

GÉNERO, CULTURA VISUAL E PERFORMANCE ANTOLOGIA CRÍTICA

02

organização
ana gabriela macedo
francesca rayner

revisão das traduções
ana maria chaves
joana passos
márcia oliveira



Universidade do Minho
Centro de Estudos Humanísticos

hnmus

GÉNERO, CULTURA VISUAL E PERFORMANCE ANTOLOGIA CRÍTICA

organização

ana gabriela macedo
francesca rayner

revisão das traduções

ana maria chaves
joana passos
márcia oliveira



Universidade do Minho
Centro de Estudos Humanísticos



GÉNERO, CULTURA VISUAL E PERFORMANCE

Antologia crítica

Organização: Ana Gabriela Macedo e Francesca Rayner

Revisão das traduções: Ana Maria Chaves, Joana Passos e Márcia Oliveira

Capa: Gonçalo Gomes

Edição: Centro de Estudos Humanísticos da

Universidade do Minho (CEHUM)

<http://ceh.ilch.uminho.pt>

E-mail: ceh@ilch.uminho.pt

© EDIÇÕES HÚMUS, 2011

End. Postal: Apartado 7097 – 4764-908 Ribeirão – V.N. Famalicão

Tel. 252 301 382 / Fax 252 317 555

E-mail: humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V.N. Famalicão

1.ª edição: Abril de 2011

Depósito legal: 325255/11

ISBN: 978-989-8139-78-8

Colecção: Antologias – 02

Índice

- 07 **Introdução**
Ana Gabriela Macedo
- 15 **Olhar feminista: olhar o feminismo**
Rosemary Betterton
- 23 **O que é a *performance*?**
Marvin Carlson
- 33 **Teoria brechtiana / Teoria feminista**
Para uma crítica feminista géstica
Elin Diamond
- 53 **A modernidade e os espaços da feminilidade**
Griselda Pollock
- 69 **Actos performativos e constituição de género**
– Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista
Judith Butler
- 89 **Corpos-cidades**
Elizabeth Grosz
- 101 **Recuperando a corporalidade.**
Feminismo e política do corpo
Janet Wolff
- 121 **Prazer visual e cinema narrativo**
Laura Mulvey
- 133 **O museu de arte moderna**
Carol Duncan
- 147 **Coleccionando arte e cultura**
James Clifford
- 167 **A cultura de massas como mulher. O “outro” do modernismo**
Andreas Huyssen

ANA GABRIELA MACEDO

Introdução

A presente Antologia insere-se no âmbito de um projecto editorial do *Centro de Estudos Humanísticos*, (iniciado com um primeiro volume sobre *Estética e Teorias da Arte*, organização de Vítor Moura, em 2009), cujo objectivo consiste, por um lado, em dar a conhecer em português textos considerados basilares numa área específica do conhecimento cuja tradução não exista até à data no mercado e, por outro, reunir num volume único textos esparsos sobre uma determinada matéria crítica, criteriosamente seleccionados por um ou mais organizadores.

Assim sendo, pretende-se com esta segunda Antologia desta série, oferecer uma selecção crítica de textos fundamentais no âmbito da Cultura Visual, cruzando investigação em artes visuais e questões de género, a retórica do corpo, os estudos performativos e a crítica feminista. Importa desde já dizer que a equipa de investigadores que trabalhou neste projecto esteve já anteriormente envolvida num trabalho de índole similar, então pioneiro em Portugal, do qual resultou o volume *Género, Identidade e Desejo. Antologia crítica do Feminismo Contemporâneo* (Lisboa: Cotovia, 2002). Este volume esteve na génese desta nova Antologia, procurando dar continuidade ao trabalho de divulgação científica anteriormente iniciado, e dado o acolhimento positivo que a primeira teve do público, visto ter constituído um importante incentivo à divulgação científica, à reflexão e ao debate em áreas ainda muito parcamente difundidas entre nós; ao torná-las acessíveis em português, cremos estar assim a contribuir para a

sua difusão e debate público, aquém das fronteiras da língua. A selecção criteriosa de textos e o rigor da tradução, constituem assim os pilares deste trabalho de edição de Antologias. O trabalho em equipa é aqui fundamental, dadas as exigências de natureza diversa que um trabalho deste tipo coloca: desde já ao nível da selecção e estrutura do próprio *corpus* (e é de facto muito complexa esta tarefa, dados os inúmeros textos críticos de elevada qualidade existentes no mercado internacional em cada uma das áreas sob análise), e face ao próprio labor da tradução, necessariamente exigindo grande rigor e implicando a criação de linguagem adequada e terminologia própria, por vezes mesmo neologismos, tratando-se *lato sensu* de “matéria nova” em áreas do saber onde a crítica em português é ainda escassa e onde, por conseguinte, a tradução é, por um lado, urgente e estrategicamente essencial, e por outro, implica sempre uma certo grau de ousadia e um contínuo desafio. A consciência da necessidade e do significado da “tradução cultural”, no sentido de uma assimilação identitária ao nível da criação de uma linguagem própria em domínios novos, face ao facilitismo de apressados estrangeirismos, é aqui também determinante. Assim, importa referir que, para além da equipa que assina este volume, na génese das traduções que são aqui apresentadas, está o trabalho de um grupo de jovens estudantes do curso de Línguas Aplicadas que, durante o ano lectivo de 2007-08, desenvolveu como seu projecto de estágio, sob a orientação de Ana Maria Chaves, professora de Tradução literária, uma primitiva versão do que viria a ser, após um aturado trabalho de revisão integral, (nalguns casos implicando a sua retradução), o corpo do trabalho aqui apresentado. Constituía este grupo de jovens estudantes: Joana Rangel e Tânia Carvalho. Nunca é de mais referir que, apesar de incipientes, aquelas primeiras versões foram estimulantes estruturas que nos permitiram retrabalhar todo o material que aqui agora apresentamos. Queremos assim deixar aqui expresso o nosso apreço a estes jovens estudantes pela dedicação com que enfrentaram um projecto de estágio tão exigente. Cremos contudo que também, enquanto projecto, este os fez crescer não apenas como jovens tradutores (tradutoras), mas também como estudantes com maior grau de maturidade em Ciências Humanas e Sociais.

Quanto à selecção dos textos propriamente ditos, esta foi da inteira responsabilidade de Ana Gabriela Macedo e Francesca Rayner. Enquanto colegas e estudosas de áreas afins, as Poéticas Visuais, os Estudos Interar-

tes, o Teatro e os Estudos Performativos e cruzando idênticos campos de investigação na óptica da crítica feminista e na metodologia dos Estudos de Género, pareceu-nos crucial elaborar uma Antologia nestas áreas ainda muito lacunares a nível da crítica, em português, e de extrema contemporaneidade. O nosso propósito, como o que preside à elaboração de todo este projecto editorial de Antologias do *Centro de Estudos Humanísticos*, é assim, em larga medida, pedagógico, sem deixar de ser um reflexo da nossa própria investigação e das nossas convicções no âmbito da definição de áreas prioritárias nas Humanidades hoje, na exigência dos saberes transversais e nas relações de interdisciplinaridade entre as artes.

Cada um dos textos seleccionados é, por assim dizer, único em si mesmo, visto constituir um marco histórico e epistemológico no quadro da disciplina específica a que se reporta; eles são por um lado “clássicos”, sem deixarem ainda de ser vanguardistas. Neste falso paradoxo reside a sua permanente novidade e a sua positiva inquietação.

Passarei agora a fazer uma breve referência a cada um deles. O texto que inicia esta Antologia, da autoria de Rosemary Betterton, “Olhar feminista: olhar o feminismo” (2003), oferece de certo modo a base epistemológica e o enfoque crítico no âmbito dos Estudos de Género que orienta a leitura dos restantes. Poderemos dizer que constitui uma espécie de “guião” da leitura dos textos seguintes, já que perspectiva o Feminismo ao indagar sobre o próprio “olhar feminista” em redor de si. Simultaneamente, o texto que finaliza a colectânea, da autoria de Andreas Huyssen, “a cultura de massas como mulher. O ‘outro’ do modernismo” (1986), cumpre uma função semelhante, na sua atitude reflexiva sobre a “outridade” do feminino e no seu questionamento da identificação da mulher com uma minorizada cultura de massas. O texto de Marvin Carlson em torno do conceito de *performance*, (1996; 2004), visa globalmente a sua definição e especificidade em relação ao vasto leque de disciplinas onde o seu uso é operativo e estratégico, ao mesmo tempo que faz uma análise crítica sobre a crescente popularidade do termo e da disciplina (s) a que se reporta. Elin Diamond, em “Teoria brechtiana/ Teoria feminista. Para uma crítica feminista géstica” (1988; 1996), propõe uma reflexão crítica em torno dos temas enunciados no seu título, afirmando logo no início do texto que tanto a teoria brechtiana como a teoria feminista são essencialmente “discursos em mutação, abertos a novas leituras”, que partilham a mesma radicalidade ao nível discursivo e da prática. Isto é,

tal como a teoria teatral de Brecht, que permanentemente reformula os seus conceitos e as suas premissas sem contudo perder de vista a consistência dos seus temas electivos, também as teorias feministas (e são aqui focadas particularmente as que incidem nas políticas da representação e do olhar), se regem pela auto-reflexão e análise crítica da realidade. Num segundo momento do seu texto, Elin Diamond propõe o conceito de “crítica géstica” como uma crítica feminista especificamente teatral, herdeira, por assim dizer, dos pressupostos e estratégias brechtianas, evocando na sua genealogia o caso exemplar de Aphra Behn.

Por seu turno, Griselda Pollock no influente texto “A modernidade e os espaços da feminilidade” (1988; 1998), situando-se no contexto da arte nos finais do século XIX, faz um estudo crítico sobre a representação e o agenciamento feminino tal como tradicionalmente formulados pela visão canónica da história de arte. Partindo do exemplo paradigmático da exposição “Cubism and Abstract Art” que teve lugar em Nova Iorque em 1936, e do esquema proposto por Alfred Barr no catálogo da exposição sobre o mapeamento da arte moderna, Pollock formula uma série de interrogações em torno da flagrante ausência de mulheres artistas neste enquadramento, postulando como condição para o estudo da actividade artística das mulheres neste âmbito, a “desconstrução dos mitos masculinos” associados ao próprio Modernismo. Pollock analisa em detalhe e dialoga com as propostas de reconhecidos historiadores de arte, como T.J. Clark, questionando a possibilidade de um ponto de vista e um “olhar feminino” no contexto dos espaços físicos da Modernidade, começando pela cidade ela mesma. “Porquê a nudez, o bordel, o bar?” interroga-se Pollock; “Qual a relação entre sexualidade, Modernidade e Modernismo?” acrescenta, sugerindo a existência de assimetrias históricas entre “ser homem e ser mulher” nos finais do século XIX que estão para além da mera diferença biológica e que são determinantes nesta análise.

Judith Butler, postula no ensaio “Actos performativos e constituição de género” (1988; 2004) que o género não constitui uma identidade estável do qual provêm “actos” vários, mas antes uma identidade tenuemente constituída no tempo e instituída através de uma “repetição estilizada de actos”, isto é, uma performatividade. Esta recusa de essencialismos e concepções homogéneas por oposição à noção de uma identidade construída, constitui o cerne deste marcante ensaio de Butler. Usando como ponto de partida discursos teatrais, antropológicos, filosóficos e fenome-

nológicos, a autora propõe-se demonstrar que aquilo que comumente identificamos como “identidade de género” é na verdade uma “realização performativa” socialmente imposta e, como tal, passível de ser contestada e reinventada.

Elizabeth Grosz, no ensaio “Corpos-cidades” (1992; 2003), oferece uma indagação em torno do corpo enquanto “artefacto sociocultural”, o *locus* de inscrição de modos de subjectividade específicos. Por sua vez, o seu entendimento da corporalidade como “condição material da subjectividade” articula-se com a sua projecção dos corpos-cidades, isto é, a análise da relações “constitutivas e de definição mútua entre a corporalidade e a metrópole”, tal como afirma. Grosz sustenta a noção de que a cidade é “um dos factores essenciais na produção social da corporalidade”, à medida que o corpo ou o seu simulacro (socialmente “administrado” e “regulado”, num sentido foucaultiano) é transformado e “tornado cidade”, sujeito enquanto tal a idênticas leis, políticas e regulamentações coercivas e disciplinadoras.

O ensaio de Janet Wolff, “Recuperando a corporalidade. Feminismo e política do corpo” (1990; 2003), insere-se numa problemática idêntica à do texto anteriormente referido, a análise da corporalidade, focando porém as relações entre o Feminismo enquanto uma prática socialmente comprometida, para além de teoria crítica e retórica discursiva e as políticas que regulam o corpo, assim como as potenciais transgressões à norma. Uma ênfase particular é dada a estudos de caso envolvendo a dança e a *performance*.

Ainda neste âmbito da análise da corporalidade, agora porém com uma inflexão totalmente distinta numa arte até aqui ainda não abordada num contexto feminista, o cinema, o texto pioneiro de Laura Mulvey, “Prazer visual e cinema narrativo” (1975; 1999) equaciona a escopofilia (o prazer de olhar) na sua dimensão narcisista, como a projecção do desejo reprimido do espectador, numa dimensão *voyeurista*, e a objectificação sexuada desse olhar. Nesta análise feminista das teorias do “olhar” (*gaze*) profundamente informada pela psicanálise, Mulvey parte da premissa da polarização sexual em conformidade com a qual o “determinante olhar masculino projecta a sua fantasia na figura feminina, que é moldada em conformidade”, reproduzindo assim as estereotipadas assimetrias sexuais. “Muito mais do que realçar a qualidade que a mulher tem de ser olhada, o cinema constrói o modo como ela deve ser olhada dentro do próprio

espectáculo”, afirma Mulvey, já que “os códigos cinematográficos criam um olhar, um mundo e um objecto”. Contudo, afirma a autora em jeito de conclusão, o olhar *voyeurista*-escopofílico, elemento crucial do prazer filmico tradicional, pode ele próprio ser destruído.

Os textos de Carol Duncan, “O museu de arte moderna” (1995; 1998), e o de James Clifford, “Coleccionando arte e cultura” (1990; 1998) propõem-nos por sua vez um olhar crítico focado nos próprios museus de arte, enquanto conceito, espaço “sagrado” de cultura, e ainda uma indagação em torno da sua função estética e social, mediante as suas próprias escolhas e acervo. Neste âmbito Duncan analisa a presença no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, *MoMA*, de duas das mais importantes imagens femininas da colecção do museu, em suas palavras, *Les Femmes d'Alger*, de Picasso e *Woman I* de Willem De Kooning, e o modo como elas “masculinizam” o espaço museológico. Ambas as obras, a segunda como descendente directa da primeira, apelam classicamente a um olhar masculino do espectador (a), relegando a mulher, através da eterna polarização do feminino a um tempo ameaçador/sedutor, dominador/indefeso – para uma outridade não participante, quer enquanto objecto representado, quer enquanto sujeito e espectadora, a não ser mimetizando esse mesmo olhar masculino.

O ensaio de Clifford propõe-nos um interessante elemento comparativo neste âmbito museológico e nesta reflexão sobre cultura e práticas culturais, ao analisar, num contexto antropológico, o destino dos artefactos tribais e práticas culturais, assim que são transferidos para os museus do Ocidente. Clifford equaciona, através de uma perscrutante análise do “sistema arte-cultura”, os paradigmas ideológicos e institucionais, para além dos obviamente estéticos, por que se rege esta outra forma de “coleccionismo” cultural, questionando os seus critérios e valores, tradicionalmente vistos sempre através do olhar e da subjectividade ocidentais.

Como referido no início desta Introdução, é o texto clássico de Andreas Huyssen sobre o questionamento da “outridade” do feminino face ao paradigma da “cultura de massas”, que encerra (sem pretender fechar ...) esta Antologia de textos em diálogo sobre temas de *Género, Cultura Visual e Performance* que esperamos cumpra a função de incentivar um outro diálogo, mais amplo e porventura polemizante com os seus leitores, em torno de áreas que se contaminam e se polinizam entre si.

O nosso profundo reconhecimento aos autores que generosamente nos cederam o *copyright* e permitiram a tradução dos seus textos e a toda a equipa que entusiasticamente tornou este trabalho de selecção, organização de textos e sobretudo o árduo labor da tradução de textos de índole tão diversa, na realidade desta *Antologia*.

Fevereiro 2011

ROSEMARY BETTERTON*

Olhar feminista. Olhar o feminismo

“Mas eu nem sei o que pensar!”

Quando tento explicar as possíveis interpretações feministas de uma pintura pré-rafaelita a uma turma de estudos feministas do primeiro ano, deparo-me uma vez mais com o fosso entre a história da arte feminista e as suas potenciais audiências.¹ Embora estas alunas consigam apresentar uma visão crítica acerca de textos cinematográficos, literários e televisivos, quando confrontadas com uma pintura figurativa não possuem nem o vocabulário crítico, nem o capital cultural necessários para a analisarem. Para estas jovens, compreender as Belas-Artes, quer do passado quer do presente, nada tem que ver com os seus objectivos feministas e não conseguem perceber que interesse isso poderá ter. Várias explicações poderiam ser sugeridas no sentido de perceber este parco interesse pelas análises feministas das artes visuais, desde diferenças geracionais a uma iliteracia visual generalizada; porém, estas hipóteses tão genéricas acerca das suas respostas tendem a focalizar-se, não na inadequação dos modelos de análise crítica que são convidadas a adoptar, mas antes na incapacidade das estudantes em serem leitoras feministas “especializadas”. Contudo,

* Tradução a partir do texto “Feminist Viewing: Viewing Feminism”, publicado em *The Feminism and Visual Culture Reader*, Amelia Jones (ed.), 2003, Routledge: Londres e Nova Iorque, pp. 11-14.

1 Uma primeira versão desta tese aparece em “Why Can't We Look at More Work by Men? Feminism in the Classroom” em John e Jackie Swift, eds., *Disciplines, Fields and Change in Art Education*, Vol. 2, *Aesthetics and Art Histories* (Birmingham: ARTicle Press, 2000).

estas mesmas estudantes discutem com entusiasmo temas como a autobiografia e identidade lésbicas na comunidade negra da década de 1970 ou o cinema feminista contemporâneo.

A crítica de arte feminista deixou de ser o discurso marginalizado que era anteriormente; com efeito, na última década esta área produzido trabalhos brilhantes e motivadores, tendo-se tornado em muitos aspectos numa área privilegiada de produção académica.² Porém, enquanto escritoras e professoras feministas, precisamos encontrar formas de pensar o comprometimento social entre o feminismo e a cultura visual e de compreender as diferentes formas como esta é actualmente encarada pelos nossos alunos.

A actual viragem de um estudo disciplinar das diferenças sexuais nas artes visuais para uma análise interdisciplinar da cultura visual, requer uma reavaliação dos problemas epistemológicos e metodológicos daquilo que constitui o nosso *corpus* de conhecimento e as suas práticas. Quero sobretudo concentrar-me no meu próprio entendimento do potencial disruptivo da cultura visual feminista em relação aos procedimentos disciplinares da história da arte feminista e à pergunta subversiva colocada pelas minhas alunas: porque havemos de nos preocupar em reinterpretar a cultura visual do passado através de uma perspectiva feminista contemporânea? Antes de mais, começarei por invocar um momento particular da crítica feminista, que penso ser produtivo para reflectirmos acerca destas questões.

Num ensaio polémico e mordaz intitulado “Feminist Art and Avant-Gardism” (1987), Angela Partington aborda a questão dos prazeres de consumo definidos pelo género junto de um público feminino. Escrevendo em meados dos anos 1980, no contexto dos debates feministas sobre prazer visual, Partington contestou a ideia da existência de uma estratégia textual feminista “correcta”, defendendo, pelo contrário, que as críticas feministas “precisam de dar prioridade aos conhecimentos e competências femininos, visto que estes são os meios através dos quais os objectos podem significar algo e fazer sentido para as mulheres, bem como representar a sua relação com o mundo ou o seu interesse por ele.” Embora Partington reconheça a dificuldade em definir “experiência

2 Por exemplo, a presença de académicos feministas, a inclusão dos estudos de género nos currículos e a expansão da pesquisa e publicação de obras feministas nas últimas três décadas, tornaram possível uma colecção como esta.

feminina” e insista na transitoriedade do conceito, argumentando que “os processos de definição de género” são infundáveis, pois o sujeito feminino nunca está completamente ‘formado’, a autora só parcialmente aborda as questões inerentes às diferenças de interesses entre mulheres e de *quem* são os interesses representados pelo feminismo.³

A atenção dedicada por Partington às relações de poder entre géneros, a sua insistência no facto da feminilidade poder ser activa e produtiva na geração de significados e o seu interesse em levar a sério “as mulheres como público” promoveram uma refrescante contrapartida à tendência, então dominante na arte feminista britânica, para privilegiar as estratégias críticas desconstrutivas.

Ao descrever no seu ensaio um movimento que vai do investimento feminino ao desejo e ao desenvolvimento de conhecimentos e competências específicos da espectadora feminina, Partington elaborou um modelo de consumo derivado dos estudos culturais feministas sobre a televisão, estudos esses que, por sua vez, conferiram à sua abordagem os problemas teórico-metodológicos que lhes eram inerentes.⁴ Nessa altura, a insistência de Partington na importância das capacidades interpretativas femininas (e feministas) não foi amplamente reconhecida. É minha intenção desenvolver aqui algumas dessas questões relacionadas com o estudo da cultura visual feminista analisando o tipo de capacidades e competências culturais que o feminismo proporciona às estudantes de hoje.

Embora as estudantes possam envolver-se com o feminismo enquanto discurso crítico empoderador, o mais provável é contactarem com esse discurso, não na sua acepção política, mas como parte integrante dos seus estudos, legitimado *pela* própria instituição académica e não pela sua validade fora dela. É certo que as estudantes de hoje possuem muitas das competências culturais que o feminismo nos ensinou: modos de ver o mundo, de o viver e de o representar em termos de diferença sexual. No estudo da cultura visual, estas competências estão ligadas às diversas formas de construir e interpretar imagens, só possíveis como resultado de trinta anos de luta feminista em torno da representação.

3 Angela Partington, “*Feminist Art and Avant-Gardism*”, in Hillary Robinson, (ed.), *Visibly Female* (Londres: Camden Press, 1987), p. 245.

4 Para uma análise brilhante de alguns dos problemas da teoria da recepção, ver Ellen Seiter, “Making Distinctions in Audience Research” in *Cultural Studies* 4:1 (1990), pp. 61-84. É necessário desenvolver uma análise do uso de termos como “espectador”, “leitor”, “consumidor” e “audiência”, bem como “objecto”, “artefacto” e “texto” nos estudos da cultura visual.

Entre estas competências, e sem obedecer a nenhuma ordem particular, encontramos:

- uma consciência do modo como o gênero molda a visão e o “olhar”;
- um entendimento de termos como “gênero” e “patriarcado”;
- uma certa autoconsciência na representação de si;
- uma vontade de explorar questões de identidade e diferença;
- um interesse e um comprometimento com as políticas do corpo;
- uma capacidade para fazer uma leitura “contra corrente” de um determinado texto.

Apesar de se manterem num nível de conhecimento feminista potencial, a menos que o mesmo seja teorizado e analisado historicamente, a maior parte das estudantes em estudos feministas, estudos culturais e ciências sociais possuem um razoável grau de competência nestas capacidades culturais. Se assim é, porque consideram tão difícil analisar obras de arte em comparação com a televisão ou a publicidade? E porque ficam tantas vezes decepcionadas quando obras alegadamente feministas não sustentam, a seu ver, esses significados ou, pelo contrário, quando as leituras académicas feministas das obras de arte não correspondem às suas próprias interpretações? O que torna redutora a classificação de tais reacções como culturalmente incompetentes, por parte de “especialistas” do feminismo, é a possibilidade de as mesmas suscitarem questões epistemológicas e ontológicas, tal como sugeriu Griselda Pollock: “O que estou a ver e o que procuro? Que conhecimento deseja o meu olhar? Quem sou eu quando observo algo?”⁵

Estas questões complexificam-se quando envolvem problemas relacionados com o eu e a identidade, o que acontece no caso de representações de corporização e sexualidade quando as imagens podem ter uma intensa ressonância pessoal. Quero dar como exemplo uma diferença de interpretação entre a própria Pollock e uma antiga aluna minha. O que acontece quando uma mulher faz uma leitura “contra corrente” de uma leitura feminista? No livro de Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writings of Art's Histories*, a autora apresenta uma espirituosa leitura de cariz psicanalítico da obra de Toulouse-Lautrec

5 Richard Kendall e Griselda Pollock, (eds.), *Dealing with Degas: Representations of Women and The Politics of Vision* (Londres: Pandora Press, 1992).

considerando-o “psiquicamente impotente,” incluindo uma análise da série de representações de *maisons closes*, os bordéis legais parisienses de finais do século XIX, que considera “difíceis de olhar” na medida em que “fazem da intimidade e do prazer sexual feminino mais um tipo de bem de consumo *voyeurista*.”⁶

Pollock descreve uma economia visual dependente de três olhares, os do artista masculino e do *voyeur* masculino heterossexual, e o da crítica feminista que recusa alinhar-se com eles. Mas poderá conceber-se uma diferente economia visual ou tornar possíveis outras formas de olhar que não reproduzam tais estruturas de identificação e des-identificação? Num ensaio escrito em 1999 acerca das mesmas imagens, uma estudante fez uma análise muito distinta; defendeu que as pinturas de Lautrec validavam a sua própria identidade lésbica, numa rara e solidária representação da sexualidade lésbica activa que ela não conseguia encontrar facilmente em qualquer outro lugar. Não estou a comparar estas duas leituras ao nível da sua sofisticação ou “correção”, mas sim a sugerir que as mesmas radicam em posicionamentos e conhecimentos diferentes, uma diferença que abre um espaço produtivo para a exploração de questões ligadas ao modo como os significados são construídos e *para* quem.

As implicações desta comparação para a teorização da cultura visual feminista representariam um desvio das preocupações tradicionais da história da arte com produtores e textos e uma conseqüente aproximação a um modelo de leitura no qual se dispensaria maior atenção às múltiplas inscrições de mulheres na visualidade e através dela. Tal modelo dar-nos-ia a capacidade de compreender a forma como esses textos são mobilizados e tornados significativos de diferentes formas pelas diferentes leitoras, permitindo e legitimando diferentes análises, bem como questionando as relações de poder entre o texto autorizado e as suas interpretações, entre professoras e estudantes, entre teorias e práticas de leitura.

Se, tal como Nicholas Mirzoeff o descreve, o estudo da cultura visual não é propriamente uma disciplina mas antes “uma tática... uma fluída estrutura interpretativa centrada na resposta de grupos ou indivíduos aos meios de comunicação visuais,”⁷ então há alguma urgência em reflectir nos processos através dos quais os indivíduos e grupos adquirem a capa-

6 Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (Londres: Routledge, 1999), p. 88.

7 Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture* (Londres: Routledge, 1999), 4.

cidade de reagirem ou não. A noção de cultura visual levanta, pois, uma questão chave que esteve até certo ponto ausente da crítica de arte feminista produzida recentemente: como teorizar os afectos, a identificação e o investimento em imagens feitas por mulheres e outros grupos sociais?

Válidas razões políticas e estratégicas justificaram, no início da década de 1970, o apelo de Laura Mulvey à produção de uma prática cinematográfica feminista de vanguarda em ruptura com o passado, privilegiando novas formas de linguagem visual, particularmente no contexto do cinema de Hollywood e da sua poderosa tradição realista.⁸ Da mesma forma, as estratégias desconstrutivas que enfatizavam práticas de leitura promotoras de des-identificação e distanciamento revelaram-se centrais às práticas artísticas feministas das décadas de 1970 e 1980 como forma de ruptura com os modos dominantes de ver e entender a arte. Tais práticas críticas e estratégicas foram, e são, cruciais para analisar os processos pelos quais o significado é produzido nos textos, mas têm pouco a dizer sobre a forma como fazem sentido para o leitor comum, que se posiciona a partir de múltiplas relações de desejo, poder e diferença.

Esta problemática da produção de sentido é, a meu ver, importante para as actuais teorizações da cultura visual, apesar do risco óbvio de retorno a um estado não teorizado do prazer visual – se bem que tal retorno não seja, de modo algum, aquilo que estou a defender. A questão das relações entre o visionamento presencial e o encontro sensorial com o cinema e o vídeo está já a ser teorizada pelos estudos feministas.⁹ Por exemplo, a posição de Laura Marks sobre o “cinema intercultural”, baseada na teoria pós-colonial e na fenomenologia, constitui uma crítica do epistema ocidental dominante nos estudos cinematográficos, enfatizando a natureza localizada dos conhecimentos e competências envolvidos na produção e visionamento de obras cinematográficas cujos produtores e audiências são não só culturalmente localizados mas também definidos pelo género.¹⁰ Tais argumentos sugerem que as mudanças em curso na cultura pós-moderna não podem ser adequadamente abordadas por modelos

8 Laura Mulvey, “Film, Feminism, and the Avant-Garde” em *Visual Culture and Other Pleasures* (Londres: Macmillan, 1989), 111-126.

9 Ver Amelia Jones e Andrew Stephenson, eds., *Performing the Body/Performing the Text* (Londres e Nova Iorque: Routledge, 1999).

10 Laura Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses* (Durham e Londres: Duke University Press, 2000).

anteriores da crítica feminista. Para dar um exemplo, o cinema comercial de Hollywood já absorveu muitas das técnicas desconstrutivas e geradoras de distanciamento características do cinema de vanguarda, fazendo-o de formas elaboradas que são simultaneamente uma resposta positiva aos “sucessos” do feminismo e uma reacção contra ele. Os regimes dominantes do visual na cultura globalizada do século XXI são móveis, procurando constantemente novos locais para colonizar; uma análise feminista que procure debruçar-se criticamente sobre tais regimes terá de ser igualmente rápida e flexível. É menos provável que a cultura visual das nossas alunas resida em imagens fixas, vistas isoladamente, do que em configurações múltiplas de texto e imagem: televisão, cinema e vídeo, meios de comunicação digitais e Internet, ou mesmo livros com imagens. Pedir-lhes, como eu fiz, para encontrar sentido numa pintura isolada de qualquer contexto interpretativo, e partir do princípio de que elas não possuíam ainda muitas das competências culturais para ler a cultura visual de uma perspectiva feminista, foi um empreendimento marcado pela minha incapacidade em reconhecer as múltiplas formas através das quais o feminismo já influenciou as nossas práticas de visionamento no século XXI.

MARVIN CARLSON*

O que é a *performance*?

O termo *performance* tornou-se muito popular recentemente, numa vasta área de actividades que vai das artes à literatura, passando pelas ciências sociais. À medida que a sua popularidade e uso têm vindo a crescer, também se desenvolveu um complexo conjunto de escritos sobre *performance*, numa tentativa de analisar e compreender exactamente de que tipo de actividade humana se trata. Para os interessados no estudo da *performance*, este conjunto de análises e comentários pode parecer à primeira vista mais um obstáculo do que uma ajuda. Muito tem sido escrito por especialistas provenientes de um vasto leque de disciplinas, e é tão complexa a rede de vocabulário crítico especializado que foi desenvolvido em função destas análises, que um iniciado que procure participar neste debate poderá sentir-se confuso e assoberbado.

No importante artigo de 1990, intitulado “Research in interpretation and performance studies: trends, issues, priorities,” Mary Strine, Beverly Long e Mary Hopkins começam por observar com pertinência que *performance* é “um conceito essencialmente contestado.” Esta é uma citação de *Philosophy and The Historical Understanding* (1964), por W.B. Gallie, na qual o autor defende que certos conceitos, tais como arte e democracia, foram construídos a partir de uma essência que integra

* Tradução a partir do texto “What is performance?”, publicado em *The Performance Studies Reader*, Henry Bial (ed.), 2004, Routledge: Londres e Nova Iorque, pp. 68-72.

aspectos dissonantes. Segundo Gallie, “reconhecer que um determinado conceito pode ter uma essência conflituosa implica reconhecer a existência de usos rivais do mesmo (tal como aqueles que repudiaríamos), não só como logicamente possível e humanamente ‘provável’, mas como um permanente valor crítico potencial atribuível ao nosso próprio uso ou interpretação do conceito em questão.”¹ Strine, Long e Hopkins defendem que *performance* transformou-se num desses conceitos, desenvolvido numa atmosfera de “sofisticado desacordo” por participantes que “não esperam derrotar ou silenciar posições opostas, mas antes, através de um contínuo diálogo, atingir uma articulação mais definida de todas as posições, e conseqüentemente, um entendimento mais completo da riqueza conceptual da *performance*.”² No seu estudo sobre o “palco pós-estruturado” Erik MacDonald afirma que “a *performance* abriu espaços até aí invisíveis” no âmbito das redes de representação teatral. Esta “problematiza a sua própria categorização” e assim, inevitavelmente, insere especulação teórica na dinâmica teatral.³

O presente estudo, reconhecendo esta contestação essencial, procurará sugerir uma introdução ao diálogo continuado através do qual a *performance* tem vindo a ser articulada, fornecendo uma variedade de mapeamentos do conceito, alguns sobrepostos, outros muito divergentes. Recentes manifestações de *performance*, tanto na teoria como na prática, são muitas e variadas, de tal forma que se torna quase impossível ter uma visão completa das mesmas; no entanto, este estudo tenta oferecer uma contextualização panorâmica geral e histórica que permita destacar as principais abordagens e apresentar uma amostra de manifestações significativas nesta área complexa. Poder-se-ia assim abordar questões levantadas pelos conceitos contestados de *performance* e as diversas estratégias teóricas e teatrais que foram desenvolvidas para lidar com estas questões.

