

RETRATOS DE MULHER

Norma Telles

Universidade de São Paulo - USP

e Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC

E-mail: norma.telles@gmail.com

Resumo: Neste texto faço um trajeto pelos retratos de mulher pintados pela Grande Arte do século XIX que legou ideias e convenções ao modernismo, detalhando alguns elementos que podem ser lidos nesses quadros textuais ou visuais e que marcaram as moças, desviando-as de um contato saudável com o corpo e consigo mesmas. Em um segundo momento, revejo antropólogas, escritoras, artistas que, no início do século XX, quebraram a noção unitária e misógina sobre o corpo e a mente da mulher e introduziram novos questionamentos, novas indagações, múltiplas subjetividades e modos de ser.

Palavras-chave: corpo; gênero; retratos

O corpo é o local em que vida e pensamento/imaginário se cruzam e, ao fazê-lo, delimitam, para os humanos, o mundo da vida. Lembra Godard (2002, p.1) que cada indivíduo, cada grupo social, em ressonância com seu ambiente, cria e é submetido a mitologias do corpo em movimento. Os movimentos constroem quadros de referência variáveis da percepção apreendidos de forma global e dificilmente permitem que o ator ou o observador distingam os elementos e as etapas que fundam a carga expressiva de seus gestos. Os estados do corpo são inseparáveis da emoção que, por sua vez, é inseparável do estado de consciência. As emoções são representações cerebrais de estados corporais; envolvem mapas corporais no cérebro (DAMASIO, 2004).

Proust, já no início do século XX, em vários trechos de *Em Busca do Tempo Perdido*, mostra essa relação entre posturas corporais, gestos, emoções e pensamentos: “As pernas e os braços estão cheios de lembranças entorpecidas” (PROUST, 1995, p. 9). E, em outro trecho, o narrador caminha imerso em dúvidas e tristes pensamentos quando, distraído, ao recuar para não ser atropelado por um veículo que passava, tropeça no calçamento; no mesmo instante em que firma um dos pés numa laje mais baixa, todo o desânimo

[...] sumiu face à mesma sensação de felicidade que em diversas épocas eu julgara reconhecer num passeio de carro [...], a vista dos campanários de Martinville, no sabor da *madeleine* mergulhada no chá, e tantas outras sensações [...] toda inquietação acerca do futuro e toda dúvida intelectual se haviam dissipado. As que ainda há pouco me assaltavam a respeito da realidade de meus dotes literários, e até da realidade da literatura, tinham desaparecido como por encanto (PROUST, 1995, 176).

Esse trecho memorável encontra eco numa afirmação do estudioso do corpo e do movimento, quando este nos diz que a sensação de nosso próprio peso é o que permite que não nos confundamos com o espetáculo do mundo, e que o estado afetivo concede a cada gesto sua qualidade (GODARD, 2000, p. 20). Em Proust, seguindo aquela cena, o narrador se lança numa pesquisa em profundidade a respeito da felicidade que sente, provocada pelos vários movimentos – tropeçar, perceber sensações, acompanhar miríades de ideias que passam – e cujo resultado é o surgimento de seu conceito estético de obra de arte e, afinal, o esboço do livro que pretende escrever e que até então se julgara incapaz de criar, exatamente o livro que o leitor está terminando de ler.

A escritora Nélide Piñon também entrelaça os mesmos termos em várias tramas narrativas; por exemplo, é direta e simples em *A casa da paixão*: “Marta amava o sol, queria o homem. Mudar o estado do corpo era alterar todo o pensamento...” Em outro livro, a narradora diz a respeito da escrevente:

Desde pequena adestrou a mão direita para enfrentar a caneta. O instrumento provou-se propenso a armazenar apenas palavras bem comportadas. As melhores fugiam-lhe pela janela, tal a sua velocidade. Já aos treze anos, livrou-se desse jugo utilizando as duas mãos sobre pequena máquina Hermes que, em verdade escreveu seus livros. Teve ela apenas o trabalho de assiná-los (PIÑON, 1998, p. 107).

A escritora aqui é pós-naturalista, pós-modernista, borra fronteiras entre produção, reprodução, imaginação e mostra com toda naturalidade um híbrido máquina e organismo, uma criatura da realidade social, que reconhece os impedimentos à prática de escrita pelo lado direito e lança mão de uma máquina para que a esquerda possa superá-los, tornando a criatura social também uma criatura de ficção. É quimera, híbrido que condensa imagem da matéria e da imaginação. Com um toque de ironia, Piñon, neste texto e em sua obra, mostra que não teme parentesco com animais ou máquinas, não teme o contraditório, não teme o novo.

Neste artigo faço um trajeto por retratos de mulher na Grande Arte do século XIX, que legou ideias e convenções misóginas ao modernismo, detalhando alguns elementos que podem ser apreendidos nesses quadros textuais ou visuais, modelos que se imprimiram profundamente na mente dos observadores e das moças, desviando-as de um contato saudável com o corpo e consigo mesmas. Por isso é importante conhecer os estereótipos ou os temas eleitos como exemplares, sem o que não nos livramos deles. Em um segundo momento, revejo antropólogas, filósofas, artistas que, já no início do século XX, quebraram a noção unitária e misógina sobre o corpo e a mente da mulher e introduziram novos questionamentos, novas indagações, múltiplas subjetividades e modos de ser.

Assim, retomando as sugestões dos estudiosos e dos escritores citados anteriormente, podemos dizer que o corpo é formado na interação entre as pulsões individuais e as codificações coletivas de um dado grupo, em dado momento histórico. Nessa formação, a tensão do meio ambiente é contrabalançada pela pulsão interna através do que Damásio denominou marcador somático, isto é, o modo pelo qual representações cognitivas do mundo externo interagem com representações cognitivas do mundo interno – pelo qual percepções interagem com emoções, pois o autor considera que as primeiras derivam de padrões de ativação nervosa do mundo externo, enquanto as segundas derivam de padrões de ativação nervosa do mundo interno.

Esta perspectiva do teórico contemporâneo, e de outros tantos estudiosos, se contrapõe à visão cartesiana do corpo-máquina como uma coleção de membros, matéria bruta em oposição à razão e ao espírito. A totalidade do corpo, assim como a das culturas ou sociedades, não corresponde à soma de suas partes, uma parte não se opõe a outra em um binarismo no qual um termo

sempre é tido como superior ao outro, por exemplo, o espírito ao corpo, à carne. A totalidade das culturas ou dos corpos também não é fechada, está em perene transformação por si mesma ou por intervenções específicas.

Foucault demonstrou sobejamente que o corpo é a superfície na qual se inscreve a história, enquanto Perrot enfatizou como as diferenças dos sexos que marcam os corpos ocupam posição central na história.

[...] no Ocidente cristão e pós-cristão sensivelmente nos encontramos em uma cultura em que a natureza é chamada de Mãe Natureza, onde Deus é exclusivamente varão, e onde um dos significados correntes de Mulher com M maiúsculo é simplesmente sexo, enquanto homem com H maiúsculo significa a humanidade em geral [...] o diabo também é varão, pois como anjo Lúcifer é um puro espírito, [cuja] forma popular é simplesmente a do deus Pã – o espírito luxuriante – da terra e da fertilidade, o gênio da beleza natural. (WATTS, 1973, p. 171).

Na era moderna, especialmente a partir dos séculos XVII e XVIII, as pessoas passaram a se inscrever, por meio de dualidades, em um específico arranjo dos sexos segundo o qual a sociedade organiza a diferença. Os binarismos não se resumem a este aspecto, mas abrangem todas as categorias de pensamento da sociedade industrial, urbana e burguesa que universalizou e naturalizou as oposições, a começar pela primária homem/mulher, ou seja, pela diferenciação entre os gêneros. Não havia espaço para alternâncias ou, por exemplo, para a indiferenciação, como a do hermafrodita, cujo diário Foucault editou e comentou em *Herculine Barbin*. Escreve o autor que as

[...] teorias biológicas da sexualidade, as concepções jurídicas do indivíduo, as formas de controle administrativo nos Estados Modernos acarretaram pouco a pouco a recusa da idéia de mistura dos dois sexos em um só corpo e conseqüentemente à restrição da livre escolha dos indivíduos incertos (FOUCAULT, 1983, p. 2).

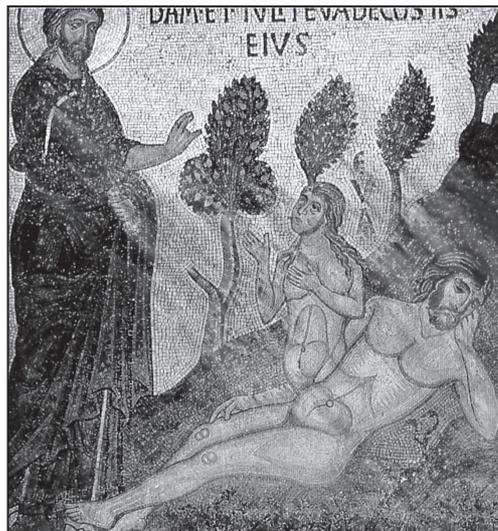
Foi somente no final do século XX e no início do novo milênio que a indiferenciação, em todas as suas variantes, começou a ser aceita, aceitação esta que é paralela ao desgaste dos binarismos, das oposições dicotômicas, enfim do modelo cartesiano dualista que informou o Ocidente nos últimos séculos e que de um modo ou outro afirmava, nas palavras de Foucault, que “é preciso um sexo verdadeiro”.

