunspecta, parecem materializar o silêncio e dar forma ao vazio. E porque sustentar o silêncio e enfrentar o vazio não são tarefas triviais, nos colocamos diante dessas imagens a criar narrativas, imaginar situações, fantasiar diálogos, conceber passados e futuros para aqueles corpos. Somos tomados pelo impulso de enxertar esses intervalos com nossa intuição, nossos devaneios e desejos. Neste sentido, são corpos que provocam nossa potência de ficcionalizar, de inventar devires que não obedecem nem às pretensas intenções do artista e tampouco a um determinado “clima de opinião” que paire sobre um trabalho. Quando Simmons se sente observada (e interpelada) pela boneca *hiper-real* que habita a sua casa, não são padrões estéticos impossíveis ou comportamentos subservientes que esta lhe impõe. Ao contrário, ela lhe incita a trabalhar, a produzir, afinal de contas “foi para isso que eu vim para cá”. Não é possível, portanto, adiantar ou universalizar os efeitos de uma obra, por mais que o pensamento crítico acabe com frequência nos impelindo a isso e que essas leituras muitas vezes se mostrem produtivas e pertinentes.

Apoderar-se de uma perspectiva que antes lhe era negada para expressar o que quer que seja, já é em si uma forma de ampliar o debate, de redesenhar de alguma maneira a topografia das visibilidades. Quando as artistas mulheres passam a se autorrepresentar, independente do conteúdo de seus trabalhos, já estão provocando uma ruptura na disposição dos corpos. O que me parece crucial, portanto, não é um suposto conteúdo de caráter pedagógico que se entende que elas deveriam expressar, ou uma determinada causa para qual o trabalho poderia funcionar como um panfleto, levando aos espectadores a mensagem “correta”, mas sim o fato delas ocuparem lugares que um dia lhes foram vedados, levando para estes espaços novas perspectivas, questionamentos, novas formas de olhar e de mostrar. Dito de outro modo, a transformação que me parece mais interessante e consistente é aquela que aposta na subversão da disposição das funções que os corpos desempenham e dos espaços que ocupam e não a de um conteúdo supostamente subversivo.

Quando faço um recuo temporal e penso na escolha do meu objeto de pesquisa anos atrás, não posso deixar de recordar que fui capturada não por todo discurso político e ideológico que bonecas, estátuas e manequim trazem a reboque de seus corpos inertes.

Não foi por um desejo de evidenciar os estigmas de dominação e sujeição que estes objetos impõem aos corpos femininos (embora este desejo tenha comparecido *também*) e menos ainda por um impulso iconoclasta de desconstrução destas formas. Foi em realidade pelo arrebatamento estético que senti quando, mesmo em meio às belíssimas fachadas iluminadas de Hopper e às icônicas latas de sopa de Warhol, me saltaram aos olhos as figuras totêmicas de Marisol. Foi pelo fascínio que me causaram a sutileza e a elegância consistente das fotografias de bonecas de Laurie Simmons, a potência da fabulação fantástica de Tolstói, a vitalidade filosófica do conto de Balzac e o vigor poético do filme de Hans Richter, em especial do belíssimo quadro que encena um romance mecânico entre dois manequins. Trago comigo até hoje a perturbação que a leitura de Casa de Bonecas, de Ibsen, me causou e não é exagero dizer que lembro do dia e do lugar em que estava quando vi pela primeira vez a fotografia da boneca de Bellmer, aquela que nos olha de soslaio por cima dos ombros, cujo rosto é uma máscara, e que me pareceu hipnótica, magnética e fabulosa na sua ambivalência repulsiva e ao mesmo tempo extremamente sedutora. Ainda que anos depois, a leitura de teóricas feministas sobre o trabalho de Bellmer tenha feito com que meu deslumbramento diante de suas bonecas parecesse uma espécie de descompostura, sigo pensando que há naquelas imagens a potência de um estranhamento que, passado quase um século de sua construção, não se deixou amortecer pelo tempo e tão pouco se deixou domesticar pelo discurso crítico. E um estranhamento nos dias de hoje não me parece um detalhe menor.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se até aqui me debrucei sobre obras que mostravam um corpo feminino eviscerado, um corpo dessecado, sem órgãos, sem sangue, esvaziado da fluidez amorfa de seu interior, gostaria de deixar como última reflexão uma obra que se coloca na direção inversa, apresentando o sangue feminino emancipado de seu corpo. No trabalho que comento, da artista visual americana Jenny Holzer, não há imagens da mulher, mas nem por isso ela deixa de ser o tema principal. Em *Lustmord* (1993), o corpo feminino comparece como resultado do poder individual de cada espectador/leitor de criar imagens subjetivas, imagens imaginadas que brotam no ato da leitura. Ainda assim, essas imagens têm o mérito de se impor numa cultura saturada de imagens do feminino, provocando, ainda que de forma sutil, algum curto-circuito no mecanismo pelo qual estamos acostumados a consumi-las.