1 W. B. Gallie, *Philosophy and the Historical Understanding*, Nova Iorque: Schocken Books, 1964, pp. 187-8.

2 Mary S. Strine, Beverly Whitaker, Long e Mary Francês Hopkins, “Research in Interpretation and Performance Studies: Trends, Issues, Priorities” em Gerald Phillips e Julia Wood (eds.), *Speech Communications: Essays to Commemorate the Seventy-Fifth Anniversary of the Speech Communication Association*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1990, p. 183.

3 Erik MacDonald, *Theater at the Margins: Text and the Post-structured Stage*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993, p. 175.

Partindo da minha experiência no campo dos estudos teatrais, a minha abordagem centrar-se-á no modo como as ideias e teorias sobre *performance* vieram alargar e enriquecer aquelas áreas da actividade humana que mais se aproximam do que tem sido tradicionalmente considerado teatral, apesar de não tencionar dar grande atenção ao teatro tradicional propriamente dito, mas antes à variedade de actividades comumente apresentadas à audiência sob o título genérico de *performance* ou *arte performativa*. Contudo, nestas observações introdutórias pode ser útil recuarmos, ainda que brevemente, e considerar o uso mais geral do termo *performance* na nossa cultura, para ter uma ideia dos matizes semânticos gerais que a palavra pode adquirir à medida que circula por uma série de usos especializados. Devo também sublinhar que, embora vá incluir exemplos de *arte performativa* de outros países, vou circunscrever-me ao contexto norte-americano, em parte, claro, por ser o cenário da minha própria experiência nesta actividade, mas sobretudo porque, e apesar da sua difusão internacional, a *arte performativa* é, histórica e teoricamente, um fenómeno fundamentalmente americano, em parte, claro, por este ser o cenário da minha própria experiência nesta actividade, mas sobretudo porque, e apesar da sua difusão internacional, a *arte performativa* é, histórica e teoricamente, um fenómeno fundamentalmente americano, pelo que para a compreendermos adequadamente devemos centrar-nos no modo como ela se desenvolveu nos Estados Unidos, tanto do ponto de vista prático como conceptual.

Performing e *performance* são termos frequentemente encontrados em contextos tão variados que dificilmente parece poder existir um campo semântico comum entre eles. Tanto o *New York Times* como o *Village Voice* incluem agora uma nova categoria de *performance* – separada do teatro, da dança ou do cinema – relativa a eventos que são frequentemente denominados como arte performativa ou mesmo teatro *performativo*. Para muitos, este último termo afigura-se tautológico, uma vez que em tempos menos complicados se considerava que todo o teatro envolvia *performance*, sendo o teatro, de facto, considerado uma das ditas *artes performativas*. Este uso ainda hoje se mantém, a par do hábito de chamar *performance* a qualquer evento teatral específico (e, já agora, também a eventos de dança ou musicais). Se por momentos nos distanciarmos mentalmente desta prática comum e nos questionarmos sobre o que torna performativas as *artes performativas*, imagino que a resposta implicaria

que estas artes requerem a presença física de seres humanos treinados ou capacitados, sendo a *performance* a demonstração dessas competências.

Recentemente encontrei uma impressionante ilustração da importância da ideia de exibição pública de capacidades técnicas para este conceito tradicional de “*performance*”. Em diversos locais, quer nos Estados Unidos quer no estrangeiro, pessoas em traje de época fazem encenações em locais históricos, improvisadas ou não, para turistas, crianças em visitas de estudo ou outros espectadores interessados – um tipo de actividade conhecido por “história viva”. Um desses locais é Fort Ross, no Nordeste da Califórnia, onde marido e mulher, vestidos com trajes de 1830, saúdam os visitantes nos papéis de último chefe russo do forte e sua mulher. Diana Spencer Pritchard, no papel de Elena Rotcheva, decidiu a certa altura tocar músicas da época num piano para dar aos visitantes uma ideia da vida cultural de então. Todavia, veio a abandonar essa prática, por sentir, segundo as suas próprias palavras, que “o papel deixava de ser história-viva para passar à categoria de *performance*.”⁴ Apesar de encarnar uma personagem imaginária, vestir trajes de época e “viver” em 1830, Diana Pritchard não considerava o seu papel uma *performance* até ao momento em que começou a exhibir as técnicas artísticas necessárias para dar um recital. Normalmente a intervenção humana é necessária para uma *performance* deste tipo (mesmo no teatro, não falamos do cenário ou do guarda-roupa como *performance*), mas a exibição pública de competências específicas pode ser feita por não humanos, pelo que muitas vezes se fala, por exemplo, da *performance* de cães, elefantes, cavalos e ursos.⁵

4 Diana Spencer Pritchard, “Fort Ross: From Russia With Love” em Jan Anderson (ed.), *A Living History Reader*, vol. 1, Nashville, Tenn.: American Association for State and Local History, 1991, p. 53.

5 Como a maior parte dos usos de *performance*, este foi particularmente posto em causa pelo reconhecido teórico da semiótica circense Paul Bouissac. Bouissac argumenta que o que parece ser *performance* não é mais do que uma reacção natural e invariável a um estímulo de um treinador que a enquadra como uma *performance*. Segundo Bouissac, um animal não é um *performer*, mas “negocia situações sociais a partir do repertório de comportamentos ritualizados que caracteriza a sua espécie” (“Behavior in context: In What Sense is a Circus Animal Performing?” em Thomas Sebeok e Robert Rosenthal (eds.), *The Clever Hans Phenomenon: Communications with Horses, Whales, Apes and People*, Nova Iorque: New York Academy of Sciences, 1981, 24.) Isto dificilmente resolve a questão. Como veremos, muitos teóricos da *performance* humana poderiam aceitar no geral a posição alternativa de Bouissac e, além disso, qualquer pessoa que já tenha treinado cavalos ou cães sabe que, mesmo tendo em conta a inclinação antropomórfica, estes animais estão não só a negociar situações sociais, mas também a repetir conscientemente certas acções em

Apesar desta noção comum, grande parte do público provavelmente considera que Diana Pritchard está a levar a cabo uma *performance* no momento em que os saúda na pele de uma pioneira russa há muito falecida. Fingir ser-se outro alguém é um exemplo comum de um tipo particular de comportamento humano a que Richard Schechner chama “comportamento reconstruído,” uma designação que engloba acções conscientemente separadas da pessoa que as pratica – teatro e outras representações, transes, xamanismo e rituais.⁶ O pertinente conceito de Richard Schechner, “comportamento reconstruído”, aponta para uma qualidade da *performance* ligada, não à exibição de competências, mas a um certo distanciamento entre o “eu” e o comportamento, semelhante ao distanciamento que existe entre um actor e o papel que este interpreta no palco. Mesmo que uma acção no palco seja idêntica a uma acção na vida real, a acção no palco é considerada *performance*, enquanto fora do palco é meramente “praticada”. Hamlet, na célebre resposta à Rainha sobre as suas reacções à morte do pai, distingue entre os seus sentimentos mais íntimos, que resistem a tornar-se *performance*, e as acções que um homem pode representar com plena consciência do seu potencial de significação.

A resposta de Hamlet mostra também como uma consciência da *performance* pode ser transposta para lá do palco, do ritual ou de outro evento cultural claramente definido, para a vida quotidiana. Todos nós, num dado momento, temos consciência de estarmos socialmente a “representar um papel”, e os teóricos da sociologia [...] têm recentemente destacado este tipo de *performance* social.

Reconhecer que as nossas vidas são estruturadas de acordo com comportamentos continuados e socialmente aprovados, possibilita que todas as actividades humanas possam ser potencialmente consideradas como *performance* ou, pelo menos, todas as actividades praticadas com consciência de si próprias. A diferença entre acto e *performance*, de acordo com esta linha de pensamento, parece não estar relacionada com a oposição entre teatro e vida real, mas antes com uma atitude – podemos ter atitudes impensadas, mas quando pensamos nelas,

troca de recompensas físicas ou emocionais, um processo que parece ter, pelo menos para mim, características em comum com a *performance* humana.

6 Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1985, pp. 35-116.

estamos a introduzir uma consciência que lhes confere a qualidade de *performance*. Foi porventura nas várias obras de Herbert Blau, a que voltaremos mais tarde, que este fenómeno foi analisado e investigado com maior profundidade.

Temos, portanto, dois conceitos de *performance* bem diferentes, um envolvendo a exibição de competências, o outro envolvendo não tanto a exibição de competências específicas, mas antes um padrão de comportamento culturalmente codificado. Um terceiro conjunto de sentidos leva-nos numa direcção muito diferente. Quando falamos de *performance* sexual ou linguística, ou quando perguntamos se o desempenho de uma criança na escola tem sido bom, a ênfase recai não tanto na exibição de competências (apesar de esta poder estar envolvida) ou na execução de um determinado padrão de comportamento, mas, em vez disso, na realização geral da actividade à luz de um padrão de sucesso que pode não ser rigoroso. Talvez seja ainda mais significativa a tarefa de julgar o sucesso da *performance* (ou mesmo de julgar se é ou não uma *performance*), que nestes casos é da responsabilidade do observador e não do *performer*. Em última análise, o próprio Hamlet é o melhor juiz para avaliar se as suas atitudes melancólicas são *performance* ou se são, na verdade, vivências reais. No entanto, a *performance* linguística, académica e até sexual é realmente enquadrada e julgada pelos seus observadores. É por isso que o termo *performance*, neste sentido (em oposição a *performance* no sentido teatral), pode ser – e é – aplicado frequentemente a actividades não humanas, como, por exemplo, anúncios televisivos que falam interminavelmente da *performance* de várias marcas de automóveis e cientistas que falam da *performance* de produtos químicos e de metais em determinadas condições. Constatei uma curiosa confluência dos sentidos teatral e mecânico do termo num cartaz do MTA (Metropolitan Transportation Authority), no metro de Nova Iorque, em Outubro de 1994, quando o metro celebrou os seus noventa anos. Nos cartazes podia ler-se: “a *performance* há mais tempo em cena na cidade de Nova Iorque”.

Se considerarmos *performance* como um conceito contestado na sua essência, isso ajudar-nos-á a compreender a futilidade de procurar um campo semântico abrangente que inclua sentidos aparentemente tão díspares como a *performance* de um actor, de uma criança na escola ou de um automóvel. Gostaria, contudo, de dar o devido crédito a uma tentativa genuinamente criativa de conseguir uma tal articulação do conceito. Esta

ocorre na *International Encyclopedia of Communications*⁷, na entrada *performance*, da autoria do etnolinguista Richard Bauman. Segundo Bauman, toda a *performance* envolve uma consciência da duplicidade, através da qual a própria execução de uma acção é comparada mentalmente com um modelo potencial, ideal, ou um original memorizado dessa acção. Normalmente, esta comparação é feita por um observador da acção – o público do teatro, o professor, o cientista – mas o cerne da questão é a dupla consciência e não a observação externa. Um atleta, por exemplo, pode ter consciência da sua própria *performance* comparando-a com um modelo mental. *Performance* é sempre *performance para* alguém, para um público que a reconhece e a valida como *performance*, mesmo quando, como por vezes acontece, esse público é a própria pessoa.

Quando consideramos os vários tipos de actividade referidos na cena cultural moderna como *performance* ou *arte performativa*, estes são melhor compreendidos no âmbito de um campo semântico abrangente do que no sentido mais tradicional, invocado por Diana Pritchard, que sentiu que desde que não estivesse a exhibir as suas competências musicais não estaria a realizar uma *performance*. Algumas formas modernas de *performance* centram-se sobretudo nestas competências (como acontece com as actuações de alguns palhaços e malabaristas, conhecidos como os novos artistas do *vaudeville*), mas muito mais central a este fenómeno é o sentido de uma acção representada *para* alguém, uma acção que está envolvida nessa peculiar duplicidade que advém da consciência e do elusivo “outro” que a *performance* não é, mas que constantemente tenta, em vão, incorporar.

Apesar de o teatro tradicional ver este “outro” como uma personagem numa acção dramática, encarnada (através da *performance*) por um actor, a *arte performativa* moderna geralmente não se envolve nesta dinâmica. Quase por definição, os seus praticantes não baseiam o seu trabalho em personagens previamente criadas por outros artistas, mas nos seus próprios corpos, nas suas autobiografias, nas suas experiências específicas numa dada cultura ou no mundo, que se tornam performativos pelo facto de os praticantes terem consciência deles e por os exibirem perante um público.

⁷ Richard Bauman em Erik Barnouw (ed.), *International Encyclopedia of Communications*, Nova Iorque: Oxford University Press, 1989.

Como a ênfase recai na *performance* e no modo como o corpo, ou o “eu”, se articula através da *performance*, o corpo individual permanece no centro de tais apresentações. A verdadeira *arte performativa* é arte a solo e o genuíno artista de *performance* faz pouco uso do elaborado ambiente cénico do palco tradicional, recorrendo no máximo a alguns adereços, pouca mobília e algum guarda-roupa (por vezes até a nudez) que seja conveniente para a situação de *performance*.

Não surpreende pois que tal *performance* se tenha tornado numa forma de arte muito visível – poder-se-á mesmo dizer emblemática – no mundo contemporâneo, um mundo com excessivo auto-conhecimento, reflexivo, obcecado com simulações e teatralizações em todos os aspectos da sua consciência social. Com a *performance* a funcionar como uma espécie de alavanca crítica, a metáfora da teatralidade deslocou-se da esfera das artes para quase todos os aspectos da vida moderna, numa tentativa de compreender a nossa condição e as nossas actividades, e para quase todos os ramos das ciências humanas – sociologia, antropologia, etnografia, psicologia, linguística. E à medida que a “performatividade” e a teatralidade se têm desenvolvido nestas áreas, quer como metáforas quer como ferramentas analíticas, tanto os teóricos como os praticantes da *arte performativa* tomaram, por sua vez, consciência desses desenvolvimentos, e descobriam neles novas fontes de estímulo, inspiração e percepção para o seu trabalho criativo e para a compreensão teórica do mesmo.

A arte performativa, um campo já de si complexo e em constante mudança, torna-se ainda mais complexa e mutável quando se tenta explicar, como qualquer análise ponderada deve fazer, a densa rede de interligações que existe entre a arte performativa e os conceitos de *performance* desenvolvidos noutras áreas e entre arte performativa e muitas questões intelectuais, culturais e sociais que são levantadas por quase todos os projectos de *performance* contemporâneos. Algumas destas questões são o que significa ser pós-moderno, a busca de uma subjectividade e identidade contemporâneas, a relação da arte com as estruturas de poder e os vários desafios disruptivos que se colocam ao género, à raça e à etnicidade, para mencionar apenas algumas das mais visíveis.

Referências cruzadas para o leitor:

SCHECHNER – *performance* como um princípio organizador para uma investigação acadêmica

GOFFMAN – a apresentação de si na vida do dia-a-dia

FABER, Kaprow, GÓMEZ-PEÑA, LANE – arte performativa

PARKER e SEDGWICK – a contestação do termo “performatividade”

ELIN DIAMOND*

Teoria brechtiana / teoria feminista. Para uma crítica feminista géstica

Este ensaio começa e acaba com um pequeno excerto sobre o acto de apontar.

Nos anos 30, Gertrude Stein e Alice Toklas viajavam a ocidente de Massachusetts, no seu tour de palestras pela América. Toklas apontou para um conjunto de nuvens, Stein respondeu, “ovos frescos”. Toklas insistiu para que Stein olhasse para as nuvens. Stein respondeu de novo, “ovos frescos.” Toklas perguntou então: “Estás a usar linguagem simbólica?”, “Não”, respondeu Stein, “Estou a ler os sinais. Adoro ler sinais.”

(Stimpson, 1986: 7)

Podemos dedicar todo um ensaio a desconstruir este relato pelas suas ressonâncias históricas, discursivas e sexuais. Deixem-me dizer que a irritação de Toklas me parece justificada. Ela aponta para nuvens; estas têm o significado ontológico e referencial de nuvens, mas Stein divertidamente mistura ontologia com textualidade, objecto com símbolo, referente com sinal. Agindo como um espectador autoconsciente, Stein faz uma leitura e

* Tradução a partir do texto “Brechtian Theory/ Feminist Theory, Toward a Gestic Feminist Criticism”, publicado em *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance: on and Beyond the Stage*, Carol Martin (ed.), 1996, Routledge: Londres e Nova Iorque, pp. 120-135.

afirma que essa é mais agradável que qualquer nuvem de Massachussets. Interesse-me pela forma como apontamos para os sinais no teatro e os lemos, e com o “nós” refiro-me aos críticos e teóricos feministas assim como a estudiosos da teoria brechtiana do teatro – um grupo peculiar, mas isso também faz parte do meu argumento. Eu sugeriria que a teoria feminista e a teoria de Brecht devem ser lidas inter-textualmente, pois nos efeitos dessa leitura está a recuperação do potencial radical da crítica brechtiana e a descoberta, para a teoria feminista, da especificidade do teatro.¹

Para começar, devo dizer que, como as nuvens de Gertrude Stein, a teoria feminista e a teoria brechtiana são discursos em mutação, abertos a novas leituras. O termo lato “teoria feminista” abrange teoria feminista cinematográfica, teoria feminista literária, teoria feminista psicanalítica, teoria feminista socialista, teoria feminista negra, teoria feminista lésbica, teoria feminista inter-cultural – muitas delas associam-se dentro de diferentes rubricas a diferentes *topoi* e diferentes inflexões políticas. Todavia, provavelmente todas as teorias que se auto-intitulam “feministas” partilham um objectivo: a análise apaixonada do género nas relações sociais materiais e nas estruturas representativas e discursivas, particularmente o teatro e o cinema, que envolvem o prazer visual e o corpo. A teoria teatral de Brecht, escrita ao longo de trinta anos, reformula constantemente os seus conceitos, mas tem também temas consistentes: a atenção à dialéctica e forças contraditórias dentro das relações sociais, principalmente a luta e o conflito entre classes nas suas transformações históricas; o comprometimento com técnicas de alienação e dissensão não mimética na significação teatral; “literalização” do espaço teatral para produzir um espectador/leitor que não é confrontado com a ideologia mas que estabelece uma ligação agradável com a observação e análise.

Actualmente, nos estudos cinematográficos, as feministas têm sido céleres na apropriação de elementos da crítica de Brecht ao mecanismo teatral.² No Verão de 1974, o jornal inglês de cinema *Screen* publicou um número sobre Brecht cujo principal objectivo era tecer uma consideração sobre os textos teóricos de Brecht e sobre a possibilidade de um

1 Uma versão anterior deste artigo foi apresentada na Conferência do *American Theater in Higher Education* (ATHE) em Chicago, Agosto de 1987.

2 Agradeço a Barton Byg, cujo excelente trabalho, “Brecht on the Margins: Film and Feminist Theory” forneceu muitos conhecimentos úteis.

cinema revolucionário. No Outono de 1975, Laura Mulvey publicou o seu influente artigo “Visual Pleasure and Narrative Cinema” no qual, utilizando a psicanálise “como uma arma política”, defende que a convenção cinematográfica de Hollywood constrói uma visão específica do ponto de vista masculino alinhando ou associando o olhar masculino ao do herói ficcional e convidando-o assim quer a identificar-se narcisistamente com o herói, quer a idealizar a mulher como um fetiche (tornando-a um objecto de estimulação sexual) (1975:6). Ao rejeitar esta tradição cinematográfica dominante, Mulvey invoca os conceitos de Brecht:

O primeiro golpe contra a acumulação monolítica das convenções cinematográficas tradicionais... é a libertação do olhar da câmara para a sua materialidade no tempo e no espaço e do olhar da audiência para a dialéctica, distanciamento apaixonado.

(1975: 18)

Desmistificar a representação, mostrar como e quando o objecto de prazer é fabricado, libertando o espectador das identificações imaginárias e ilusórias – estes são elementos cruciais no projecto teórico de Brecht. No entanto, nós feministas da área dos estudos teatrais e dramáticos preocupamo-nos mais com a crítica do olhar do que com a intervenção brechtiana que assinala a forma de dismantelar o olhar. As teóricas do cinema feminista, simpatizantes da psicanálise e da semiótica, deram-nos muito em que pensar mas, através da teoria de Brecht, temos algo a retribuir-lhes: um corpo feminino em representação que resiste à fetichização e uma posição viável para o espectador do sexo feminino.

Por conseguinte, tenho dois propósitos neste ensaio. O primeiro trata-se de uma leitura inter-textual dos principais *topoi* da teoria feminista: crítica de género e diferença sexual; questões de autoridade na escrita e na história femininas; o visionamento e o corpo – com principais *topoi* na teoria brechtiana: *Verfremdungseffekt*, o distanciamento, a historização e o *Gestus*. O segundo propósito desta interacção textual reside em propor uma crítica feminista especificamente teatral. Eu chamo-lhe “crítica géstica”, terminando o artigo com um pequeno exemplo (um segundo texto sobre o acto de apontar).

Algumas rápidas classificações e clarificações: apercebi-me que as feministas da área dos estudos dramáticos podem acolher esta ligação

com algum espanto. Brecht, que denota uma típica cegueira Marxista perante as relações de gênero, exceção feita a algumas incursões interessantes pela violência erótica masculina, criou peças convencionalmente definidas pelo gênero e demasiadas mães de família santas (uma já é demais). Além disso, a crítica pós-moderna a Brecht feita por *heiner müllerianos* não deve ser ignorada, particularmente no que diz respeito à rejeição da “fábula” brechtiana, a qual Müller descreve como uma “forma fechada” que o auditório aceita como um “pacote, um bem comercial” (Weber, 1980: 121). Este ensaio faz um parêntesis tanto às peças de Brecht como às suas retrógradas (e não brechtianas) encenações realizadas na República Democrática Alemã e no ocidente nas últimas três décadas. O meu interesse reside na potencialidade da teoria de Brecht no que se refere ao feminismo e, como mencionei acima, numa possível re-radicalização da sua teoria através do feminismo. Na teoria literária actual, especialmente a da Esquerda Inglesa, os conceitos de Brecht tornaram-se armas na campanha contra a linearidade mimética (ver Dollimore 1984), contra o naturalismo burguês (ver Barker, 1984) e, numa leitura refinada de Terry Eagleton (1986), os mesmos conceitos foram colocados ao lado de uma retórica desconstrutiva. Até Toril Moi (uma norueguesa sedada em Oxford), na sua conhecida obra *Sexual/Textual Politics*, analisa os feminismos inscrevendo o debate de Brecht com Lukács na questão do realismo socialista, de forma a desafiar os críticos anglo-americanos de Virginia Wolf (1985: 17). Uma parelha estranha talvez, mas o que quero salientar é que estes críticos compreenderam que a teoria brechtiana, com todas as suas lacunas e inconsistências, não é crítica literária, mas antes uma teorização do funcionamento de um mecanismo de representação com grande ressonância política e formal. Penso que é necessário ultrapassar a aceitação do ponto de vista de Martin Esslin, para quem as teorias de Brecht “eram meras racionalizações de intuição, de gosto e de imaginação” (1971: 146), ou a posição de Eric Bentley que sustenta que a teoria é uma distracção didáctica da verdadeira arte de Brecht (1981: 46ff). Herbert Blau tem a melhor, senão a última palavra, nos debates da teoria *versus* prática: “o Teatro é teoria, ou uma sombra dela... No acto de ver, está já inscrita uma teoria” (1982: 1).

Género, *Verfremdungseffekt*

A pedra basilar da teoria de Brecht é o *Verfremdungseffekt*, a técnica de desfamiliarização de uma palavra, de uma ideia, de um gesto para que o espectador os possa ver ou ouvir de novo: “numa reprodução em que se manifeste o efeito de distanciação, o objecto é susceptível de ser reconhecido, e parece, simultaneamente, alheio” [Brecht (1964), 1976: 143]; o efeito-D (distanciamento) consiste em transformar um objecto vulgar e imediatamente acessível em algo peculiar, notável e inesperado” (1964: 143). Na *performance* a actriz “aliena-se” da personagem em vez de a personificar; ela “cita” ou demonstra o comportamento da personagem em vez de se identificar com ela. Brecht defende que se o actor permanecer exterior aos sentimentos da personagem, o auditório também pode fazê-lo, desse modo permanecendo livre para analisar e formar opiniões sobre a “história” da peça. *Verfremdungseffekt* também desafia as propriedades miméticas da representação que os semióticos designam de iconicidade, o facto de o corpo do actor convencionalmente se parecer com o objecto (ou personagem) a que se refere. É por isso que a crítica de género pode ser tão poderosa no teatro.

O género refere-se às palavras, gestos, aparências, ideias e comportamento que a cultura dominante entende como indícios de uma identidade masculina ou feminina. Quando os espectadores “vêm” o género eles estão a ver (e a reproduzir) os sinais culturais de género e, por conseguinte, a ideologia de género de uma cultura. O género, na verdade, fornece uma ilustração perfeita da ideologia em acção, visto que o comportamento “feminino” ou “masculino” normalmente parece a “natural, logo fixa e inalterável” extensão do sexo biológico. A prática feminista que procura expor ou ridicularizar a rigidez do género normalmente usa alguma versão do efeito-D de Brecht.

Isto é, ao alienar (e não apenas rejeitar) a iconicidade, e ao enfatizar a expectativa de parença, a ideologia de género é exposta e devolvida ao espectador.³ Na peça *Cloud Nine* de Carol Churchill, o acto de travestir, no qual o corpo masculino pode ser visto com roupas femininas, fornece

3 Sem querer discutir o género *per se*, Brecht refere-se brevemente a este fenómeno em “Pequeno organum para o teatro”, nº59: “convém, igualmente, que os actores vejam as suas personagens serem imitadas por outrem, ou que as vejam com outras configurações. Uma personagem desempenhada por uma pessoa de sexo oposto revelará o seu próprio sexo muito mais incisivamente” (Brecht 1976:198). N. T.: A obra de Brecht citada por Elin Diamond ao longo deste ensaio encontra-se

o efeito-D para uma crítica de gênero dos papéis familiares e sexuais na sociedade colonial vitoriana. Em *performances* lésbicas no *WOW Café* em Nova Iorque – refiro-me a *performances* como *Lady Dick*, e *Split Britches' Upwardly Mobile Home* de Holly Hughes – e nos monólogos altamente satíricos da italiana Franca Rame, o gênero é exposto como um disfarce sexual, sinal de um papel, e não como uma prova de identidade. Recordar tais *performances* devia lembrar-nos a rigorosa auto-consciência que acontece até no desdobramento de gênero mais humorístico. O efeito-D não é fácil de produzir, mas as recompensas podem ser surpreendentes. Quando o gênero é “alienado” ou enfatizado, tal permite que o espectador veja um sistema de signos como um sistema de signos – a aparência, palavras, gestos, ideias, atitudes, etc., que constituem o léxico do gênero tornam-se armadilhas ilusórias a serem encenadas ou então descartadas à vontade. Entender o gênero como ideologia – como um sistema de crenças e comportamentos que reafirmam o *status quo* social, mapeados nos corpos das mulheres e homens – é valorizar a permanente oportunidade de *Verfremdungseffekt*, cujo objectivo é desnaturalizar e desfamiliarizar o que a ideologia apresenta como normal, aceitável, inescapável.

Diferença sexual, o distanciamento

A crítica de gênero nas práticas artísticas e discursivas é frequentemente e erradamente confundida com outro *topos* na teoria feminista: a diferença sexual. Eu propunha que a “diferença sexual” fosse entendida não como um sinónimo de oposições de gênero mas como uma possível referência às diferenças dentro da sexualidade.

Em parte assumo como ponto de partida a posição pós-estruturalista que privilegia a “diferença” em todos os sistemas de representação, particularmente a linguagem. A desconstrução derridiana postula o distúrbio do significante dentro do signo linguístico ou palavra; a palavra aparentemente estável contém um significante que integra um traço de outro e outro significante, de tal forma que o traço da palavra que não é está contido no significado de qualquer palavra. Assim, a palavra é sempre

traduzida para o português por Fiama Hasse Pais Brandão sob o título *Estudos Sobre Teatro* (Portugália, 1976), da qual citamos os excertos da referida obra presentes nesta tradução.

diferente de si própria ou, como Barbara Johnson pacientemente conclui no seu extenso estudo, “diferença” não se refere ao que distingue uma identidade de outra – “não é uma diferença entre... unidades independentes... mas uma diferença interior” (1980: 4). Os textos, argumenta, não são diferentes de outros textos mas diferentes de si próprios, defende. Assim, a desconstrução destrói a identidade, com as suas conotações de totalidade e coerência: se uma identidade é sempre diferente de si própria não pode continuar a ser uma identidade. A diferença sexual então pode ser vista como destabilizadora das oposições bipolares que constituem a identidade de género.

A psicanálise oferece outras pistas. Apesar do tom normativo das suas distinções de género, Freud também esclarece que os impulsos e desejos que constituem a sexualidade não beneficiam de uma identidade estável:

Estamos habituados a dizer que cada ser humano demonstra impulsos instintivos, necessidades e atributos tanto masculinos como femininos; no entanto, sendo possível na anatomia assinalar as características de masculinidade e feminilidade, na psicologia tal não é possível. Para a psicologia, o contraste entre os sexos dilui-se num contraste entre actividade e passividade, no qual demasiado rapidamente identificamos actividade com masculinidade e passividade com feminilidade, uma visão que não é de todo universalmente confirmada.

(Watney, 1986: 16)

Na verdade, o conceito freudiano das diversas identificações e efeitos da sexualidade infantil subestima a ideia de um sujeito com um género estável. Paraphraseando Gayle Rubin, homens e mulheres são certamente diferentes, mas o género traduz coercivamente as diferenças inerentes à sexualidade numa estrutura de oposição masculino vs. feminino, etc. (ver 1978: 179). Na minha leitura de Rubin, o “sistema sexo/género”, traço de diferenciação de sexualidade, é mantido dentro da estéril oposição de género. A minha sugestão é que a diferença sexual está onde imaginamos, onde teorizamos; o género encontra-se onde vivemos, na nossa morada social, embora muitos de nós, com esforço, estejamos a tentar sair de casa. Reformulando: nenhuma feminista pode ignorar o campo de batalha social e político que é o género, mas nenhuma femi-

nista pode ignorar o facto de a linguagem desse campo de batalha ser um sistema baseado na diferença, cujos traços contêm os nossos desejos mais poderosos.

Lembrar as diferenças em vez de se conformar com representações estáveis de identidade e ligar essas diferenças a *políticas práticas* é a chave para a teoria do distanciamento de Brecht, uma particularidade da representação alienada que leio intertextualmente com o sistema sexo/gênero.

Uma vez em cena, em todas as passagens essenciais, o actor descobre, revela e sugere, sempre em função do que faz, tudo o mais, que não faz. Quer dizer, representa de forma que se veja, tanto quanto possível claramente, uma alternativa, de forma que a representação deixe prever outras hipóteses e apenas apresente uma de entre as variantes possíveis (...) O que não faz tem que estar contido no que faz, em mútua compreensão.

[Brecht (1964), 1976: 132]

Cada acção deve conter o traço da acção que reprime e assim o significado de cada acção contém diferença. A audiência é convidada a olhar para além da representação – além do que é autoritariamente mostrado – para as possibilidades de acções ou julgamentos ainda não articulados. As primeiras peças de Brecht, particularmente *In the Jungle of Cities*, tematizam o distanciamento: “nunca sou mais que metade”, diz Mary Garga, que não tem o prazer de se juntar aos homens naquilo que Brecht designou de “dialecto idealista” da peça ou “pura alegria de discutir”. As peças feministas contemporâneas de Michelene Wandor, Caryl Churchill e Adrienne Kennedy também tematizam o distanciamento nos seus referentes sexo/gênero, mas seria interessante questionar as nuances sexo/gênero em *Measure for Measure*, *The Master Builder* e *No Man’s Land*, para nomear apenas três exemplos.

O distanciamento brechtiano é a analogia teatral e teórica do carácter subversivo da diferença sexual, uma vez que nos permite imaginar a desconstrução das representações de gênero – e de todas as outras. Tais desconstruções dramatizam, pelo menos a nível teórico, o jogo infinito de diferenças, ao qual Derrida chama *écriture* – a grande fluidez de significação que produz sentidos além daqueles que são captados dentro da peça ou das horas de representação. Tal não serve para negar o desejo

de Brecht por um teatro instrutivo e analítico; pelo contrário, convida à participação do espectador e à possibilidade que Brecht tanto desejou de a significação (a produção de significado) continuar para além do fim da peça, fixando-se em escolha e acção depois do espectador sair do teatro.

História, historizar

O sistema sexo/género exige contextualização. O entendimento das condições materiais das mulheres na história e as problemáticas de revelar a “história das mulheres” são *topoi* da teoria feminista, a qual consegue muitas informações através da teoria brechtiana de historizar. Obviamente deve haver limites para esta discussão: Brecht não estava a escrever história, mas como estudante dedicado dos “clássicos” Marxistas, Brecht compreendeu as relações sociais, particularmente as relações de classes, como parte de uma dialéctica em movimento. O ponto crucial em “historizar” é a mudança: através do efeito-D, os espectadores observam o movimento potencial nas relações de classes, descobrem as limitações e força das suas próprias percepções e começam a mudar as suas vidas. Há um movimento duplo na historização de Brecht no sentido de preservar “as marcas distintivas” do passado e de reconhecer, e até enfatizar, a perspectiva actual do auditório (Brecht 1964:190). Quando Brecht diz que as espectadoras deveriam tornar-se historiadoras, refere-se tanto ao distanciamento das espectadoras, à sua posição “crítica”, como ao facto de estas escreverem a sua própria história ao assimilar as mensagens vindas do palco. Historizar é, então, uma *forma de ver* e a inimiga da recuperação e da apropriação. Não é possível historizar e colonizar o outro ou, como Luce Irigaray diria, “reduzir todos os outros à economia do mesmo” (1985:76). Brecht considerava o ilusionismo burguês insidioso porque culpado disso mesmo:

Ora, se constataremos a nossa capacidade de nos deleitarmos com reproduções provenientes de épocas tão diversas (o que teria sido quase impossível os filhos dessas épocas grandiosas), não deveríamos, então, suspeitar que nos falta ainda descobrir o prazer específico, a diversão própria dessa época?