Hoje, escrevia Watts no final dos anos 1950,

[...] vemos que ser e movimento, massa e energia são inseparáveis, e já não precisamos supor que o que se move e muda é uma forma de realidade defectiva. Podemos ver que o eterno é o passageiro, pois o cambiante panorama da experiência sensorial não consiste em uma soma de coisas que aparecem e desaparecem: é um modelo estável de relações que se manifestam como e mediante formas passageiras. (WATTS, 1973, p. 219).

No início da modernidade, a partir do século XVI, foram elaboradas novas noções de homem, mulher e vida. Ser homem, ser mulher tornou-se, mediante a construção dessas novas noções, algo fixado pelo corpo, algo “natural”. A capacidade reprodutiva das mulheres foi pensada como *dada* pela natureza e sobre ela, eventualmente, se reconhecia a possibilidade de exercício de um controle social limitativo – contracepção, aborto, infanticídio. Tabet reverteu essas noções demonstrando que as capacidades reprodutivas das mulheres são construídas, elaboradas socialmente; que o controle da reprodução não visa somente limitá-la, ao contrário, visa, sobretudo, aumentá-la; que as manipulações sociais da reprodução se fundam sobre a organização biológica específica da espécie, a saber, a separação entre pulsão sexual e mecanismos hormonais de procriação (TABET, 1985). Esta peculiaridade permite outro tipo de manipulação social em grande escala, mais complexa, mas tão disseminada quanto o casamento, a domesticação da sexualidade das mulheres, sua canalização para a heterossexualidade e sua especialização em fins reprodutivos. Tabet identifica então uma divisão entre categorias de mulheres: a maioria reservada à sexualidade reprodutiva, as outras à sexualidade “do prazer” (para o homem).

A antiga misoginia, derivada da Bíblia e dos gregos, foi reformulada naturalizando os corpos e generalizando o “primeiro Adão depois Eva” do mito bíblico, o *locus* clássico em nossa cultura do primado do masculino sobre o feminino (HILLMAN, 1984, p.193). Uma linda pintura medieval anônima ilustra esse ponto: nela Adão está deitado de frente para o observador, nu e adormecido, enquanto Eva, já pronta, sai, até a altura dos quadris, acima do púbis, de uma sua costela esquerda e contempla com ternura uma figura de Deus que tem a silhueta arredondada, como que prenhe.



O axioma “Primeiro Adão, depois Eva” pode ser expandido desta narrativa de inúmeras maneiras. Primeiro, o macho é anterior no tempo, porque foi criado primeiro. Segundo, o macho é superior porque só ele foi criado à imagem de Deus. Terceiro, o macho é superior em consciência porque Eva foi extraída do sono profundo de Adão, de sua inconsciência [...] Eva é o ‘sono’ do homem. Quarto, Adão é substancialmente superior porque Eva estava pré-formada nele como a parte em relação ao todo. Adão é perfeito desde o começo, é uma imagem espelhada da própria perfeição de Deus. A existência, a essência e a substância material de Eva dependem de Adão. (HILLMAN, 1984, p. 193).

A metáfora é física e a diferença é sexual, então esta será a área ideal para a demonstração da inferioridade feminina, não importa se pela anatomia, pela fisiologia ou pela medicina. “A história psicológica da relação masculino-feminino em nossa civilização pode ser vista como uma série de notas de rodapé ao mito de Adão e Eva. (HILLMAN, 1984, p. 194). Toda teoria do corpo tem também sua filosofia, mesmo que esta não seja explicitada, isto é, as teorias sobre o corpo fazem sempre parte de uma visão de mundo. Outros pares de opostos, como esquerdo-direito, quente-frio, maduro-imaturo, foram empregados para assinalarem a diferença entre homens e mulheres, por estudiosos ou pela cultura popular.

Ao longo dos últimos séculos, surgiram variantes desse mito da prioridade masculina, mesmo após Baer ter publicado, em 1827, a descoberta do óvulo da fêmea, pois, como todos sabem, só nas primeiras décadas do século XX foi estabelecida, com clareza, a relação cíclica entre menstruação e ovulação, portanto, percebidos os mecanismos da concepção. Teorias da geração refletem o encontro entre masculino e feminino e a história da fisiologia mostra

[...] uma longa e inacreditável sequência de desventuras teóricas e erros de observação na ciência masculina [que] não são simples equívocos, erros comuns e necessários no caminho do progresso científico; são deprecações recorrentes do feminino formuladas na impecável linguagem objetiva da ciência do período. (HILLMAN, 1984, p. 198).

A tradição grega contribuiu com outro veio de misoginia que aparece, nas teorias de Aristóteles ou na fala de Apolo, em uma peça de Ésquilo, “Não é a mãe a geratriz daquilo que se diz por ela gerado, seu filho [...] Genitor é aquele que ejeta o sêmen [...] Pode-se ser um pai mesmo sem uma mãe” (apud HILLMAN, 1984, p. 199). Hillman denomina essa fantasia apolínea porque, diferentemente da que examinamos acima, a adâmica evoca a objetividade, o distanciamento e a clareza científica da consciência masculina. Aristóteles forneceu o primeiro argumento em favor da inferioridade feminina, ao afirmar que a fêmea fornece unicamente nutrição e local para o desenvolvimento do embrião que, para ser gerado, depende totalmente do princípio ativo que vem do pai. A contribuição da mulher seria o sangue menstrual, tabu, tido como inferior ao sêmen masculino, forma superlativa do sangue. “A visão aristotélica, além de representativa de

seu próprio tempo, é também a causa da posterior visão católica dos tomistas (HILLMAN, 1984, p. 203).” Na obra dos pais da Igreja dos primeiros séculos, o ataque já era virulento ao corpo da mulher, vista como mais próxima da matéria corruptível, o que, muitas vezes, tornava sua inferioridade suja.

De Galeno a Freud, o genital masculino foi tomado como protótipo e prova da inferioridade do órgão feminino, ao qual dizem faltar algo. Se na diferença binária um dos termos é tomado como o perfeito e modelo, ao outro só cabe ser defeituoso. Os médicos do século XIX, por sua vez, se dedicaram a provar a fraqueza mental fisiológica da mulher. Por essa expressão, o dr. Paul Julius Moebius, em seu influente livro publicado em 1900, entendia a anatomia do cérebro; para ele, certas partes do cérebro da mulher eram inferiores àquelas dos homens. A psicanálise surge com Freud e Breuer e tem como ponto de partida a histeria. “A descoberta do inconsciente e o reconhecimento da histeria são, histórica e teoricamente, interdependentes” (HILLMAN, 1984, p. 223). Tida como enfermidade predominantemente de mulheres, a definição da histeria comprovava esta prevalência por meio da fusão, própria do período, entre noções evolucionistas retiradas de contexto e teorias degenerativas da inferioridade feminina que culminaram em Moebius. A fragilidade da fé das mulheres que constava no manual dos inquisidores, no século XIV e seguintes, quando da caça às bruxas, tornou-se fraqueza mental constitutiva da mulher, defeito fisiológico inato.

O modelo básico explicativo da histeria relacionava a enfermidade com hereditariedade defeituosa que podia ser exacerbada pelas crises biológica e social da puberdade. “Enquanto essas explicações enfatizavam o elemento físico, não esqueciam o significado de obrigações particulares – atividades restritas e repressão sexual – impostas às mulheres” (SHOWALTER, 1987, p. 139). Jean-Marie Charcot (1825-1893) foi o primeiro dos teóricos europeus da histeria, tendo iniciado seus trabalhos em 1870. Acreditava que a histeria era o resultado de um sistema neurológico fraco, que era hereditário, embora pudesse ocorrer em homens, mas isso era raro. Era uma enfermidade de mulheres, que poderia ser deslançada por um evento traumático, e era progressiva e irreversível.

A representação teatral da histeria feminina, a encenação do ataque histérico completo, foi central no trabalho de Charcot. Ele cercava as pacientes com figuras de histéricas e lhes solicitava que retratassem seu “tipo” de histeria. As sessões, para uma plateia seleta de estudantes e médicos, eram fotografadas, e as fotos foram cruciais para a invenção da histeria feminina. Foram também empregadas por Charcot como prova visual da enfermidade. Charcot provocava, por meio de hipnose, eletrochoque e manipulação genital, os sintomas histéricos nas pacientes, algumas vezes fazendo surgir raiva e resistência por parte delas. Mas as pacientes também desfrutavam de um repentino status, devido àquelas

mesmas encenações e fotografias, e, por outro lado, eram ameaçadas de serem transferidas de volta ao inferno do pavilhão das incuráveis se não realizassem as proezas solicitadas; posavam e se submetiam às apresentações, como durante as palestras frequentadas por Freud em 1885 e 1886.