4.1 O sangue sem corpo



Figura 47. Capa da revista Süddeutschen Zeitung. N. 46, 11.19.1993.

Em 1993, dando continuidade a sua abordagem do tema da violência na guerra, Holzer publicou uma série de textos reunidos sob o título *Lustmord*. A palavra alemã “*Lustmord*”, que não tem correspondentes precisos no inglês ou no português, evoca imagens violentas, traduzidas pela artista como “*sex-murder*”, “*rape-slaying*” ou “*lust-killing*”, o que, em português, poderia significar “assassinato sexual”, ou “estupro seguido

de morte”. A ideia inicial do trabalho surgiu a partir de uma encomenda feita pela revista semanal de um jornal de grande circulação em Munique, Alemanha, a *Süddeutsche Zeitung Magazin*. *Lustmord* foi a quarta de uma série de parcerias entre a revista e diferentes artistas visuais. A contribuição de Holzer foi publicada na edição de 19 de novembro de 1993, seguindo-se aos trabalhos de Alselm Kiefer, Francesco Clemente e Jeff Koons. O projeto consistia em um suplemento de vinte e oito páginas, inserido no interior da revista, dedicado a fotografias da artista, e mais um cartão de visitas confeccionado separadamente e afixado à capa de cada um de seus 520.000 exemplares (figura 50). A série foi concebida em resposta à violência perpetrada às mulheres muçulmanas pelos soldados sérvios durante a guerra da Bósnia, ocorrida na região dos Bálcãs entre 1992 e 1995. Jenny Holzer optou por não usar nenhuma fotografia ou depoimento que confirmasse a “realidade” dos assassinatos sexuais e, neste sentido, os seus textos podem ser entendidos como “ficção”. Mas ainda assim, o trabalho afirma um fato histórico conhecido, mas talvez pouco discutido, a saber, o uso do estupro como uma arma e uma estratégia político-militar, levada a cabo sistematicamente por soldados não apenas no conflito específico da Bósnia, mas na maioria das situações de guerra de que se tem notícia. Sobre o tema a artista afirma que “*na guerra o estupro é normal... faz parte da receita do soldado, é, por assim dizer, um tipo de pagamento*”⁸⁵. Em *Lustmord*, a experiência traumática de um estupro violento é recriada a partir da articulação de três perspectivas distintas: a do perpetrador da violência, a da vítima e a de um observador.

Na voz do perpetrador, o corpo violado é descrito como um meio fluido, cujos limites entre interior e exterior foram transgredidos.

EU NADO DENTRO DELA ENQUANTO ELA FICA EM SILÊNCIO

EU AFUNDO NELA

EU PISO NAS SUAS MÃOS

EU ESMAGO OS SEUS DEDOS

ELA ME PERSEGUE COM A SUA BOCA

EU SEGURO A SUA CABEÇA COM SEUS FINOS CABELOS

EU POSICIONO A SUA BOCA

SUA SALIVA ESCORRE ENQUANTO ELA DORME

⁸⁵ Waldman, 1997, p.25

ELA CHEIRA A URINA

A COR DELA POR DENTRO É SUFICIENTE PARA ME FAZER MATÁ-LA⁸⁶

A cena do estupro é reorganizada a partir do relato da vítima que, apesar de ter seu corpo brutalmente invadido, parece tentar manter a sua integridade apontando justamente para os limites que o separam do corpo do estuprador.