[Brecht (1964), 1976: 166]

Na *performance* historizada, as falhas não são colmatadas, as marcas e contradições mostram toda a sua crueza, e aí jaze um dos aspectos do prazer do auditório – quando as nossas diferenças do passado e do presente são palpáveis, alcançáveis, aplicáveis. Peças que aspirem a representar o presente requerem a mesma historização. O realismo repugnava Brecht não só porque dissimulava as suas convenções mas também porque é hegemónico: ao copiar os detalhes supérfluos do mundo, oferece a ilusão de uma experiência vivida, ainda que destaque só uma versão dessa experiência.⁴ É talvez por isso que as dramaturgas mais inovadoras recusam a narrativa imaculada de egos em conflito no realismo clássico. Tomemos em consideração as peças *Funnyhouse of a Negro* ou *The Owl Answers* de Adrienne Kennedy que abandonam e alcançam a memória/fantasia marcando o real em repetição obsessiva e em personagens fragmentados que abraçam a sua diferença e falam partir dela. Kennedy rejeita a “fábula” brechtiana – o progresso narrativo não tem qualquer significado nos seus mundos – e em vez disso, dramatiza as lacunas e contradições como, precisamente, a experiência das mulheres de raça negra da história. A historização de Brecht desafia a suposta neutralidade ideológica de uma reflexão histórica. Pelo contrário, assume e promove aquilo que os historiadores agora defendem: que os leitores/espectadores de “factos” e “eventos” vão, como Gertrude Stein ao ler as nuvens, traduzir aquilo que origina os signos (e histórias), uma acção que produz poder e prazer em vez de verdade.

4 Brecht elabora em vários aspectos este ponto:

O indivíduo cujas entranhas estão a ser devassadas representa, naturalmente, «o Homem, o homem puro e simples». Qualquer pessoa (qualquer espectador) cede facilmente à pressão dos acontecimentos que estão a ser representados, e, assim, na prática, vemos a sala repleta de Édipos em miniatura, aquando de uma representação do *Édipo*, ou de Emperor Jones quando se trata de uma representação de *Emperor Jones*.

(em “Acerca da contribuição da música para um teatro épico”, [Brecht (1964), 1976: 298])

Também:

O que o teatro burguês sempre realça nos seus temas é a intemporalidade que os caracteriza. Apresenta-nos uma descrição do homem por completo subordinada ao conceito do chamado «eterno humano». Estrutura a fábula de modo que o homem de todas as épocas e de todas as cores – o homem, pura e simplesmente – possa ser expresso através dela.

(em “Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa”, [Brecht (1964), 1976: 102])

Espectador, corpo, historização

A historização coloca, de facto, em cima da mesa a questão do visionamento e do corpo da *performer*. Segundo Brecht, uma forma de alienar ou distanciar o auditório da personagem é sugerir a sua historicidade em contraste com a autoconsciência do presente momento da actriz no palco. A actriz não se deve perder na personagem mas, pelo contrário, *demonstrar* a personagem como uma função de determinadas relações sócio-históricas, uma rede de ligações particulares. Como coloca Timothy Wiles, actriz e auditório, ambos no presente tempo, “voltam atrás para observar” a personagem histórica, enquanto ela vagueia entre escolhas e juízos (1980: 72). Contudo, isto não confere superioridade à actriz, pois como Wiles mais tarde salienta, esta actriz do tempo presente é também ela é fragmentada: “Brecht separa o homem histórico das funções estéticas do actor” (1980: 85). O sujeito histórico representa uma actriz com um conhecimento supostamente superior em relação à personagem ignorante do passado, mas o sujeito continua tão dividido e incerto como os espectadores a quem a peça se dirige. Esta actriz-sujeito não desaparece na representação da personagem nem na representação da actriz; cada uma permanece processual, histórica e incompleta. E o espectador? Consciente das três temporalidades dentro de uma só personagem, o espectador não pode fazer a leitura de uma sem fazer a leitura da outra; o seu olhar é constantemente dividido; o seu “vouloir-voir”⁵ (Pavis 1982: 88) – o querer ver e saber tudo sem qualquer obstáculo – é desviado para a dialéctica da qual a actriz dividida é apenas uma parte. Além disso, ao ler um complexo texto sempre em evolução, os espectadores são “retirados da sua posição fixa” (Heath 1974: 112); tornam-se parte – na verdade eles tomam parte na produção – das comparações e contribuições dialécticas que o texto estabelece.

As características especiais da recepção de Brecht surgem em relação com processos análogos na teoria do cinema. Na teoria psicanalítica do cinema, o texto-filme e o estado de visionamento são postos em movimento pela fantasia inconsciente.⁶ Na sala escurecida, em assentos imóveis, o espectador entra naquilo que Jean-Louis Baudry chama “estado artificial de regressão” (1980: 56), os efeitos semelhantes ao do útero no

5 N. T.: em francês no original.

6 O extenso sumário/análise da teoria psicanalítica do cinema em Sandy Flitterman-Lewis “Psychoanalysis in Film and Television” (1987), que eu li em forma de manuscrito, ajudou-me muito.

visionamento de filmes que confundem fronteiras e transportam o sujeito aos primeiros estádios de desenvolvimento psíquico, particularmente a fase espelho de Lacan na qual a criança, faltando-lhe o desenvolvimento do controlo motor, vê a sua imagem no espelho ou nos olhos do seu educador como um todo coerente. Reconhecendo-se mal (aqui está em causa particularmente a criança do sexo masculino) como um outro completo e autónomo, ele passa o resto da vida inconscientemente à procura de um ideal imaginário – e descobre-se a si próprio nos filmes, como defende a teoria.

Mas as diferenças entre o espectador brechtiano e o espectador de cinema são óbvias. A última coisa que Brecht quer é um espectador no “estado artificial de regressão”, escravo do seu ideal imaginário. A teoria de Brecht formula (e reformula) uma forma de actuar enquanto espectador que quebra o encadeamento de identificações imaginárias e mantém o espectador independente. Muito influenciada por Brecht, a semiótica da *mise-en-scène* de Patrice Pavis rege-se quase inteiramente no espectador: “... a *mise-en-scène* não é inteiramente uma indicação da intencionalidade do realizador, mas a estruturação por parte do espectador dos materiais apresentados... cujas ligações dependem do sujeito que apreende (Pavis, 1982: 138). Na teoria cinematográfica, a posição do sujeito é construída para o espectador e só é assumida a sua capacidade de regressão. Na teoria Brechtiana, a capacidade de regressão do sujeito é suprimida. Os semióticos do cinema postulam um espectador a quem é dada a ilusão de criar o filme; os semióticos do teatro postulam um espectador cuja recepção activa constantemente revê os sentidos do espectáculo.

Mas Pavis é demasiado pós-modernista para teorizar um espectador com autoridade total. Desconstrói a posição do espectador localizando a sua diferença internamente: “O que precisamos”, diz, “é de uma teoria do ‘desejo de recepção’” – uma teoria que, sem posicionar o espectador num “estado de regressão artificial”, reconhece o desejo inconsciente do espectador e, assim sendo, abre caminho a uma identificação aprazível com as figuras de palco (Pavis, 1982: 158).

Em que sentido contribui Brecht para o “desejo de recepção”? Apesar de falar muito sobre desejo, é sobre o prazer da cognição, o prazer de captar significado; aparentemente Brecht não liberta o corpo nem no palco nem no auditório. O corpo do actor é subordinado à narrativa dialéctica das relações sociais; o corpo do espectador é entregue à inves-

tigação racional (a não ser que se goste do charuto de Brecht). Brecht exhibe a típica cegueira de todos os teóricos marxistas no que respeita às configurações de sexo/género. A teoria feminista, porém, insiste na presença do corpo definido pelo género, no sistema de sexo/género e na problemática do desejo.

É neste ponto – de conceptualização de uma ‘performer’ e de uma espectadora não fetichizadas – que uma leitura intertextual das teorias brechtiana e feminista se revela produtiva. Se a teoria feminista vê o corpo como culturalmente mapeado e definido pelo género, a historização de Brecht insiste que esse corpo não é uma essência fixa mas um local de luta e de mudança. Se a teoria feminista se preocupa com os múltiplos e complexos sinais da vida de uma mulher: a sua cor, a sua idade, os seus desejos, o seu enquadramento político – aquilo que pretendo designar como a sua *historicidade*⁷ – a teoria brechtiana dá-nos uma forma de pôr essa “historicidade” em perspectiva – no teatro. Na sua convencional iconoclastia, o teatro reduz o corpo do actor à personagem, mas o corpo historizado encontra-se visível e palpavelmente separado do “papel” do actor assim como do papel da personagem; é sempre insuficiente e aberto. Quero ser clara quanto a este ponto importante: o corpo, particularmente o corpo feminino, por virtude de entrar no espaço do palco, entra na representação – não está só ali, uma presença directa, ao vivo, mas antes (1) um elemento significativo numa ficção dramática; (2) parte de um sistema de signos teatrais cujas gesticulação, voz e personificação são referentes tanto para o actor como para o auditório; e (3) um signo num sistema governado por um mecanismo particular, normalmente pertencente a homens e por eles dirigido para o prazer de um público cuja maioria de assalariados são homens.

No entanto, com todas estas classificações, a teoria brechtiana imagina uma polivalência para a representação do corpo, pois o corpo da *performer* também é *historizado*, impregnado com a sua própria história e com a da personagem, e estas histórias perturbam as frágeis margens da imagem, da representação. Na minha construção híbrida – baseada na teoria feminista e brechtiana – a *performer* do sexo feminino, ao contrário do seu duplo filmico, conota não o “a ser observado” (Mulvey, 1975: 11) – o fetiche

7 Utilizo “historicidade” e não “história” (histórico) porque a última sugere uma narrativa que as feministas procuraram problematizar. Nos estudos do cinema ver de Lauretis (1984); na ficção ver Brewer (1984); na arte dramática e teatral ver Diamond (1985).

perfeito – mas antes o “observar o ser-se observado” ou até só o acto de observar. Este corpo feminista-brechtiano é receptivo quer à análise, quer à identificação, dentro da representação, embora recusando a sua fixidez.

Espectador, autor, *gestus*

A explosiva (e inapreensível) síntese de alienação, historização e distanciamento é o *Gestus* brechtiano: um gesto, uma palavra, uma acção, um quadro no qual, separadamente ou em séries, as atitudes sociais codificadas no guião tornam-se visíveis ao espectador. Um gesto torna-se *social* quando “permite tirar conclusões que se apliquem às condições dessa sociedade” [Brecht (1964), 1976:311]. Um gesto social famoso é o de Helen Weigel a fechar de forma ruidosa o seu porta-moedas de cabedal depois de cada venda em *Mother Courage*, sublinhando assim as contradições entre lucro e sobrevivência – para Brecht esta é a realidade social da guerra. Este gesto transformou-se numa reificação, mas Brecht sempre enfatizou a sua complexidade:

A exteriorização do «gesto» é, na maior parte das vezes, verdadeiramente complexa e contraditória, de modo que não é possível transmiti-la numa única palavra; o actor, nesse caso, ao efectuar uma representação necessariamente forçada, terá de fazê-lo cuidadosamente, de forma a nada perder e a reforçar, pelo contrário todo o complexo expressivo.

(1976: 199)

O momento géstico de certa forma explica a peça, mas também a excede, abrindo-a às ideologias sociais e discursivas que informam a sua produção. Brecht escreve que a cena do gesto social “é representada como uma cena histórica” [Brecht (1964), 1976:297] e Pavis desenvolve: o *Gestus* torna visível (aliena) “a classe por detrás do indivíduo, a crítica por detrás do objecto ingénuo, o comentário atrás da afirmação... Dá-nos a chave da relação entre a peça em representação e o público...” (1982:42). Se lermos as preocupações feministas à luz desta discussão, o gesto social representa um discernimento teórico perante as complexidades sexo/gênero, não só no que diz respeito à peça, mas também no que diz respeito à cultura que a peça, no momento da recepção, reflecte e modela dialogicamente.

Contudo, este momento de visibilidade ou clarificação é o momento que complica o processo de observação. Porque o *Gestus* é realizado por um actor/sujeito histórico, aquilo que o espectador vê não é uma mera mímica das relações sociais, mas uma *leitura* destas, uma interpretação feita por um sujeito histórico que suplementa a produção de significado (em vez de desaparecer nela). Como foi sublinhado anteriormente, o sujeito histórico representando um actor, representando uma personagem, divide o olhar do espectador, que como leitor de um sistema de sinais complexo, não pode consumir ou reduzir o objecto da sua visão a uma projecção monolítica de si próprio. Na verdade, o *Gestus* inferioriza a estabilidade do “eu” da espectadora pois, no acto de olhar, a espectadora compromete-se com a sua própria temporalidade. Ela também se torna historizada – em movimento e em risco, mas também livre para comparar os signos do actor/personagem com o que lhe é próximo e conveniente” – as suas condições materiais, o seu posicionamento político, a sua pele, os seus desejos. Sentada não na escuridão mas na penumbra do teatro para fumadores de Brecht, a espectadora ainda tem a possibilidade de uma identificação agradável, produzida não através da projecção imaginativa de um ideal mas através de uma estrutura triangular de actor/sujeito-personagem-espectador. Ao observar a personagem, a espectadora é constantemente interceptada pelo actor/sujeito e este, sem se deparar com nenhuma “quarta parede”, é teoricamente livre de olhar para trás⁸. A diferença, então, entre este triângulo e o edipiano é que nenhuma das partes significa autoridade, conhecimento ou a lei. O teatro brechtiano depende de uma estrutura de representação, de expor e de tornar visível, todavia o que aparece até no *Gestus* só pode ser provisório, indeterminado, não autoritário.⁹

8 N. T.: Surgida no contexto teatral, e expressão ‘quarta parede’ refere-se ao distanciamento entre o espaço de representação e o espaço do público, ou seja, entre aquilo que é ficção e aquilo que é realidade. Mais tarde, a mesma expressão começou a ser utilizada noutros domínios ficcionais, nomeadamente a televisão. Brecht, nos seus *Estudos sobre Teatro*, rejeita esta separação referindo que “a noção de uma quarta parede que separa ficticiamente o palco do público e da qual provém a ilusão do palco existir, na realidade, sem o público, tem de ser naturalmente rejeitada, o que, em princípio, permite aos actores voltarem-se directamente para o público” (in Brecht, Bertolt, *Estudos sobre Teatro*, ed. Portugália Editora, 1976, tradução de Fiama Hasse Pais Brandão).

9 Isto é claro na atitude de Brecht quanto à autoridade textual. Como é do conhecimento geral, ele fez revisões constantemente e pouco se importou com versões definitivas e autoritárias das suas peças.

Esta nova leitura feminista do *Gestus* abre espaço, pelo menos em teoria, a uma perspectiva de espectadora. Porque a semiose do *Gestus* envolve os corpos definidos pelo género do espectador, actor/sujeito, e personagem, todos trabalhando em conjunto mas *nunca harmoniosamente*, não pode haver nem fetichização nem fim para a significação. Neste paradigma brechtiano-feminista, o olhar do espectador é libertado para a “dialéctica, distanciamento arrebatado” (Mulvey, 1975:18). Ela poderia copiar a deixa de Gertrude Stein, e enfatizar homogeneamente cada palavra: “eu adoro ler sinais.”

Se o *Gestus* nos convida a reflectir sobre a *performer* e espectadora no que respeita às suas especificidades históricas e sexuais, também nos pede para considerar a inscrição do autor: “a atitude do autor em relação ao público, aquela da era representada e do tempo em que a peça é levada à cena, o estilo colectivo de representação de personagens, etc., são alguns dos parâmetros do básico *Gestus*” (Pavis, 1982:42). No caso de escritoras e particularmente no caso de dramaturgas, a eliminação da história foi quase tão completa que as críticas feministas sentem-se compelidas a fazer algumas tentativas de recuperação – e aqui a teoria brechtiana, a par da teoria feminista, sugere uma prática crítica – da crítica feminista géstica – que contextualizaria e recuperaria o autor.

Uma crítica feminista géstica “alienaria” ou destacaria esses momentos num guião no qual as atitudes sociais sobre o género se tornariam visíveis. Sublinharia as configurações sexo/género enquanto esconderia ou perturbaria a ideologia coerciva ou patriarcal. Recusaria apropriar e naturalizar dramaturgos ou dramaturgas, em vez disso focando-se nos constrangimentos históricos e materiais da produção de imagens. Tentaria relacionar-se dialecticamente com o guião, em vez de o dominar. E ao gerar significados, recuperaria momentos (especificamente gésticos) nos quais o actor histórico, a personagem, o espectador, e o autor entram na representação, ainda que provisoriamente.

Crítica feminista géstica, Aphra Behn

No pouco espaço que resta, é impossível desenhar um esquema crítico substancial, mas quero chamar a atenção para um momento géstico que Aphra Behn proporcionou – no preâmbulo da sua primeira peça,

produzida em 1670. Sendo uma mulher de classe média com conhecimentos prestigiosos, mas sem uma família que a apoiasse, uma ex-espia e recente inquilina numa prisão para devedores, Behn produziu a sua primeira peça para a companhia Duke, originalmente patenteada por Wiliam Davenant, muito comprometida com o estilo Davenant de cenários móveis, máquinas, um *tableaux* espectacular, canções e danças. O teatro do período da Restauração era completamente “cirúrgico” no seu desejo de atrair e entreter o público pensando exclusivamente no lucro. Era também de classe alta e masculino, desde o dador da patente real, até aos patenteados e dramaturgos.¹⁰

Como finalmente têm vindo a relatar os historiadores, o público era mais variado – e contraditório – do que se acreditava. Homens profissionais, mulheres respeitáveis e as suas criadas iam regularmente ao teatro, assim como libertinos barulhentos, prostitutas e membros da *entourage* real. Tinha havido escritoras – a Duquesa de Newcastle, Katherine Phillips e Frances Boothby, cada uma com uma peça produzida. Mas quando *The Forced Marriage* de Behn, ou *The Jealous Bridegroom* estrearam em Dezembro de 1670, Behn era uma novidade e ninguém sabia se ela conseguiria manter-se. A *performer*, tendo chegado ao palco profissional apenas dez anos antes, apesar de receber um ordenado mais baixo que os seus colegas masculinos, já tinha provado que estava ali para ficar; com decotes, com pernas à mostra, na “semi-nudez”, a actriz representava uma atracção e provocação financeiramente importantes, principalmente para espectadores do sexo masculino.

Convencionalmente, o preâmbulo na Restauração descrevia o estado da produção literária, reclamava sobre o baixo status da poesia, admoestava a audiência pela sua estupidez, rebaixava as prostitutas, condenava as parcialidades de janotas barulhentos, referia-se a qualquer confusão política actual, introduzia e/ou situava o autor jocosamente e, de forma vaga, descrevia a peça.

No preâmbulo da sua primeira peça, Behn toma nota das facções no auditório e define-as através do género. Escreve deixas para um

¹⁰ Uma dos biógrafos de Brecht, Maureen Duffy, proporciona este contexto:

Dos quinze dramaturgos vivos que tiveram duas ou mais peças produzidas desde que os teatros reabriram em 1660, dois eram condes, um era duque, um iria tornar-se num barão titular, quatro eram cavaleiros... Em 1671 [a maior parte dos novos escritores] eram da pequena e grande nobreza, e quase todos tinham estudado na faculdade de Inns of Court. Comparada com tal companhia as pretensões de Aphra Behn devem ter parecido ainda mais extravagantes (1977:103-104).

performer (de gênero incerto, mas eu suponho que seja masculino) que insta os homens na audiência a serem astutos em relação a “espiões” – subentenda-se prostitutas, que a autora ali colocou para “vos manter numa lisonja desavergonhada/ para que não possais censurar o que escreveu, / Feito isso, eles confrontam-vos com o que foi feito cheio de engenho” (Behn, 1915: 286).

Chego agora por fim ao meu segundo texto sobre o acto de apontar.

Dentro de momentos nas direcções de palco pode ler-se “Entra uma actriz”, que “apontando para as senhoras” pergunta, “Pode alguém ter a gloriosa Visão e dizer / Uma mulher não sairá vencedora da prova hoje?” Nesse gesto de apontar, a actriz estabelece uma estrutura triangular – entre a *performer* histórica, o papel que vai representar e as espectadoras no auditório. Ela menciona também “Uma mulher”, uma potencial vencedora e isso parece ter um referente: a escritora Aphra Behn (apesar de poder ser uma das mulheres na peça). Nesse olhar partilhado, actor-sujeito, personagem, espectador e autora são unidos momentaneamente, e talvez pela primeira vez no palco inglês, as quatro posições são preenchidas por mulheres. Mas não por muito tempo. Ao olhar com mais atenção para as espectadoras, a actriz depressa faz uma diferenciação, especificamente em termos sexuais. Insistindo, talvez ironicamente, que “Não há máscaras em toda a nossa intriga” ela condena as prostitutas de classe baixa, as *Pickeroons*, “que procuram presas”, mas acaba por prometer o “sacrifício” feminino total, para “vos agradecer” (Behn, 1915: 286).

Quem este “vós” acabaria por designar tornou-se completamente indecifrável. Na gíria sexual do dia, actriz significava prostituta, autora depressa queria dizer prostituta e ambas eram bens num mercado de prazer cujos maiores consumidores eram homens. Ainda assim, antes de retomar a representação convencional, o espaço significante é dominado pelo olhar entrecruzado das mulheres. Eu chamaria ao apontar da actriz e a todo o preâmbulo, um *Gestus*, um momento no qual o sistema sexo/gênero, a política teatral e a história social se energizam e tornam visíveis. Para as críticas e teóricas feministas este *Gestus* marca o primeiro passo no sentido da recuperação da mulher dramaturga na sua especificidade sexual, histórica e teatral. Marca também um espaço de indeterminação, de múltiplos significados no texto – um momento de prazer para ler as nuvens.

Referências

- BARKER, Francis (1984) *The Tremulous private Body: Essays on Subjection*. Londres: Methuen.
- BAUDRY, Jean-Louis (1980) "The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality." Em *Apparatus*, editado por Theresa Hak Kyung, 41-62. Nova Iorque: Tanam Press.
- BEHN, Aphra (1915) "The Forced Marriage", ou "The Jealous Bridegroom" em *The Works of Aphra Behn*, vol. 3, editado por Montague Summers, pp. 285-381. Londres: Heinemann.
- BENTLEY, Eric (1981) *The Brecht Commentaries*. Londres: Methuen.
- BLAU, Herbert (1982) *Take Up the Bodies: Theater at the Vanishing Point*. Urbana: University of Illinois Press.
- BRECHT, Bertolt (1964) *Brecht on Theatre*, editado por John Willet. Nova Iorque: Hill and Wang. (Tradução de Fiana Hasse Pais Brandão, *Estudos sobre Teatro*. Lisboa: Portugalia, 1976).
- BREWER, Mária Minich (1984) "A Loosening of Tongues: from Narrative Economy to Women Writing." *MLN*9, n.º 5 (Dezembro): 1141-1161.
- BYG, Barto (1986) "Brecht on the Margins: Film and Feminist Theory." Artigo apresentado na convenção anual da Associação de Linguagem Moderna, Nova Iorque, Dezembro.
- DIAMOND, Elin (1985) "Refusing the Romanticism of Identity. Narrative Interventions in Churchill, Bermussa, Duras." *Teatre Journal* 37, n.º 3 (Outubro): 273-286.
- DOLLIMORE, Jonathan (1984) *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*. Chicago: University of Chicago Press.
- DUFFY, Mauren (1977) *The Passionate Shepards: Aphra Behn (1640-89)*. London: Jonathan Cape.
- EAGLETON, Terry (1986) "Brecht and Rethoric." em *Against the Grain: Essays 1975-1985*, pp. 161-172. Londres: Verso.
- ESSLIN, Martin (1971) *Brecht: The Man and His Work*. Nova Iorque W. W. Norton.
- FLITTERMAN-LEWIS, Sandy (1987) "Psychoanalysis in Film and Television." Em *Channels of Discourse: Television and Contemporary Criticism*, editado por Robert C. Allen, pp. 170-210. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- HEATH, Stephen (1974) "Lessons from Brecht." *Screen* 15, n.º 2 (Verão): 103-127.
- IRIGARAY, Luce (1985) "The Power of Discourse and the Subordination of the Feminine." Em *This Sex Which Is Not One*, traduzido por Catherine Porter e Carolyn Burke, pp. 68-85. Ithaca, Nova Iorque: Cornell University Press.
- JOHNSON, Barbara (1980) *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- DE LAURETIS, Teresa (1984) *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: University of Indiana Press.
- MOI, Toril (1985) *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. Londres: Methuen.
- MULVEY, Laura (1975) "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16, n.º 3 (Outono): 6-18.

- PAVIS, Patrice (1982) *Language of the Stage: Essays in the Semiology of the Theatre*. Nova Iorque: Performing Arts Journal Publications.
- RUBIN, Gayle (1978) "The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex." Em *Toward an Anthropology of Women*, editado por Rayna Reiter, pp. 157-210. Nova Iorque: Monthly Review Press.
- STIMPSON, Catherine R. (1986) "Stein and the Transposition of Gender." Em *Poetics of Gender*, editado por Nancy K. Miller, pp. 1-18. Nova Iorque: Columbia University Press.
- WATNEY, Simon (1986) "The Banality of Gender." Em *Sexual Difference*, editado por Robert Young, 13-21. Londres: The Oxford Literary Review.
- WEBER, Carl (1980) "Brecht in Eclipse?" *The Drama Review* 24, n.º 1 (T85): 114-124.
- WILES, Timothy J. (1980) *The Theatre Event: Modern Theories of Performance*. Chicago: The University of Chicago Press.

GRISELDA POLLOCK*

A modernidade e os espaços da feminilidade

O investimento não é tão privilegiado nas mulheres como nos homens. Mais do que qualquer outro sentido, a visão objectiva e controla. Fixa-se à distância e mantém essa distância. Na nossa cultura a predominância da visão sobre o olfacto, o paladar, o tacto e a audição tem levado a um progresso das relações corporais. A partir do momento em que o olhar domina, o corpo perde a sua materialidade.

(Luce Irigaray (1978). Entrevista em M.-F. Hans e G. Lapouge (eds.)
Les Femmes, la pornographie et l'érotisme, Paris, p. 50)

Introdução

O esquema que ilustra a capa do catálogo de Alfred H. Barr para a exposição “*Cubism and Abstract Art*” (“O cubismo e a arte abstracta”) no Museu de Arte Moderna, em Nova Iorque, 1936, é paradigmático do modo como a arte moderna tem sido mapeada pela história da arte. As práticas artísticas do final do século XIX situam-se numa linha cronológica onde um movimento artístico sucede a outro, cujas ligações são representadas por setas unidireccionais que indicam influência e reacção. O nome de um artista preside a cada movimento. Todos aqueles que foram

* Tradução a partir do texto “Modernity and the Spaces of Femininity”, publicado em *Visual Culture Reader*, Nicholas Mirzoeff (ed.), 1998, Routledge: Londres e Nova Iorque, pp. 74-83.

canonizados como precursores da arte moderna são homens. Será que tal se deve ao facto de não ter havido mulheres envolvidas nos primeiros movimentos da arte moderna? Não.¹ Será que foi porque as que existiam não conseguiram determinar de modo significativo a forma e o carácter da arte moderna? Não. Ou será antes porque a história da arte moderna celebra uma tradição selectiva que normaliza um conjunto de práticas específicas e definidas pelo género como sendo o *único* modernismo? Eu defenderia esta explicação. Consequentemente, qualquer tentativa de estudar a actividade de mulheres artistas do período inicial da história do modernismo exige uma desconstrução dos mitos masculinos associados ao modernismo.² No entanto, estes mitos são correntes e estruturam o discurso de muitos anti-modernistas, como por exemplo sucede na história social da arte. A publicação de *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, por T. J. Clark³, oferece uma resenha das relações sociais entre a emergência de novos protocolos e critérios na pintura – modernismo – e os mitos da modernidade moldados na, e pela, nova cidade de Paris, refeita pelo capitalismo durante o Segundo Império. Para além dos lugares comuns sobre o desejo de ser contemporâneo na arte, “il faut être de son temps”⁴, Clark questiona-se sobre a estruturação das noções de modernidade inerentes à actividade de Manet e dos seus seguidores, indexando as práticas da pintura impressionista a um complexo conjunto de negociações relativas às ambíguas e surpreendentes formações e identidades de classe na sociedade parisiense.

A modernidade é apresentada como algo mais do que a noção de “actualidade” – e a modernidade é uma questão de representações e grandes mitos – na atmosfera de numa nova Paris recreativa, dedicada ao descanso e ao prazer; uma Paris onde, aos fins-de-semana, nos subúrbios, se desfrutavam os cenários naturais; onde a prostituta se tornou

1 Para comprovar substancialmente este ponto de vista ver Lea Vergine, *L'Autre moitié de l'avant-garde*, 1910-1940, traduzido do italiano por Mireille Zanuttin, Paris, *Des Femmes*, 1982.

2 Ver Nicole Dubreuil-Blondin, “Modernism and Feminism: Some Paradoxes” em Benjamin H.D., Buchloh (ed.), *Modernism and Modernity*, Halifax, Nova Escócia, *Press of Nova Scotia College of Art and Design*, 1983. Ver também Lilian Robinson e Lisa Vogel, “Modernism and History”, *New Literary History*, 1971-2, iii (1), pp. 177-99.

3 T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Nova Iorque, Knopf, e Londres, Thames & Hudson, 1984.

4 Georges Boas, “Il faut être de son temps”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1940, 1, pp. 52-65; reeditado em *Wingless Pegasus: A Handbook for Critics*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1950.

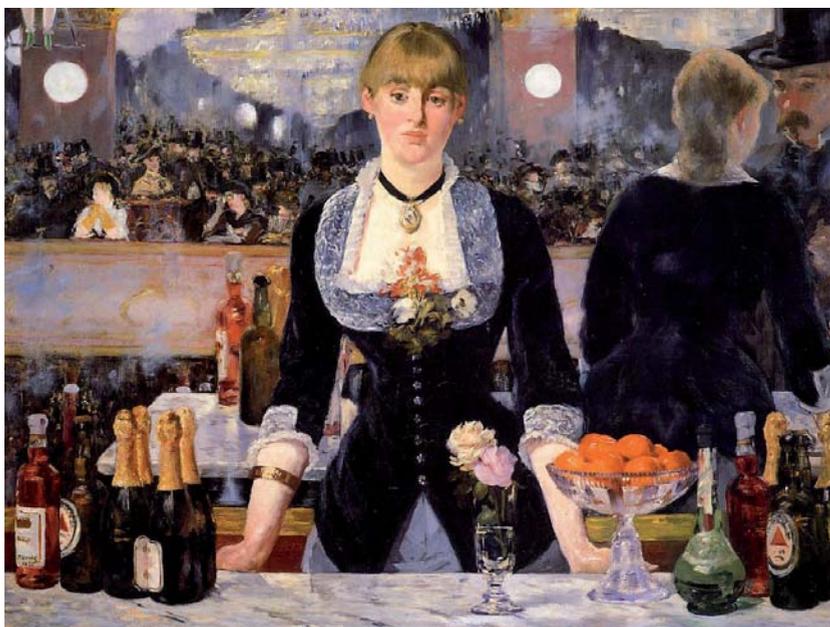


Figura I – Edouard Manet "Um Bar no Folies-Bergère" (1882)
 Cortesia de Courtauld Institute of Art. © The Courtauld Institute of Art,
 (Courtauld Collection), Londres

uma referência dominante e a fluidez de classes é visível nos espaços de entretenimento mais populares. As principais referências neste território mítico são o lazer, o consumo, o espectáculo e o dinheiro. A partir de Clark, podemos reconstruir um mapa do território impressionista, desde as novas avenidas até La Grenouillère, Bougival ou Argenteuil, seguindo as rotas dos comboios suburbanos da *Gare St. Lazare*. Nestas zonas, os artistas viveram, trabalharam e retrataram-se.⁵ Contudo, em dois dos

5 O itinerário pode ser reconstruído de forma fictícia da seguinte maneira: um passeio pela *Boulevard des Capucines* (C. Monet, 1873, cidade do Kansas, Nelson Atkins Museum of Art), atravessando a *Pont de l'Europe* (G. Caillebotte, 1876, Genebra, Petit Palais), até à *Gare St. Lazare* (Monet, 1877, Paris, Musée d'Orsay), apanhando o comboio suburbano numa viagem de 12 minutos, para dar um passeio ao longo do *Seine at Argenteuil* (Monet, 1875, São Francisco, Museu da Arte Moderna) ou passear e nadar na praia do rio Sena, *La Grenouillère* (A. Renoir, 1869, Moscovo, Museu Pushkin), ou *Dance at Bougival* (A. Renoir, 1883, Boston, Museum of Fine Arts). Tive o privilégio de ler os primeiros rascunhos do livro de Tim Clark intitulado *The Painting of Modern Life* e foi aqui que o território Impressionista foi, pela primeira vez, mapeado lucidamente enquanto campo de descanso e prazer, no eixo metropolitano/suburbano. Outro estudo a ter em conta é o de Theodore Reff, *Manet and*

quatro capítulos do livro, Clark ocupa-se da problemática da sexualidade na burguesia parisiense, utilizando como exemplos as pinturas canônicas *Olímpia* (1863, Paris, Museu do Louvre) e *Um Bar no Folies-Bergère* (Figura I) (1881-82, Londres, Courtauld Institute of Art). Este é um forte argumento, embora falível a muitos níveis, sobre o qual gostaria de me debruçar, focando sobretudo as suas particularidades no que diz respeito à questão da sexualidade. Segundo Clark o factor determinante é a classe social. A nudez de *Olímpia* inscreve a sua classe social e assim mina a mítica noção de ausência de classe inerente à sexualidade representada pela cortesã.⁶ A sofisticada e *blasé* empregada de bar do *Folies* escapa a qualquer identificação com a burguesia ou com o proletariado, embora participe na ambiguidade de classe que constituiu o mito e a atracção do popular.⁷

Apesar de Clark fazer uma alusão ao feminismo reconhecendo que estas pinturas implicam um ponto de vista masculino acerca do observador/consumidor, a forma como o faz assegura a normalidade desta posição, deixando-a no limiar da investigação histórica e da análise teórica. Para reconhecer as condições de especificidade de género destas pinturas basta imaginar que o observador ou produtor destes trabalhos é do sexo feminino. Como pode uma mulher identificar-se com as posições de visionamento propostas por qualquer destas pinturas? Pode oferecer-se a uma mulher a posse imaginária de *Olímpia* ou da empregada de bar para posteriormente esta lhe ser negada? Sentiria uma mulher da classe de Manet alguma familiaridade com qualquer destes espaços e suas dinâmicas, condição necessária para que a função disruptiva e de negação da pintura modernista se pudesse concretizar? Poderia Berthe Morisot contactar com tais espaços de forma a reproduzir estas temáticas em tela? Poderia ela apreendê-los como espaços de modernidade? Poderia ela, como mulher, experienciar a modernidade dentro dos parâmetros definidos por Clark?⁸

Modern Paris, Chicago, University of Chicago Press, 1982.