Para Charcot, a histeria estava ligada à sexualidade feminina, e a interpretação dos gestos histéricos como sexuais era reforçada pelos esforços do médico que cutucava com alfinetes – como antes dele haviam feito os inquisidores nos corpos das bruxas – áreas do corpo que poderiam induzir convulsões quando pressionadas. E concluiu o doutor que a área dos ovários era uma zona particularmente sensível (SHOWALTER, *Idem*, 150). A modelo/paciente que mais se destacou nessa época chamava-se Augustine; era bela e seus ataques haviam começado aos 13 anos, quando, segundo contava, fora estuprada pelo empregador. Entrou para a Salpêtrière em 1875. Fez carreira como modelo fotográfico da histeria e suas fotos mostram-na com 15 anos. Todas as suas poses sugerem, pensa Showalter, os gestos exagerados do clássico estilo francês de representação teatral. Algumas fotografias mostram-na com o roupão do hospital, bastos cabelos soltos, imitando poses de pinturas do Novecentos; outras vezes parece com o quadro pré-rafaelista de Millai, *Ofélia*. “Entre seus talentos estava a habilidade de cronometrar e dividir as performances histéricas em cenas, atos, quadros e intervalos, de modo a atuar uma sugestão sincronizada com o clique da câmara” (SHOWALTER, *Idem*, p. 154).



Planche XXIX.

HYSTÉRO-ÉPILEPSIE

CONTRACTURE

Figure 103

Régnard, photograph of Augustine ("Hystero-epilepsy: Contracture"), *Iconographie*, vol. II.

Entretanto, como se ilustrando as ideias com as quais iniciamos o texto, isto é, das expressões corporais traçando mapas cerebrais de emoções, sua encenação de poses e gestos dos ataques histéricos acabou por cobrar um tributo de sua psique e ela desenvolveu um sintoma histérico estranho: enxergava tudo em preto e branco. Em 1880, começou a se rebelar contra o regime do hospital; tinha períodos de violência, rasgava as roupas, quebrava janelas. Era então anestesiada com éter ou clorofórmio, comenta Showalter. Logo os médicos desistiram de seu caso e ela foi trancada em uma cela. Mas, para alívio das leitoras, disfarçando-se de homem Augustine conseguiu escapar da Salpêtrière. Nada mais se soube dela.

Durante o período em que surgia a *Nova Mulher* e a cultura se sentia atacada por filhas rebeldes, uma defesa foi rotular as mulheres que faziam campanhas por melhorias, ou que desejavam realizações pessoais, como insanas, literal ou figurativamente. De todas as desordens do *fin-de-siècle*, comenta Showalter, nenhuma foi tão identificada com o movimento feminista como a histeria. Observação clínica e preconceito sexual formaram essa associação. A psiquiatria darwinista escrevia tratados sobre as consequências físicas da rebelião feminista, e confirmava que as pretensões das mulheres levariam à degeneração da espécie. Seguir as regras, ficar dentro dos papéis prescritos não era suficiente para salvar ninguém. Mas muitas mulheres seguiram os preceitos visando se tornar uma figura “respeitável”, decente. Um desses preceitos dizia respeito aos cabelos, que deveriam ser apresentados de modo oposto às cabeleiras que observamos nas histéricas ou nas loucas, entre outras.

No século XIX, uma mulher “de respeito” traz a cabeça coberta, uma mulher de cabelos soltos é uma figura do povo, vulgar; nas feiras distinguem-se as burguesas que usam chapéu, que saem às compras, das feirantes que nada usam para cobrir os cabelos (PERROT, 2007, p. 58).

O cabelo solto, além de indicar o não pertencimento à classe média, indicava também falta de decoro, uma sensualidade imprópria. Não só a “mulher de respeito” cobria a cabeça, como o corpo todo, a não ser o colo e parte dos seios, o que é apenas mais uma das contradições dessa sociedade. Seguindo manuais de etiqueta, escritos por homens ou mulheres e que proliferavam desde o século XVIII, todos os gestos das burguesas eram medidos, contidos, pequenos, silenciosos; demonstravam quem era ela, uma senhora de respeito, alguém que não tem nada a dizer além de expressar os valores morais de apagamento e abnegação. Mulheres sem uma história própria, repositórios de uma determinada visão moralista de mundo. De agente metafórico da danação à agente literal da salvação, com direito a pedestal, a cultura burguesa elaborada por homens para homens transformara a ideia de mulher. A definição de natureza feminina, que emergiu desde o final do século XVIII, reforçou e formalizou papéis sociais complexos que as mulheres

desempenhavam na época. “Mas como a sociedade burguesa simultaneamente dependia de e perpetuava uma formulação paradoxal da sexualidade feminina, a equação do final do século XVIII de ‘mulher’ e ‘feminino’ é caracterizada em todos os níveis por paradoxos e contradições” (POOVEY, 1984, p. 15).

Paradoxo que se manifestava, por exemplo, na descrição pelos moralistas da feminilidade como inata, ao mesmo tempo em que insistiam que as virtudes femininas precisavam ser cultivadas. Os manuais dedicavam-se exatamente a maneiras de cultivar as virtudes prescritas. O casamento era praticamente a única “ocupação” respeitável para as mulheres e o que aprendiam, diferentemente daquilo que os homens aprendiam, não devia ser reproduzido publicamente.

O saber é contrário à feminilidade. Como é sagrado, o saber é o apanágio de Deus e do Homem seu representante sobre a terra. É por isso que Eva cometeu o pecado supremo. Ela, mulher, queria saber; sucumbiu à tentação do diabo e foi punida por isso (PERROT, 2007, 91).

A pressão, durante todo o século XIX, era para forçar as mulheres a se formarem e conformarem à imagem da feminilidade “inata”, que diretamente contradizia as exigências de práticas profissionais. O historiador Michelet e o fundador do positivismo, Comte, em meados do século XIX, eram arautos das virtudes da mulher como a freira residente da família burguesa. Em 1859, por exemplo, o historiador escrevia que o homem vai de drama em drama, um diferente do outro, experiência em experiência, batalha em batalha, pois a história segue em frente, cada vez com maior alcance e continuamente apelando a ele. Enquanto as mulheres, ao contrário, seguem o sereno e nobre épico semelhante aos cantos da natureza, em seus ciclos, repetindo-se com graça tocante (apud DIJKSTRA, 1986, p. 12).

Na literatura inglesa, é Dickens quem elabora o culto da mulher como freira doméstica, descrevendo como ela dá apoio a todos em casa, como suporta bem todos os reveses e os fardos. A mulher, para este autor, tinha três opções: se pertencesse à classe trabalhadora, poderia provar seu valor trabalhando até a velhice, até não mais conseguir executar suas tarefas, teria então aceito seu lote natural; se fosse de classe alta ou em ascensão poderia aspirar passar seus dias cultivando as flores da existência e sendo esposa e mãe. Numa terceira hipótese, se houvesse, por azar do destino, perdido a joia de sua virtude, poderia se redimir, embora só parcialmente, tornando-se realmente uma freira. E se muitas mulheres, na época, seguiram à risca, ou tentaram, as novas regras, muitas outras não aceitaram as limitações. Entre as que não aceitaram as limitações, e nas quais não vamos nos deter neste texto, estão centenas de humanistas, escritoras, críticas, teóricas, filósofas, médicas, políticas e artistas, povoando os séculos XVI ao XXI.

O outro lado da repressão é o fascínio e a lascívia. Interessa uma breve incursão pelas artes do século XIX, século que assistiu à estabilização da sociedade burguesa e à ascensão da classe média, para descortinarmos inúmeras variantes de um mesmo padrão nos retratos de mulheres. Nas pinturas realistas da segunda metade do século XIX, era quase impossível para uma mulher “pura” se mover sem se encontrar coberta de flores até o pescoço. “A mulher se tornou a personificação de Flora em numerosas pinturas e, como os artistas nunca cansaram de indicar, ela vivia e morria como as pétalas das flores em meio às quais estava sempre cambaleante” (DIJKSTRA, 1986, p. 15).

Desenvolve-se um culto em torno de imagens do invalidismo feminino que, entre homens e mulheres, estava associado com sugestões de riqueza e sucesso. Essas imagens eram atraentes, porque em um ambiente que valorizava a autonegação como “virtude moral”, as mulheres prostradas por enfermidades eram o elemento visual equivalente à pureza de espírito. “Por toda parte poetas e artistas incentivavam as mulheres a irem ainda mais longe em seus sacrifícios [...] o verdadeiro sacrifício encontrava sua apoteose lógica na morte” (DIJKSTRA, 1986, p. 28). Por outro lado, a enfermidade, era uma desculpa razoável para as mulheres conseguirem um tempo para si mesmas, visto que ficavam trancadas no quarto com dor de cabeça ou achaques.

Dijkstra, em *Idols of Perversity*, faz um inventário da pintura acadêmica do século XIX, aquilo que então era chamado de Grande Arte, anterior ao modernismo, pintura que deixou um legado de ideias centrais sobre as relações de gênero e especialmente sobre as mulheres, que continuaram fundamentando as novas vanguardas. Ideias de evolução fora de contexto, ideias tributárias, mais de Spencer e seu evolucionismo social do que de Darwin, construíram conceitos de mulher cada vez mais antifemininos, que acabaram por se tornar populares, criando o que o autor denomina uma “iconografia da misoginia” (DIJKSTRA, 1986, p. 8). A personagem Ofélia, de Shakespeare, tornou-se muito popular no final do século XIX, exemplo do amor que enlouquece a mulher e a leva ao autossacrifício; da mulher que demonstra a devoção a seu homem despencando na loucura, cercado-se de flores e se entregando à morte nas águas, cumprindo assim as fantasias preferidas dos homens da época em relação à dependência feminina (DIJKSTRA, 1984, p. 42). A loucura de Hamlet é diferente da de Ofélia, ela é existencial, metafísica.