VOCÊ ME CONFUNDE COM ALGUMA COISA QUE ESTÁ DENTRO DE VOCÊ

MEUS OLHOS ESTÃO ARDENDO PELO CONTATO COM A PALMA DA SUA MÃO

VOCÊ TEM PELE NA SUA BOCA

VOCÊ ME LAMBE ESTUPIDAMENTE

EU TENTO ME EXCITAR ENTÃO FICO MALUCA

EU NÃO GOSTO DE CAMINHAR PORQUE SINTO ISTO ENTRE AS MINHAS PERNAS

COM VOCÊ DENTRO DE MIM FICO CIENTE DA MINHA MORTE

Uma terceira voz registra a cena a partir da perspectiva de um observador, cujo desejo de ajudar é mitigado pelo temor de entrar em contato com o corpo e com os objetos da mulher. Nesta posição, a transgressão dos limites do corpo violentado e a exposição dos fluidos que vazam de seu interior parece a um só tempo um motivo de constrangimento para a vítima e de repulsa para o observador.

QUANDO TUDO COMEÇOU A VAZAR DO SEU CORPO ELA CORREU PARA NÃO SER VISTA

EU QUERO ME DEITAR DO LADO DELA

EU VOU FICAR COBERTO DO QUE SAI DE DENTRO DELA

EU QUERO PENTEAR SEU CABELO MAS SEU CHEIRO ME FAZ ATRAVESSAR O QUARTO

EU SEGURO A RESPIRAÇÃO O MÁXIMO DE TEMPO POSSÍVEL

EU SEI QUE A DESAPONTEI

EU ENCONTRO AS SUAS TOALHAS ENFIADAS EM BURACOS APERTADOS

EU AS LEVO PARA QUEIMÁ-LAS EMBORA EU TENHA MEDO DE TOCAR NOS SEUS OBJETOS

⁸⁶ A tradução é minha.



Figura 48. Série *Lustmord* (1993-1995), *Süddeutschen Zeitung*. N. 46, 11.19.1993.

Para a publicação da revista, essas palavras foram inscritas à mão com tinta preta, vermelha e azul em corpos de homens e mulheres, e fotografadas muito de perto, de forma que poros, pêlos, manchas e sardas aparecessem tão marcados quanto o texto (figura 51). Aqui, como nos outros trabalhos de Holzer, as palavras escritas não ilustram e nem explicam as imagens, *elas são a própria imagem*, na medida em que são tomadas também como elementos visuais. A materialidade de que se investe o corpo da escrita, bem como a linguagem gráfica, concreta, referencial e substantivada das frases têm um efeito contundente, produzem uma fisicalidade que confirma mais uma vez o desejo de Holzer de que seus textos sejam lidos “*pelos olhos e pelo corpo inteiro*”. Essa estratégia dialoga com o conceito de uma “*erótica da leitura*”, formulado por Susan Sontag em seu livro *Contra a Interpretação* (1966), no qual a autora defende uma nova sensibilidade na leitura que desenfatize a construção de sentidos através da razão em benefício da valorização dos aspectos sensuais envolvidos na experiência estética. As frases de *Lustmord* assemelham-se a fotografias por sua visualidade visceral, pelo modo rápido como são apreendidas e pelo impacto que causam no espectador. Além da visibilidade flagrante (são inscritos *na pele e fotografados*), os textos são criadores de novas visualidades, na medida em que as diferentes “vozes” parecem se esforçar para que o espectador veja, imagine, o que elas lhe contam. Há, portanto, a construção de um espaço complexo e singular, resultado da articulação entre as linguagens visual e verbal, que explora os limites entre a sedução e a repulsa. A presença das imagens criadas por Holzer convida o olhar e seduz o espectador, mas, ao ser “capturado”, esse espectador é compelido a tornar-

se leitor, e a construir as suas próprias imagens em diálogo com a realidade repulsiva, quase insuportável, que o texto afirma.