6 Clark, op. cit., p. 146.

7 Ibid., p. 253.

8 Aceitando-se que pinturas como *Olímpia* e *Um bar no Folies-Bergère* advêm de uma tradição que invoca um observador masculino, é necessário reconhecer a forma como um observador feminino está implicado nestas pinturas. Certamente, parte do choque e da transgressão provocados por *Olímpia* nos seus primeiros observadores no Salão de Paris, foi a presença daquele olhar “desavergonhado”, porém descontraido, da mulher branca deitada na cama e servida por uma

É sem dúvida um facto inegável que muitos dos trabalhos canonicizados como fundadores da arte moderna focam precisamente a área da sexualidade, sobretudo enquanto bem comercial. Poderíamos referir inúmeras cenas de bordel, incluindo *As Meninas de Avinhão* de Picasso e até o sofá do artista. Estes encontros representados e imaginados ocorriam entre homens que tinham a liberdade de assumir os seus prazeres em vários espaços urbanos e mulheres de uma classe a eles subordinada, que tinham de trabalhar nesses locais, muitas vezes vendendo o seu corpo a clientes ou a artistas. Indubitavelmente, estas trocas são estruturadas por relações de classe, que por sua vez são determinadas pelo género e pelas inerentes relações de poder. Não podem ser separadas nem ordenadas numa hierarquia. São simultaneidades históricas que se inflectem mutuamente.

Por isso, devemos questionar por que razão o território do modernismo é tão frequentemente uma forma de lidar com a sexualidade masculina e com os corpos das mulheres – porquê a nudez, o bordel, o bar? Qual é a relação entre sexualidade, modernidade e modernismo? Se é normal as pinturas de corpos femininos serem um território através do qual os artistas postulam a sua modernidade e competem pela liderança da vanguarda, poderemos esperar redescobrir pinturas feitas por mulheres nas quais estas se confrontem com a sua sexualidade através da representação do nu masculino? Com certeza que não; a própria sugestão parece ridícula. Mas porquê? Porque existe uma assimetria histórica – uma diferença social, económica e subjectiva entre

criada de raça negra, num espaço onde se presumia que mulheres, ou para ser historicamente precisa senhoras burguesas, pudessem estar presentes. Aquele olhar, trocado explicitamente entre uma vendedora de um corpo feminino e um cliente/observador, é sinónimo das trocas comerciais e sexuais específicas a uma parte do domínio público que não deveria estar visível para as senhoras. Para além disso, a ausência deste conhecimento estruturava a sua identidade enquanto senhoras de respeito. Em alguns dos seus artigos, T. J. Clark discute correctamente os significados do signo mulher no séc. XIX, oscilando entre dois pólos: o de *fille publique* (mulher pública) e o de *femme honnête* (mulher casada e respeitável). Todavia, parece que a exibição de *Olimpia* confunde essa distância social e ideológica entre dois pólos imaginários, levando um a confrontar o outro naquele espaço do domínio público frequentado pelas senhoras – ainda que dentro das fronteiras da feminilidade. A presença desta pintura no Salão – não por ser um nu, mas porque desloca o hábito ou o episódio mitológico através do qual a prostituição é representada por uma cortesã – transgride os limites da grelha que construí a partir do texto de Baudelaire, não só introduzindo a modernidade como forma de pintar um tema contemporâneo premente, mas também levando os espaços da modernidade a entrar em território social burguês, o Salão, onde ver tal imagem se torna muito chocante por causa da presença de esposas, irmãs e filhas. O entendimento deste choque depende da nossa reintrodução do observador feminino no seu lugar histórico e social.

ser mulher e ser homem, em Paris, nos finais do séc. XIX. Esta diferença – produto da estruturação social da diferença sexual e não uma distinção biológica imaginária – determinou o quê e a forma como homens e mulheres pintavam.

O pintor da vida moderna

Um texto em particular enquadra esta interacção entre classe e género. Em 1863, Charles Baudelaire publicou em *Le Figaro* o ensaio intitulado “O Pintor da Vida Moderna”. Neste ensaio, a figura do *flâneur* é modificada para se transformar no artista moderno. Simultaneamente, o mesmo elabora um mapeamento da cidade de Paris demarcando os locais/vistas para o *flâneur*/artista. O ensaio foca deliberadamente o trabalho de um ilustrador menor, Constantin Guys, pois o ilustrador é apenas pretexto para Baudelaire tecer uma elaborada e impossível imagem do seu artista ideal, o qual seria um amante apaixonado das multidões e um incógnito homem do mundo.

A multidão é o seu domínio, tal como o ar é o domínio do pássaro, e a água, o do peixe. A sua paixão e a sua profissão é a de desposar a multidão. Para o flâneur perfeito, para o observador apaixonado, eleger domicílio no meio da multidão, no inconstante, no imenso gozo. Estar fora de casa e, no entanto, sentir-se em todo o lado em casa; ver o mundo, estar no centro do mundo, e permanecer escondido do mundo, tais são alguns dos pequenos prazeres destes espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua apenas pode definir de um modo imperfeito. O observador é um príncipe que goza por todo o lado do seu estatuto de incógnito. O amante da vida faz do mundo a sua família (...).^{9 10}

O texto é estruturado por uma oposição entre o lar, o domínio interior da personalidade conhecida e contida, e o exterior, o espaço da liberdade, onde é possível olhar sem ser visto ou até reconhecido no acto de olhar.

9 Charles Baudelaire, “O Pintor da Vida Moderna”, em *The Painter of Modern Life and Other Essays*, traduzido e editado por Jonathan Mayne, Oxford, Phaidon Press, 1964, p. 9.

10 Citação de acordo com a tradução de Teresa Cruz de “O Pintor da Vida Moderna”, ed. Vega, 1993 (1.ª edição), pp. 17 e 18.

É a liberdade imaginada do *voyeur*. O *flâneur*/artista sente-se em casa na multidão. Assim, o *flâneur*/artista define-se de acordo com a duplicidade ideológica da sociedade burguesa moderna: a divisão de espaço público e privado – que implica uma dupla liberdade para o homem no espaço público – e a preponderância de um olhar observador emocionalmente distante, cujo poder, posse e papel fundador da hierarquia sexual não são questionados. Segundo Janet Wolff, não há um equivalente feminino da figura masculina por excelência, o *flâneur*; não há nem poderia haver uma mulher *flâneuse*.

As mulheres não usufruíram da liberdade de estarem incógnitas na multidão. Nunca se posicionaram como ocupantes do domínio público. Não tinham o direito de olhar, fitar, examinar ou observar. Como o texto de Baudelaire visa demonstrar, as mulheres não olham. Elas são entendidas como *objecto* do olhar do *flâneur*.

(...) A mulher, numa palavra, não é apenas para o artista em geral, e para o senhor G. em particular, a fêmea do homem. É antes uma divindade, que preside a todas as concepções do cérebro macho; é um reflexo de todas as graças da natureza condensados num só ser; é o objecto da admiração e da qualidade mais viva que o quadro da vida pode oferecer ao contemplador. É uma espécie de ídolo estúpido, talvez, mas esplendoroso, encantador, que detém os destinos e vontades suspensos pelo seu olhar.¹¹

Na verdade, a mulher é só um signo, uma ficção, uma configuração de significados e fantasias. A feminilidade não é a condição natural das pessoas do sexo feminino. É uma construção ideológica historicamente variável de significados correspondentes a um signo M*U*L*H*E*R que é produzido por, e para, um outro grupo social cuja identidade e superioridade imaginada têm origem na produção do espectro desse fantástico Outro. MULHER é tanto um ídolo como nada mais que uma palavra. Assim, quando lemos o capítulo do ensaio de Baudelaire intitulado “Mulheres e Prostitutas”, no qual o autor traça um percurso para o *flâneur*/artista através de Paris e onde as mulheres apenas surgem como *objectos* inesperadamente visíveis, é necessário reconhecer que o próprio texto

¹¹ *Ibidem*, p. 47.

constrói uma noção de *MULHER* através de um mapa fictício de espaços urbanos – os espaços da modernidade.

O *flâneur*/artista começa o seu percurso no auditório onde mulheres jovens, da mais requintada sociedade, vestidas de branco imaculado, ocupam os seus camarotes no teatro. Seguidamente, observa famílias elegantes passeando-se num jardim público, esposas complacentemente apoiadas nos braços dos seus maridos enquanto meninas magrinhas brincam às visitas sociais, imitando os pais. Posteriormente passa para o mundo teatral mais obscuro, onde bailarinas frágeis e delgadas aparecem no esplendor das luzes da ribalta, admiradas por burgueses gordos. À porta do *café* encontramos um janota, enquanto lá dentro está a sua amante, denominada no texto como “mulher de mau porte”, a quem praticamente nada falta para ser uma grande senhora excepto que esse praticamente nada – ter classe ou ser distinta – é praticamente tudo. Mais à frente, entramos no *Valentino*, no *Prado* ou no *Casino*, onde, contra um fundo de luz infernal, encontramos a imagem volúvel da beleza libertina, a cortesã, “a imagem perfeita da selvajaria que se esconde no íntimo da civilização”. Finalmente, Baudelaire classifica as mulheres por graus de privação, desde as jovens prostitutas de sucesso com um ar aristocrata até às pobres escravas dos bordéis imundos.

Tentar fazer corresponder os esboços de Guys a este extraordinário espectáculo será uma desilusão. De forma alguma os desenhos são tão vívidos, pois o seu projecto é, no seu todo, menos ideológico e mais mundano, como era moda na altura. Contudo, o seu interesse reside na revelação do quão diferente podem ser as formas de representação das figuras femininas, de acordo com a sua localização. Nos parques, as mulheres respeitáveis, acompanhadas por damas de companhia ou pelos seus maridos, passeiam descorporizadas, fundindo-se com as suas roupas, pois a indumentária define a sua classe e significado social. Em espaços identificados com o consumo sexual, visual e efectivo, os corpos evidenciam-se, expostos e exibindo-se ao olhar, enquanto os adornos servem para revelar uma anatomia sexualizada.

O ensaio de Baudelaire retrata Paris como a cidade das mulheres. Constrói um percurso sexualizado que pode ser identificado com a prática impressionista. Clark faz um mapa da pintura impressionista seguindo as trajectórias de lazer dos comboios suburbanos, desde o centro da cidade até aos subúrbios. Quero propor uma outra dimensão desse mapa que

liga a prática impressionista aos territórios eróticos da modernidade. Elaborei uma grelha, utilizando as categorizações de Baudelaire, e incluí neste esquema trabalhos de Manet e Degas, entre outros.¹²

Senhoras	Teatro (Camarote)	debutantes; jovens mulheres da sociedade elegante	Renoir	Cassat
	parque	matronas, mães, crianças, famílias elegantes	Manet	Cassat Morisot
Mulheres desonradas	Teatro (Bastidores)	BAILARINAS	Degas	
	cafés	amantes e concubinas	Manet Renoir Degas	
	folies	A CORTESÃ “imagem volúvel de beleza libertina”	Manet Degas Guys	
	bordéis	“escravas pobres de bordéis imundos”	Manet Guys	

Da série *O Camarote*, de Renoir (retratando mulheres que possivelmente não eram da classe social mais elevada) até à *Música nas Tulherias*, de Manet, passando pelas cenas de parque de Monet, entre outros, todas estas obras abrangem o terreno onde homens e mulheres da burguesia se

12 As pinturas a integrar no esquema incluiriam os seguintes exemplos:

- A. Renoir, *O Camarote*, 1874 (Londres, Courtauld Institute Galleries);
- E. Manet, *Música nas Tulherias*, 1862 (Londres, National Gallery);
- E. Degas, *Bastidores das Bailarinas*, c. 1872 (Washington, National Gallery of Art);
- E. Degas, *A Família Cardinal*, c. 1880, uma série de monotipos para ilustração do livro de Ludovic Halévy sobre os bastidores das bailarinas e os seus “admiradores” do Jockey Club;
- E. Degas, *Um Café em Montmartre*, 1877 (Paris, Musée d’Orsay);
- E. Manet, *Café, Place du Théâtre Français*, 1881 (Glasgow, City Art Museum);
- E. Manet, *Nana*, 1877 (Hamburgo, Kunsthalle);
- E. Manet, *Olimpia*, 1863 (Paris, Musée du Louvre).

divertem. Mas depois, quando nos deslocamos para os bastidores, encontramos novos mundos, ainda de homens e mulheres, mas diferentemente posicionados em termos de classe. São famosas as imagens de bailarinas, no palco e nos ensaios, retratadas por Degas. Menos conhecidas são as suas representações dos bastidores da Ópera, onde membros do *Jockey Club* negociam o seu divertimento nocturno com as jovens actrizes. Tanto Degas como Manet representaram as mulheres que assombravam os cafés; e tal como Theresa Ann Gronberg demonstrou, estas eram mulheres da classe trabalhadora que procuravam clientes enquanto prostitutas clandestinas.¹³ Daí conseguirmos encontrar exemplos localizados tanto no *Folies* e nos cafés-concerto como nos aposentos da cortesã. Mesmo que *Olímpia* não possa ser situada num local reconhecível, na crítica da época foi feita referência ao café de Paul Niquet, poiso habitual das mulheres que serviam os carregadores de *Les Halles* e, para o crítico, um sinal de total e degradada devassidão.¹⁴

As mulheres e o conceito público de moderno

As mulheres neste grupo de artistas ocupavam um lugar parcial no mapa acima referenciado. Podem efectivamente ser identificadas, mas em espaços acima de uma linha decisiva. *Lydia no Teatro*, 1879 e *O Camarote*, 1882, situam-nos no teatro com as jovens elegantes, mas estas pinturas não poderiam ser mais diferentes daquelas produzidas por Renoir sobre o mesmo tema, como por exemplo, *A Primeira Saída*, 1876 (Londres, National Gallery of Art).

As poses rígidas e formais das duas jovens na obra de Cassatt foram calculadas com precisão, como o demonstram os desenhos preparatórios realizados no âmbito desta pintura. A sua postura erecta, uma segurando cuidadosamente um ramo desembrulhado, a outra escondida atrás de um grande leque, cria um efeito revelador de entusiasmo reprimido e extremo constrangimento em lugares públicos, sendo que as jovens, expostas e aperaltadas, se sentem exibidas. Estão enquadradas num ângulo oblíquo, de forma a não serem contidas pelas margens,

13 Theresa Ann Gronberg, "Les Femmes de Brasserie", *Art History*, 1984, 7 (3).

14 Ver Clark, op. cit., p. 296, n. 144. O crítico era Jean Ravenal, colaborador do jornal *L'Epoque*, 7 Junho, 1865.



Figura II – Mary Cassatt, "Na Ópera" (1878-1879)
Fotografia © 2011 Museum of Fine Arts, (Hayden Collection), Boston

nem emolduradas numa composição “bonita”, como acontece com *O Camarote*, de Renoir, no qual a teatralidade em que a cena se insere e o espetáculo que a própria mulher oferece se fundem aos olhos do espectador anónimo mas presumível masculino. Em *A Primeira Saída*,

de Renoir, a escolha de um perfil alarga o campo de visão do observador ao auditório e convida-o/a a imaginar que ele/ela partilha o entusiasmo da figura central enquanto esta parece não ter consciência de estar a oferecer um espectáculo tão encantador. A ausência de autoconsciência é, obviamente, planeada para que o observador possa desfrutar da visão da jovem.

A principal diferença entre as pinturas de Renoir e de Cassat é que esta última recusa uma cumplicidade inerente à forma como a protagonista é retratada. Numa pintura posterior, *Na Ópera*, 1879 (Figura II), é representada uma mulher vestida de luto (traje de dia) num camarote de teatro, com o olhar desviado do espectador e focado à distância, numa direcção que atravessa o plano da pintura. Mas quando o observador segue a direcção do olhar desta mulher, depara-se com um outro olhar fixo na figura desta mesma mulher. Assim, a imagem justapõe dois olhares, dando prioridade ao da mulher que está, indubitavelmente, representada a olhar activamente. Ela não retribui o olhar do observador, uma convenção que confirma o direito do observador de olhar e avaliar. O que depreendemos é que o observador exterior à imagem é evocado como se fosse, por assim dizer, a imagem reflectida do observador retratado na pintura. Esta situação é, até certo ponto, o tema da pintura – a problemática das mulheres estarem, em público, vulneráveis a um olhar embaraçoso. O jogo ardiloso de fazer o observador fora da pintura corresponder ao que está retratado nela não deveria disfarçar o seu significado mais sério, isto é, o facto de os espaços sociais serem policiados por homens que observam mulheres e o posicionamento do observador fora da pintura em relação ao homem dentro dela indica que o observador também participa no jogo. O facto de a mulher ser representada olhando activamente, assinalado sobretudo pelo facto de os seus olhos estarem cobertos pelos binóculos, impede que ela seja representada como objecto, surgindo como sujeito do seu próprio olhar.

Cassat e Morisot pintaram imagens de mulheres em espaços públicos, mas todas elas estão acima da linha no esquema que concebi a partir do texto de Baudelaire. O outro mundo das mulheres era-lhes inacessível, embora estivesse completamente ao dispor dos homens do grupo, que o representavam constantemente como o seu próprio território de comprometimento com a modernidade. Há provas de que as mulheres da burguesia realmente frequentavam cafés-concerto, facto relatado como

um acto lamentável e um sintoma do declínio moderno.¹⁵ Como Clark salienta, os guias turísticos de Paris, como o *Murray's*, tentam claramente evitar tal promiscuidade, comentando que pessoas respeitáveis não visitam esses locais. Nos seus diários, Marie Bashkirtseff recorda uma ida com amigos a um baile de máscaras, onde, por detrás de um disfarce, as jovens da aristocracia podiam viver perigosamente, jogando com a liberdade sexual que lhes era vedada pela sua classe e género. Mas, dada a posição social dúbia de Bashkirtseff e a sua condenação do padrão de moralidade e da regulação da sexualidade das mulheres, a sua aventura apenas confirma a regra.¹⁶

Entrar em tais espaços como o baile de máscaras ou o café-concerto, constituía uma séria ameaça à reputação de uma mulher burguesa e, portanto, à sua feminilidade. A respeitabilidade protegida da senhora poderia ser maculada pelo mero contacto visual, pois o olhar estava directamente ligado ao conhecimento. Este outro mundo de encontros entre homens da burguesia e mulheres de outra classe era um lugar interdito a mulheres burguesas. É o local onde a sexualidade feminina, ou melhor, os corpos das mulheres são comprados e vendidos, onde a mulher se torna tanto um bem comercial como uma vendedora de carne, entrando na esfera da economia através do seu intercâmbio directo com os homens. Aqui, a divisão entre o público e o privado, delineada como a separação entre o masculino e o feminino, é corrompida pelo dinheiro, o regente do domínio público, e precisamente o que é banido do lar.

A feminilidade, nas formas específicas da classe, é mantida pela polaridade virgem/prostituta, o que é uma representação mistificadora das trocas económicas no sistema patriarcal de parentesco. Nas ideologias burguesas de feminilidade, o dinheiro e as relações de propriedade que legal e economicamente pautam o casamento burguês são eliminadas pela mistificação de uma compra unilateral dos direitos a um corpo e aos seus produtos como efeito do amor que deve ser mantido por dever

15 Ver Clark, op. cit., p. 209.

16 A escapadela em 1878 foi apagada da versão censurada dos diários publicados em 1890. Para discussão do evento, ver a publicação com as partes cortadas em Colette Cosnier, *Marie Bashkirtseff: Un portrait sans retouches*, Paris, Pierre Horay, 1985, pp. 164-65. Ver também Linda Nochlin, "A Thoroughly Modern Masked Ball", *Art in America*; Novembro 1983, 71 (10). Em Karl Baedeker, *Guide to Paris*, 1888, os bailes de máscaras são descritos, embora se aconselhe que os "visitantes acompanhados de senhoras devem optar por um camarote" (p.34) e Baedeker comenta as mais mundanas *salles de danse* (salões de dança), "Nem é preciso dizer que as senhoras não podem frequentar estes salões."

e devoção. Assim, a feminilidade deve ser entendida, não como uma condição da mulher, mas como uma forma ideológica da regulação da sexualidade feminina dentro de uma esfera doméstica, heterossexual e familiar, que é, em última análise, definida pela lei. Os espaços de feminilidade – ideológicos e pictóricos – dificilmente articulam as sexualidades femininas. Não se trata aqui de aceitar as noções do séc. XIX acerca da assexualidade das mulheres, mas de realçar a diferença entre o que era realmente vivido ou a forma como era experienciado e o que era oficialmente verbalizado ou representado como sexualidade feminina.¹⁷ Nos espaços sociais e ideológicos da feminilidade, a sexualidade feminina não podia ser directamente registada, o que tinha um efeito crucial no que respeita ao uso que as artistas faziam da perspectiva representada pelo olhar do *flâneur* – e, portanto, relativo à modernidade. O olhar do *flâneur* articula e produz uma sexualidade masculina que na economia sexual moderna desfruta da liberdade de olhar, avaliar e possuir, real ou imaginariamente. Walter Benjamin presta especial atenção ao poema de Baudelaire “À une passante” (“A uma mulher que passa”). O poema é escrito do ponto de vista de um homem que vê uma elegante viúva no meio da multidão e se apaixona enquanto ela desaparece de vista. O comentário de Benjamin é apropriado: “Pode dizer-se que o poema lida com a função desempenhada pela multidão, não na vida de um cidadão, mas na vida de uma pessoa erótica”¹⁸

Não é o domínio público que é simplesmente equacionado com o género masculino que define o *flâneur*/artista, mas o acesso ao domínio sexual que é marcado por esses espaços intersticiais, os espaços de ambiguidade, definidos como tal não só pelas fronteiras de classe relativamente variáveis e imaginadas de que Clark tanto fala, mas pelas trocas sexuais entre classes. As mulheres podiam frequentar e representar locais seleccionados na esfera pública – os locais de entretenimento e exibição – mas uma linha demarca, não o limite entre público/privado, mas a fronteira dos espaços de feminilidade. Abaixo desta linha encontra-se o domínio dos corpos sexualizados e mercantilizados das mulheres, onde a natureza acaba e onde a classe, o capital e o poder masculino se instalam e dominam. É uma linha que delimita uma fronteira de classe, mas que,

17 Carl Degler, “What Ought to Be and What Was; Women’s Sexuality in the Nineteenth Century”, *American Historical Review*, 1974, 79, pp. 1467-91.

18 Benjamin, op. cit., p. 45.

para além deste limite, revela como novas classes do mundo burguês reestruturaram as relações de género, não só entre homens e mulheres, mas também entre mulheres de diferentes classes.¹⁹

[...]

19 Posso ter exagerado no que diz respeito à sexualidade das mulheres da burguesia. Defendo que a mesma não poderia ser articulada dentro destes espaços. À luz de recentes estudos feministas da psicologia psico-sexual da maternidade, seria possível ver pinturas de mãe-filho realizadas por mulheres de uma forma muito mais complexa, como lugar para a articulação das sexualidades femininas. Além disso, nas pinturas de Morisot, por exemplo da sua filha adolescente, podemos discernir a representação de um momento de sexualidade feminina, salientando a emergência de uma sexualidade adulta latente antes da sua regulação no âmbito dos limites impostos pelo casamento e pela domesticidade. Além do mais, seria prudente ter em atenção o estudo da historiadora Carroll Smith-Rosenberg sobre a importância da amizade feminina. Ela frisa que do nosso ponto de vista pós-freudiano é muito difícil ler as intimidades das mulheres do século XIX, entender as valências dos laços de ternura, frequentemente bastante físicos, compreender as formas de sexualidade e do amor tal como eram vividas, experienciadas e representadas. Há ainda muita pesquisa a fazer antes que quaisquer afirmações possam ser feitas sem o perigo de as feministas se limitarem a confirmar o discurso oficial dos ideólogos masculinos sobre as sexualidades femininas. (C. Smith-Rosenberg "Hearing Women's Words: a Feminist Reconstruction of History", no seu livro *Disorderly Conduct: Visions of Gender in Victorian America*, Nova Iorque, Knopf, 1985).

JUDITH BUTLER*

Actos performativos e constituição de género. Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista

Os filósofos raramente pensam na representação em sentido teatral, mas mantêm um discurso de “actos” com associações semânticas próximas das teorias de *performance* e representação. Por exemplo, nos “actos discursivos” de John Searle, essas certezas e promessas verbais que não só se referem a uma relação de fala, mas que constituem um vínculo moral entre os falantes ilustram um dos gestos elocutórios que constituem o palco da filosofia analítica da linguagem. Além disso, a “teoria da acção”, um domínio da filosofia moral, tenta compreender o que é “fazer” antes de se estabelecer qualquer intenção de definir o que se “deveria fazer”. Finalmente, a teoria fenomenológica de “actos”, adoptada por Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty e George Herbert Mead, entre outros, tenta explicar o modo mundano segundo o qual os agentes sociais *constituem* a realidade social através da linguagem, gestos, e todas as formas de sinais sociais simbólicos. Embora a fenomenologia por vezes pareça assumir a existência de um agente constitutivo com livre arbítrio anterior à linguagem (que se afirma como a única fonte dos seus actos constituintes),

* Tradução a partir do texto “Performative Acts and Gender Constitution, An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, publicado em *The Performance Studies Reader*, Henry Bial (ed.), 2004, Routledge: Londres e Nova Iorque, pp. 154-166.

há também um uso mais radical da teoria da constituição, que considera o agente social como *objecto*, em vez de sujeito de actos constitutivos.

Quando Simone de Beauvoir afirma que “ninguém nasce mulher, torna-se mulher”¹, está a apropriar-se e a reinterpretar esta doutrina de actos constitutivos da tradição fenomenológica.² Neste sentido, o género não é de modo algum uma identidade estável ou um local de acção, do qual provêm vários actos; é antes uma identidade tenuemente constituída no tempo – uma identidade instituída através de uma *repetição estilizada de actos*. Além disso, o género é instituído pela estilização do corpo e, por isso, deve ser compreendido como o modo mundano como os gestos corporais, os movimentos, e as encenações de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanentemente definido pelo género. Esta formulação afasta a concepção de género de um modelo de identidade substancial para um outro que requer uma concepção de *temporalidade social* constituída. É importante notar que, se o género é instituído através de actos que são internamente descontínuos, então a *aparência da substância* é precisamente isso, uma identidade construída, uma realização performativa na qual o público social mundano, incluindo os próprios actores, acaba por acreditar e por representar essa mesma crença. Se a base da identidade de género é uma repetição estilizada de actos no tempo, e não uma identidade aparentemente homogénea, então as possibilidades de transformação de género devem ser encontradas na relação arbitrária entre esses actos, isto é, na possibilidade de um tipo de repetição diferente, e na quebra ou repetição subversiva desse estilo.

Através da concepção de actos de género acima delineada, tentarei expor alguns modos como concepções de género estabelecidas e naturalizadas enquanto concepções constituídas podem ser entendidas e, assim, serem também capazes de se constituir diferentemente. Ao contrário dos modelos fenomenológicos ou teatrais, que consideram o eu definido pelo género anterior aos seus actos, vou interpretar os actos constitutivos não só como constituintes da identidade do actor, mas como constituindo essa identidade enquanto ilusão envolvente, como um objecto de *crença*. Ao

1 N.T.: A tradução desta frase tão citada de Simone de Beauvoir está conforme tradução portuguesa desta obra da autoria de Sérgio Milliet (Amadora: Bertrand, 1976).

2 Para uma discussão adicional sobre a contribuição feminista para a teoria fenomenológica, ver a minha obra “Variations on Sex and Gender: Beauvoir’s *The Second Sex*,” *Yale French Studies* 172 (1986).

longo da minha argumentação, terei como ponto de partida discursos teatrais, antropológicos e filosóficos, mas principalmente fenomenológicos, para provar que o que denominamos identidade de género é uma realização performativa imposta pela sanção social e pelo tabu. No seu verdadeiro carácter performativo reside a possibilidade de contestar o estatuto estabelecido da identidade de género.

I. Sexo/género: perspectivas feminista e fenomenológica

A teoria feminista tem sido frequentemente crítica em relação a explicações naturalistas do sexo e da sexualidade que pressupõem que o significado da existência social da mulher pode derivar de algum facto particular da sua fisiologia. Ao distinguir sexo de género, as teóricas feministas têm discutido explicações causais que assumem que o sexo dita ou necessita de certos significados sociais para a experiência das mulheres. Teorias fenomenológicas da corporalização humana também se têm preocupado em distinguir as várias causalidades psicológicas e biológicas que estruturam a existência corporalizada e os *significados* que a existência materializada assume no contexto da experiência vivida. Nas suas reflexões em *A fenomenologia do espírito* sobre o corpo na sua existência sexual”, Merleau-Ponty contesta a importância da experiência do corpo e declara que este é “uma ideia histórica” e não “uma espécie natural”.³ Note-se que é significativo o facto de ser esta a ideia que Simone de Beauvoir cita em *O Segundo Sexo* quando fundamenta a sua afirmação de que a ‘mulher’ e, por extensão, qualquer género, é uma situação histórica e não um facto natural.⁴

Em ambos os contextos, a existência e facticidade das dimensões material e natural do corpo não são negadas, mas reconceptualizadas como distintas do processo através do qual o corpo transporta significados culturais. Tanto para Beauvoir como para Merleau-Ponty, o corpo é entendido como um processo activo que corporaliza certas possibilidades culturais e históricas, um complicado processo de apropriação que qual-

3 Maurice Merleau-Ponty, “O corpo na sua essência sexual,” in *The Phenomenology of Perception*, tradução para o inglês de Colin Smith (Boston: Routledge and Kegan Paul, 1962).

4 Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, tradução para o inglês de H.M. Parshley (Nova Iorque: Vintage, 1974), p. 38.

quer teoria fenomenológica precisa de descrever. A fim de descrever o corpo definido pelo gênero, uma teoria fenomenológica da constituição exige uma expansão da visão convencional dos actos, para exprimir aquilo que constitui significado, e aquilo através do qual o significado é representado ou interpretado. Por outras palavras, os actos através dos quais o gênero é constituído têm semelhanças com os actos performativos em contextos teatrais. A minha tarefa é, então, analisar de que modos o gênero é constituído através de actos corporais específicos, e que possibilidades existem para ocorrer uma transformação cultural através de tais actos.

Merleau-Ponty defende não só que o corpo é apenas uma ideia histórica, mas também um conjunto de possibilidades a serem continuamente realizadas. Ao afirmar que o corpo é uma ideia histórica, Merleau-Ponty quer dizer que este adquire o seu significado através de uma expressão concreta e historicamente mediada no mundo. Dizer que o corpo é um conjunto de possibilidades significa (a) que a sua aparência no mundo, através da percepção, não é predeterminada por nenhum tipo de essência interior, e (b) que a sua expressão concreta no mundo deve ser compreendida como a aceitação e especificação de um conjunto de possibilidades históricas. Por isso, há um agenciamento que é compreendido como o processo de determinação dessas possibilidades. Estas possibilidades são necessariamente constrangidas por convenções históricas temporalmente específicas. O corpo não é uma materialidade idêntica a si própria ou meramente fáctica; é uma materialidade que, no mínimo, traduz significado, e a maneira como o traduz é fundamentalmente dramática. Por dramático quero dizer que o corpo não é apenas matéria, mas uma contínua e incessante *materialização* de possibilidades. Não somos simplesmente um corpo, mas, num sentido verdadeiramente essencial, fazemos o nosso corpo, e fazemo-lo diferentemente tanto dos nossos contemporâneos, como dos nossos antecessores e sucessores.