O *Anjo do Lar*, por seu lado, era retratado como uma Madona cercada de filhos, forte e segura na manutenção da moral familiar. Os impressionistas pintaram também este outro lado da sujeição da mulher, o *Anjo*, em cenas no interior de lares burgueses: mulheres ao piano ou costurando ou no jardim, lembra Perrot. Renoir, especialmente, foi mestre nesses retratos, enquanto os pintores vienenses acrescentam aos reflexos nos cabelos um toque erótico. E

mulheres fatais povoavam as artes do período, pintadas e descritas pelas artes como mostra Praz em *The Romantic Agony*. Temos a Salambô de Flaubert, escrita, pintada, retratada; e Dalilas, Judites e a mais famosa delas, Salomé, retratada por Klint, Maureau, Beardsley, entre outros, e imortalizada no teatro na peça de Oscar Wilde, que exibia paixões perversas e, pela primeira vez, a dança dos sete véus; também inspirou as óperas de Strauss (1905) e Mariotte (1908).

O fascínio com a sexualidade feminina é o tema que sobressai na relação social entre a emergência de novos protocolos artísticos – modernismo – e “mitos de modernidade moldados em e pela cidade de Paris reformada pelo capitalismo triunfante durante o Segundo Império” (POLLOCK, 1999, p. 51). Os marcos desse novo território mítico são o lazer, o consumo, o espetáculo e o dinheiro. O conjunto de ideias que informa os impressionistas e os modernos artistas passa por negociações complexas com ambiguidades da formação de classes e de identidades que então emergem. A modernidade forja o mito da cidade de Paris que, se no século XVII fora capital filosófica, agora se torna capital mundana, cidade de boêmios e artistas, cidade luz.

Muitos dos trabalhos artísticos tratam da área da sexualidade e da forma que então assume a troca econômica. Inúmeros são os retratos, na literatura ou nas artes visuais, de bordéis, encontros em cafés, em teatros. “Os encontros retratados e imaginados são os de homens que têm a liberdade para ter prazer em muitos espaços urbanos e mulheres de uma classe que lhes é sujeita, que precisa trabalhar naqueles espaços, muitas vezes vendendo o corpo para clientes ou artistas” (DIJKSTRA, 1984, p. 54). As trocas estruturadas pelas linhas de classe passavam também pelas de gênero, pois as relações de poder são historicamente simultâneas e se infligem mutuamente.

Para as mulheres, mostram Gilbert e Gubar (1979), era debilitante viver nessa sociedade que o tempo todo lhes lembrava que se não fossem o *Anjo do Lar* seriam o seu reverso, monstros, pois não havia posições ou papéis intermediários. As autoras lembram estudos sociológicos que mostram as maneiras através das quais a “socialização patriarcal literalmente adoecia as mulheres, tanto física quanto mentalmente” (DIJKSTRA, 1984, p. 53). Ser treinada para renunciar à própria sobrevivência, à afirmação e ao prazer contraria fundamentos do animal humano e treina as mulheres para terem péssima saúde. Ao aprender a se tornarem belos objetos, as meninas aprendiam a ser ansiosas em relação à sua própria carne, a seu lado corpóreo. As mulheres no século XIX, como haviam feito tantas delas desde a antiguidade, produziram obras teóricas e de arte, manifestaram-se politicamente, mas então trabalhavam isoladas uma das outras, o que era mais um fator debilitante. Entre todos os quesitos que provocavam angústia, era o corpo o mais proeminente:

Perscrutando obsessivamente sua figura nos espelhos reais ou metafóricos que as cercavam, [as mulheres] desejavam literalmente “reduzir” seu próprio corpo. No século XIX, este desejo de ser linda e “frágil” levou aos corpetes apertados e ao hábito de beber vinagre. Em nossa época, levou a proliferação de dietas e jejuns “controlados”, assim como ao fenômeno extraordinário da anorexia na adolescência (DIJKSTRA, 1984, p. 54).

A visão monolítica a respeito dos sexos e, principalmente, do corpo das mulheres, só começou a ser sistematicamente contestada nas primeiras décadas do século XX pela “tribo de feministas” americanas, pela sacerdotisa das letras e filósofa francesa, por grupos ingleses e por artistas de várias regiões. Todas elas desfizeram, de um modo ou de outro, a noção fixa de corpo feminino, enfermo, inválido, morada de um cérebro débil e uma psique vacilante, colocando-se na contramão das correntes modernistas que, herdeiras de temas do Novecentos, continuaram sensivelmente misóginas.

O termo *feminismo* foi empregado, pela primeira vez, nos Estados Unidos por volta de 1911, quando escritores, homens e mulheres, começaram a usá-lo no lugar de palavras do Novecentos, como *movimento das mulheres e problemas das mulheres*, para descrever “um novo movimento na longa história das lutas pelos direitos e liberdades das mulheres (SHOWALTER, 2001, p. 123)”. Esse novo feminismo visava ir além do sufrágio e de campanhas pela moral e pureza social, buscando uma determinação intelectual, política e sexual. O objetivo das feministas americanas era um equilíbrio entre as necessidades de amor e de realização, individual e política, o que parecia algo muito difícil de conseguir.

A “tribo de feministas” americana se formou em torno de mulheres que se reuniam em um café em Greenwich Village, bairro de Nova York, entre 1912 e 1940, e fundaram o Clube da Heterodoxia. Eram reuniões informais nas quais se discutia um grande número de tópicos, do pacifismo aos direitos dos afro-americanos e à revolução russa. No grupo, havia reformistas envolvidas com sindicato de mulheres e socialistas; havia democratas, republicanas, anarquistas, marxistas, liberais e radicais (SHOWALTER, 2001, p. 123). Não havia deveres ou obrigações, e estavam unidas por certo tipo de feminismo que incorporava o direito à realização pessoal com experiências variadas em novos arranjos sociais e sexuais, que acreditavam favorecer a liberdade pessoal.

Conhecidas como heteroditas, abandonaram as noções da mulher no pedestal do século anterior, de um tipo de superioridade da mulher por meio da virtude do sacrifício e de sua pureza sexual. Um dos ditames do grupo dizia: “a tribo é conhecida como um grupo sem tabus [...] as Heteroditas dizem que o tabu é um ataque ao direito de desenvolvimento da mente e do espírito” (JACOBS, 1998, p. 67). Este novo feminismo, além da qualidade tribal, tinha também

qualidades iconoclásticas e antropológicas. As heteroditas se dedicaram ao método científico, ao trabalho de campo comparativo e a extensas pesquisas. Uma das mais conhecidas cientistas sociais desse grupo foi Elsie Clews Parsons (1874-1941), que estudou tribos nativas americanas e fez várias pesquisas de campo. Foi também a primeira mulher a assumir a presidência da American Anthropological Association e influenciou muitas outras a estudarem e seguirem carreiras, entre elas Ruth Fulton Benedict.

Ruth Benedict (1887-1948), em seu diário de 1914, esboçou um plano para analisar o sexo feminino por meio da escrita de um livro *A Nova Mulher dos Três Últimos Séculos, Mary Wollstonecraft, Margaret Fuller e Olive Schreiner*. Pretendia ainda escrever uma série de biografias de mulheres do passado a partir do ponto de vista da “nova mulher”: “[...] minha conclusão até agora é que não há nada ‘novo’ a respeito de tudo isso exceto a fraseologia e a posição econômica mais independente em tempos recentes [...]”. Escreveu uma primeira biografia, de Wollstonecraft, enfatizando a qualidade experimental de sua vida e sua determinação para testar as ideias pela experiência (BENEDICT, 1914, p. 137), mas não conseguiu interessar nenhum editor e não prosseguiu nesse trabalho. Margareth Mead, no livro que escreveu sobre a obra da companheira, diz que o projeto era buscar uma “chave para o significado da criatividade humana em seres que por acaso eram também mulheres” (apud SHOWALTER, 2001, p. 136). Em 1919, Benedict frequentou o curso de Parsons, “Sexo na Etnologia”, e foi atraída pela disciplina exatamente pelo veio de tolerância em relação aos vários papéis para homens e mulheres em diferentes culturas, e o respeito que várias delas demonstravam por desviantes e desajustados.

Foi Elsie Parsons que a introduziu na antropologia e a recomendou a Franz Boas, então na Universidade de Columbia. Estes foram os anos dourados da antropologia americana. Em meio a muito entusiasmo, Boas formulava sua teoria e suas inúmeras exigências para a nova disciplina. Foram os temas de sua própria vida, pessoal e psicológica, acredita Showalter, que levaram Benedict a desenvolver uma teoria influente da construção social da personalidade, defendida em livros importantes como *Padrões de Cultura* (1934) e *O crisântemo e a Espada* (1946). Nestes, sustenta que toda cultura cria sua própria hierarquia de temperamento e valor, e que os proscritos ou desviantes de uma cultura podem ser heróis em outra. A mediação entre a cultura e a personalidade é construída por ela através da filosofia, e a cultura é resultado de experiência acumulada. Ela pensa um arco de infinitas possibilidades de comportamento em que cada cultura, não de forma consciente, escolhe elementos entre todas as possibilidades, formando uma combinação própria e desenvolvendo seu padrão peculiar.