A repercussão causada por *Lustmord* foi enorme, principalmente considerando o espaço que as obras de arte em geral, e especialmente as obras de arte contemporânea, costumam ocupar na imprensa não especializada. Alguma polêmica já era esperada em virtude do desconforto causado pela natureza do assunto. Detalhes mórbidos de uma cena de violência sexual configuram um tema árido e incômodo, mesmo para o leitor acostumado a consumir pelo jornal notícias cada vez mais chocantes. Além disso, o uso do corpo humano, concebido como suporte para a escrita, contribuía para intensificar este efeito, pois convocava associações com tatuagens e, especialmente na Alemanha, trazia à memória as imagens das marcações nos corpos de prisioneiros dos campos de extermínio nazistas. Mas o projeto de Holzer foi publicado em 1993, na era das guerras já amplamente monitoradas e noticiadas por meio de vídeos e imagens fotográficas. Quando a *Süddeutsche Zeitung Magazin* chegou à casa dos leitores, a Guerra da Bósnia já tinha rendido aos jornais algumas imagens inesquecíveis, como a foto de Ron Haviv tirada na cidade de Bijeljina, na qual um miliciano sérvio uniformizado é flagrado no instante em que se prepara para chutar a cabeça de uma mulher muçulmana, morta ou quase, caída sobre a calçada entre dois outros corpos femininos, (figura 24). É possível presumir, portanto, que os leitores da revista já estivessem, em certa medida, cientes da orgia de violência promovida na Bósnia pelas forças sérvias. Além disso, as relações entre a violência cometida contra as mulheres e as estratégias militares em tempos de guerra já haviam se tornado conhecidas. Basta lembrar de eufemismos como “Joy Divisions” (“divisões da alegria”) – setores dos campos de concentração nos quais mulheres judias serviam de escravas sexuais para soldados e oficiais nazistas, ou “Comfort Women” (“mulheres de alívio”) - as milhares de mulheres coreanas sequestradas e encarceradas a serviço do exército japonês em “bordéis militares” na China. Algumas dessas mulheres sobreviveram para contar as suas histórias, e seus testemunhos foram registrados em livros, entrevistas e documentários. Em 1993, as imagens dos prisioneiros bósnios no campo de extermínio criado pelos sérvios em Omarska, norte da Bósnia, já haviam começado a ser divulgadas, e os jornalistas não demoraram para apontar a ausência quase absoluta de mulheres entre 15 e 35 anos nas fotos.

Mesmo assim, a obra causou *um escândalo muito maior do que se podia prever*⁸⁷, tendo sido objeto de debates por dias seguidos em jornais e revistas dentro e fora da Alemanha. Curiosamente, no centro das discussões não estava o conteúdo dos textos (a descrição quase pornográfica da violência sexual cometida contra a mulher) e nem o eco de memórias traumáticas evocadas pelas marcações dos corpos. O grande alvo das polêmicas foi a capa da edição, mais especificamente, o material usado para a impressão do seu texto. Na parte de dentro do cartão de visita branco afixado à capa da revista havia duas mensagens. Escrito em tinta preta, lia-se “*Die farbe ihrer offenen innenseite reitz mich sie zu toten*” (“a cor dela por dentro é suficiente para me fazer matá-la”) e “*sie fiel auf den boden meines zimmers sie wollte beim sterben sauber sein aber sie war es nicht*” (Ela tentou ser limpa ao morrer, mas não conseguiu. Eu vejo seu rastro”). Na parte da frente do cartão lia-se, em vermelho: “*Da wo frauen sterben bin ich hellwach*” (Estou acordada no lugar onde as mulheres morrem). Mas essas palavras não haviam sido impressas em tinta vermelha apenas como uma maneira de simbolizar o sangue derramado pelas vítimas. Elas foram impressas com sangue de verdade, doado por mulheres alemãs e iugoslavas que se voluntariaram para participar do projeto. Em *Lustmord*, há um resgate da origem corporal da palavra, pois, não apenas os textos são escritos à mão, o que enfatiza a escrita como gesto corporal, como também, tanto o suporte (pele), quanto a tinta (sangue) são elementos do corpo humano. O sangue doado pelas voluntárias passou por um procedimento rigoroso antes de ser utilizado, sendo submetido a testes de hepatite e HIV e, então, superaquecido para eliminar a presença de agentes infecciosos. Apenas depois de passar por todas as etapas desse processo o sangue foi misturado à tinta de impressão usada nos cartões. Ainda assim, o gesto foi responsável por uma verdadeira comoção, e Holzer foi acusada de uma série de contravenções – desde agitação política, até desperdício de sangue. A julgar pelo “convite” afixado à capa da revista, grande parte dos leitores, muitos dos quais não conheciam o trabalho da artista, esperavam encontrar nas fotografias inseridas no interior da edição imagens que ilustrassem a violência evocada pelo texto. Contudo, essas expectativas são frustradas, uma vez que as fotografias do interior da revista não trazem nenhuma imagem gráfica da situação apresentada na capa. Nelas, a figura do corpo humano é reduzida a uma região pequena e não identificável e não é possível saber qual foi a parte do corpo fotografada ou mesmo se trata-se de um corpo feminino ou masculino. Mostra-se apenas o espaço