É, contudo, claramente infeliz do ponto de vista gramatical afirmar que existe um “nós” ou um “eu” que faz o seu corpo, como se um agente desincorporado precedesse e dirigisse um exterior corporalizado. Sugiro que o mais apropriado seria um vocabulário que resista à natureza metafísica de formulações sujeito-verbo e se baseie, em alternativa, numa ontologia de participios presentes. O “eu” que é o seu corpo é, necessariamente, um modo de corporalização e o “quê” que este corporaliza são as possibilidades. Mas aqui, uma vez mais, as formulações gramaticais

induzem em erro, visto que as possibilidades que são corporalizadas não são fundamentalmente exteriores nem antecedem o processo de corporalização em si. Enquanto uma materialidade intencionalmente organizada, o corpo é sempre uma corporalização *de* possibilidades, tanto condicionadas, como circunscritas por convenções históricas. Por outras palavras, o corpo é uma situação histórica, tal como afirmou Beauvoir, e é uma maneira de representar, dramatizar, e *reproduzir* uma situação histórica.

Representar, dramatizar, reproduzir, parecem ser algumas das estruturas elementares da corporalização. Esta produção de género não é meramente um modo através do qual os agentes corporalizados se exteriorizam, emergem e se abrem à percepção dos outros. A corporalização manifesta claramente um conjunto de estratégias ou aquilo a que Sartre chamaria um estilo de ser, ou Foucault “uma estilística da existência”. Este estilo nunca é completamente auto-estilizado, visto que os estilos de viver têm uma história, e que essa história condiciona e limita as possibilidades. Tomemos em consideração, por exemplo, o género como *estilo corpóreo*, um “acto”, por assim dizer, que é tanto intencional como performativo, sendo que “performativo” em si tem o duplo significado de “dramático” e “não-referencial”.

Quando Beauvoir afirma que “mulher” é uma ideia histórica e não um facto natural, salienta nitidamente a distinção entre o sexo, como uma facticidade biológica, e o género, como uma interpretação cultural ou significação dessa facticidade. Ser do sexo feminino é, de acordo com esta distinção, uma facticidade que não tem significado, mas ser mulher é ter-se *tornado* mulher, é forçar o corpo a adaptar-se a uma ideia histórica de “mulher” em si mesma, é induzir o corpo a tornar-se um signo cultural, a materializar-se em obediência a uma possibilidade historicamente delimitada, e fazê-lo como um projecto corporal continuado sustentado e repetido. A noção de um “projecto” sugere, contudo, a força geradora de uma vontade radical, e porque o género é um projecto que tem como fim a sua sobrevivência cultural, o termo “*estratégia*” sugere melhor a situação de aprisionamento, mediante a qual o género é uma *representação* com consequências claramente punitivas. Os géneros discretos são uma forma de “humanizar” os indivíduos na cultura contemporânea; de facto, aqueles que não conseguem fazer o seu género correctamente são regularmente punidos. Porque não há nem uma “essência” que o género

expresse ou exteriorize, nem um objectivo ideal ao qual o género aspire; porque o género não é um facto, os vários actos de género criam a ideia de género, e sem esses actos não existiriam quaisquer géneros. O género é, portanto, uma construção que esconde regularmente a sua génese. O acordo colectivo tácito em representar, produzir e manter géneros discretos⁵ como ficções culturais, é ofuscado. Os autores do género perdem a consciência das suas próprias ficções, a construção das quais obriga a acreditar na necessidade e neutralidade dessas mesmas ficções. As possibilidades históricas materializadas através de vários estilos corporais não são nada mais que essas ficções punitivas culturalmente reguladas, que são alternadamente corporalizadas e disfarçadas quando sob pressão.

Quão útil será um ponto de partida fenomenológico para uma descrição feminista de género? Aparentemente parece que a fenomenologia partilha com a análise feminista um compromisso com a teoria baseada na experiência vivida, e na forma como revela a produção do mundo através de actos constitutivos da experiência subjectiva. Evidentemente, nem todas as teorias feministas privilegiariam o ponto de vista do sujeito (Kristeva opôs-se à teoria feminista por ser “demasiado existencialista”),⁶ e no entanto, o postulado feminista sugere não só que a experiência subjectiva é estruturada por maquinações políticas, mas também que ela efectua e estrutura essas mesmas maquinações. A teoria feminista tem procurado entender o modo como estruturas culturais e políticas sistémicas e universais são representadas e reproduzidas através de actos e práticas individuais, e como a análise de situações aparentemente pessoais é clarificada através da sua integração num contexto cultural mais amplo e partilhado. De facto, o impulso feminista, e tenho a certeza que há mais do que um, advém frequentemente do reconhecimento de que a

5 N.T.: Segundo a enciclopédia Einaudi, “a categoria contínuo/discreto tem uma caracterização gnosiológica muito geral. O discreto está ligado ao isolamento, à separabilidade dos objectos e dos fenómenos, à possibilidade de os fixar por meio de símbolos numa compreensão individual e colectiva. O modelo matemático fundamental do discreto é a sucessão dos números, 1, 2, 3... O contínuo está ligado à possibilidade de variações arbitrariamente pequenas de uma determinada característica, à ausência de fronteiras nítidas, de saltos, à conexão, etc. O modelo matemático fundamental do contínuo é a recta real, isto é, o contínuo dos números reais” (Enciclopédia Einaudi, [vol. 35], *Estruturas Matemáticas, Geometria e Topologia*, ed. INCM, 1998). Partindo do paradigma matemático (há mesmo uma disciplina, a matemática discreta, que estuda estruturas sem continuidade), a categoria contínuo/discreto tem vindo a ser utilizada em áreas como a linguística ou a informática e computação.

6 Julia Kristeva, *Histoires d'Amour* (Paris: Editions Denoel, 1983), p. 242.

minha dor, ou o meu silêncio, ou a minha fúria, ou a minha percepção, eventualmente não são só meus, delimitando-me numa situação cultural partilhada, que por sua vez me capacita e fortalece de formas inesperadas. O pessoal é assim implicitamente político, uma vez que é condicionado por estruturas sociais partilhadas, mas também na medida em que tem sido imunizado contra os desafios políticos até ao ponto em que as distinções público/privado conseguem tolerar. Para a teoria feminista, então, o pessoal torna-se uma categoria expansiva, que acomoda, ainda que implicitamente, estruturas políticas normalmente vistas como públicas. De facto, o próprio significado do político também se expande. Na melhor das hipóteses, a teoria feminista implica uma expansão dialéctica destas duas categorias. A minha situação não deixa de ser minha só porque é a situação de outra pessoa, e os meus actos, por mais individuais que o sejam, reproduzem mesmo assim a situação do meu género e fazem-no de várias formas. Por outras palavras, há, latente no postulado o pessoal é político, uma suposição de que a dialéctica vida-mundo das relações de género é constituída, pelo menos parcialmente, pelos actos individuais mediados concreta e historicamente. Considerando que “o” corpo é invariavelmente transformado no corpo dele ou no corpo dela, este só é conhecido pela sua aparência definida pelo género. Seria imperativo ter em consideração a forma como ocorre esta definição. Considero que o corpo assume o género através de uma série de actos que são renovados, revistos e consolidados ao longo do tempo. De um ponto de vista feminista, podemos tentar reconceber o corpo como a herança de actos sedimentados, em vez de uma estrutura predeterminada ou concluída, uma essência ou facto, quer natural, quer cultural ou linguístico.

A apropriação feminista da teoria fenomenológica da constituição poderia empregar a noção de *acto* num sentido produtivamente ambíguo. Se o pessoal é uma categoria que se expande para incluir as estruturas sociais e políticas mais amplas, então os *actos* do sujeito definido pelo género seriam igualmente expansivos. Evidentemente, há actos políticos que são acções deliberadas e instrumentais de organização política, reacção contrária à intervenção colectiva de resistência, com o objectivo alargado de instaurar um conjunto de relações políticas e sociais mais justas. Há aqueles actos que são feitos em nome das mulheres, e há, porém, actos nelas e delas próprias, independentemente de qualquer consequência instrumental que desafie a categoria da mulher em si. De

facto, deve-se ponderar a futilidade de um programa político que tenta transformar radicalmente a situação social das mulheres, sem primeiro determinar se a categoria da mulher é socialmente construída de tal modo que ser mulher signifique, por definição, estar numa situação oprimida. Num desejo compreensível de forjar laços de solidariedade, o discurso feminista tem-se baseado frequentemente na categoria de mulher como um pressuposto universal de experiência cultural que, no seu estatuto universal, estabelece uma falsa promessa ontológica de uma eventual solidariedade política. Numa cultura em que “homem” equivale falsa e universalmente ao próprio conceito de humanidade, a teoria feminista tem procurado com sucesso tornar visível a especificação feminina e reescrever a história da cultura de uma forma que reconheça a presença, a influência e a opressão das mulheres. Contudo, neste esforço de combater a invisibilidade das mulheres como categoria, as feministas correm o risco de tornar visível uma categoria que pode ser, ou não, representativa das vidas concretas das mulheres. Na minha opinião, como feministas, temos sido menos ávidas em considerar o estatuto da categoria em si e, de facto, discernir as condições de opressão provenientes de uma reprodução inquestionada de identidades de género, que mantém as categorias homem e mulher discretas e binárias.

Quando Beauvoir afirma que a mulher é uma “situação histórica”, ela realça que o corpo é objecto de uma certa construção cultural, não apenas pelas convenções que sancionam e proscvem o modo como alguém representa o seu corpo, o “acto” ou a *performance* que é o seu corpo, mas também nas convenções tácitas que estruturam o modo como o corpo é culturalmente apreendido. Na verdade, se o género é o significado cultural que o corpo sexuado assume, e se esse significado é co-determinado pelos vários actos e pela sua percepção cultural, então dir-se-ia que, em termos culturais, não é possível reconhecer o sexo como distinto do género. A reprodução da categoria de género é representada numa grande escala política, como quando as mulheres iniciam uma carreira ou conquistam certos direitos, ou são redefinidas em discursos legais ou políticos de maneiras significativamente inovadoras. Contudo a reprodução mais mundana de uma identidade de género verifica-se pelas várias maneiras como os corpos são representados em relação às expectativas profundamente entrincheiradas e sedimentadas da existência de género. Consideremos que há uma sedimentação das normas

de género que produz o fenómeno peculiar de um sexo natural, ou uma mulher verdadeira, ou qualquer número de ficções sociais predominantes e forçadas, e que esta é uma sedimentação que, ao longo do tempo, tem produzido um conjunto de estilos corpóreos os quais, de uma forma reificada, surgem como configuração natural de corpos em sexos que existem numa relação binária um com o outro.

II. Géneros binários e contrato heterossexual

Para garantir a reprodução de uma dada cultura, várias condições essenciais, amplamente estudadas pela literatura antropológica sobre o parentesco, têm integrado a reprodução sexual dentro de um sistema de casamento baseado na heterossexualidade, o qual requer que a reprodução de seres humanos obedeça a certos padrões de género que, com efeito, garantem a eventual reprodução desse mesmo sistema de parentesco. Tal como Foucault e outros autores mostraram, a associação de um sexo natural a um género discreto e a uma “atração” aparentemente natural pelo sexo/género oposto, é uma articulação artificial produzida por artefactos culturais ao serviço de interesses reprodutivos.⁷ A antropologia cultural feminista e estudos de parentesco têm mostrado como é que as culturas são governadas por convenções que não só regulam e garantem a produção, troca, e consumo de bens materiais, como também reproduzem os próprios laços de parentesco, definidos por tabus e pela instituição de uma regulação punitiva da reprodução, por forma a atingir esse fim. Lévi-Strauss mostrou como o tabu do incesto funciona para garantir que a sexualidade é encaminhada para várias formas de casamento heterossexual.⁸ Gayle Rubin defendeu convincentemente que o tabu do incesto produz certos tipos discretos de identidades de género e de sexualidades.⁹ O que pretendo simplesmente dizer é que um dos modos segundo o qual este sistema de heterossexualidade compulsiva

7 Ver Michel Foucault, *The History of Sexuality: An Introduction*, tradução para o inglês de Robert Hurley (Nova Iorque: Random House, 1980), 154: “a noção de ‘sexo’ tornou possível reunir, numa unidade artificial, elementos anatómicos, funções biológicas, comportamentos, sensações e prazeres, e permite-nos fazer uso desta unidade fictícia como um princípio causal.”

8 Ver Claude Lévi-Strauss, *The Elementary Structures of Kinship* (Boston: Beacon Press, 1965).

9 Gayle Rubin, “The Traffic in Women: Notes on the ‘Political Economy’ of Sex,” in *Toward an Anthropology of Women*, (ed.) Rayna R. Reiter (Nova Iorque: Monthly Review Press, 1975), pp.178-85.

é reproduzido e ocultado é através da associação de corpos aos sexos discretos, com aparências “naturais” e disposições heterossexuais “naturais”. Embora o preconceito etnocêntrico sugira uma progressão para além das estruturas obrigatórias de relações de parentesco tal como as descreveu Lévi-Strauss, eu sugeriria, a par de Rubin, que as identidades de género contemporâneas são marcas ou “traços” residuais de parentesco. O pressuposto de que o sexo, o género e a heterossexualidade são produtos históricos que se combinam e reificam como naturais ao longo do tempo, tem recebido bastante atenção dos críticos nos últimos anos - não só de Michel Foucault, mas também de Monique Wittig, historiadores gays, vários antropólogos culturais e psicólogos sociais.¹⁰ Estas teorias, contudo, ainda carecem de recursos críticos para pensar radicalmente a sedimentação histórica da sexualidade e dos conceitos relacionadas com o sexo, se elas não delimitarem nem descreverem adequadamente a maneira mundana como estas construções conceptuais são produzidas, reproduzidas, e mantidas no corpo.

Poderá a fenomenologia ser útil a uma reconstrução feminista do carácter sedimentado do sexo, género e sexualidade ao nível do corpo? Em primeiro lugar, a incidência de uma perspectiva fenomenológica nos vários actos através dos quais a identidade cultural é constituída e assumida fornece um ponto de partida adequado ao esforço feminista de compreender a forma mundana através da qual os corpos são adestrados em géneros. A concepção do corpo como um modo de dramatização ou encenação proporciona-nos uma maneira de compreender como uma convenção cultural é incorporada e representada. Porém, parece difícil, se não impossível, imaginar um modo de conceptualizar a escala e o carácter sistémico da opressão das mulheres de um ponto de vista teórico que assuma os actos constitutivos como o seu ponto de partida. Embora os actos individuais funcionem como forma de manter e reproduzir sistemas de opressão, e, de facto, qualquer teoria de responsabilidade política pessoal pressuponha esta visão, não se pode daí concluir que a opressão é unicamente uma consequência desses actos. Poderíamos argumentar que sem os seres humanos, cujos vários actos, amplamente construídos, produzem e mantêm condições opressivas, essas condições cairiam por

10 Ver o meu ensaio “Variations on Sex and Gender: Beauvoir, Wittig, and Foucault”, in *Feminism as Critique*, (ed.) Seyla Benhabib e Drucila Cornell (Londres: Basil Blackwell, 1987 [distribuído por University of Minnesota Press]).

terra, mas note-se que a relação entre actos e condições não é unilateral nem espontânea. Há contextos e convenções sociais nos quais certos actos não só se tornam possíveis como também concebíveis enquanto actos. A transformação das relações sociais torna-se, então, uma questão de transformar as condições sociais hegemónicas, e não os actos individuais que são gerados por essas condições. Na verdade, corremos o risco de apenas nos debruçarmos sobre os reflexos indirectos, senão secundários, dessas condições, se nos restringirmos a uma política de actos.

Mas o sentido teatral de um “acto” obriga a uma revisão das suposições individualistas que subjazem a uma visão mais restrita dos actos constitutivos num discurso fenomenológico. Dada a duração temporal de toda a *performance*, os “actos” são uma experiência partilhada e uma “acção colectiva”. Da mesma maneira que na teoria feminista a própria categoria do pessoal é expandida por forma a incluir estruturas políticas, também existe uma visão mais teatralizada dos actos, e de facto menos individual, que vai de algum modo aniquilar a crítica que acusa a teoria dos actos de ser “demasiado existencialista”. O acto que é o género, o acto que *são* os agentes corporalizados, na medida em que são dramática e activamente corporalizados, e, de facto, na medida em que *vestem* certas significações culturais, não é, evidentemente, um acto individual. Certamente, há maneiras idiossincráticas e individuais de *fazer* o género que assumimos, mas o facto de o fazermos, e de o fazermos *de acordo com* certas sanções e proscricções, não é evidentemente uma questão totalmente individual. Aqui, mais uma vez não pretendo minimizar o efeito de certas normas de género que têm origem no seio da família e são incutidas através de certos meios de punição e de recompensa familiares e que, como consequência, podem ser construídas como normas profundamente individuais, mas mesmo assim as relações familiares recapitulam, individualizam e especificam, relações culturais preexistentes; aquelas raramente são, se alguma vez o são, radicalmente originais. O acto que fazemos, o acto que representamos é, num certo sentido, um acto que tem vindo a decorrer antes de entrarmos em cena. Por isso, o género é um acto que tem sido ensaiado, um pouco como um guião que sobrevive aos próprios actores que fazem uso dele, mas que requer actores concretos para, mais uma vez, ser actualizado e reproduzido como realidade. Os componentes complexos que integram um acto devem ser distinguidos por forma a compreender o tipo de actuação concordante que o género invariavelmente é.

Em que sentido, então, é o género um acto? Tal como o antropólogo Victor Turner sugere nos seus estudos sobre dramas sociais ritualizados, a acção social requer uma *performance repetida*. Esta repetição é simultaneamente uma reencenação e uma re-experimentação de um conjunto de significados previamente estabelecidos socialmente; é a forma mundana e ritualizada da sua legitimação.¹¹ Quando esta concepção de *performance* social é aplicada ao género, é evidente que embora existam corpos individuais que representam estas significações, metamorfoseando-se para coincidir com modelos estilizados de género, esta “acção” é também imediatamente pública. Há dimensões temporais e colectivas implícitas nestas acções, e a sua natureza pública não é inconsequente; na verdade, a *performance* é realizada com o objectivo estratégico de manter o género dentro do seu enquadramento binário. Compreendida em termos pedagógicos, a *performance* explicita leis sociais.

Enquanto acção pública e acto performativo, o género não é uma escolha ou um projecto radicais que reflectam uma mera escolha individual, mas também não é imposto ou inscrito no indivíduo, como algumas formulações pós-estruturalistas do sujeito contenderiam. O corpo não é passivamente inscrito com códigos culturais como se fosse um recipiente sem vida, cheio de relações culturais pré-concebidas. Contudo, as entidades corporalizadas também não existem anteriormente às convenções culturais que essencialmente atribuem significado aos corpos. Dentro dos termos da *performance*, os actores já estão sempre em palco. Do mesmo modo que um guião pode ser encenado de várias maneiras, e da mesma forma que uma peça requer tanto texto como interpretação, o corpo definido pelo género representa o seu papel num espaço corporal

11 Ver Victor Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors* (Ithaca: Cornell University Press, 1974). Clifford Geertz sugere em “Blurred Genres: the Refiguration of Thought”, in *Local Knowledge, Further Essays in Interpretive Anthropology* (Nova Iorque: Basic Books, 1983), que a metáfora teatral é usada pela teoria social recente de duas maneiras diferentes, frequentemente opostas. Teóricos do ritual como Victor Turner concentram-se numa noção de drama social de vários tipos como forma de resolver conflitos internos a uma cultura, regenerando a coesão social. Por outro lado, abordagens de acções simbólicas influenciadas por figuras tão diversas como, Emily Durkheim, Kenneth Burke e Michel Foucault debruçam-se sobre a forma como a autoridade política e as questões de legitimação são tematizadas e resolvidas em termos de significado encenado. O próprio Geertz sugere que a tensão pode ser vista dialeticamente; o seu estudo sobre a organização política em Bali como um “estado-teatro” é um caso exemplar. Em termos de uma interpretação explicitamente feminista de género como acto performativo, parece-me evidente que uma explicação do género como *performance* pública ritualizada deve ser articulada com uma análise das sanções e tabus políticos, segundo os quais essa *performance* pode ou não ocorrer dentro da esfera pública, livre de consequências punitivas.

restrito culturalmente e encena interpretações dentro dos limites das directivas já existentes.

Embora as relações entre um papel teatral e um papel social sejam complexas, e as distinções não sejam facilmente demarcadas (Bruce Wilshire mostra os limites de comparação em *Role-Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor*¹²), parece óbvio que embora as *performances* teatrais possam ser alvo de censura política ou de crítica sarcástica, as *performances* de género em contextos não-teatrais são governadas por convenções sociais mais nitidamente punitivas e reguladoras. De facto, ver um travesti num palco pode provocar prazer e aplausos, enquanto ver o mesmo travesti sentado ao nosso lado num autocarro pode levar ao medo, à raiva, ou mesmo à violência. As convenções que medeiam proximidade e identificação nestes dois exemplos são claramente diferentes. Em relação a esta hipótese de diferenciação, pretendo desenvolver dois tipos de argumentos. No teatro pode dizer-se, “isto é apenas um acto,” e destituir a cena de efeitos de realidade, tornando a representação algo muito diferente do real. Por causa desta distinção, podemos manter o nosso sentido de realidade perante este desafio temporário às existentes concepções ontológicas sobre a organização do género; as várias convenções que indicam que “isto é só uma peça” permitem o traçar de fronteiras rígidas entre *performance* e vida. Na rua ou no autocarro, o acto pode tornar-se perigoso precisamente porque não existem convenções teatrais que lhe delimitem o carácter puramente imaginário. De facto, na rua ou no autocarro, não existe qualquer pressuposto que distinga o acto da realidade; o efeito inquietante do acto é a ausência de convenções que facilitem esta separação. Claro que há teatro que tenta contestar, ou mesmo acabar com as convenções que distinguem o imaginário do real (Richard Schechner mostra-o claramente em *Between Theatre and Anthropology*¹³). Contudo, nesses casos confrontamo-nos com o mesmo fenómeno, nomeadamente o facto de o acto não se definir por contraste com o real, mas antes *constituir* uma realidade que é num certo sentido nova, uma modalidade de género que não pode ser prontamente assimilada pelas categorias pré-existentes que regulam a realidade do género.

12 Bruce Wilshire, *Role-Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor* (Boston: Kegan Paul, 1981).

13 Richard Schechner, *Between Theatre and Anthropology* (Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1985). Ver, principalmente, “News, Sex, and Performance”, pp. 295-324.

Partindo do ponto de vista dessas categorias estabelecidas podemos querer dizer, ‘oh, mas *na realidade* é uma rapariga ou uma mulher’, ou ‘*na realidade* é um rapaz ou um homem’, e ainda podemos acrescentar que a *aparência* contradiz a *realidade* do género, e que a realidade discreta e familiar deve estar lá, nascente, temporariamente não apercebida, talvez apreendida em outros períodos de tempo ou noutros lugares. O travesti, contudo, pode fazer mais do que simplesmente expressar a distinção entre sexo e género. Ele desafia, pelo menos implicitamente, a distinção entre a aparência e a realidade, que estrutura uma boa parte do pensamento popular sobre a identidade de género. Se a “realidade” de género é constituída pela *performance* em si, então não há a possibilidade de recorrer a um “sexo” ou “género” essencial e não apreendido que a *performance* de género expressa ostensivamente. De facto, o género do travesti é tão real como o de alguém cuja representação obedece às expectativas sociais.

A realidade do género é performativa, o que significa, muito simplesmente, que apenas é real na medida em que é representada. Parece razoável dizer que certos tipos de actos são normalmente interpretados como expressivos de uma identidade ou género essenciais, e que estes actos ou coincidem com uma identidade de género esperada, ou de alguma forma contestam essa expectativa. Essa expectativa é por sua vez baseada numa percepção do sexo que o entende como dado discreto e fáctico de características sexuais primárias.

Esta implícita e popular teoria dos actos e gestos, como *expressivos* de género, sugere que o próprio género é algo anterior aos actos, posturas e gestos, através dos quais este é dramatizado e conhecido; de facto, o género surge na imaginação popular como um todo substancial que pode ser perfeitamente compreendido como o correlativo espiritual ou psicológico do sexo biológico.¹⁴ Se os atributos de género não são contudo expressivos mas performativos, então estes atributos constituem efectivamente a identidade que eles supostamente expressam ou revelam. A distinção entre expressão e *performance* é deveras crucial, porque se os atributos e actos de género, ou seja, as várias maneiras de um corpo mostrar ou produzir os seus significados culturais, são performativos, então, não há

14 Em *Mother Camp* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1974), a antropóloga Esther Newton apresenta uma etnografia urbana dos *drag queens*, na qual sugere que todos os géneros devem ser compreendidos segundo o modelo dos *drag*. Em *Gender: An Ethnomethodological Approach* (Chicago: University of Chicago Press, 1978), Suzanne J. Kessler e Wendy McKenna defendem que o género é uma “realização” que requer capacidade de construir o corpo num artifício socialmente legitimado.

nenhuma identidade pré-existente pela qual um acto ou atributo possa ser avaliado; não existiriam actos de género verdadeiros ou falsos, reais ou distorcidos, e o postulado de uma identidade de género verdadeira seria revelado como uma ficção reguladora. Que a realidade de género é criada através de *performances* sociais continuadas significa que a própria noção de um sexo essencial, uma verdadeira ou inescapável masculinidade ou feminilidade, também são constituídas como parte da estratégia através da qual o aspecto performativo do género se oculta.

Consequentemente, o género não pode ser interpretado como um *papel* que expressa ou dissimula um “eu” interno, quer esse “eu” seja concebido como sexuado ou não. Enquanto *performance* que é performativa, o género é um “acto” estruturado em termos genéricos, que constroem a ficção social da sua própria interioridade psicológica. Em oposição a um ponto de vista como o de Erving Goffman, que propõe um “eu” que assume e troca vários “papéis” dentro das complexas expectativas sociais do “jogo” da vida moderna,¹⁵ considero que este “eu” não é apenas irrecuperavelmente “exterior”, constituído no discurso social, mas que a atribuição da interioridade é ela própria uma construção de uma essência, regulada e sancionada publicamente. Os géneros, então, não são verdadeiros ou falsos, reais ou aparentes. E no entanto, somos forçados a viver num mundo em que os géneros constituem significantes unívocos, nos quais o género é fixado, polarizado, tornado discreto e rígido. Efectivamente, o género é feito para estar de acordo com um modelo de verdade e falsidade que não só contradiz a sua própria fluidez performativa, mas que serve uma política social de regulação e controlo. Representar mal o nosso género dá início a uma série de punições, quer óbvias quer indirectas, e representá-lo bem garante que afinal há um essencialismo da identidade de género. Que esta garantia seja tão facilmente substituída por ansiedade, que a cultura rapidamente castigue ou marginalize aqueles que fracassam ao representar a ilusão do essencialismo deve ser indício suficiente que, a algum nível, haja um conhecimento social de que a verdade ou falsidade de género é apenas socialmente imposta e em nenhum sentido ontologicamente necessária.¹⁶

15 Ver Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (Garden City: Doubleday, 1959).

16 Ver Michel Foucault, *Herculine Barbin: The Journals of a Nineteenth Century French Hermaphrodite*, tradução para o inglês por Richard McDougall (Nova Iorque: Pantheon Books, 1984) para uma interessante apresentação do horror evocado pelos corpos intersexuados. A introdução de Foucault

III. A teoria feminista: para além de um modelo expressivo de gênero

Esta teoria de gênero não tenta ser uma teoria abrangente sobre o que o gênero é, ou o modo como este se constrói, nem prescreve um explícito programa político feminista. Na verdade até posso imaginar esta perspectiva de gênero a ser utilizada por um número discrepante de estratégias políticas. Alguns dos meus amigos podem culpar-me por isto, e insistir que qualquer teoria da constituição de gêneros tem pressupostos e implicações políticas, e que é impossível separar uma teoria de gênero de uma filosofia política do feminismo. De facto, defenderia que são essencialmente interesses políticos que criam o próprio fenómeno social do gênero, e que sem uma crítica radical da sua constituição, a teoria feminista não consegue apreender o modo como um princípio de opressão estrutura as categorias ontológicas através das quais o gênero é concebido.

Gayatri Spivak argumentou que as feministas precisam de se apoiar num essencialismo operacional, numa falsa ontologia de mulheres como categoria universal, a fim de avançar com um programa político feminista.¹⁷ Ela sabe que a categoria “mulheres” não é completamente expressiva, e que a multiplicidade e descontinuidade do seu referente desdenha e rebelar-se contra a univocidade do signo, mas Spivak sugere que esta ontologia poderia ser usada com fins estratégicos. Penso que Kristeva sugere algo semelhante quando defende que as feministas usem a categoria “mulheres” como uma ferramenta política, sem atribuir ao termo integridade ontológica, e acrescenta que em rigor não se pode dizer que a categoria “mulheres” exista.¹⁸ Naturalmente, reivindicar que as mulheres não existem tem implicações políticas que preocupam as feministas, principalmente à luz dos persuasivos argumentos apresentados por Mary Anne Warren no seu livro, *Gendricide*.¹⁹ Warren defende que certas políticas sociais relativas ao controlo da população e à tecnologia repro-

deixa claro que a delimitação médica do sexo unívoco é mais uma maneira perversa de pôr em prática o discurso da “identidade verdadeira”. Ver ainda Robert Edgerton in *American Anthropology* sobre as variações transculturais nas reacções aos corpos hermafroditas.

17 Observações no Centro de Humanidades, Wesleyan University, Spring, 1985.

18 Julia Kristeva, “Woman Can Never be Defined,” tradução para o inglês por Marilyn A. August, in *New French Feminisms*, (ed.) Elaine Marks e Isabelle de Courtivron (Nova Iorque: Schocken, 1981).

19 Mary Anne Warren, *Gendricide: The Implications of Sex Selection* (New Jersey: Rowman e Allanheld, 1985).

ditiva são concebidas para limitar e, em certas circunstâncias, erradicar a existência das mulheres. À luz deste argumento, pode questionar-se o estatuto metafísico do termo, e talvez as feministas devessem silenciar esta querela por razões claramente políticas.

Mas uma coisa é usar o termo e conhecer a sua insuficiência ontológica, e outra muito diferente é articular uma visão normativa da teoria feminista, que celebra ou emancipa uma essência, uma natureza, ou uma realidade cultural partilhada, que realmente não pode ser encontrada. A opção que defendo não é que o mundo seja “re-descrito” do ponto de vista das mulheres. Eu não sei que ponto de vista é esse, mas seja ele qual for, não é singular, nem eu tenho que o defender. Estaria parcialmente certo afirmar que estou interessada na construção do fenómeno dos pontos de vista dos homens ou das mulheres pois apesar de pensar que esses pontos de vista são, de facto, socialmente constituídos e que é importante fazer uma genealogia reflexiva dos mesmos, não é primordialmente o epistema de género que estou interessada em expor, desconstruir, ou reconstruir. De facto, é o pressuposto da própria categoria “mulher” que requer uma genealogia crítica dos complexos meios institucionais e discursivos através dos quais esta é constituída. Embora algumas críticas literárias feministas sugiram que o pressuposto da diferença sexual é necessário a todo o discurso, essa posição reifica a diferença sexual como o momento fundador da cultura e evita uma análise, não só de como a diferença sexual é constituída em primeiro lugar, mas de como esta se consolida continuamente, quer pela confluência do masculino com o ponto de vista universal, quer por aquelas posições feministas que constroem a categoria unívoca “mulheres” em nome da expressão ou mesmo da libertação de uma classe oprimida. Tal como Foucault afirmou relativamente aos esforços humanistas para libertar o sujeito criminalizado, o sujeito que é libertado está ainda mais aprisionado do que originalmente julgaríamos.²⁰

Evidentemente, idealizo uma genealogia crítica de género a partir de um conjunto de pressupostos fenomenológicos, sendo o mais importante entre eles a concepção alargada de um “acto” socialmente partilhado e historicamente constituído, e que é performativo no sentido que atrás descrevi. Mas uma genealogia crítica precisa de ser suplementada por

²⁰ Ibid., Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, tradução para inglês por Alan Sheridan (Nova Iorque: Vintage Books, 1978).

uma política de actos de género performativos, que tanto reescreva as identidades de género existentes como ofereça uma visão prescritiva do tipo de realidade de género que deveria existir. Esta reescrita precisa de expor as reificações que tacitamente servem como núcleos substanciais de género ou identidades, e explicitar tanto o acto como a estratégia de negação que ao mesmo tempo constituem e dissimulam o género tal como o vivemos. A prescrição é invariavelmente mais difícil, mais não seja porque precisaríamos de pensar um mundo em que os actos, gestos, o corpo visual, o corpo vestido, e os vários atributos físicos normalmente associados ao género, *não expressariam nada*. Num certo sentido a prescrição não é utópica, mas consiste num imperativo de reconhecer a existente complexidade do género que o nosso vocabulário invariavelmente disfarça e de para trazer essa complexidade para o campo de uma interacção cultural dramática, sem consequências punitivas.