A grande maioria de todos os indivíduos que nascem em qualquer sociedade adota [...] sempre e sejam quais forem as idiossincrasias das suas instituições, o comportamento ditado pela sociedade em que vivem. [...] A maior parte das pessoas são moldadas segundo a forma que a sua cultura lhes dá, em virtude da maleabilidade dos seus dotés tradicionais. São plásticas para a força modeladora da sociedade em que nascem. (BENEDICT, s/d, p. 279-280).

Padrões de Cultura foi traduzido para 14 diferentes línguas. Em 14 idiomas, começou-se a pensar que o corpo não era algo “natural” e “eterno”, mas sim uma superfície profundamente trabalhada pela cultura. E isso, na época, foi novo, pois nuançava, ao introduzir várias outras variantes, a oposição dominante entre o *Anjo* e o *Monstro*. Feminista, antirracista, relativista como explícito na citação anterior, Benedict, no entanto, pensava que os princípios morais subjacentes aos direitos humanos deveriam ser universais. A antropologia cultural de Boas tomava como compatíveis os princípios particulares e universais. Benedict conta que seus hábitos mentais, bem antes de ser antropóloga, derivavam das obras de Shakespeare e outros literatos. Ela começou escrevendo poesias e publicando em revistas literárias e continuou sempre essas atividades. Enquanto escrevia *Padrões*, contou em uma palestra, lia *As Ondas*, de Virginia Woolf. Esses eram, também, hábitos modernos, como destaca Showalter (2001, p. 139) em sua sensível recuperação do papel dessas pioneiras na contestação da suposta natureza da mulher imposta por um tipo de corpo.

Benedict ensinou em Columbia, no final da vida, e entre suas alunas estavam Ruth Landes (1908-1991) – que escreveu *Cidade das mulheres*, pesquisa sobre o papel das mulheres nos cultos de candomblé do Brasil – e Margareth Mead (1901-1978) que, em 1925, sozinha, partiu para Samoa para estudar a adolescência entre as polinésias. Foi o início de sua “jornada de vida” (SHOWALTER, 2001, p. 143), pois o livro que publicaria na volta, *Coming to Age in Samoa* (Chegada da adolescência em Samoa), de 1928, lhe traria fama internacional e, depois de sua morte, duras críticas, algumas das quais, como as de Freeman, não se sustentaram, enquanto outras foram escutadas e ponderadas, pois apontavam talvez erros de método e certa idealização por parte da pesquisadora em suas conclusões. Naquela ilha do Pacífico, baseada na convivência e em 25 entrevistas com as jovens nativas, Mead concluiu que ali a adolescência não representava período de crise, ao contrário, era um amadurecimento lento de interesses e atividades. As adolescentes viviam, como todos os jovens, com vários amantes e depois se casavam na própria vila, tinham filhos e se sentiam bem ao realizar essas ambições. Os habitantes de Samoa, além disso, encaravam o sexo como arte que exigia experiência e técnica. Aceitavam práticas homossexuais como brincadeira, e o estupro era raro.

O que tornou esse estudo sensacional foi que, em um último capítulo, a autora utilizou esse exemplo para criticar os costumes sexuais e o casamento entre americanos. Se a adolescência não era um período biológico de crise física e emocional, como mostrava seu estudo, por que para as jovens americanas era uma época tão problemática? É difícil medir o impacto que teve essa proposição na época, mas podemos fazer uma avaliação melhor se lembrarmos que ainda hoje consideramos problemática a adolescência e os ciclos das mulheres: eventos corporais, mudanças rítmicas que acontecem e têm impacto negativo, na maioria das vezes, nas próprias mulheres e nas pessoas à sua volta. As mulheres que não eram dóceis e meigas no século XIX eram ditas histéricas. Hoje, possuem outras e modernas síndromes, pois a cultura não entende os ciclos da vida.

Mead fez pesquisa também em Bali, em parceria com o marido, Gregory Bateson, e esse estudo sobre o caráter balinês também ficou famoso e introduziu o uso da fotografia na etnologia. Do casamento desses dois estudiosos nasceu uma filha, Mary Catherine Bateson, também antropóloga de renome. Depois dessas pesquisas e do sucesso internacional de seus livros, Mead foi nomeada curadora do prestigioso Museu de História Natural, o que lhe deu oportunidade, lembra Showalter, de escrever vários livros que se tornaram *best-sellers* e também de fazer pronunciamentos antropológicos. Entre 1925 e 1975, publicou mais de 1.300 artigos, livros, resenhas e prefácios em ampla gama acadêmica e publicações populares. “Em seus anos pós-menopausa, anos que ela celebrou como momento de renovação de energias e deleite para as mulheres, ela era a antropóloga mais conhecida no mundo” (SHOWALTER, 2001, p. 145).

Mead nunca abandonou seus temas prediletos e sempre fazia comparações com a sociedade norte-americana. Em um livro póstumo, *Aspectos do Presente*, Rhoda Metraux reuniu artigos escritos por ela entre 1969 e 1978, que ainda discutem casamento e divórcio, mulher atual, tabus, festas, criminalidade e pena de morte (que considera atentado contra os direitos humanos). Fala também de perigos ecológicos, do ar, da água; em desarmamento; tem planos para a assistência social e analisa unidades familiares formadas apenas por mulher e filhos. Como reformular a família? Este tema perpassa o livro todo, assim como a preocupação com a educação das crianças, área em que realizou experiências e sobre a qual muito falou e discutiu, influenciando centenas de outras mulheres. Mead era conhecida entre seus alunos como “Mãe Terra”. Seus interesses eram pessoais, feministas e exploratórios, e ela os expressou em inúmeras obras que a tornaram muito popular e influente internacionalmente.

Outra aluna e protegida de Benedict e Boas foi Zora Neale Hurston (1891–1960), a quarta mulher desse grupo de antropólogas educadas em Columbia. Nessa universidade, sua presença era quase um milagre, escreve Showalter, pois

tendo nascido pobre e negra, logo que pôde começou a escrever para revistas literárias e em seguida foi para Nova Iorque com apenas \$1,50. Queria se tornar escritora e, dois anos depois, seu estilo afirmativo e talento peculiar tornaram-na popular e proporcionaram-lhe visibilidade entre os artistas da Renascença do Harlem, onde “ela irreverentemente chamava a si mesma de Rainha dos Niggarati. (SHOWALTER, 2001, p. 148).

A rainha negra ganhou afinal uma bolsa de estudos e acabou em Columbia, onde estudou o folclore afro-americano no sul dos Estados Unidos e no Caribe. Ela combinou antropologia e arte, o que lhe deu alguma vantagem, mas ao mesmo tempo a colocou numa difícil posição como observadora-participante. As tensões para ela eram ainda maiores, lembra Showalter, na Renascença do Harlem, onde a identidade negra e a autonomia estética eram celebradas. Hurston acabou entrando em “conflito com a dominância masculina no mundo da arte e com seus próprios demônios e desejos” (SHOWALTER, 2001, p. 148). A dificuldade de obter financiamento – a mesma que a acompanhava desde os primeiros estudos – continuou vida afora, e talvez esta tenha sido uma das razões pelas quais não terminou o doutorado. Em sua ficção e ensaios, no entanto, Hurston conservou a liberdade de ser heterodoxa.

Do outro lado do Atlântico, em Paris, em meados dos anos 1920, uma moça bem comportada caminhava pela cidade indo e vindo da universidade onde estudava filosofia. Em 1926, iniciou anotações em cadernos que se tornariam os *Cahiers de jeunesse*, de Simone de Beauvoir (1908-1986), escritora, sacerdotisa das letras francesas, filósofa existencialista, advogada da causa das mulheres, modelo de comportamento, apreciadora da obra de Mead. Quando os *Cahiers* se iniciam, a jovem, proveniente de uma família burguesa da província, tem 18 anos; é Mlle Beauvoir. Nos *Cahiers*, assiste-se “dia a dia, de página em página, ao nascimento, em virtude da metamorfose de Mlle de Beauvoir [...] daquela que os amigos chamariam o Castor” (LE BON, 2008, p. 36). Quatro anos de anotações sobre esta construção de si, quatro anos durante os quais se ensaia, se escolhe, explora oportunidades, recusa limites, é malsucedida, triunfa também e produz com exclusividade ela mesma. Escreve: “Aceito a grande aventura de ser eu mesma” (LE BON, 2008, p. 36)”. A afirmação engloba o fato de ser mulher, mas não se reduz a ele. E quando se chega às últimas páginas dos *Cadernos*, em 1930, encontra-se um outro ser cuja segurança é surpreendente.