⁸⁷ Simon, 1999 p.47

suficiente para comportar a escrita. O espaço onde espera-se ver imagens (retratos da vítima, do perpetrador, do local onde foi cometida a violência) é povoado por mais palavras, ao passo que essas mesmas palavras são repletas de possíveis imagens. Considerou-se que a presença do sangue na casa dos mais de quinhentos mil leitores do suplemento semanal de um jornal popular, ainda que testado em laboratório, livre de germes, e em quantidades ínfimas, extrapolava um limite ético. O projeto foi discutido em diferentes publicações, atraindo tanto respeito - o trabalho recebeu a medalha de ouro do Clube de Diretores de Arte da Alemanha em 1994 -, quanto críticas severas, de setores que o consideraram muito visceral, muito literal, mas, sobretudo, uma ameaça à saúde daqueles que manusearam o cartão. Um tribunal regional da Alemanha chegou a sugerir o recolhimento daquela edição sob a acusação de que a revista constituiria uma “*ameaça à saúde pública*”⁸⁸. No centro das preocupações estava o medo da transmissão de doenças, em geral, e do vírus HIV, em especial. A revista *Time US* de 29 de novembro de 1993, num artigo intitulado “*Talk of the Streets*” (assunto das ruas) afirmou que a *Süddeutsche Zeitung Magazin* “*tentou levar a violência perpetrada às mulheres na guerra diretamente para a casa de 520.000 leitores*” e que esta iniciativa havia sido considerada “*sensacionalista demais*”. Peter Heimer, conselheiro da Cruz Vermelha alemã, foi além num pronunciamento no qual afirmou que o ato era “*repulsivo e absurdo*”⁸⁹. Somado ao temor diante do suposto risco de contaminação, muitos leitores experimentavam a sensação de terem sido enganados, uma vez que só era possível saber da presença do sangue no cartão afixado à capa, a partir da leitura do interior da revista, ou seja, após já tê-lo manuseado. A reação à notícia de que o cartão continha sangue feminino ecoava a posição do observador de *Lustmord*, que teme “*tocar nos objetos*” que tiveram contato com a vítima da violência. Não era a crueza das palavras e nem a realidade que elas denunciavam as responsáveis pelas reações suscitadas, mas sim, o fato de o leitor, desavisado, ter entrado em contato, através das páginas “*envenenadas*”, com os resquícios do sangue de uma desconhecida. A informação sobre a origem das palavras tornava o jornal um hóspede perigoso e não desejado.