Certamente, continua a ser politicamente importante representar as mulheres, o que deve ser feito de modo a não distorcer e reificar a própria colectividade que supostamente deve ser emancipada pela própria teoria. A teoria feminista, que pressupõe a diferença sexual como o ponto de partida teórico necessário e invariável, ultrapassa claramente esses discursos humanistas que confluem o universal no masculino e definem todos os aspectos da cultura como sendo propriedade masculina. Evidentemente, é necessário reler os textos da filosofia Ocidental através dos vários pontos de vista que têm sido excluídos, não só para revelar a perspectiva particular e o conjunto de interesses que informam essas descrições do real ostensivamente transparentes, mas para fornecer descrições e prescrições alternativas; na verdade, para afirmar a filosofia como prática cultural, e para criticar os seus dogmas a partir de localizações culturais marginalizadas. Não tenho qualquer problema com este procedimento, e beneficiei claramente dessas análises. A minha única preocupação é que a diferença sexual não se transforme numa reificação que involuntariamente preserva uma restrição binária na identidade de género e numa estrutura implicitamente heterossexual para a descrição do género, da identidade de género e da sexualidade. Na minha opinião, não há nada relativamente à feminilidade que esteja à espera de ser expresso; há, por outro lado, muito sobre as diversas experiências das mulheres que está a ser expresso e que ainda precisa de ser expresso. No entanto, é preciso ter cuidado no que respeita a essa linguagem teórica, visto que

esta não se refere simplesmente a uma experiência pré-linguística, antes constrói essa experiência, assim como os limites da sua análise. Para além do carácter omnipresente do patriarcado e da prevalência da diferença sexual como uma distinção cultural operativa, não há nada relativamente a um sistema de géneros binários que seja evidente. Como um campo corpóreo de uma peça cultural, o género é uma questão deveras inovadora, embora seja bastante claro que há castigos severos por contestar o guião, por representar fora dos padrões ou por fazer improvisações indesejadas. O género não é inscrito no corpo passivamente, nem é determinado pela natureza, pela linguagem, pelo simbólico, ou pela história assoberbante do patriarcado. O género é aquilo que é assumido, invariavelmente, sob coação, diária e incessantemente, com inquietação e prazer. Mas, se este acto contínuo é confundido com um dado linguístico ou natural, o poder é posto de parte de forma a expandir o campo cultural, tornado físico através de *performances* subversivas de vários tipos.

ELIZABETH GROSZ*

Corpos-cidades

I. Homólogos congruentes

Ao longo dos anos, a minha investigação tem vindo a focar o corpo como artefacto sociocultural. Tenho interesse em desafiar as noções tradicionais do corpo no sentido de ultrapassar as oposições que têm determinado a sua vulgar compreensão – mente e corpo, interior e exterior, experiência e contexto social, sujeito e objecto, o eu e o outro e, subjacente a estes, a oposição entre masculino e feminino. Assim “despida”, a corporalidade, na sua especificidade sexual, pode ser vista como a condição material da subjectividade, ou seja, o próprio corpo pode ser considerado como o *locus* e o sítio de inscrição para modos de subjectividade específicos. Numa “viragem desconstrutiva”, os termos subordinados destas oposições assumem a sua legítima posição no âmago dos dominantes.

Entre outras coisas, o meu trabalho mais recente envolveu uma espécie de viragem do corpo sexuado *de dentro para fora* e *de fora para dentro*, questionando por um lado o modo como a exterioridade do sujeito é construída psiquicamente e, por outro, o modo como o processo de inscrição social da superfície do corpo lhe constrói um interior psíquico. Por outras palavras, tentei problematizar a oposição entre o interior e

* Tradução a partir do texto “Bodies-Cities”, publicado em *The Feminism and Visual Reader*, Amelia Jones (ed.), 2003, Routledge: Londres e Nova Iorque, pp. 507-513.

o exterior, olhando para o exterior do corpo do ponto de vista do seu interior e para o interior do corpo do ponto de vista do seu exterior, analisando e questionando a distinção entre biologia e cultura. Assim, tenho vindo a explorar em que termos a cultura constrói a ordem biológica à sua própria imagem e o psicossocial simula e produz o corpo enquanto tal. Interessa-me portanto pensar a produção do corpo de uma perspectiva psíquica, social, sexual, discursiva, bem como do ponto de vista da representação, considerando os modos pelos quais os corpos, por sua vez, se reinscrevem e se projectam no ambiente sociocultural para que este produza e reflecta a forma e os interesses do corpo. Esta relação de introjecções e projecções implica uma complexa conexão baseada em respostas, a partir da qual não se pode presumir que o corpo e o seu ambiente formem um ecossistema organicamente uniforme. (A própria noção de ecossistema implica uma unidade superior ou uma totalidade abrangente que vou tentar problematizar neste artigo.) O corpo e o seu ambiente produzem-se mutuamente, como formas de hiper-real, como modos de simulação que ultrapassaram e transformaram a realidade de cada um deles na imagem do outro: a cidade é feita e refeita à medida do simulacro do corpo e o corpo, por sua vez, é transformado, “tornado cidade”, urbanizado como um corpo reconhecidamente metropolitano. Uma área que desprezei por demasiado tempo – e agrada-me ter aqui a oportunidade de o rectificar – é a relação constitutiva e de definição mútua entre corpos e cidades. A cidade é um dos factores cruciais na produção social da corporalidade (sexuada): o ambiente construído proporciona o contexto e as coordenadas para a maioria das formas contemporâneas do corpo não só ocidental, mas também, nos dias de hoje, oriental. O mesmo sucede com os corpos rurais, na medida em que o século XX define o campo, “o rural”, como o alicerce ou a matéria-prima do desenvolvimento urbano. A cidade tornou-se o termo determinante na construção de um referente da terra e da paisagem, a peça central de uma noção de troca económica/social/política/cultural e um conceito de “ecossistema natural”. A noção de troca e “equilíbrio natural” do ecossistema é em si um homólogo da noção de sistema de mercado e de informação globais (que emergiu com a informatização da bolsa de valores nos anos 70). A cidade proporciona a ordem e a organização que automaticamente ligam corpos que de outra forma permaneceriam distantes. Por exemplo, justapõe o estilo de vida afluente do banqueiro ou do profissional liberal à

miséria do mendigo, do sem-abrigo ou do pobre, sem necessariamente pressupor uma vontade de exploração consciente ou intencional. A cidade é a condição e o meio no qual a corporalidade se produz social, sexual, e discursivamente. Contudo, se a cidade é um importante contexto e enquadramento para o corpo, falta-nos compreender que as relações entre corpos e cidades são mais complexas. O meu objectivo será precisamente explorar as relações constitutivas e de definição mútua entre a corporalidade e a metrópole, de forma que espero ser sugestiva, ainda que vaga. Também gostaria de projectar num futuro próximo alguns dos efeitos do crescimento tecnológico e tecnocrático da cidade sobre as formas do corpo, especulando acerca das enormes e, até agora irresolúveis, transformações protéticas e orgânicas que se podem concretizar no corpo vivo. Seria necessário um estudo mais aprofundado para elaborar as especificidades histórico-geográficas dos corpos e a sua produção enquanto tipos de sujeito com modos de corporalidade distintos.

Antes de desenvolver o meu argumento será útil definir os dois termos chave em análise – *corpo* e *cidade*.

Por *corpo* entendo uma organização concreta, material e animada de carne, órgãos, nervos, músculos e estrutura óssea à qual é conferida uma unidade, uma coesão e uma organização através da sua inscrição psíquica e social enquanto superfície e matéria-prima de uma totalidade integrada. O corpo é, por assim dizer, organicamente/biologicamente/naturalmente “incompleto”; é indeterminado, amorfo, uma série de potencialidades descoordenadas que requerem activação e ordenação social, bem como “administração” a longo prazo, reguladas em cada cultura e época por aquilo que Foucault denominou “as microtecnologias do poder.”¹ O corpo torna-se *humano*, coincidente com a “forma” e espaço de uma psique, um corpo cuja superfície epidérmica delimita uma unidade psíquica, um corpo que define assim os limites da experiência e da subjectividade em termos psicanalíticos, através da intervenção do outro/mãe e, fundamentalmente, do Outro ou ordem Simbólica (linguagem e ordem social regulada). Entre os princípios estruturantes deste corpo produzido está a inscrição e codificação (organizada através de estruturas familiares) através de desejos sexuais (o desejo do outro) que produzem (e em última instância reprimem) as zonas corporais, os orifícios e os órgãos da criança

1 Ver, em particular, *Discipline and Punish* (Nova Iorque: Vintage, 1979) e *A história da sexualidade*, Vol. 1: *Uma introdução* (trad. Pedro Tâmen, Lisboa, Edições António Pais, 1977).

como fontes libidinais; a sua inscrição por um conjunto de ideias e significados codificados socialmente (tanto para o sujeito como para outros) faz do corpo uma identidade profunda, “legível” e significativa; e a sua produção e desenvolvimento através de diversos regimes de disciplina e formação, incluindo a coordenação e integração das suas funções corporais, para que possa não só assumir as tarefas sociais que lhe são exigidas, mas também para que se torne uma parte integrante ou uma posição dentro de uma rede social, ligada a outros corpos e objectos.

Por *cidade* entendo uma rede complexa e interactiva que relaciona, frequentemente de forma desintegrada e efectiva, um número de actividades sociais díspares, processos e relações imaginárias e reais, projectadas ou efectivamente arquitectadas em termos geográficos, cívicos e públicos. A cidade reúne fluxos económicos e informacionais, redes de poder, formas de deslocamento, de administração e de organização política. Inclui também relações sociais interpessoais, familiares e extra-familiares, para além de uma organização de espaço e de lugar com características estéticas/económicas que contribuem para criar um ambiente ou meio semi-permanente mas mutável. Neste sentido, a cidade pode ser vista como um ponto intermédio entre a povoação e o Estado, partilhando as relações interpessoais da povoação (numa escala de vizinhança) e as questões administrativas do Estado (daí a necessidade de um governo local, a preponderância de questões de transporte e a relatividade da localização).

II. Política do corpo e corpos políticos

Vou analisar dois modelos amplamente difundidos da inter-relação entre corpos e cidades e, ao esquematizar os problemas adjacentes, espero sugerir alternativas que possam indicar consequências corporais do crescimento urbano futuro.

No primeiro modelo, o corpo e a cidade têm uma mera relação externa ou contingente em vez de uma relação constitutiva. A cidade é um reflexo, projecção ou produto dos corpos. Os corpos são concebidos em termos naturais, precedendo a cidade, que é simultaneamente a causa e motivação do *design* e da construção desses mesmos corpos. Este modelo naturalista assume frequentemente um carácter etnológico e histórico: a

cidade desenvolve-se de acordo com as necessidades e desígnios humanos, das sociedades nómadas às agrárias e sedentárias, passando pelas estruturas de aldeia à forma da *polis*, através da industrialização, até à moderna cidade tecnológica e assim sucessivamente. Mais recentemente, ouvimos uma versão invertida desta presumível relação: as cidades tornaram-se (ou talvez sempre tenham sido) ambientes alienantes, ambientes que não oferecem ao corpo um contexto “natural,” “saudável,” ou “favorável”.

Uma forma de humanismo subjaz a esta visão da cidade como produto ou projecção do corpo (em todas as suas variações): o sujeito humano é concebido como um agente soberano e autónomo que, individual ou colectivamente, é responsável por toda a produção social e histórica. Os humanos *fazem* as cidades. Além disso, nestas formulações o corpo é normalmente subordinado a e visto como uma mera “ferramenta” da subjectividade, da consciência autónoma. A cidade não é simplesmente um produto dos músculos e da energia do corpo, mas também das possibilidades conceptuais e reflexivas da própria consciência, como a capacidade de projectar, de planear o futuro, de funcionar como uma intencionalidade, processo este que resulta na transformação da própria cidade. Esta visão reflecte-se quer na separação binária entre projecto e construção quer na divisão entre mente e mão (ou entre arte e técnica artesanal). Tanto o Iluminismo humanista como o Marxismo partilham esta visão, diferindo na concepção de uma relação unívoca (da subjectividade ao ambiente) ou então dialéctica (entre a subjectividade e o ambiente). No entanto, ambas as posições consideram o sujeito como o agente activo na produção social (na produção de mercadorias ou na produção de cidades), uma consciência racional que habita um corpo, o “capitão do navio”, “a alma da máquina.”

Na minha opinião, esta visão tem pelo menos dois problemas sérios. Primeiro, subordina o corpo à mente enquanto mantém um sistema de oposições binárias. O corpo é apenas uma ferramenta ou uma ponte que liga uma consciência não-espacial (isto é, cartesiana) à materialidade e às coordenadas do ambiente construído, uma espécie de termo mediador entre mente e matéria inorgânica, um termo que não tem capacidade interventiva ou produtividade própria. Presume-se que o corpo é uma máquina impelida pela consciência. Segundo, na melhor das hipóteses, esta visão apenas propõe uma relação unívoca entre o corpo, ou o sujeito, e a cidade, ligando-os por uma relação causal na qual o corpo, ou subjectividade, é

conceptualizado como a causa e a cidade como o seu efeito. Em versões mais sofisticadas desta questão, a cidade pode ter uma relação negativa com os corpos que a produzem, alienando-os. Subjacente a esta posição está o poder interventivo do sujeito na concepção e construção das cidades. Outra formulação igualmente reconhecida propõe um paralelismo ou isomorfismo entre corpo e cidade. Ambos são vistos como análogos, homólogos congruentes, nos quais as características e a organização de um se reflectem no outro. Este paralelismo entre corpo e ordem social (habitualmente entendida como estado) é formulado explicitamente no século XVII, altura em que os teóricos liberais da filosofia política justificaram as suas diversas afiliações (o direito divino dos reis, em Hobbes; representação parlamentar, em Locke; representação directa, em Rousseau, etc.) através da metáfora do corpo político. O Estado é um análogo do corpo, sendo que o artifício espelha a natureza. A correspondência entre corpo e corpo político é mais ou menos exacta e codificada: o Rei é normalmente representado como o líder do corpo político² e a população como corpo. A Lei tem sido comparada ao sistema nervoso do corpo, o exército aos seus braços, o comércio às suas pernas ou estômago, e assim sucessivamente. As correspondências exactas variam de texto para texto e consoante o regime político. No entanto, se existe nesta metáfora amplamente difundida do corpo político uma correspondência morfológica entre o contrato social artificial (o “Leviatã”) e o corpo humano, raramente se atribuiu ao corpo um determinado sexo. Se levarmos esta metáfora um pouco mais longe temos que colocar a seguinte questão: se o estado ou a estrutura da polis/cidade reflectem o corpo, que componente assume a função metafórica dos genitais no corpo político? Que genitais são esses? Por outras palavras, o corpo político tem um sexo?

Uma vez mais mantenho sérias reservas relativamente a esta questão. A primeira diz respeito à codificação do corpo político enquanto entidade falocêntrica, a qual embora afirmando basear-se no corpo *humano*, usa o masculino para representar o humano. O falocentrismo é, do meu ponto de vista, não tanto o domínio do falo mas sim o uso difundido e dissimulado do masculino para representar o humano. O problema, portanto, não é eliminar o masculino mas antes revelar a masculinidade inerente à

2 O Rei também pode representar o coração. Ver Michel Feher, (ed.), *Fragments of the History of the Human Body* Vol. 1 (Nova Iorque: Zone, 1989).

noção do humano genérico e universal ou do sujeito não especificado. A segunda objecção diz respeito à função política desta analogia, servindo para justificar várias formas de governação ideal ou de organização social através de um processo de “naturalização”. O corpo humano é uma forma natural de organização que funciona não só para o bem de cada um dos seus órgãos mas, primeiramente, para o bem do todo. Da mesma forma, o corpo político³, independente da sua estrutura, é justificado e naturalizado através de organizações hierárquicas modeladas (deduzidas e projectadas) a partir da estrutura do corpo. Um terceiro problema prende-se com uma oposição fundamental entre natureza e cultura, segundo a qual a natureza dita as configurações ideais da cultura. A cultura supera a natureza através do seu aperfeiçoamento, sendo o corpo político um constructo artificial que substitui a primazia do corpo natural. Assim, a cultura é moldada de acordo com os ditames da natureza, embora transformando os seus limites. Neste sentido, a natureza é passivamente modelada pela cultura, tal como a reprodução (natural) feminina é superada e ultrapassada pela produtividade (cultural) masculina.

Mas se a relação entre corpos e cidades não é causal (no primeiro ponto de vista) nem representacional (no segundo), então que tipo de relação existe entre eles? Creio que estes dois modelos são inadequados na medida em que, no par corpo/cidade, dão precedência a um termo em relação ao outro. Um modelo mais adequado combina elementos de cada um destes posicionamentos. De acordo com a visão causal, o corpo (e não apenas uma consciência despojada de corporalidade) deve ser considerado como parte activa na produção e transformação da cidade, mas corpo e cidade não estão ligados por uma relação de causa/efeito.

3 Há um resvalamento das concepções de estado (que necessariamente levanta questões de soberania legal) e das concepções da cidade enquanto entidade cultural e comercial:

A cidade é o correlato da estrada. A cidade existe apenas como função de uma circulação e de circuitos; é um ponto singular nos circuitos que a criam e que por sua vez cria. É definida por entradas e existe localizadamente; alguma coisa tem que entrar e sair dela. Ela impõe uma frequência. Ela afecta a polarização da matéria, inerte, viva ou humana... Ela produz efectivamente uma polarização da matéria, inerte, viva ou humana... Ela é um fenómeno de transconsistência, uma rede, porque ela fundamentalmente está em contacto com outras cidades...

O Estado procede de forma diversa: este é um fenómeno de ultraconsistência. Faz os pontos ressoar em conjunto, pontos... pontos de ordem muito diversos – geográficos, étnicos, linguísticos, morais, económicos, particularidades tecnológicas. O Estado faz a cidade ressoar com o campo... o poder central do Estado é hierárquico e constitui um sector de serviço público; o centro não está no meio mas no topo porque [essa é] a única forma de o mesmo poder recombinar aquilo que isola... através da subordinação.

(Gilles Deleuze e Félix Guattari, “Cidade/Estado”, *Zone* 1/2 [1986]: 195-197).

Logicamente, cada causa deve distinguir-se do seu efeito. O corpo, no entanto, não se distingue nem existe separadamente da cidade, uma vez que estes se definem mutuamente. Tal como no modelo representacional, é possível haver um isomorfismo entre o corpo e a cidade, embora esta relação entre ambos não implique que a cidade seja um artifício da natureza. Pelo contrário, existe uma relação dual que poderia ser definida como *interface*, ou até mesmo como uma construção conjunta. O que aqui apresento é um modelo de relação entre corpos e cidades que os toma não como entidades megalíticas, ou distintas, mas como montagens ou colecções de partes, com capacidade de transpor limiares entre substâncias, para formar linhas, máquinas e sub ou micro agrupamentos provisórios ou temporários. Este é um modelo prático, baseado na produtividade prática que os corpos e cidades adquirem ao definirem-se e estabelecerem-se mutuamente. Não se trata de uma visão holística, que sublinha a unidade e a integração de corpo e cidade ou o seu “equilíbrio ecológico”. Pelo contrário, sugiro uma série de sistemas e interconexões fundamentalmente separados ou uma série de fluxos, energias, eventos, entidades ou espaços dispersos, unidos ou separados em alinhamentos mais ou menos temporários.

A cidade na sua organização espacial, geográfica, arquitectural e municipal específica é um interveniente na constituição social do corpo, ainda que não seja o mais significativo. Por exemplo, a estrutura da família influencia tal constituição de forma mais directa e visível, embora também seja, até certo ponto, uma função da geografia social das cidades. No entanto, a forma, estrutura e normas da cidade imiscuem-se e afectam todos os outros elementos que integram a constituição da corporalidade e/como subjectividade, afectando a maneira como o sujeito vê os outros (a arquitectura doméstica e a divisão do lar em quarto conjugal, separado dos outros espaços de habitação, bem como a especialização de divisões é uma questão significativa)⁴, bem como o entendimento, alinhamento e posicionamento do sujeito relativamente ao espaço. As diferentes formas de espacialidade que experienciamos (a verticalidade da cidade em oposição à horizontalidade da paisagem, pelo menos da nossa) afectam a maneira como habitamos o espaço e, por conseguinte, o nosso comportamento e orientação corporal, bem como o esforço cor-

4 Ver Jacques Donzelot, *The Policing of Families* (Nova Iorque; Pantheon, 1979).

poral do indivíduo – o tipo de terreno com que se confronta diariamente, o efeito que este tem na sua estrutura muscular, e o contexto nutricional que fornece o mais básico suporte material para o corpo. Além disso, a cidade também é, obviamente, o local da saturação cultural do corpo, da sua dominação e transformação pelas imagens, pelos sistemas de representação, pelos *media* e pela arte – o local onde o corpo é re-explorado, transformado, contestado e reinscrito em termos da sua representação. Por sua vez, o corpo (como produto cultural) transforma e reinscreve a paisagem urbana de acordo com as suas voláteis necessidades (demográficas, económicas e psicológicas), alargando os limites da cidade e do suburbano e absorvendo inclusivamente a paisagem rural circundante. Como articulação entre a população e o indivíduo, o corpo, as suas distribuições, hábitos, filiações, prazeres, normas e ideais são ostensivamente o objecto da regulação governamental e a cidade surge nesta sinergia como ferramenta-chave.⁵

III. Espaços do corpo

Algumas questões gerais

Em primeiro lugar, nem há um ambiente natural ou ideal para o corpo, nenhuma cidade ‘perfeita’, tendo em consideração a saúde e o bem-estar do corpo. Se os corpos não são culturalmente pré-determinados, os ambientes construídos não podem alienar os corpos que eles mesmos produzem. Contudo, a rápida transformação de um ambiente pode revelar-se hostilizante, de tal modo que um corpo inscrito por um determinado meio cultural pode vir a encontrar-se num outro meio de forma involuntária. Isto não quer dizer que não haja ambientes urbanos hostis, mas antes que não há nada intrinsecamente alienante ou artificial na cidade. A questão não se prende simplesmente com a distinção entre ambientes positivos e hostis, mas antes com a análise do processo segundo o qual diferentes cidades e ambientes socioculturais produzem os corpos dos seus habitantes activamente como tipos de corpos específicos e distintos, com fisiologias, vidas afectivas e comportamentos concretos.

⁵ Ver a discussão de Foucault sobre a noção de biopoder nas secções finais de *A História da Sexualidade*.

Por exemplo, o bairro de lata não é alienante por inerência, ainda que, para aqueles que viveram num ambiente rural ou suburbano, o mesmo possa produzir sentimentos extremos de alienação. Contudo, o mesmo se aplica ao habitante do bairro de lata que migra para o campo ou para os subúrbios. Trata-se de uma questão de negociação de espaços urbanos por parte de indivíduos ou grupos mais ou menos coesos, que os habitam ou atravessam, pois cada ambiente ou contexto contém os seus próprios poderes, perigos e vantagens.

Em segundo lugar, há uma série de efeitos gerais induzidos pela paisagem urbana que apenas podem ser concretizados em casos específicos. A cidade ajuda a orientar a informação sensorial e perceptiva na medida em que produz concepções de espacialidade que por sua vez determinam a contextualização e definição das nossas percepções mais primárias e presentes. A cidade orienta e organiza as relações familiares, sexuais e sociais na medida em que divide a vida cultural em dois domínios, privado e público, separando geograficamente as posições sociais e as localizações ocupadas por grupos e indivíduos. As cidades estabelecem ligações laterais, contingentes, de curta ou longa duração, entre indivíduos e grupos sociais, bem como divisões mais ou menos estáveis, como no caso das distinções domésticas e geracionais. Estes espaços, divisões e interconexões constituem os meios através dos quais os corpos são individualizados no sentido de se tornarem sujeitos. A estrutura e a espacialização da cidade também fornecem e organizam a circulação da informação, assim como estruturam o acesso social e regional a bens e serviços. Por fim, a forma e a estrutura da cidade providenciam o contexto no qual as regras e expectativas sociais são interiorizadas a fim de se assegurar a conformidade social, ao mesmo tempo que as posições sociais marginalizadas são isoladas e votadas ao distanciamento (*ghettoization*). Isto significa que a cidade deve ser vista como o local mais concreto para a produção e circulação do poder.

Sugeri que a cidade é uma força activa na constituição de corpos e deixa sempre as suas marcas na corporalidade do sujeito. Logo, como consequência da transformação radical da cidade em função da revolução tecnológica, surge uma transformação na inscrição dos corpos. No ensaio “The Overexposed City”, Paul Virilio esclarece a tendência para a hiper-realidade nas cidades actuais: a substituição do espaço geográfico pelo ecrã, a transformação da distância e profundidade em superfície

pura, a redução do espaço à noção de tempo e do encontro físico ao terminal informático:

No terminal informático, um leque temporal transforma-se na superfície e no próprio suporte de inscrição; o tempo, literalmente... emerge. Devido à substância imperceptível presente no tubo de raios catódicos, as dimensões do espaço tornam-se inseparáveis da sua velocidade de transmissão. A unidade de espaço sem unidade de tempo faz a cidade desaparecer na heterogeneidade do regime temporal da tecnologia de ponta.⁶

A implosão do espaço no tempo, a transmutação da distância em velocidade, a instantaneidade da comunicação e o colapsar do espaço de trabalho no computador pessoal terão claramente grandes efeitos nos corpos especificamente sexuais e raciais dos habitantes da cidade, bem como na forma e estrutura da própria cidade. A crescente coordenação e integração de microfunções no espaço urbano cria a cidade não como política corporal mas como máquina política – não mais uma máquina inspirada no motor mas representada pelo computador, máquina fac-similada, e pelo modem, uma máquina que reduz a distância e a velocidade a uma gratificação instantânea e imediata. A abolição da distância entre casa e trabalho, a diminuição da interacção física entre sujeitos, a contínua mediação de relações inter-pessoais através de terminais, ecrãs teclados, irão gradualmente afectar/infetar minuciosamente a vida quotidiana e a existência corporal.

Com o advento das comunicações instantâneas (satélite, televisão, fibra óptica, telemática) a chegada suplanta a partida: tudo chega sem necessariamente ter partido... contribuindo para a criação de um presente contínuo cujo ritmo intenso não conhece o amanhã, o mais recente tipo de relação espaço-temporal está a destruir os ritmos da sociedade que se tornou crescentemente degenerada. E o 'monumento', não é mais o pórtico elaborado, a passagem monumental pontuada por edifícios sumptuosos, mas sim a preguiça, a monumental espera por um serviço em frente a uma máquina: toda a gente a acotovelar-se enquanto espera por comunicação e telecomunicação proveniente de máquinas, as filas nas portagens de auto-estrada, o protocolo

6 Paul Virilio, "The Overexposed City", Zone 1/2 (1986): 19.

do piloto, consolas de computador como mesas-de-cabeceira. Em última instância, a porta é o que monitoriza os veículos e os diversos vectores cujas quebras na continuidade compõem não tanto um espaço mas antes um tipo de contagem decrescente na qual a urgência do tempo laboral se transforma numa central do tempo, enquanto o desemprego e o tempo de lazer se tornam periféricos – os subúrbios do tempo: uma dissipação de actividade através da qual todos são exilados numa vida de privacidade e privação.⁷

O corpo do sujeito já não se vai relacionar de forma desorganizada com outros sujeitos e objectos consoante a disposição espaço-temporal da cidade. A rede da cidade – agora mais vertical do que horizontal – será modelada e organizada por telecomunicações. A cidade e o corpo vão interagir com o computador, tornando-se parte integrante de uma máquina de informação na qual os membros e órgãos do corpo se tornarão componentes intermutáveis com o computador e a produção tecnológica. A computadorização do trabalho está intimamente relacionada com transformações materiais, incluindo aquelas que se colocam em termos meramente conceptuais. Se o resultado vai ser uma hibridização do corpo com a máquina – isto é, se a máquina vai assumir as características atribuídas ao corpo humano (“inteligência artificial”, autómatos), ou se é o corpo que vai assumir as características da máquina (o cyborg, seres biónicos, próteses computadorizadas) – é algo que ainda não sabemos. No entanto, é certo que este panorama transforma profundamente as formas através das quais concebemos os corpos, as cidades e as suas inter-relações.

7 Ibid.: 19-20.

JANET WOLFF*

Recuperando a corporalidade. Feminismo e política do corpo

Será o corpo um lugar de protesto político e cultural? E pode o corpo da mulher ser um lugar de política cultural feminista? Actualmente, estas são questões controversas.

*“Não vejo como, nesta conjuntura...possa haver qualquer possibilidade de usar a imagem de uma mulher nua...a não ser de um modo completamente sexista e politicamente repressivo e patriarcal”.*¹

*“O uso do corpo da mulher, da sua imagem ou pessoa é, senão impossível, problemático para o feminismo.”*²

“A questão central no debate acerca do potencial político do corpo é saber se existe um corpo para além do discurso – outro tema, em si, polémico”.

* Tradução a partir do texto “Reinstating Corporeality, Feminism and Body Politics”, publicado em *The Feminism and Visual Culture Reader*, Amelia Jones (ed.), 2003, Routledge: Londres e Nova Iorque, pp. 414-425.

1 Peter Gidal, citado por Mary Ann Doane, “Woman’s Stake: Filming the Female Body”, in Constance Penley (ed.), *Feminism and Film Theory* (Nova Iorque e Londres BFI Publishing, 1988), pp. 217.

2 Mary Kelly, citada por Rosemary Betteerton, “New Images for Old: The Iconography of the Body”, in *Looking On: Images of Feminity in the Visual Arts and Media* (Londres e Nova Iorque, Pandora, 1987), p. 206.

“Experienciar o corpo, mesmo ao nível mais simples, é algo mediado pela apresentação do corpo, o corpo-imagem.”³

“A apresentação de um corpo é uma condicionante das práticas discursivas.”⁴

No presente ensaio vou defender uma política cultural do corpo baseada no reconhecimento de que o corpo é social e discursivamente construído, enfatizando simultaneamente a sua materialidade e experiência vivida.

Os perigos da política do corpo

A 17 de Julho de 1989 um grupo de mulheres organizou um protesto contra o uso exclusivamente masculino de uma zona balnear em Sandycove, Dublin. Os homens frequentemente nadavam nus neste local, um porto artificial na zona costeira, denominado *Forty Foot Pool*. O protesto das mulheres consistiu em invadir esse local, despidendo os fatos de banho. As notícias publicadas na imprensa tornam claras as ambiguidades e o fracasso total deste tipo de políticas do corpo. O *Guardian* publicou um pequeno comentário como legenda de uma fotografia. A foto mostra uma das mulheres a olhar para a objectiva ao sair da água, vestindo apenas uma tanga, sob o olhar intenso dos homens e rapazes que estavam nos pequenos barcos atrás de si. A mulher passa por uma fila de rapazes que olham embasbacados para o seu corpo, e se riem dela. Não é uma cena bonita. Não tendo estado presente, apenas posso imaginar que a nudez feminina não terá conquistado nada, além da luxúria masculina. Acrescente-se que a fotografia publicada na manhã seguinte na imprensa põe o *Guardian*, jornal liberal (e geralmente pro-feminista), ao nível dos tablóides e da sua Página Três, onde figura a habitual *pin-up* em *topless*. O gesto político é neutralizado e duplamente cancelado – primeiro, pelo olhar dos que estavam presentes e, em segundo lugar, pela sua exibição na imprensa para gáudio dos leitores. A lição (pelo menos uma delas) é que é problemático usar o corpo feminino para fins

3 Parveen Adams, “Versions of the Body”, *m/f*, 11/12 (1986), p. 29.

4 Mary Ann Doane, “Woman’s Stake”, p. 226.

feministas. Os seus significados pré-existentes, como objecto sexual, como objecto do olhar masculino, podem sempre prevalecer e reapropriar-se do corpo, apesar das intenções da própria mulher.

Isto também pode acontecer com intervenções menos ingénuas, que incluam um entendimento crítico dos significados e usos do corpo feminino na nossa cultura. O filme *Not a Love Story* é um documentário sobre a indústria pornográfica, feito por mulheres, e apresenta uma visão claramente feminista e crítica da pornografia. Contudo, quando chegou a Leeds no início dos anos 80, por alguma razão foi exibido num dos mais sórdidos cinemas do centro de cidade. O seu público era constituído por pequenos grupos de mulheres (o filme não tinha tido muita publicidade e isso, somado ao já duvidoso ponto de encontro, resultou na ausência de um elevado número de feministas locais) e um contingente considerável da “brigada das gabardinas”. Homens sozinhos estavam espalhados pelo cinema. A verdade é que não terão ficado desapontados, pois, tal como alguns críticos mais compreensivos referiram, a pretexto de discutir a indústria pornográfica, o filme passa boa parte do tempo a mostrar sequências de imagens pornográficas.⁵ Uma vez mais se levanta a questão de saber se, ou como, as mulheres poderão envolver-se numa política crítica do corpo numa cultura que, de forma tão abrangente, codifica e define o corpo da mulher como subordinado e passivo, e como objecto do olhar masculino. O pessimismo de Peter Guidal, citado no início deste ensaio é bem fundamentado.

Todavia, defendo que uma política cultural do corpo feminista é possível. Como diz Mary Kelly, isto pode ser problemático mas não é impossível. Efectivamente, temos todos os motivos para propor o corpo como local privilegiado de intervenção política, precisamente por este ser um local de repressão e possessão. O corpo tem sido sistematicamente reprimido e marginalizado na cultura ocidental, com práticas específicas, ideologias e discursos que controlam e definem o corpo feminino. O que é reprimido, contudo, pode extravasar e desafiar a ordem estabelecida. Daí a defesa de uma política do corpo e a posição de algumas feministas que reclamam uma intervenção cultural e política baseada em e feita a partir do corpo. Pretendo rever estes argumentos por forma a tirar algumas conclusões sobre as perspectivas futuras de uma política feminista do corpo na cultura contemporânea.