Duas décadas mais tarde, em 1949, apareceu o livro que provocou escândalo e se tornou um marco histórico: *O Segundo Sexo*. Em suas mil páginas, ela aglutinava reivindicações que há séculos faziam as mulheres isoladamente, reunia movimentos de ideias reprimidos com rapidez, combates quase esquecidos, tentativas heroicas de mulheres e lhes deu uma voz única, fundadora e

uma frase lapidar: “Não nascemos mulher. Tornamo-nos mulher”. Ficava, a partir de então, completamente rompido o elo com o naturalismo, até então inerente nas formulações sobre o corpo das mulheres e dos homens. Era também uma primeira crítica literária feminista, pois examinava e relia os mitos em relação às mulheres. O livro não se filiava a nenhum movimento ou vaga feminista. Sua publicação precedeu em 20 anos a segunda leva do Movimento de Libertação das Mulheres na França e em dez anos o aparecimento do livro de Betty Friedan nos Estados Unidos onde, mais tarde, nos anos 1970, Beauvoir foi severamente criticada, enquanto as correntes universitárias dos 1980 tentaram sua “reabilitação”, que na América continuou nos anos 1990. Apesar de todas as críticas, o livro, fundado em teoria igualitária e universalista, teve e tem um impacto formidável na cultura.

Exatamente no que nos interessa, assinalamos anteriormente que as antropólogas americanas haviam mostrado que o corpo não é sempre o mesmo, mas é marcado pela cultura. Beauvoir colocou no centro dos estudos a diferenciação entre sexo (biológico) e gênero (sociocultural), que se tornou preocupação de centenas de mulheres e teóricas nos últimos 50 anos, até ser deslocado por outros questionamentos na atualidade. Pode-se fazer eco a Elisabeth Badinter em seu discurso quando do sepultamento de Beauvoir: “Mulheres, vocês lhe devem tanto!” (BADINTER, 2008, p. 54).

Em Paris, antes da Segunda Guerra ou desses embates feministas, durante as primeiras décadas do século XX, algumas artistas gravitaram em torno do grupo surrealista. Vinham de diversas regiões, haviam estudado arte e foram atraídas pela abertura das propostas daquele grupo. André Breton, um dos fundadores, no segundo manifesto fala da guerra que se aproxima, inscrevendo, assim, o movimento na história de seu tempo, buscando responder à crise de civilização. Preconizava a superação de dicotomias, recusava as classificações do pensamento dualista, e defendia a volta à unidade de percepção e da representação para reconciliar interior e exterior, o objetivo e o subjetivo (MORAES, 2002, p. 63). “Ao afirmar a proeminência do corpo do desejo sobre o corpo natural, o surrealismo colocava em cena imagens nas quais os diversos membros e órgãos tornavam-se intercambiáveis, multiplicavam-se ou eram sumariamente suprimidos” (MORAES, 2002, p. 69).

O corpo fragmentado ou ausente *des-realiza* a forma humana, recusa fixá-la de modo estável. Resta o princípio de mutação permanente, de metamorfose constante, derivada de Lautréamont, que Bachelard estudou, mostrando que na obra daquele autor uma forma cria outra, de um movimento surge outro, pois é “o excesso do querer-viver que deforma os seres e que determina as metamorfoses” (BACHELARD, 1995, p. 12). A imaginação como dinamismo criador

é a rejeição da tirania da forma fixa que parece se oferecer à percepção. As imagens dinâmicas não só formam, mas, sobretudo, deformam, transformam, ampliam e aprofundam a chamada realidade. É a imaginação, o poder maior da natureza humana, que não só inventa coisas, mas, principalmente, inventa caminhos novos (BACHELARD, 1960). O movimento dos surrealistas era dos mais radicais à época; era também antieuropeu, antirracista, anti-imperialista; criticava o mito do progresso, desconfiava da tecnologia ao mesmo tempo que propunha esquadrihar o inconsciente; amava a natureza selvagem e simpatizava com outras culturas. Por tudo isso, foi um movimento atraente para as artistas, lembra Chadwich (1997).

As artistas aqui destacadas, Varo, Carrington e Cahun, eram como outras, Fini, Sage e Tanning, Mansur, quase uma geração mais nova do que os fundadores do movimento e todas elas atingiram maturidade artística depois de deixar o círculo dos surrealistas, indo para outros locais. Durante a guerra, Varo, espanhola que vivia na França, seguiu com um grupo de amigos para Marselha e de lá para o México, depois de ter passado por campos de prisioneiros para estrangeiros na França. Carrington, por causa do avanço dos nazistas, fugiu pela Espanha e de lá, depois de grandes percalços e aventura rocambolesca, chega a Nova Iorque de onde seguiu também para o México. Cahun voltou para as ilhas Jersey e foi aprisionada pelos nazistas, já no final do conflito, devido às suas ligações com a Resistência. Por meio da arte, essas mulheres repensaram o corpo e criaram universos originais e desconhecidos. Reivindicaram a posição de sujeito e um espaço próprio que se distancia do atribuído às mulheres, até mesmo pelos homens do movimento surrealista; elas traçaram outros retratos de mulheres.

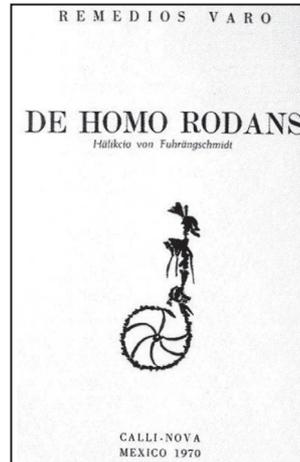
Remedios Varo (1908-1963) buscou sempre liberdade e manteve uma perene aspiração ao conhecimento. Combinou ciência e filosofias tradicionais, música e alquimia em uma obra poética e narrativa. Em seu trabalho, não há dualismo de imagem e conceito. Recria e converte em matéria visível o onírico, ou a arquitetura medieval em atmosfera de alquimia ou feitiçaria. Diz Luis Martin Lozano (2000), grande especialista em sua obra, que ela tem “um pé na tradição, e outro, na experimentação, pois seus quadros são como enigmáticas perguntas que não têm respostas específicas”. Foi grande a abrangência de seus temas, indo da teoria da gravidade até a relatividade; do misticismo ao zen; da alquimia à cozinha; da costura aos cenários e costumes de teatro.

Retrata mulheres viajando em embarcações estranhas para buscar as fontes da vida, ou alimentando a Lua com papinha de estrelas – feita por meio de um aparato de metal, extremidade longa para se aproximar das estrelas que por ali penetram – que são passadas para uma máquina de moer carne de onde saem como papa com a qual mulher séria e meio triste alimenta o brilho da Lua. Suas

mulheres podem ser chamadas a outros planos de existência; as naturezas mortas têm vida ou ressuscitam; as nuvens giram sem parar e as mulheres estáticas têm pés e braços de cadeiras no lugar dos seus. “Sua obra é cheia de personagens que se parecem com ela, porém são abstratos, metafóricos, irônicos. Colocados em situações muito diversas [...] se convertem em réplicas da própria artista” (KAPLAN, 1988, p. 147). E Varo explorou as metamorfoses, a mudança, a tensão dinâmica entre o tema do relato e a maneira invariável e metódica de representá-lo (KAPLAN, 1998, p. 147).

Varo pintou muito e escreveu outro tanto, mas fez somente uma escultura acompanhada por um livreto: *De Homo Rodans* (1959), uma de uma série de reinterpretações pseudocientíficas de diferentes ramos da ciência. As motivações eram sérias, mas o veículo era o humor (KAPLAN, 1998, p. 141). Fingindo ser um antropólogo alemão, cujo pseudônimo era Halikcio Von Fuhrangschmidt, propôs alternativas para a teoria da evolução de Darwin, baseadas em inacreditáveis “descobertas”. A chave para as descobertas havia sido encontrada no *Multimirto rítmico* – fictícia coleção de poemas datados de 2300 a.C., de autoria anônima. O livreto foi escrito em espanhol com citações latinas de “um latim inventado que nem eu mesma entendo” (KAPLAN, 1998, p. 142), e dirigido à comunidade científica dos antropólogos e arqueólogos. Entre as novidades estava uma tese sobre a origem do “primeiro guarda-chuva”, evolução do bastão, cujos restos haviam sido encontrados em escavações na Mesopotâmia, vários estratos abaixo de tabletas de argila com inscrições cuneiformes. E por aí segue o irreverente e hilário texto.

A escultura é de uma figura pequena formada por ossos de frango e pato e raspas de pescado, unidos por arame e “identifica o Homo Rodans como um humanóide com cabeça pescoço e espinha dorsal, e cujo torso termina em uma única roda grande radiada (KAPLAN, 1998, p. 144)”. No texto que acompanha, está explicado que ele é o predecessor do Homo Sapiens e que não se move ereto, mas sim erguido pela sua roda. A figura tem feições faciais nítidas, captadas com os poucos recursos empregados e, embora pequeno de tamanho, sua presença, destaca Kaplan, é surpreendente. Ele é apresentado como o elo perdido, do mesmo modo que o guarda-chuva. A autora termina expressando a esperança de que antropologia e arqueologia “se harmonizassem com essas fontes como forma de vencer sua tendência para o endurecimento que a cada dia adquiria mais prestígio: músculos duros, caráter inflexível...etc.” (KAPLAN, 1998). O tom é sarcástico, irônico, mas há um quê de verdade no que diz, pois parece que Varo entendia que faltava à ciência certa suavidade e humanização, que poderiam ser trazidas pela poesia e pelas artes.