A polêmica em torno do projeto expõe questões polêmicas como o medo que se tem de sangue em geral e, especialmente, do sangue feminino, e as noções de sangue

⁸⁸ Simon, 1994, p. 82

⁸⁹ Simon, 1994, p. 82

impuro, ou contaminado, noções centrais às próprias práticas de limpeza étnica empreendidas pelos soldados sérvios. Além disso, fazer o leitor “sujar as mãos de sangue” ainda que metaforicamente, pode ser interpretado como uma acusação da responsabilidade ou da culpa das quais o espectador prefere se imaginar isento. Mas, ainda assim, é no mínimo estranho pensar que uma única frase impressa com algumas gotas de sangue doado por mulheres voluntárias possa chocar mais do que a enorme quantidade de sangue derramada pelas milhares de mulheres vítimas de conflitos civis e políticos. O episódio coloca, então, uma série de questões, dentre as quais, vale destacar a seguinte: *de que forma a estratégia usada por Holzer para representar a violência cometida contra as mulheres na guerra pode ser mais “chocante”, mais “repulsiva” e mais “absurda” não só do que a própria realidade a que a obra se refere, mas também do que a outras incontáveis representações (muitas delas mais explícitas e mais figurativas) dessa mesma realidade?* Em *Lustmord*, o objeto (sangue) é convertido em texto e o texto, por sua vez, é convertido em imagem. A materialidade de que se investe o corpo da escrita (sangue feminino) faz com que imagem e objeto se confundam, e ambos são tocados não apenas pelo olhar, mas pelas próprias mãos do espectador. Neste sentido, a combinação estratégica que Holzer faz de sangue e tinta, corpo e palavra, promoveria uma reconfiguração do espaço da representação, alterando a lógica usual do consumo dessas imagens, lógica que obedece a uma hierarquia e a uma distância entre o sujeito que observa e o objeto da observação. Além das três posições criadas por Holzer, o trabalho inclui uma quarta, a do observador “privilegiado”, leitor da revista, cuja distância da vítima é metaforicamente suprimida. Desta forma, *Lustmord* amplia o usual e já exaurido foco que enquadra apenas a mulher na posição de vítima, uma vez que, no centro da “orquestra” de vozes articulada no trabalho não está a sua figura passiva, e sim a própria experiência da violência e a relação que se estabelece entre esses três agentes. Trata de estabelecer, assim, novas maneiras de afirmar uma realidade que, em maior ou menor grau, já era conhecida. *Lustmord* parece afirmar que olhar apenas não é suficiente, é necessário também *dar-se conta de que se está olhando*. Neste sentido, o espectador é pego de surpresa, não no museu, mas desarmado dentro de sua casa, convidado não apenas a refletir sobre a realidade afirmada pelo trabalho, mas também sobre o que significa ser espectador desta realidade.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALLOA, EMMANUEL (Org). *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ATTIMONELLI, Claudia e SUSCA, Vincenzo. *Porno Cultura. Viagem ao fundo da carne*. Porto Alegre Editora Sulina.
- BACHELAR, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAL, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities*. Toronto: University of Toronto Pres., 2002.
- BALZAC, Honoré. *Obras Escolhidas*. Volume VI. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1954.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2010.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução Fernando Scheibe. Editora Autêntica, 2013.
_____. *A Literatura e o Mal*. Tradução Fernando Scheibe. Editora Autêntica, 2015.
- BAUDELAIRE, Charles. *The painter of the Modern life and other Essays*. New York: Phaidon, 2006.
_____. *A Modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BAUDRILLARD, Jean. *A Troca Simbólica e a Morte*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- BUCK-MORSS, Susan. *Estética e Anestésica: uma reconsideração de A Obra de arte de Walter Benjamin*. In *Benjamin e a Obra de Arte*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- BURTON, Johanna. *Cindy Sherman*. October Files. Cambridge: MIT Press, 2006.
- CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CHAUDHURI, Shonini. *Feminist Film Theorists. Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. London: Routledge, 2008.
- CHOCANO, Carina. *You Play the Girl*. Boston: A Mariner Original, 2017.
- CHRISTIAN, R. F. *Tolstoy's Letters. Volume I, 1828-1879*. London: The Ethlone Press, 1978.
- COOKE, Lynne and WOLLEN, Peter. *Visual Display. Culture beyond appearances*. Seattle: Bay Press, 1995.

COSTA, Alexandre Rodrigues. *Corpos Labirínticos – Textos de Hans Bellmer*. Rio de Janeiro: Gramma, 2019.

DELEUZE, Gilles e ROLNIK, Sueli. *Micropolíticas*. Petrópolis: Vozes, 2006.

DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. Tradução de Márcia Bechara. São Paulo: n-1 Edições, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Pintura Encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012.

_____. *Invenção da Histeria*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

_____. *A semelhança informe*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003.

FOSTER, Hal. *Compulsive Beauty*. Massachusetts: Mit Press, 1993.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas, Volume 8 (1906-1909)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. *Obras Completas, Volume 6 (1901-1905)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *Obras Completas, Volume 11 (1912-1914)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Obras Completas, Volume 14 (1917-1920)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Obras Completas, Volume 15 (1920-1923)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Obras Completas, Volume 17 (1926-1929)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GIORGI, GABRIEL. *Formas Comuns. Animalidade, literatura, Biopolítica*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

GROSS, Kenneth. *The Dream of the Moving Statue*, Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 2006

_____. *On Dolls*, London: CB Editions, 2018.

HARAWAY, Donna. *Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HOFFMANN, E. T. A. *O Homem da Areia*. Trad. Ary Quintella. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

IBSEN, Henrik. *Casa de Bonecas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

JAGUARIBE, Beatriz. *O Choque do Real: Estética, Mídia e Cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JAMES, Henry. *Selected Short Stories*. London: Penguin Books, 1963.

JENTSCH, Ernst. *On the Psychology of the Uncanny (1906)*, in Angelaki, *A New Journal in Philosophy, Literature and the Social Sciences*, 2002.

JOHNSON, Barbara. *Persons and Things*, Cambridge: Harvard University Press, 2008

JONES, Amelia. *Sexuality: Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel Gallery, 2014.

KARNES, Andrea. *Big Camera, Little Camera*. New York: Delmonico Books, 2019.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LATOURETTE, Bruno. *On the modern cult of the factish gods*. Durham: Duke University press, 2010.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura. Textos Essenciais. Vol. 6: A figura Humana*. São Paulo: Editora 34, 2008.

NELSON, Victoria. *The Secret Life of Puppets*, Cambridge: Harvard University Press, 2001

MITCHELL, W. J. T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago, 1987.

MONDZAIN, Marie-José. *A Imagem pode matar?* Lisboa: Nova Veja, 2009.

MORAES, Eliane Robert. *O Corpo Impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2017.

MULVEY, Laura. *Visual and other pleasures*. Hampshire: Palmgrave, 2009.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Editora 34, 2021.

PACINI, Marina. *Marisol, sculptures and works on paper*. New Haven: Yale University Press, 2014.

PERNIOLA, Mario. *O Sex Appeal do Inorgânico*. São Paulo: Studio Nobel, 2005.

_____. *Pensando o Ritual: Sexualidade, Morte, Mundo*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SARDENBERG, Mark B. *Ibsen's Houses. Architectural Metaphor and the Modern Uncanny*. Cambridge: Cambridge University press, 2018.

SERRES, Michel. *Statues*. London: Bloomsbury, 2015.

SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: A alquimia dos corpos e das almas à luz das tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

_____. *Autenticidade e performance: A construção de si como personagem visível*. In: Revista Fronteiras – Estudos midiáticos, Unisinos, setembro/dezembro de 2015b.

SLADEN, Mark. *Helen Chadwick*. London: Hatje Cantz Publishers.

SMITH, Marquard. *The Erotic Doll: a modern fetish*. New Haven: Yale University Press, 2013.

SONTAG, SUSAN. *On Photography*. New York: Rosetta Books, 2005.

TIFFANY, Daniel. *Toy Medium*. Berkeley: University of California Press, 2000.

TUCHERMAN, Ieda. *Fabricando corpos: ficção e tecnologia*. Comunicação, Mídia e Consumo (São Paulo), v. 3, p. 77-92, 2006.

_____. *A juventude como valor contemporâneo: forever young*. Logos 21: Comunicação e religiosidades, Ano 11, n 21, p. 134-150, 2004.

_____. *Breve história do corpo e de seus monstros*. 1. ed. Lisboa: Editora Vega - Coleção Passagens, 1999.

WHITING, Cécile. *Figuring Marisol's Femininities*. Racar: Revue d'art Canadienne. Vol 18, n. 1-2, 1991.