5 Ver, por exemplo, Susan Barrowclough, “Not a Love Story”, *Screen*, 23, 5 (1982).

Repressão e marginalização do corpo na cultura ocidental

Como Mary Douglas demonstrou, o corpo opera como símbolo social transversal a várias culturas e os rituais, regras e limites que dizem respeito ao comportamento do corpo, podem ser entendidos como manifestação de regras e hierarquias sociais.⁶ Em algumas culturas, os desperdícios corporais (excreções, sangue, lágrimas, cabelo, unhas) têm propriedades mágicas e perigosas. Na sua marginalidade, no modo como transpõem os limites do corpo, chegam a representar ameaças e poderes específicos que em última instância simbolizam limites sociais, transgressões e ameaças. Aquilo que é considerado poluição varia de sociedade para sociedade, mas em todos os casos, de acordo com Douglas, trata-se de “um sistema simbólico, baseado na imagem do corpo, cuja primeira preocupação é a organização de uma hierarquia social.”⁷

[...]

No processo civilizacional, o corpo é cada vez mais vigiado e o conjunto de comportamentos aceitáveis é cada vez mais cuidadosa e rigidamente definido. Este processo de exclusão gradual e privatização de áreas de funções corporais dá lugar ao que Bakhtin designou por “corpo clássico”. O corpo clássico não tem orifícios e não desempenha nenhuma função corporal básica. É como uma estátua clássica. Opõem-se, assim, ao “corpo grotesco”, com orifícios, genitais, protuberâncias.⁸ O fascinante estudo setecentista de Francis Barker sobre a Europa documenta a conceptualização da separação entre o corpo e a alma, mostrando através de uma selecção de textos chave (um poema de Marvell, um quadro de Rembrandt, o diário de Pepy) a forma como o corpo progressivamente se redefiniu e privatizou, sendo-lhe negados o apetite sexual e outras necessidades.⁹

[...]

6 Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo* (1966; Londres e Boston, Routledge & Kegan Paul, 1984).

7 *Ibid.*, p. 125.

8 Ver Peter Stallybrass and Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression* (London, Methuen, 1986), para uma análise da imagética do corpo e das mudanças sociais na Europa do século XVII, a partir da divisão bakhtiniana.

9 Francis Barker, *The Tremolous Private Body: Essays on Subjection* (Londres e Nova Iorque, Methuen, 1984).

Se o corpo tem vindo a ser reprimido desta forma desde o século XVII, será que a irrupção do corpo “grotesco”, tornando subitamente visíveis os seus traços suprimidos (sexo, riso, excreções, e outros), constitui uma revolução política, tanto quanto uma transgressão moral? Stallybrass e White são devidamente cautelosos em relação a uma defesa incondicional da transgressão corporal como sendo inerentemente radical.

Seria errado associar a inebriante sensação de liberdade que a transgressão proporciona com qualquer política necessária ou automaticamente progressista Frequentemente a transgressão é um ritual poderoso ou prática simbólica através da qual aquele que é dominante esbanja o seu capital simbólico para se relacionar com os campos do desejo, aos quais se negava, como preço a pagar pelo seu poder político. Não sendo uma “de-sublimação” repressiva (pois tal como a transgressão não é intrinsecamente progressista, também não é intrinsecamente conservadora), é uma contra-sublimação, um esbanjamento delirante do capital simbólico acumulado (através da regulação do corpo e da *decathexis*¹⁰ do hábito) na luta triunfante da hegemonia burguesa.¹¹

De facto, como afirmam os autores, as transgressões do carnavalesco e do corpo grotesco podem, em muitos casos, actuar de formas reaccionárias, particularmente no que se refere ao género. Este é um assunto ao qual voltarei mais adiante.

O corpo feminino na cultura ocidental

Apesar da tese radical de Foucault que defende que o século XIX representou um incitamento ao sexo e não à sua repressão, não há qualquer dúvida quanto à opressão das mulheres através dos discursos relativos ao corpo. Uma série de ensaios, em larga medida inspirados no trabalho de Foucault, demonstra os modos pelos quais os discursos e práticas contemporâneas tomaram as mulheres como inferiores, atribuíram aos homens o controlo do corpo feminino e produziram novas ciências que redefiniram as mulheres e a feminilidade essencialmente em termos da sua função

10 N.T.: De acordo com Freud, *decathexis* refere-se ao processo de retirar energia psíquica, normalmente a libido, das configurações a que estava agregada para uma formação psíquica, um fenómeno corporal ou um objecto.

11 Stallybrass and White, *Politics and Poetics of Transgression*, p. 201.

reprodutiva, e negaram a sexualidade feminina ao mesmo tempo que reconheciam às mulheres uma maior proximidade da natureza.¹² Esta forma de equacionar a mulher relativamente ao corpo, em grande parte um produto dos debates e ideologias dos séculos XVIII e XIX,¹³ tem a sua raiz no pensamento clássico. Elizabeth Spelman mostrou que Platão, apesar de um aparente compromisso com a igualdade dos sexos (em *A República*, por exemplo), acreditava que as mulheres materializavam a incapacidade de valorizar a alma acima do corpo.¹⁴ Segundo Spelman, a somatofobia e a misoginia de Platão estão intimamente relacionadas. Aqui está já presente a noção de que as mulheres, em comparação com os homens, estão mais próximas (demasiado próximas) do corpo. Quando reconhecemos o elevado valor atribuído à alma ou à mente, por oposição ao corpo (que é um aspecto central do processo abordado por Barker, no qual o “corpo positivo” da ciência racional exclui e esconde o “corpo ausente” dos desejos e apetites), torna-se claro o significado da identificação da mulher com o corpo.

É também através do corpo que as mulheres da nossa cultura aprendem a sua própria forma de auto-vigilância. Sandra Bartky identifica o “*connoisseur* panóptico masculino” na consciência das mulheres.¹⁵ As práticas discursivas que geram “feminilidade” encontram-se na cultura e dentro das mulheres. Assim, elas fazem dieta, vestem-se para causar determinado efeito, controlam os seus movimentos e gestos. Ao contrário de Bartky, não concluo que venha a ocorrer uma mudança social radical em resultado da recusa de certas definições e exigências de “feminilidade”, e em resultado de uma “transformação do corpo feminino até agora nem sequer imaginada”¹⁶ que se refere apenas aos *efeitos* da desigualdade de género. É provável que quaisquer *novas* definições de “feminilidade”

12 Catherine Gallagher e Thomas Laqueur (eds.), *The Making of the Modern Body: Sexuality and Society in the Nineteenth Century* (Berkeley, Los Angeles and Londres, University of California Press, 1987).

13 Ver L.J. Jordanova, “Natural Facts: A Historical Perspective on Science and Sexuality”, in Carol MacCormack and Marilyn Strathern (eds.), *Nature, Culture and Gender* (Cambridge e Nova Iorque, Cambridge University Press, 1980).

14 Elizabeth V. Spelman, “Woman as Body: Ancient and Contemporary Views”, *Feminist Studies*, 8, 1 (Spring 1982).

15 Sandra Lee Bartky, “Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power”, in Irene Diamond and Lee Quinby (eds.), *Feminism and Foucault: Reflections on Resistance* (Boston, Northeastern University Press, 1988), p. 72.

16 *Ibid.*, p. 79.

providenciassem igualmente bases para o controlo e a auto-vigilância. Não obstante, está certíssima a percepção de que é através do corpo que as mulheres são coniventes com a sua própria opressão, e é de facto inestimável a visão especificamente feminista da análise de Foucault sobre os efeitos do discurso.

As mulheres aprendem desde meninas a controlar a sua aparência e a submeterem-se ao que é apresentado na sua cultura como sendo o ideal de feminilidade. Um grupo de mulheres alemãs organizou um debate em que se exploraram as formas como este policiamento (e autopolicamento) funciona e quão cedo começa.

Todas as tardes de quinta-feira entrava de graça no parque: tinha um passe especial que me permitia entrar para ir à minha aula de ginástica. A minha mãe tinha-me inscrito na aula para que eu pudesse melhorar os meus abdominais flácidos. Dizia ela que a única maneira de perder a barriga na minha idade era fortalecendo os músculos com exercício físico. Uns anos mais tarde, quando já fosse adulta, estaria então preparada para enfrentar o problema encolhendo a barriga para dentro.¹⁷

As indústrias da publicidade e da moda mostram-nos um corpo feminino perfeito, embora, como disse Rosalind Coward, este ideal mude ligeiramente de colecção para colecção.¹⁸

Se simplesmente adoras ser uma rapariga (e realmente tens essa aparência), então estás na moda! Depois de décadas de “Riqueza e magreza nunca são de mais”, as raparigas comuns voltaram a ser glorificadas e adoradas. As curvas à la Monroe (se ela ao menos tivesse feito mais ginástica!) estão no auge da moda neste momento. Por isso, se tens andando a disfarçar todas essas linhas voluptuosas debaixo de soutiens super resistentes e camisolas largas, pára! Aqui estão algumas sugestões para realmente exibires essa rapariga magnífica e bem torneada que és!¹⁹

17 De Frigga Haug (ed.), *Female Sexualization: A Collective Work of Memory* (Londres, Verso, 1987), p. 126.

18 Rosalind Coward, *Female Desire* (Londres, Paladin, 1984), p. 39.

19 *Cosmopolitan* (EUA) (Agosto, 1989), p. 186.

(É de notar, contudo, que a rapariga comum continua a ter a cintura fina e a barriga perfeitamente lisa. Aparentemente há limites para a revolução do corpo ideal.)

Os estudos culturais, particularmente nas artes visuais e estudos de cinema, têm vindo a explorar na última década e meia a representação dos corpos das mulheres na cultura patriarcal: primeiro, sob a influência da percepção inicial de John Berger de que as pinturas do nu na arte ocidental implicam um espectador masculino e são elaboradas para o olhar masculino; segundo, influenciada pelo célebre artigo de Laura Mulvey (1975) no qual a autora analisa o funcionamento do olhar masculino e a representação do corpo feminino no cinema, à luz da teoria psicanalítica.²⁰ A questão das perspectivas das mulheres enquanto espectadoras, e suas possíveis identificações, tem sido nos últimos anos alvo de acesos debates (e controvérsia), embora esse seja um assunto que não abordarei aqui. A devastadora conclusão destes estudos parece ser que, em geral, os corpos das mulheres (particularmente o nu, mas não só) *não podem* ser representados a não ser por regimes de representação que os produzem como objectos para o olhar masculino e como projecção dos desejos masculinos. Como tal, o insucesso da intervenção de Dublin seria previsível. Impõe-se portanto questionar o que isto significa para a prática da arte feminista (poderão as mulheres pintar corpos de mulheres? Haverá maneiras de subverter ou contornar os modos dominantes de representação?) e para a política do corpo (*poderá* o corpo, afinal, ser um local de crítica cultural?).

A transgressão e o corpo feminino

O que acontece quando o corpo feminino é assumido e exposto, desafiando os ideais dominantes do “corpo perfeito”, reconhecendo a realidade concreta das mulheres, a diversidade de formas e tamanhos, as funções da existência corpórea (comer, excretar, menstruação, sexo, gravidez, envelhecimento, doença)? Pelo menos o “corpo grotesco” deveria ser imune à incorporação pelo olhar que o reduz a objecto. (A questão da pornografia mais dura, que depende de um determinado desvio do corpo clássico para

20 John Berger, *Ways of Seeing* (Harmondsworth, Penguin, 1972); Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, 16, 3 (1975).

o corpo grotesco é interessante, exigindo uma análise mais complexa de tal imagética relativamente à sexualidade e à sua representação na sociedade patriarcal. No entanto, esta é uma questão que deixarei de parte.)

Mary Russo aborda o grotesco feminino do Carnaval. Os exemplos por ela escolhidos são de mulheres insubmissas (incluindo homens travestidos deste tipo de mulheres) a participar em rebeliões populares na Inglaterra do século XVII, estatuetas de terracota de “velhas grávidas e senis” (discutidas por Bakhtin) e as famosas fotografias de mulheres histéricas de Charcot,²¹ para concluir que estas figuras são profundamente ambivalentes. Tal como afirma, “as mulheres e os seus corpos, certos corpos, em certos contextos públicos, em certos espaços públicos, são sempre transgressivos – perigosos e em perigo.”²² Estes casos e imagens de mulheres de um “excessivo” feminino idealizado podem funcionar como ameaça (e também como exemplo para outras mulheres). Contudo, há sempre conotações reaccionárias. A mulher insubmissa é exposta à irrisão pública como uma rezingona que manda no marido. Os homens travestidos tanto podem representar as mulheres com desdém como com respeito. A imagem da velha grávida está “impregnada de conotações associadas ao medo e à aversão aos processos biológicos de reprodução e de envelhecimento”.²³ As histéricas carregam uma história de secretismo e repressão, e frequentemente as mulheres eram abusadas e violadas em feiras e festividades carnavalescas.

De qualquer modo, os excessos e inversões do carnavalesco funcionam muitas vezes como reafirmação do *status quo*, proporcionando situações de transgressão permitidas mas limitadas e garantidamente neutralizadas. É importante perguntar se haverá ou não, em tais ocasiões, uma contaminação que atinge a cultura em geral, embora não possamos assumir uma resposta positiva a esta questão. O que penso *podermos* de facto afirmar com segurança é que a própria aparência dessas imagens transgressivas e respectivas práticas e ideias são importantes na medida em que tornam visível o que estava reprimido. Como diz Mary Russo, o modo como a categoria do grotesco “pode ser usada afirmativamente para destabilizar os ideais de beleza feminina ou para realinhar os meca-

21 Mary Russo, “Female Grotesques: Carnival and Theory”, in Teresa de Lauretis (ed.), *Feminist Studies/Critical Studies* (Londres, Macmillan, 1986).

22 *Ibid.*, p. 217.

23 *Ibid.*, p. 219.

nismos do desejo” é matéria para outro estudo.²⁴ Tal como ela, nesta fase, limito-me a apontar o valor potencial da existência de espaços para o corpo feminino grotesco levar a cabo esse imenso projecto de subversão da construção e representação dominantes do corpo feminino.

O conceito do “feminino-monstruoso” de Julia Kristeva está relacionado com a noção do grotesco feminino. Segundo a sua explicação psicanalítica, o corpo materno é objecto de horror, um sentimento baseado no medo da reencarnação na mãe, e do seu poder de gerar. Ao tornar-se um sujeito, com limites definidos, a criança está a separar-se do corpo da mãe. Como resultado, o corpo materno torna-se “abjecto” – um objecto de horror e ameaça.²⁵ Embora Kristeva não discuta esta questão como um processo especificamente definido pelo género, outros recentes trabalhos da teoria psicanalítica defendem que são particularmente as crianças do sexo *masculino* que enfrentam este trauma da separação, mantendo até à idade adulta o medo da reincorporação (de que resulta uma perda de masculinidade e de ego).²⁶ Este processo psíquico, numa cultura onde são as mulheres que disponibilizam os cuidados maternos, explica o mal dissimulado nível de fantasias violentas que os homens manifestam frequentemente contra as mulheres, tal como a conhecida construção dicotómica virgem/ prostituta, que contrapõe a mulher “pura” (o corpo clássico?) à promíscua (o grotesco?). Como Barbara Ehrenreich escreveu no prefácio ao chocante estudo de Klaus Theweleit sobre as fantasias dos homens com mulheres:

Tenho a impressão de que enquanto as mulheres se importarem com o que somos neste mundo – na melhor das hipóteses “subalternos sociais” e, na pior, uma forma de imundície – então o ego masculino será formado e limitado por um medo hediondo. É que aquilo que eles amaram em primeiro lugar – mulher e mãe – é aquilo que devem aprender a desprezar nas outras mulheres e a suprimir dentro de si próprios. Nestas condições, que são tudo

24 Ibid., p. 221.

25 Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (Nova Iorque, Columbia University Press, 1982). Barbara Creed usou esta análise de forma deveras interessante na sua discussão da base de sedução dos filmes de terror. Barbara Creed, “Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection”, *Screen*, 27, 1 (1986).

26 Ver, por exemplo, Evelyn Fox Keller, “Gender and Science”, in Sandra Harding e Merrill B. Hintikka (eds.), *Discovering Reality: Feminist Perspectives on Epistemology, Metaphysics, Methodology, and Philosophy of Science* (Dordrecht, D. Reidel, 1983).

*o que até ao momento conhecemos como condição humana, os homens vão continuar a ver o mundo dividido entre “eles” e “nós”, masculino e feminino, forte e fraco, sólido e líquido – e vão, de todas as maneiras possíveis, resistir e escapar à ameaça da submersão. Vão construir diques contra a “corrente” do seu próprio desejo... Vão confundir, em louco devaneio, amor e morte, sexo e assassínio.*²⁷

As discussões sobre o corpo feminino em termos de abjeção ou do feminino-monstruoso tendem a actuar em diferentes níveis e a referirem-se a aspectos muito diferentes de processos psíquicos. Por vezes relacionam-se com o drama edipiano e com o medo da castração, outras vezes tomam por base as teorias do fetichismo (a mulher fálica). Outras ainda, assentam numa explicação psicanalítica que põe em relevo o momento pré-edipiano e tratam da necessidade de separação e conseqüente medo de re-submersão que tenho vindo a discutir. Uma versão mais lacaniana baseia-se na ameaça ao lugar do homem no Simbólico, o que produz uma resistência ao pré-simbólico (e à mãe). Outra versão ainda assenta no medo da autoridade materna ou do poder da mãe “arcaica”. Todas estas explicações podem ser encontradas em actuais estudos cinematográficos e culturais, e não é minha intenção avaliá-las ou compará-las. A questão geral levantada pela noção do “feminino-monstruoso”, quaisquer que sejam as suas supostas origens, é saber se este faz do corpo (objecto) um potencial local de transgressão e de intervenção feminista. Penso que a nossa resposta deve ter o mesmo tom de optimismo prudente com que considere o grotesco feminino: nomeadamente, que a palavra-chave é “potencial”, pois a cultura dominante do patriarcado já definiu e situou o corpo e as expectativas de reapropriação estão, no mínimo, cheias de riscos e contradições.

Uma terceira área da política feminista do corpo tem sido designada por “*l’écriture féminine*”. Este é um conceito com origem no feminismo francês, noção com variadas manifestações, duas das quais abordarei abreviadamente.²⁸ Em *La Révolution de Langage Poétique*, Julia Kristeva

27 Barbara Ehrenreich, “Foreword” to Klaus Theweleit, *Male Fantasies*, vol.1: *Women, Floods, Bodies, History* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987), p. xvi.

28 Para um debate útil, e uma crítica ao uso deste termo, ver Ann Rosalind Jones, “Writing the Body: Towards an Understanding of *l’écriture féminine*”, in Elaine Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory* (Londres, Virago, 1986).

põe em contraste o domínio e a linguagem do simbólico (a lei do Pai, identificada e coincidente com a chegada da criança à linguagem) com aquilo a que chama o “semiótico”. O semiótico é o pré-linguístico, os impulsos corporais, ritmos e “pulsões” experienciados pela criança na união infantil com a mãe. Estes prazeres e sentimentos são reprimidos no momento da entrada no Simbólico mas, segundo Kristeva, podem ressurgir num estágio posterior, uma vez que se mantêm no inconsciente. Na escrita de Lautréamont e Mallarmé, tal como na de Joyce e Artaud, a experiência do semiótico é articulada. (O termo “*l’écriture féminine*” não é de Kristeva, e claro que os exemplos deste tipo de escrita por ela apresentados são todos de homens. Contudo, a natureza da escrita “feminina” consiste nas suas supostas origens no pré-simbólico, no momento pré-patriarcal da relação filho-mãe.)

Kristeva tem consciência de que, de certo modo, não faz sentido propor o semiótico fora da linguagem. Em primeiro lugar, ela está a falar da escrita, que é necessariamente linguística. E, em segundo lugar, os escritores que ela analisa estão, como toda gente, no Simbólico – uma condição essencial do desenvolvimento humano. “O semiótico que ‘precede’ a construção do simbólico é apenas uma *suposição teórica* justificada pela necessidade de descrever. Na prática, o semiótico existe apenas dentro do simbólico e requer a rotura simbólica para obter a articulação complexa com a qual o associamos nas práticas musicais e poéticas.”²⁹

Todavia, o argumento de Kristeva é que é possível um tipo de escrita particular, que tem origem nas experiências pré-linguísticas e corporais da infância que persistiram no inconsciente até à idade adulta. Na medida em que tal escrita subverte o Simbólico, ela pode ser considerada (e assim tem sido, por algumas feministas) como “feminina” – tanto no sentido em que as suas origens se encontram na relação pré-edipiana filho-mãe, como no sentido em que escapa à norma do Pai e ao domínio da linguagem e do pensamento patriarcais.

Luce Irigaray e Hélène Cixous propõem uma relação mais directa entre as mulheres, a escrita e o corpo, na qual os homens não poderiam ser agentes da “escrita feminina”. Ambas partem da especificidade do corpo da mulher – para Irigaray, uma sexualidade plural, múltipla, difusa; para Cixous, impulsos libidinais múltiplos (orais, anais, vocais, os prazeres da

29 Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language* (Nova Iorque, Columbia University Press, 1984), p. 68.

gravidez). A mulher, diz Cixous, deve “escrever a partir do corpo”: a sua libido é cósmica, tanto quanto o seu inconsciente é global. A sua escrita apenas pode continuar, sem nunca registrar ou distinguir contornos... Somentente, ela deseja e atreve-se a conhecer a partir do interior, onde ela, a proscrita, nunca parou de ouvir a ressonância de uma pré-linguagem.”³⁰ *L'écriture féminine* é escrita radicada na experiência feminina do corpo e da sexualidade, uma experiência que não é mediada pelos homens nem pelo patriarcado. Esta noção foi considerada excepcionalmente libertadora e sugestiva por muitas feministas que vêem nela a possibilidade de uma prática cultural sem concessões a, nem restrições por discursos patriarcais. A pintora Nancy Spero referiu-se ao seu trabalho como *la peinture féminine*, segundo o modelo de “escrita feminina”, que, como diz Lisa Tickner, comentando o trabalho de Spero, é “uma forma de escrita marcada pelas pulsões de um corpo sexual feminino... e de efectuar vários tipos de desvios à tradição falocêntrica ocidental da escrita e do sujeito”.³¹ Na próxima secção deste ensaio abordarei alguns dos problemas decorrentes da noção de “escrita a partir do corpo” enquanto prática feminista.

O discurso e o corpo

Uma objecção ao tipo de política do corpo que acabámos de discutir é que a identificação das mulheres com os seus corpos é algo perigosamente próximo daqueles argumentos reaccionários que encontramos na sociobiologia e em outras disciplinas assim como no senso comum conservador, que justificam a opressão das mulheres através da sua biologia – tamanho, hormonas, falta de força, maternidade, lactação, ciclos mensais, etc. Assim, por exemplo, a famosa obra de Judy Chicago, *The Dinner Party*, que celebra a história secreta das mulheres e usa, entre outras coisas, imagens vaginais para representar uma selecção de mulheres do passado, foi criticada por outras feministas pela associação das

30 Hélène Cixous, “The Laugh of the Medusa”, *Signs*, 1, 4 (Verão 1976), p. 889. Ver também Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One* (Ithaca, Nova Iorque, Cornell University Press, 1985).

31 Lisa Tickner, “Nancy Spero: Images of Women and *la peinture féminine*”, in *Nancy Spero* (Londres, Institute of Contemporary Arts, 1987), pp. 5, 7-8.

mulheres à sua biologia (e especificamente os seus genitais).³² Esta é uma questão complexa, pois existem todas as razões para querer afirmar aquilo que é negado ou denegrido e para afirmar a especificidade e a experiência do corpo feminino.

A propósito deste argumento, levanta-se a objecção de que *aquilo que* o corpo feminino é varia de acordo com a cultura, o século e o grupo social. É um constructo social, histórico e ideológico. (Tal como argumentei anteriormente, é claro que, por exemplo, a medicina “fez” do corpo feminino uma nova entidade na idade moderna.) A biologia é sempre subalternizada e mediada pela cultura, e as formas como as mulheres experienciam os seus próprios corpos é, em larga medida, um produto de processos políticos e sociais. A acusação de “essencialismo” é muito grave – ou seja, a crítica de conceitos como *l'écriture féminine* depende frequentemente de um pressuposto segundo o qual a “mulher” e os corpos das mulheres são identidades inalteráveis, ignorando a mudança histórica, a produção social e a construção ideológica. Elizabeth Grosz apresentou uma opinião cuidadosamente ponderada sobre este debate, que julgo valer a pena adoptar, deixando-nos com as posições de Kristeva e Irigaray sem os problemas de um essencialismo inaceitável: “Estas feministas mostraram que é essencial *algum* conceito do corpo para compreender a produção social, a opressão e a resistência; que o corpo não precisa e, de facto, não deve ser considerado uma entidade meramente biológica, mas que pode ser visto como um produto socialmente inscrito, historicamente marcado, física e interpessoalmente significativo.”³³ O corpo feminino é visto como física e socialmente produzido e inscrito. Ao mesmo tempo é experienciado pelas mulheres – sobretudo como lacunar ou incompleto. O projecto feminista de Irigaray – “falar sobre um modelo positivo ou uma série de representações de feminilidade pelas quais o corpo feminino pode ser positivamente marcado”³⁴ – é apoiado por Grosz.

A versão mais radical desta crítica ao essencialismo defende que *não existe corpo fora do discurso*. A afirmação de Parveen Adams, reproduzida

32 Ver, por exemplo, Michèle Barrett, “Feminism and the Definition of Cultural Politics”, in C. Brunt and C. Rowan (eds.), *Feminism, Culture and Politics* (Londres, Lawrence and Wishart, 1983).

33 Elizabeth Grosz “Philosophy, Subjectivity and the Body: Kristeva and Irigaray”, in Carole Pateman and Elizabeth Grosz (eds.), *Feminist Challenges: Social and Political Theory* (Boston, Northeastern University Press, 1986), p. 140.

34 *Ibid.*, p. 142.

na terceira citação no início deste ensaio, é o argumento psicanalítico segundo o qual nunca temos uma experiência não mediada de um corpo pré-determinado, mas antes que as percepções do corpo são “representadas desde o início como agradáveis ou desagradáveis”.³⁵ A experiência do corpo é sempre mediada pela energia libidinal. A isto podemos adicionar o argumento paralelo, segundo o qual o corpo nunca é experienciado a não ser quando mediado pela linguagem e pelo discurso. Como já mostrei, o “corpo” é um produto definido por histórias sociais, relações sociais e discursos, que também identificam as suas características principais (ignorando outras), que autorizam e proíbem o seu comportamento. Relativamente ao corpo das mulheres, Denise Riley aprofunda este ponto de vista para concluir que se os corpos são *definidos pelo género*, e quando o são, isso “é uma função das categorizações históricas bem como de uma fenomenologia quotidiana individual”.³⁶ O corpo nem sempre é vivido ou tratado como sexuado, pois, como ela afirma em relação à política da maternidade:

*Se as mulheres não tivessem a capacidade de gerar crianças não poderiam ser organizadas consoante planos natalistas ou anti-natalistas em populações a serem mentalizadas ou manipuladas. Mas a questão é que, independentemente das capacidades naturais, só uma perspectiva previamente sintonizada para focar os “corpos das mulheres” as vai enquadrar sob esse ângulo. É somente sob um olhar particular – incluindo o da política – que o corpo se torna visível enquanto corpo, e enquanto corpo feminino.*³⁷

Não pode, por isso, haver uma experiência “directa” do corpo e não podemos falar do corpo, ou sequer concebê-lo, como uma entidade pré-determinada. Este facto é tão verdadeiro para os homens como para as mulheres, mas a implicação a reter é que precisamos de ser muito cautelosos ao falar da política do corpo feminista, quer se trate de *l'écriture féminine* ou da celebração do corpo feminino. O que constitui o corpo e o que constitui o corpo feminino e a sua experiência já está implícito na linguagem e no discurso. Isto, porém, não significa que devamos abando-

35 Adams, “Versions of the Body”, p. 29.

36 Denise Riley, “Am I That Name?” *Feminism and the Category of “Women” in History* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988), p. 105.

37 *Ibid.*, p. 106.

nar o projecto. Desenvolvimentos recentes na linguística, na psicanálise e nos estudos culturais concretizaram a importante tarefa de questionar o essencialismo e o realismo ingénuo, e de desconstruir a categoria “mulher”, demonstrando a construção do corpo em processos psíquicos, relações sociais e históricas, lutas ideológicas e formações discursivas. Mas há razões pragmáticas, políticas e filosóficas para resistir a um total agnosticismo do corpo. Tal como Denise Riley propõe, “é compatível sugerir que as ‘mulheres’ não existem – mantendo-se simultaneamente uma política de ‘como se elas existissem’ – visto que o mundo se comporta como se elas existissem sem qualquer ambiguidade”.³⁸

Assim, em primeiro lugar, a instabilidade da categoria “mulher” e a dificuldade específica em identificar as mulheres com o corpo feminino (em si visto como conceito mal definido e variável) não têm de levar a concluir que o assunto esteja irrevogavelmente fragmentado. Há algum consenso entre as feministas no sentido de considerar a desconstrução, o pós-estruturalismo e a teoria do pós-modernismo como aliados valiosos na análise, crítica e acção política feministas, uma vez que actuam para desestabilizar ortodoxias patriarcais, e também para lutar contra noções erradas de identidade feminina uniforme.³⁹ Ao mesmo tempo, em termos políticos e na prática, faz sentido que as mulheres se mobilizem em torno da construção social da “mulher”, uma vez que, como diz Riley, o feminismo moderno “está preso a uma identidade das mulheres como um facto consumado da história e da epistemologia”.⁴⁰ Nessa medida, também o corpo feminino, enquanto discursiva e socialmente construído e enquanto experienciado por mulheres, pode constituir a base de uma crítica política e cultural – desde que essa crítica renuncie a um essencialismo ingénuo e incorpore a auto-reflexividade de um reconhecimento do corpo como resultado de práticas, ideologias e discursos.

Finalmente, foram apontadas inconsistências à posição anti-essencialista mais radical. No contexto da teoria do cinema feminista, Mary Ann Doane vê o essencialismo e o anti-essencialismo como erros opostos, mas equivalentes.

—
38 Ibid., p. 112.

39 Ver, por exemplo, Jane Flax, “Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory”, in *Signs*, 12, 4 (Summer 1987). Ver também *Feminist Studies*, 14, 1 (Spring 1988): número especial sobre a desconstrução.

40 Riley, “Am I That Name?”, p. 111.

Tanto a proposta de um acesso imediato a um corpo feminino natural quanto a rejeição de tentativas de conceptualizar o corpo feminino baseadas na sua contaminação por ideias de “natureza” são inibidoras e enganadoras. Ambas as posições negam a necessidade de estabelecer uma relação complexa entre o corpo e processos psíquico-significativos, usando-o efectivamente como um “adereço”. De facto Kristeva tem razão – a contextualização do corpo é uma condição das práticas discursivas. É crucial que o feminismo vá além da oposição entre essencialismo e anti-essencialismo.⁴¹

Ainda segundo Kristeva, a questão da relação entre o corpo feminino e a linguagem, levantada pelos desconstrucionistas e pelos teóricos do discurso, é uma questão que se prende com a relação entre dois termos.⁴² Por outras palavras, a crítica do essencialismo *não* equivale a uma prova de que o corpo *não existe*.

Na secção seguinte irei apresentar algumas conclusões preliminares acerca desta discussão em torno das possibilidades de uma política cultural feminista do corpo, que não tem de ser condenado à negação ou à reincorporação pelo olhar masculino e pela cultura patriarcal.

Género, dança e política do corpo

Uma vez que o corpo é claramente marginalizado na cultura ocidental, a dança pode parecer uma actividade inerentemente subversiva. De facto, a marginalidade da dança enquanto forma de arte no Ocidente assim o sugere, pois em comparação com a música de orquestra, a ópera, o cinema e a literatura, a dança é apelativa para uma minoria. Mas devemos ser prudentes e não assumir que o uso do corpo é necessariamente transgressivo, numa cultura que permite apenas o “corpo clássico”. Segue-se uma opinião credenciada sobre ballet, a partir de um texto seminal.

O porte da bailarina clássica... caracteriza-se pela compacidade. Os músculos das coxas estão firmes, o torso pousa sobre as pernas como um busto sobre o plinto. Este busto roda e curva-se, mas, pelo menos na maior parte dos

41 “Woman’s Stake”, pp. 225-6.

42 Ibid., p. 223.

*movimentos em adágio, os ombros mantêm-se paralelos ao osso pélvico. Cada curva e cada salto são executados produzindo um efeito de tranquilidade e leveza... Em todas estas convoluções do adágio a bailarina mostra os muitos planos graduais do seu corpo em linhas harmoniosas. Enquanto mantém estendidos os dois braços e uma perna, o seu par fá-la girar lentamente sobre o seu eixo, em pontas. Ela é mostrada ao mundo com amor e graça inexcedíveis. Depois, ela volta à posição base e ergue-se sobre as pontas, com os braços juntos, um ligeiramente à frente do outro. É o pousar do insecto, o fechar das asas, o posicionamento na perpendicular das antenas e das pernas. Em breve levantará voo e distender-se-á outra vez. Entretanto mostra-nos em pontas aquilo que não vimos no arabesco ou développé, duas linhas ininterruptas dos dedos dos pés até às coxas.*⁴³

O ballet clássico foi conivente com a preservação do corpo clássico, ao valorizar o alinhamento, a leveza, a elevação, promovendo uma presença etérea em vez de uma corporalidade real. Além disso, os limites rígidos do tamanho e forma do corpo impostos às bailarinas (jovens e adultas) reforçam a negação do corpo feminino em favor de um ideal de pequenez pueril. (Não causa surpresa que a incidência de distúrbios alimentares entre bailarinas e aspirantes a bailarinas seja muito maior do que entre a generalidade da população.⁴⁴) Os papéis criados para mulheres no repertório clássico – fadas, cisnes, camponesas inocentes – aliam-se num discurso que constrói, num meio artístico que usa o corpo como forma de expressão, uma mulher estranhamente incorpórea.