Leonora Carrington(1917-), outra exilada no México, aí reencontrou Varo e as duas se tornaram muito amigas, compartilhando os estudos e as artes, visuais ou literárias, e a busca por conhecimento. Um tema importante, para as duas amigas, era o da autobiografia e autorrepresentação feminina. Contar e recontar a mesma história se tornou para Carrington metodologia de liberação. Sua arte espelha a busca de si, por intermédio de metamorfoses, rumo a um ser independente. Cottenet-Hage mostra que ela, tal qual Varo, rejeitou as noções de corpo da mulher na arte ocidental, assim como no surrealismo. As obras de Carrington apresentam “corpos ausentes”; não há nus de mulheres jovens, nem de homens, o que é resposta subversiva às representações surrealistas do corpo da mulher, e ela não detalha imagens femininas corporais em suas histórias (COTTENET-HAGE, 1993, p. 77). Basta lembrar *A debutante*, na qual a hiena é mais bem descrita – tem rosto e cheiro – do que a moça que substitui no baile, em um conto em torno de noções de dentro e fora, superfícies e fronteiras e indagações a respeito de identidades.

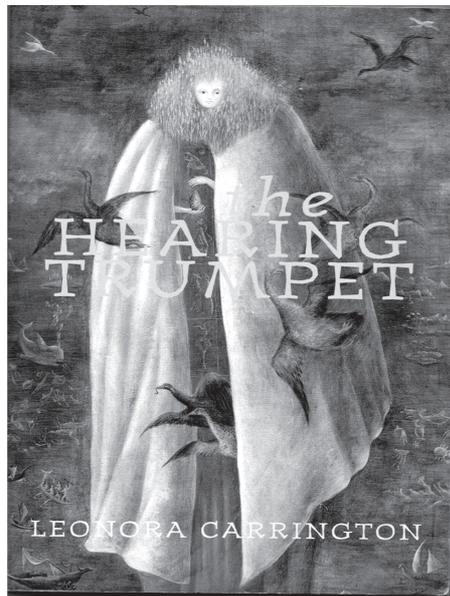
A ausência de traços sexuais codificados em seus quadros foi notado e assinalado por críticos e, para alguns, essa ausência simplesmente revela a ansiedade entre si mesma e o outro. Por outro lado, pode-se pensar que assinalam a busca por outros corpos vestindo outras roupas, que se parecem, muitas vezes, com roupas da Renascença do que com a nudez. Assinalam, também, outras mentes, outras ideias e outras integrações ao meio ambiente. Na obra, a nudez flagrante, de homens e mulheres, e a vulnerabilidade sexual são substituídas por formas híbridas, grotescas, de animais, ou pela reapropriação de corpos humanos envelhecidos ou deformados.

A importância de definir superfícies, o medo de invasão, de quebra, de perda, o desejo de penetração, fusão, são modos diferentes do questionamento ontológico central em

relação ao lugar do sujeito no espaço. A transformação do sujeito no curso do tempo está refletida em muitas representações do corpo da mulher envelhecido ou enfermo. (COTTENET-HAGE, 1993, p. 82).

Em *The Hearing Trumpet* (A trompa acústica), a narradora se recorda de que, certa feita, um de seus jovens pretendentes havia caçoado dela por ler contos de fada na “sua idade”. “Qu’est-ce que l’âge, après tout?” (O que é a idade no fim das contas?) ela pergunta retoricamente e responde: “Algo que você não entende, meu amor”. O passar do tempo perturba todos, mas “está mais visível e tangivelmente inscrito na biologia feminina” (Idem, 83), daí a urgência com que esse tema se impõe aos textos e representações das mulheres. A personagem principal deste delicioso livro de Carrington é Marian Leatherby, uma elegante dama de 99 anos, cuja estrutura foi retorcida pelo reumatismo, e que não se parece nem um pouco com uma boa velhinha. Ela não tem dentes e não pode usar dentadura, mas este fato não a perturba muito, porque, como diz, não tem ninguém para morder, sugerindo

[...] como é comum em Carrington, um substrato violento sempre pronto a irromper. Mas pode também sugerir que com a idade, não há mais necessidade de “devorar” o mundo externo; a plenitude interna foi alcançada. Se assim for, tanto o medo de um vácuo interior quanto o da penetração foram aplacados (Idem).



A personagem central tem uma amiga, Carmela, cuja descrição mal esconde a amiga da autora, Remedios Varo, e é ela que dá de presente para Marian, logo nas primeiras páginas, a trompa acústica: “Quando Carmela me presenteou com uma trompa acústica ela pode ter antecipado alguma das conseqüências. Carmela

não é o que eu chamaria de maliciosa, ela simplesmente tem um curioso senso de humor” (CARRINGTON, 1996, p. 3). Com a ajuda desse instrumento, logo ela descobre que tem percepção extrassensorial. Colocada pelo filho em um asilo, logo as coisas se complicam. Carrington está também reescrevendo a história humana o que, segundo Cottege-Hedge, mostra que ela se moveu da angustiante percepção da fragilidade do corpo e do si mesmo para uma alegre afirmação das possibilidades de regeneração através da escrita mítica.

A narrativa é uma versão surreal do mito do Graal. Na verdade, conta quatro diferentes versões da busca pelo Graal, que eventualmente interferem umas nas outras. A narrativa é também uma busca por regras de bem-viver e ao mesmo tempo uma engraçada e cáustica paródia a algumas propostas alternativas que existiam então. No conto, velhas “tolas”, com muita imaginação e amplo senso de brincadeiras, estão juntas em uma instituição para idosos, deixadas ali por parentes que queriam se ver livres do fardo. Mas a protagonista descobre que foram colocadas ali para dar lugar a uma nova era, marcada pelo espírito da irmandade e da mudança como princípio existencial. Elas se revoltam e um dos efeitos dessa luta é a reversão dos polos da terra.

Porém, para obterem uma verdadeira renovação, as mulheres velhas devem descer até as entranhas da terra e se submeter a um julgamento: pular em um caldeirão que contém uma sopa fervente de cenouras e cebolas e contribuir com um pedaço de sua carne para o caldo que seu duplo sem idade está preparando.

A sopa é eufemismo para uma versão muito cômica e feminista das águas lustrais de um novo nascimento. Depois do banho forçado, as mulheres são reunidas com seus egos previamente desmontados; elas de novo estão plenas e completas, infusas com uma nova energia (CARRINGTON, 1996, p. 86).

A protagonista comenta: “Nunca antes eu experimentara a alegria da dança rítmica, mesmo nos dias do foxtrot nos braços de algum jovem elegível. Nós parecíamos inspiradas por algum poder maravilhoso, que despejava energia em nossas carcaças decrépitas” (CARRINGTON, 1996, p. 177). Uma vez reunido ao ego renovado, o corpo torna-se ponto de cruzamento de forças cósmicas. A reorganização do corpo da mulher se realiza, mas somente graças ao mergulho nos mitos, o que pode ser considerado um deslocamento da história para esferas imaginárias, acompanhado pela quase total ausência de áreas da experiência feminina, como o parto ou experiências sexuais. Mas, de qualquer modo, Carrington “se move rumo a uma reconstrução de um mundo no qual a mulher toma conta de si mesma e se abre para trocas com o mundo externo”, conclui Cottenet-Hage.

Claude Cahun era francesa, poeta, ensaísta, romancista, comedianta, fotógrafa, ativista. Escreveu em *Confidences au miroir* "Eu sou uma outra – sempre um múltiplo – o que quer que seja...ao menos até a morte", parafraseando a famosa frase de Rimbaud. Ela publicou *Les Paris sont ouverts*, em meio ao debate de Breton com os comunistas, e foi elogiada por ele. No texto, propõe liberdade de criação ante um compromisso político que está sempre submetido a interpretações e ao devir dos tempos. Defende a liberdade da poesia por considerá-la fundamento do seu poder, e por acreditar que a poesia será mais livre quanto mais estiver afastada de toda mensagem explícita, política ou social. Não se pense, porém, que ela não era engajada politicamente, ao contrário, foi sempre adversa à classe dominante e aos que a servem e também a toda imposição, a toda restrição interna ou externa. Entendia a literatura como a arte de rebeldia. Para ela o sexo [gênero] se elegia como se elege a língua ou o vestuário, tudo pertence ao domínio das aparências (BALLESTIN, 1997, p. 331-334).

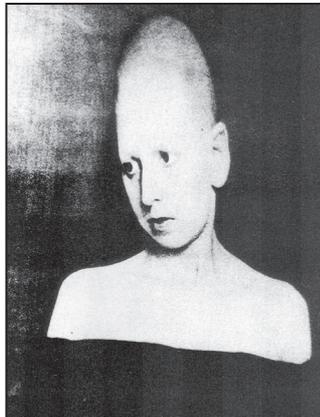
Hoje é mais lembrada por suas fotografias, autorretratos com os quais criou uma galeria de metamorfoses que ela mesma protagoniza. Seus estudos se relacionam com alguns dos nossos contemporâneos, que revisam identidades e o que se denominou no passado perversidade.

Quando ela se coloca diante da câmara, seu corpo não é exposto como objeto de desejo. A maioria de suas fotografias são autorretratos e quando a artista aparece sem roupa, o faz sempre ocultando aquelas zonas tradicionalmente realçadas nos retratos de mulheres. Suas figuras não abram nem a voluptuosidade nem o erotismo nos termos habituais e nos praticados por seus contemporâneos. (BALLESTIN, 1997, p. 335).

O único desses autorretratos que exibiu em vida se intitula *Frontière Humaine* e, segundo Conley, está relacionado com os esquetes breves intitulados "Heroïnes", que escreveu para o *Le Mercure de France* e *Le Journal Littéraire*. Os textos são formados por diálogos de mulheres famosas, de Eva a Helena e Safo, de Penélope, Salomé a Judite, seguindo uma tradição que vem de Ovídio em *Heroides*. Este autor traçou cartas ficcionais escritas por mulheres mitológicas ou famosas para amantes famosos que as haviam abandonado. Claro que aqui Eva não aparece e, embora algumas figuras coincidam, a lista não é a mesma, e Cahun, ao contrário de Ovídio, não reforça os mitos que envolvem as personagens, ao contrário, tenta apagá-los assim como apaga todo traço de passividade. Pretende dessacralizá-las, tornando-as humanas, e ao mesmo tempo sugere que a humanidade não é heroica (CONLEY, 2004, p. 2). É como se estivesse perguntando: se elas todas pudessem ser desclassificadas como ícones de pecadora, beleza, nobreza, paciência, gênio trágico e serem vistas de modo novo, como humanas, o que seria isso? Em seu autorretrato, *Frontière Humaine*, cinco anos posterior aos esboços daquelas mulheres, continua o mesmo questionamento. E a resposta que apresenta é que humano é uma categoria sempre aberta. Conley considera que este autorretrato de

Cahun antecipa pesquisas atuais sobre sexualidade, como as de Judith Butler, assim como antecipa o famoso texto de Rivière *Womanliness as Masquerade*, de 1929.

Em *Frontière Humaine*, a cabeça que se observa apresenta distorção anamórfica e uma aura fantasmática. A cabeça é distorcida pela câmara de modo que o crânio se torna alongado e as curvas são exageradas, exagero que se acentua pelo fato de a cabeça estar raspada. A identidade sexual do modelo é colocada em questão; o efeito é desestabilizador porque ao mesmo tempo que parece ser uma simples foto, claramente não é. Esta fotografia é, ao mesmo tempo, documentário, simples foto e foto manipulada por meio de um estilo fotográfico. A figura retratada decididamente é incomum, estranha, difícil de determinar se animada ou inanimada, se homem ou mulher (CONLEY, 2004, p. 5) e o pano preto colocado sobre o peito achata o tronco e realça ainda mais a cabeça raspada tridimensional.



A vulnerabilidade da figura deriva da qualidade anamórfica do crânio alongado; é grotesco no sentido de híbrido e assombrado pela morte, por outros mundos (CONLEY, 2004, p.5). A ênfase na cabeça parece tornar a figura masculina, devido a tradicionais associações, mas a qualidade tátil se opõe a qualquer tendência cartesiana para a sublimação, e a corporeidade tende a ser feminina; mas não há solução possível, pois aqui como em outros tantos de seus autorretratos, há sobreposição de traços femininos e masculinos. As complexidades da identidade lésbica de Cahun se expressam por meio das estratégias que empregou tanto na “mascarada” visual quanto na textual. O projeto levado a cabo há 70 anos é muito contemporâneo, pois Cahun perseguiu uma investigação da condição humana em suas fronteiras. O que é o humano, como o ser humano sabe quem e o que ele é? São as questões que, segundo Conley, nortearam a vida da artista.

As artistas Varo, Carrington e Cahun repensaram e remodelaram as noções de mulher, homem e vida, dando-lhes outras conotações e construções; refizeram

o mundo e os que o habitam em fundo e forma. Nos três casos, e de diferentes maneiras, a identidade é polimorfa, cambiante, nômade. As antropólogas, antes das obras clássicas de Foucault, foram as primeiras a demonstrar que o corpo não é imposição imutável, mas algo trabalhado por injunções socioculturais. O trabalho das culturalistas foi criticado teoricamente por seu relativismo exagerado. Simone de Beauvoir foi criticada por detalhes de sua vida e por falhas teóricas, e a obra das artistas permaneceu no limbo durante alguns anos, fora dos cânones oficiais. Não importa, a recuperação de umas e outras nas últimas décadas nos legou trabalhos consistentes e um rico material para refletirmos sobre o que é o corpo e a alma das mulheres e dos homens e sobre nossa vida no planeta no momento em que noções de rede, codependência e ética de sustentabilidade se impõem dentro de um quadro de igualitarismo biocentrado, relação entre as espécies e importância de perspectivas situadas e responsáveis.

Abstract: This text examines the portraits of women produced by the Great Art, visual and literary, of the nineteenth century that formulated ideals about woman's bodies and minds and prescribed certain behaviors. The new conditions in the world of industrialism brought with them certain forms of self identification and justification that the Modernists inherited. All in all a woman's 'nature' was constructed. At the beginning of the twentieth century, American women anthropologists, a French writer and artists from several regions undermined this concept of an immutable feminine body and introduced new questions and multiple subjectivities and ways of being.

Keywords: body; gender; portraits.

Recebido para publicação em março de 2009.

Referências

BACHELARD, Gaston. *Le droit de rêver*. Paris: PUF, 4. ed., 1973.

_____. *Lautréamont*. Paris: Corti, 1995.

_____. *La poétique de la rêverie*. Paris: PUF, 1960.

BADINTER, Elisabeth. "Simone de Beauvoir est une héroïne, une conquérante". In *Le Magazine Littéraire*, nº 471, janvier 2008.

BENEDICT, Ruth. *Padrões de Cultura*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d.

BEAUVOIR, Sylvie Le Bon de. *La naissance Du Castor ou La construction de soi*".

- In *Le Magazine Littéraire*, nº 471, janvier, 2008.
- BEAUVOIR, Simone de. *Le Deuxième Sexe*. Paris: Gallimard, 1949.
- CARRINGTON, Leonora. *The Hearing Trumpeth*, Massa, Exact Press, 1996.
- CHADWICH, Whitney. *MIRROR IMAGES: women, surrealism, and self-representation*. Mass.: The MIT Press, 1998.
- _____. *Women Artists and the Surrealist Movement*. Great Britain: Thames and Hudson, 1997.
- COTTENET-HAGE, M. The Body Subversive: Corporeal Imagery in Carrington, Passinos and Mansour, in Caws, Ann et alii eds. *Surrealism and Women*. Mass.: The MIT Press, 3ª ed. 1993.
- DAMÁSIO, António. *Em busca de Espinosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, trad. do autor.
- DIJKSTRA, Bram. *Idols of Perversity*. New York: Oxford University Press, 1986.
- FOUCAULT, Michel. *Herculine Barbin, O diário de um Hermafrodita*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, trad. Irley Franco.
- _____. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- GILBERT, S. e GUBAR, S. *Madwoman in the Attic*. New Heaven: Yale Un.Press, 1979.
- GODARD, Hubert. Gesto e percepção, pós-facio in M.Michel e I.Ginot, *La Dance au XXème siècle*. Paris: Bordas, 1995, trad. Silvia Soter.
- HILLMAN, James. *O mito da análise*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, trad. Norma Telles.
- KAPLAN, Janet. *Viajes inesperados, el arte y la vida de Remedios Varo*. Madrid: Ediciones Era, 1998, trad. Amalia Martín-Gamero.
- LOZANO, Luis-Martín. *The Magic of Remedios Varo*. Washigton: National Museum of Women in the Arts, 2000.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007, trad. Angela M.S.Correa.
- PIÑON, Néida. *A força do destino*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- POLLOCK, Griselda. *Vision & Difference*. London/NY: Routledge, 1999, 8ª ed.
- POOVEY, Mary. *The Proper Lady and the Woman Writer*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
- PROUST, Marcel. *O tempo recuperado*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995, trad. Fernando Py.
- SHOWALTER, Elaine. *Inventing herself*. Great Britain: Picador, 2002, 2ªed.
- _____. *Female Malady*. New York: Penguin Books, 1987.
- TABET, Paola. Fertilité naturelle, reproduction forcée, in Nicole-Claude Mathieu, *L'Arraînement des femmes*. Paris: EHESS, 1985.

GÉNERO

WATTS, Alan W. *Naturaleza, hombre y mujer*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1973, trad. José Martín Arancibia.

URL

BALLESTÍN, Cristina Cucala. Dos mujeres del entorno surrealista: Remedios Varo y Claude Cahun. <http://books.google.com> visitado em dezembro de 2008.

CONLEY, Katharine. Claude Cahun's Iconic Heads: from "The Sadistic Judith" to *Human Frontier in Papers of Surrealism*. Issue 2 summer 2004. <http://www.surrealismcentre.a.c.uk/> consultado em janeiro de 2009.

JACOBS, Margaret P. *Engendered Encounters*. <http://books.google.com> consultado em novembro de 2008.