A dança moderna, desde que surgiu no início do século XX, tem sido vista de um modo geral como uma conquista importante para as mulheres. Por um lado, grande parte dos maiores inovadores e coreógrafos na dança moderna têm sido mulheres, ao contrário do bailado clássico que foi sempre dominado por homens. Isadora Duncan, Martha Graham, Doris Humphreys e Mary Wigman estão entre as principais figuras da dança moderna. Por outro, o repertório moderno apresenta muitas peças com mulheres robustas e com mitos e histórias contados do ponto de

43 Adrian Stokes, "The Classical Ballet", extracto de *Tonight the Ballet*, in Roger Copeland e Marshall Cohen (eds.), *What is Dance? Readings in Theory and Criticism* (Oxford e Nova Iorque, Oxford University Press, 1983), pp. 244-5.

44 Encontra-se um relato pessoal na autobiografia da bailarina Gelsey Kirkland, *Dancing on my Grave* (Londres, Penguin, 1986).

vista das mulheres. Mais importante ainda, a dança moderna transformou totalmente os tipos de movimentos vistos em palco, abandonando a pureza das linhas e a negação de peso do bailado clássico, introduzindo angularidade, movimento pélvico, ênfase no peso do corpo e na sua relação com o chão. Surge então a noção de “corpo natural”, usada particularmente por Duncan e Graham e seus seguidores. Esta combinação particular de um compromisso com as histórias e vidas das mulheres e uma concepção do corpo natural, tem levado muitos profissionais e críticos a concluir que a dança moderna é um meio de transgressão tão político quanto estético.

Todavia, e tal como a crítica do essencialismo demonstrou, devemos desconfiar de uma política cultural baseada em qualquer noção do corpo natural das mulheres ou na essência universal das mulheres – o tipo de concepção, por exemplo, que subjaz a muitas das representações de mitos gregos por Martha Graham. O que isto significa é que a dança só pode ser subversiva quando questiona e expõe a construção do corpo na cultura. Ao fazê-lo, atrai necessariamente a atenção sobre si *enquanto* dança – uma versão da estratégia Brechtiana de expor o meio artístico. A dança pós-moderna alcançou este objectivo e, portanto, usou pela primeira vez o corpo de forma verdadeiramente política. Esta evolução é debatida por Elizabeth Dempster, que realça que o principal enfoque da dança pós-moderna (desde Merce Cunningham nos anos 40, mas emergindo sobretudo durante as décadas de 1960 e 1970) tem sido o próprio corpo⁴⁵. Não é invulgar um coreógrafo pós-moderno usar pessoas sem formação artística ao lado de bailarinos profissionais (o trabalho de Michael Clark é um exemplo britânico desta prática). A própria dança é assim desconstruída e os movimentos e acções do corpo explicitados. O próprio corpo pode ser o tema da dança e grande parte da dança pós-moderna está relacionada com género e política sexual (Yvonne Rainer nos Estados Unidos, DV8 na Grã-Bretanha). O repertório, o estilo, as ideologias e a ilusão de transparência do meio artístico, tanto na dança moderna como na clássica, sofreram uma alteração radical com a dança pós-moderna. Neste tipo de dança o corpo pode, de facto, tornar-se palco de uma política cultural radical.

45 Elizabeth Dempster, “Women Writing the Body: Let’s watch a little how she dances”, in Susan Sheridan (ed.), *Grafts: Feminist Cultural Criticism* (London and New York, Verso, 1988).

As implicações para uma política feminista do corpo são claras, não só para a dança, que assenta necessariamente no corpo como meio de expressão, mas também para a representação visual, a *performance art* e outras disciplinas das artes. Uma arte aberta e frontalmente celebradora do corpo feminino pode ter o efeito benéfico de produzir imagens positivas para as mulheres, desafiando as construções de feminilidade dominantes na nossa cultura. Ao mesmo tempo, porém, corre-se dois tipos de riscos: primeiro, que estas imagens possam ser reapropriadas pela cultura dominante e alvo de uma interpretação contrária à pretendida (como na manifestação de Dublin); segundo, porque podem contribuir para, e reforçar, o tipo de pensamento sexista que identifica a mulher com o corpo, e assume uma essência imutável e pré-determinada do feminino. Qualquer política do corpo deve, por isso, falar *acerca* do corpo, realçando a sua materialidade e a sua construção social e discursiva, ao mesmo tempo que mina e subverte os regimes de representação existentes. Artistas e críticas feministas sugeriram estratégias para este tipo de intervenção, incluindo citação irónica de obras de autoria masculina, justaposições de texto e imagem que desafiem a representação, abordando a construção da feminilidade na obra em si, incorporando o comentário auto-reflexivo no modo de representação usado, e aquilo a que Mary Kelly chamou a “desapropriação” da imagem.⁴⁶

A política do corpo não precisa de depender de uma noção do corpo (feminino) acrítica e a-histórica. Começando na experiência de vida quotidiana das mulheres como identidades corporais constituídas – identidades que são *reais*, ao mesmo tempo que socialmente inscritas e discursivamente produzidas – artistas feministas e profissionais da cultura podem empenhar-se no estimulante desafio de afirmar essas identidades, questionando as suas origens e funções ideológicas, e trabalhando em defesa de uma expressão não-patriarcal do género e do corpo.

46 Mary Kelly, “Beyond the Purloined Image”, *Block*, nº 9, (1983). Ver também Judith Barry e Sandy Flitterman, “Textual Strategies: the Politics of Art-Making”, *Screen*, 21, 2 (Summer 1980); e Lisa Tickner, “The Body Politic: Female Sexuality and Women Artists since 1970”, *Art History*, 1, 2 (June 1978) (repr. in Rosemary Batterton (ed.), *Looking on: Images of Femininity in the Visual Arts and Media* (Londres e Nova Iorque, Pandora, 1987).

LAURA MULVEY*

Prazer visual e cinema narrativo

[...]

II. O prazer de olhar/o fascínio da forma humana

(A) O cinema proporciona inúmeros prazeres possíveis. Um deles é a escopofilia (prazer de olhar). Há situações em que o próprio olhar é fonte de prazer, tal como há, pelo contrário, o prazer de ser olhado. Originalmente, na obra *Three Essays on Sexuality*, Freud isolou a escopofilia como um dos instintos componentes da sexualidade, que existe como pulsão completamente independente das zonas erógenas. Nesta altura Freud associava a escopofilia à objectificação de outrem, submetendo-o a uma contemplação controladora e curiosa. Os seus exemplos centram-se nas actividades voyeuristas das crianças e no seu desejo de verem e conhecerem o íntimo e o proibido (curiosidade em relação aos genitais das outras pessoas e às funções do corpo, em relação à presença ou ausência do pénis e, retrospectivamente, em relação à cena primária). Nesta análise, a escopofilia é essencialmente activa. (Mais tarde, em 'Instincts and their Vicissitudes', Freud desenvolveu a sua teoria sobre a escopofilia, relacionando-a inicialmente com o auto-erotismo pré-genital, após o

* Tradução a partir do texto "Visual Pleasure and Narrative Cinema", publicado em *Visual Culture: the Reader*, Jessica Evans e Stuart Hall (ed.), 1999, Sage Publications em associação com a Open University, Sage Publications: Londres, Thousand Oaks, Nova Deli, pp. 94-99.

qual, por analogia, o prazer do olhar é transferido para outros. Existe aqui um funcionamento próximo da relação entre o instinto activo e o seu desenvolvimento posterior para uma forma narcisista.) Embora o instinto seja modificado por outros factores, em particular a constituição do ego, o mesmo continua a existir como base erótica do prazer de olhar para outra pessoa como para um objecto. Em casos extremos, pode transformar-se numa perversão, produzindo *voyeurs* obsessivos cuja única satisfação pode vir da observação, num sentido controlador activo, de um outro objectivado.

À primeira vista, o cinema parecia estar longe do mundo secreto da observação sub-reptícia de uma vítima desconhecadora e involuntária, pois o que está no ecrã é manifestamente mostrado. Todavia, a massificação do cinema popular e as convenções dentro das quais este conscientemente evoluiu retrata um mundo hermeticamente fechado que se revela de forma mágica, indiferente à presença dos espectadores, fazendo-os experimentar uma sensação de separação e jogando com as suas fantasias voyeuristas. Além disso, o contraste extremo entre a escuridão da sala de cinema (que também isola os espectadores uns dos outros), os padrões de inconstante luz brilhante e as sombras no ecrã, ajudam a provocar a ilusão de separação voyeurista. Apesar de o filme estar de facto a ser exibido e estar lá para ser visto, as condições de exibição e as convenções da narrativa dão ao espectador a ilusão de espreitar um mundo privado. Entre outras coisas, a posição dos espectadores no cinema é claramente de repressão do seu exibicionismo e de projecção do desejo reprimido no *actor*.

(B) O cinema satisfaz um desejo primordial do prazer de olhar, mas vai ainda mais além, ao desenvolver a escopofilia na sua dimensão narcisista. As convenções dos filmes populares focam-se na forma humana. A escala, o espaço, as narrativas são todas antropomórficas. Aqui, a curiosidade e o desejo de olhar misturam-se com o fascínio pela semelhança e pelo reconhecimento: o rosto humano, o corpo humano, a relação entre a forma humana e o espaço circundante, a presença visível da pessoa no mundo. Jacques Lacan descreveu como o momento em que a criança reconhece a sua própria imagem no espelho é crucial para a constituição do ego. Vários aspectos desta análise são relevantes aqui. A fase do espelho ocorre numa altura em que as ambições físicas das crianças ultrapassam as suas

capacidades motoras. Como resultado, o reconhecimento de si próprias é jubiloso na medida em que elas imaginam que a sua imagem no espelho é mais completa, mais perfeita do que aquela que experienciam nos seus próprios corpos. O reconhecimento está então cheio de mal-entendidos: a imagem percebida é concebida como o corpo reflectido do ego, mas sendo vista como algo superior, projecta este corpo para fora de si próprio enquanto ego ideal, cujo sujeito alienado é assimilado como o ideal de um ego, preparando o caminho para a identificação com outros no futuro. Este momento do espelho precede a linguagem na criança.

Fundamental para este artigo é reconhecer o facto de ser a imagem que constitui a matriz do imaginário, do reconhecimento/não reconhecimento e da identificação e, logo, da primeira articulação do Eu, da subjectividade.

Este é um momento em que um velho fascínio pelo olhar (para o rosto da mãe, para dar um exemplo claro) colide com o pressentimento inicial de autoconsciência. Daqui o nascimento do longo romance de amor/desamor entre a imagem e a auto-imagem que tem encontrado tanta intensidade de expressão no cinema e tanto reconhecimento jubiloso no público cinéfilo. Muito distante das estranhas semelhanças entre o ecrã e o espelho (o enquadramento da forma humana no espaço circundante, por exemplo), o cinema tem estruturas de fascínio suficientemente fortes para facultar perdas de ego temporárias enquanto simultaneamente as reforça. A sensação de esquecer o mundo tal como o ego o apreendeu (esqueci quem sou e onde estou) é nostalgicamente reminescente daquele momento pré-subjectivo do reconhecimento da imagem enquanto, ao mesmo tempo, o cinema se tem distinguido na produção de egos ideais, por exemplo através do sistema de estrelas. As estrelas estabelecem um foco ou centro quer no espaço do ecrã, quer no argumento, onde elas representam um processo complexo de semelhança e diferença (o *glamoroso* encarna o vulgar).

(C) As secções A e B apresentam dois aspectos contraditórios das aprazíveis estruturas do olhar na situação cinematográfica convencional. O primeiro, escopofílico, advém do prazer de usar outra pessoa como objecto de estimulação sexual através da visão. O segundo, desenvolvido através do narcisismo e da constituição do ego, decorre da identificação com a imagem vista. Assim, em termos de cinema, um desses aspectos implica

uma separação da identidade erótica do sujeito do objecto no ecrã (escopofilia activa), enquanto o outro procura a identificação do ego com o objecto no ecrã através do fascínio do espectador ao identificar-se com o seu semelhante. O primeiro é uma função dos instintos sexuais, o segundo da libido do ego. Esta dicotomia foi crucial para Freud. Embora este considerasse que os dois interagem e se sobrepunham, a tensão entre as pulsões instintivas e a autopreservação polariza-se em termos de prazer. Mas ambas são estruturas formativas, mecanismos sem significado intrínseco. Em si mesmas não têm qualquer significado, a não ser que estejam ligadas a uma idealização. Ambas buscam objectivos na indiferença à realidade perceptual, e motivam a fantasmagoria erotizada que afecta a percepção que o sujeito tem do mundo, no sentido de tornar absurda a objectividade empírica.

Ao longo da sua história, o cinema parece ter criado uma ilusão particular da realidade em que esta contradição entre libido e ego encontrou um mundo de fantasia maravilhosamente complementar. Na *realidade* o mundo de fantasia do ecrã está sujeito à lei que o produz. Instintos sexuais e processos de identificação têm um significado na ordem simbólica que articula o desejo. O desejo, nascido com a linguagem, permite a possibilidade de transcender o instintivo e o imaginário, mas o seu ponto de referência regressa continuamente ao momento traumático do nascimento: o complexo de castração. Consequentemente, o olhar, agradável na forma, pode ser ameaçador no conteúdo, e é a mulher como representação/imagem que cristaliza este paradoxo.

III. A mulher como imagem, o homem como detentor do olhar

(A) Num mundo estruturado por assimetrias sexuais, o prazer de olhar polarizou-se entre activo/homem e passivo/mulher. O determinante olhar masculino projecta a sua fantasia na figura feminina, que é moldada em conformidade. No seu papel tradicionalmente exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e expostas, com a sua aparência codificada para provocar um forte impacto visual e erótico, de tal maneira que possam ser conotadas com a qualidade de serem olhadas. A mulher exibida como objecto sexual é o *leitmotif* do espectáculo erótico: das *pin-ups* ao *striptease*, de Ziegfeld a Busby Berkeley, ela prende o olhar, representa para

o desejo masculino e é dele significado. O cinema popular combina primorosamente espectáculo e narrativa. (Note-se, contudo, como nos musicais os números cantados e dançados interrompem a corrente da diegese.) A presença da mulher é um elemento indispensável no espectáculo do cinema narrativo. No entanto, a sua presença visual tende a funcionar contra o desenvolvimento da intriga para parar a corrente da acção em momentos de contemplação erótica. Esta presença estranha à narrativa tem então de ser integrada coerentemente. Tal como afirmou Budd Boetticher:

O que importa é o que a heroína provoca, ou antes o que ela representa. É ela, ou melhor, o amor ou medo que ela inspira no herói, ou então o interesse que ele sente por ela, que o faz agir de um modo específico. A mulher em si não tem a menor importância.

(Recentemente, tem-se verificado no cinema narrativo uma tendência para ignorar por completo esta questão a partir do desenvolvimento daquilo que Molly Haskell designou por *buddy movie*, nos quais o activo erotismo homossexual das figuras masculinas centrais conduz o desenvolvimento da história sem distrações.) Tradicionalmente, a mulher exposta funciona a dois níveis: como objecto erótico para as personagens do argumento cinematográfico e como objecto erótico para os espectadores na plateia, com uma tensão que oscila entre os olhares dentro e fora do ecrã. Por exemplo, o plano da figurante permite aos dois lados do ecrã unirem-se tecnicamente sem nenhuma quebra aparente na diegese. Uma mulher representa dentro da narrativa; o olhar do espectador e o das personagens masculinas do filme são eficazmente combinados sem quebrar a verosimilitude da narrativa. Por um momento, o impacto sexual da mulher que está a representar conduz o filme para uma “terra de ninguém”, para fora do seu próprio tempo e espaço. Por exemplo, a primeira cena de Marilyn Monroe em “The River of no Return” e as canções de Lauren Bacall em “To have and have not”. Da mesma forma, os convencionais grandes planos de pernas (Dietrich, por exemplo) ou de um rosto (Garbo) integram na narrativa um modo diferente de erotismo. Isto é, uma parte de um corpo fragmentado destrói o espaço renascentista, a ilusão de profundidade exigida pela narrativa; e confere ao ecrã monotonia, a qualidade de uma figura recortada ou ícone, em vez de verosimilitude.

(B) Do mesmo modo a estrutura narrativa tem sido controlada por uma divisão heterossexual activa/passiva do trabalho. De acordo com os princípios da ideologia dominante e com as estruturas psíquicas que os apoiam, a figura masculina não pode suportar o fardo da objectificação sexual. O homem mostra-se relutante em olhar o seu semelhante exibicionista. Assim, a divisão entre espectáculo e narrativa mantém o papel do homem como o papel activo que faz a história avançar, que faz as coisas acontecerem. O homem controla a fantasia do filme e também surge como representante do poder num sentido suplementar: é-o enquanto detentor do olhar do espectador, transferindo-o para trás do ecrã para neutralizar as tendências extra-diegéticas representadas pela mulher enquanto espectáculo. Isto é possível através do processo de estruturação do filme em torno de uma figura principal controladora com quem o espectador se possa identificar. À medida que se identifica com o protagonista masculino, o espectador projecta o seu olhar sobre o seu semelhante, o seu substituto no ecrã, para que o poder do protagonista, enquanto controla os acontecimentos, coincida com o poder activo do olhar erótico, dando ambos a satisfatória sensação de onipotência. As características glamorosas de uma estrela de cinema masculina não são então as do objecto erótico do olhar, mas as de um ego ideal mais perfeito, mais completo, mais poderoso, concebido no momento original do reconhecimento perante o espelho. A personagem no filme pode fazer as coisas acontecerem e controlar os acontecimentos melhor do que o sujeito/espectador, tal como a imagem no espelho controla melhor a coordenação motora.

Por contraste com a mulher enquanto ícone, a figura masculina activa (o ego ideal do processo de identificação) procura um espaço tridimensional correspondente ao do reconhecimento no espelho, no qual o sujeito alienado interiorizou a representação da sua existência imaginária. Ele é uma figura numa paisagem. Aqui a função do filme é reproduzir o mais rigorosamente possível as chamadas condições naturais da percepção humana. A tecnologia da câmara (exemplificada, em particular, pela focagem em profundidade) e os seus movimentos (determinados pela acção do protagonista), combinados com a montagem invisível (exigida pelo realismo), tendem no seu conjunto a ofuscar os limites do espaço do ecrã. O protagonista masculino é livre de dominar o palco, um palco de ilusão espacial no qual ele articula o olhar e cria a acção. [Claro que

há filmes que têm uma mulher como protagonista, mas analisar este fenómeno aqui, em profundidade, afastar-me-ia muito do tema. O estudo de Pam Cool e Claire Johnston sobre “The Revolt of Mamie Stover”, em Phil Hardy (ed.), *Raoul Walsh* (Edimburgo, 1974), mostra, através de uma análise notável como a força desta protagonista feminina é mais aparente do que real.]

(C1) As secções III A e B criaram uma tensão entre um modo de representação da mulher no cinema e as convenções que rodeiam a diegese. Cada uma delas está associada a um olhar: o do espectador em contacto escopofílico directo com a forma da mulher exibida para seu prazer (conotando a fantasia masculina) e o do espectador fascinado com a imagem do seu semelhante inserida numa ilusão de espaço natural, para através dele ganhar controlo e posse da mulher na diegese. (Esta tensão e a mudança de um pólo para o outro podem estruturar um único texto. Assim, tanto em *Only Angels have wings* e em *To have and have not*, o filme começa com a mulher como objecto do olhar combinado do espectador e de todos os protagonistas masculinos do filme. Ela está isolada, glamorosa, em exibição, sexualizada. Mas à medida que a narrativa avança, ela apaixona-se pelo protagonista e torna-se sua propriedade, perdendo as suas características glamorosas, a sua disponibilidade sexual e as suas conotações de *show-girl*; o seu erotismo fica subjugado apenas à estrela masculina. E através de uma identificação com o protagonista masculino, através de uma participação no seu poder, o espectador também pode possuí-la indirectamente.)

Porém, em termos psicanalíticos, a figura feminina coloca uma questão mais profunda. Ela também significa algo que o olhar continuamente capta, mas nega: a ausência de um pénis implica uma ameaça de castração e, conseqüentemente, a ausência de prazer. Em última análise, o significado da mulher é a diferença sexual, a ausência notória do pénis, a evidência material na qual se baseia o complexo de castração, essencial para a organização da entrada na ordem simbólica e na lei do pai. Assim, a mulher enquanto ícone, exposta ao olhar e prazer masculinos, os controladores activos do olhar, ameaça sempre evocar a ansiedade que originalmente significava. O inconsciente masculino tem duas saídas desta ansiedade de castração: a preocupação com a reconstituição do trauma original (investigando a mulher, desmistificando o seu mistério),

contrabalançada pela desvalorização, punição ou salvação do objecto culpado (uma saída típica das temáticas do *film noir*); ou então a completa negação da castração pela substituição de um objecto fetiche ou pela transformação da própria figura representada num fetiche, de forma a torná-la tranquilizante em vez de perigosa (daí a sobrevalorização, o culto da estrela feminina.)

A segunda saída, a escopofilia fetichista, valoriza a beleza física do objecto, transformando-o em algo satisfatório em si mesmo. Pelo contrário, a primeira saída, o *voyeurismo*, tem associações com o sadismo: o prazer consiste em eliminar a culpa (imediatamente associada à castração), afirmando controlo e subjungando a pessoa culpada através da punição ou do perdão. Este lado sádico ajusta-se bem à narrativa. O sadismo procura uma história, depende de fazer algo acontecer, impondo uma mudança noutra pessoa, uma batalha de vontade e força, vitória/derrota, durante um período linear com um princípio e um fim. Por outro lado, a escopofilia fetichista pode existir fora do tempo linear, visto que o instinto erótico se foca apenas no olhar. Estas contradições e ambiguidades podem ser claramente ilustradas através de trabalhos de Hitchcock e Sternberg, que praticamente usam o olhar como conteúdo ou tema de muitos dos seus filmes. Hitchcock é o mais complexo, visto que usa ambos os mecanismos. O trabalho de Sternberg, por outro lado, fornece muitos exemplos puros de escopofilia fetichista.

(C2) [...] Em Hitchcock [...] o herói masculino vê exactamente o que o público vê. Contudo, embora o fascínio por uma imagem através do erotismo escopofílico possa ser o tema do filme, faz parte do papel do herói representar as contradições e tensões experienciadas pelo espectador. Em *Vertigo*, em particular, mas também em *Marnie* e em *Rear Window*, o olhar é crucial na intriga, oscilando entre o *voyeurismo* e o fascínio fetichista. Hitchcock nunca escondeu o seu interesse pelo *voyeurismo*, cinematográfico e não-cinematográfico. Os seus heróis são exemplos da ordem simbólica e da lei – um polícia (*Vertigo*), uma figura masculina dominante com dinheiro e poder (*Marnie*) – mas as suas pulsões eróticas levam-nos a situações comprometedoras. O poder de subjugar outra pessoa sadicamente à nossa vontade, ou *voyeuristicamente* ao nosso olhar, é infligido à mulher que se torna objecto de ambos. O poder é fortalecido por uma legitimação de direito legal e pela culpabilidade adstrita à

mulher (evocando a castração, psicanaliticamente falando). Dificilmente se consegue esconder a verdadeira perversão sob uma máscara superficial de correcção ideológica – o homem está do lado certo da lei, a mulher do lado errado. O uso habilidoso que Hitchcock faz dos processos de identificação e o uso liberal da câmara subjectiva do ponto de vista do protagonista masculino atrai profundamente os espectadores para a sua posição, fazendo-os partilhar o seu olhar desconfortável. A cena no ecrã e a diegese absorvem o espectador numa situação voyeurista que parodia no cinema a sua própria situação.

Na análise de *Rear Window*, Douchet considera o filme como uma metáfora do cinema. Jeffries é o público e os acontecimentos no bloco de apartamentos em frente correspondem ao ecrã. À medida que ele observa, uma dimensão erótica é acrescentada ao seu olhar, sendo esta uma imagem central do drama. A sua namorada Lisa despertava-lhe pouco interesse sexual, era até aborrecida, enquanto permaneceu do lado do espectador. Quando ela atravessa a barreira entre o seu quarto e o bloco de apartamentos em frente, a relação deles renasce eroticamente. Ele não só a observa através das suas lentes, qual imagem distante e apelativa, como também a vê como uma culpada intrusa, exposta a um homem perigoso que ameaça castigá-la, proporcionando-lhe assim oportunidade para, finalmente, a salvar. O exibicionismo de Lisa tinha-se já tornado explícito através do seu interesse obsessivo em vestuário e moda, apresentando-se como imagem passiva de perfeição visual; a actividade e o *voyeurismo* de Jeffries também se haviam, por sua vez, tornado explícitos através do seu trabalho como fotojornalista, criador de histórias e captador de imagens. Contudo, a sua inactividade forçada prende-o ao seu lugar como espectador, colocando-o definitivamente na perspectiva fantasista do público cinéfilo.

Em *Vertigo* predomina a câmara subjectiva. Exceptuando uma analepse do ponto de vista de Judy, o enredo é tecido em torno daquilo que Scottie consegue ou não ver. O público segue o crescimento da sua obsessão erótica e subsequente desespero, precisamente a partir do seu ponto de vista. O voyeurismo de Scottie é evidente: ele apaixona-se por uma mulher que persegue e espia, mas com quem não fala. O seu lado sádico é igualmente evidente: ele escolheu (e escolheu livremente, pois havia sido um advogado de sucesso) ser polícia, abraçando as possibilidades de perseguição e investigação inerentes a essa função.

Consequentemente, ele segue, observa e apaixona-se por uma imagem perfeita de beleza e mistério femininos. Quando ele efectivamente a confronta, a sua pulsão erótica consiste em *quebrá-la* e *forçá-la a falar* através de um intenso interrogatório.

Na segunda parte do filme, ele recupera o seu envolvimento obsessivo com a imagem que secretamente adorava observar. Ele reconstrói Judy como Madaleine, obrigando-a a corresponder, até ao mais ínfimo detalhe à aparência física do seu fetiche. O exibicionismo e o masoquismo de Judy, fazem dela um homólogo passivo ideal para o voyeurismo sádico activo de Scottie. Ela sabe que tem de representar um papel, e só levando essa representação até às últimas consequências é que consegue manter o interesse erótico de Scottie. Porém, na repetição desse papel, ele quebra-a e consegue expor a sua culpa. A curiosidade dele sai vencedora; ela é punida.

Assim, em *Vertigo*, o envolvimento erótico com o olhar faz ricochete: o próprio fascínio do espectador revela-se *voyeurismo* ilícito à medida que o conteúdo narrativo representa os processos e prazeres que ele próprio está a exercer e a apreciar. Em termos narrativos, o herói de Hitchcock está firmemente enquadrado pela ordem simbólica. Ele tem todos os atributos de um superego patriarcal. Por isso mesmo, o espectador, serenado por uma falsa sensação de segurança, devido à aparente legitimidade do seu substituto, vê através do olhar deste, descobrindo-se a ele próprio exposto como cúmplice, apanhado na ambiguidade moral de olhar. Longe de ser simplesmente um comentário lateral à perversão da polícia, *Vertigo* foca-se nas implicações da divisão entre aquele que olha/activo e aquele que é olhado/passivo, em termos da diferença sexual e do poder do masculino simbólico, subjacente à sua condição de herói. Marnie também desempenha um papel para o olhar de Mark Rutland, mascarando-se de imagem perfeita para ser olhada. Também Mark está do lado da lei até ao momento em que, levado pela sua obsessão com a culpa de Marnie e com o segredo dela, anseia por vê-la no acto de cometer um crime, fazê-la confessar, e então salvá-la. Assim, também ele se torna cúmplice ao levar a cabo as implicações do seu poder. Ele controla o dinheiro e as palavras; tem a faca e o queijo na mão.

IV. Sumário

O contexto psicanalítico que tem sido debatido neste artigo é relevante para o prazer e desprazer oferecidos pelo cinema narrativo tradicional. O instinto escopofílico (prazer em olhar para outra pessoa como objecto erótico) e, em contraste, a libido do ego (formando processos de identificação), actuam como formações ou mecanismos que moldam estes atributos formais do cinema. A verdadeira imagem da mulher enquanto matéria-prima (passiva) para o olhar (activo) masculino desenvolve uma análise mais aprofundada do conteúdo e da estrutura da representação, acrescentando uma camada suplementar de significado ideológico exigida pela ordem patriarcal na sua forma cinemática favorita – cinema narrativo ilusionista. O argumento deve regressar ao contexto psicanalítico: as mulheres representadas podem significar castração e activar mecanismos voyeuristas ou fetichistas para iludir esta ameaça. Embora nenhuma destas camadas interactivas seja intrínseca ao cinema, somente neste formato elas podem alcançar uma contradição bela e perfeita graças à possibilidade de, no cinema, deslocar a ênfase do olhar. O local do olhar define o cinema, a possibilidade de o fazer variar e de o expor. É isto que torna o cinema tão diferente do *striptease*, do teatro ou de outros espectáculos, no que diz respeito ao seu potencial *voyeurista*. Muito mais do que realçar a qualidade que a mulher tem de ser olhada, o cinema constrói o modo como ela deve ser olhada dentro do próprio espectáculo. Jogando com a tensão entre o filme que controla a dimensão temporal (montagem, narrativa) e o filme que controla a dimensão espacial (alterações de planos, montagem), os códigos cinemáticos criam um olhar, um mundo e um objecto, produzindo assim uma ilusão feita à medida do desejo. São estes códigos cinemáticos e a sua relação com estruturas formativas externas que devem ser destruídos antes de o cinema popular e o prazer que este proporciona poderem ser questionados.

Para começar (em jeito de final), o olhar voyeurista-escopofílico, que é uma parte crucial do prazer fílmico tradicional, pode ele próprio ser destruído. Há três olhares diferentes associados ao cinema: o da câmara, que regista o acontecimento pro-fílmico, o do público, que observa o produto final, e o olhar mútuo das personagens na ilusão do ecrã. As convenções do cinema narrativo negam os dois primeiros, subordinando-os ao terceiro, sempre com o objectivo consciente de eliminar a presença intrusiva

da câmara e evitar por parte do público a criação de um distanciamento crítico. Sem estas duas ausências (a existência material do processo de gravação e a leitura crítica do espectador), o drama ficcional não pode alcançar a realidade, a clareza e a verdade. Não obstante, como este artigo defende, a estrutura do olhar no cinema de ficção narrativa encerra uma contradição nas suas próprias premissas: a imagem feminina, enquanto ameaça de castração, põe constantemente em risco a unidade da diegese e irrompe no mundo da ilusão como um fetiche intrusivo, unidimensional e estático. Assim, os dois olhares materialmente presentes no tempo e no espaço são obsessivamente subordinados às necessidades neuróticas do ego masculino. A câmara torna-se no mecanismo que produz uma ilusão do espaço renascentista, com os seus movimentos fluidos compatíveis com o olhar humano, uma ideologia de representação que circula em torno da percepção do sujeito; o olhar da câmara é negado para criar um mundo convincente no qual o substituto do espectador pode representar com verosimilitude. Simultaneamente, uma força intrínseca é negada ao olhar do público: assim que a representação fetichista da imagem feminina ameaça quebrar o encanto da ilusão e a imagem erótica aparece directamente (sem mediação) ao espectador no ecrã, o objecto do fetichismo, escondendo o medo da castração, paralisa o olhar da câmara, fixa o espectador e impede-o de conseguir distanciar-se da imagem que tem à sua frente.

Esta complexa interacção de olhares é exclusiva do cinema. O primeiro golpe contra a acumulação monolítica de convenções tradicionais no cinema (já empreendido por realizadores radicais) é libertar o olhar da câmara em direcção à sua materialidade no tempo e no espaço e o olhar do público em direcção à dialéctica e a um desprendimento apaixonado. Não há dúvida de que esta estratégia destrói a satisfação, o prazer e o privilégio do 'convidado invisível', destacando a maneira como o cinema tem dependido de mecanismos voyeuristas activos/passivos. As mulheres, cuja imagem tem sido continuamente roubada e usada para tal fim, não podem ver o declínio do cinema tradicional com nada mais do que uma ligeira nostalgia sentimental.

CAROL DUNCAN*

O museu de arte moderna

Analisemos a forma como duas das mais importantes imagens femininas da história da arte masculinizam o espaço museológico. Tais imagens, ambas peças centrais no MoMA, são *As meninas de Avinhão* (*Les Femmes d'Alger*), de Picasso, e *Mulher I* (*Woman I*), da autoria de De Kooning.

As Meninas de Avinhão, obra de Picasso realizada em 1906-7 (Figura III), foi concebida como um manifesto extraordinariamente ambicioso acerca do significado da mulher – pretendendo mesmo ser uma revelação. Nesta obra todas as mulheres pertencem a uma categoria universal do ser que é transversal às noções de tempo e de espaço. Picasso usou a arte antiga e a arte tribal para revelar o mistério universal da mulher: escultura egípcia e ibérica surgem à esquerda e a arte africana à direita. A figura no canto inferior direito dir-se-ia directamente inspirada nalguma divindade primitiva ou arcaica, semelhante a uma Górgona. Picasso terá tido conhecimento de tais figuras nas suas visitas às colecções de arte etnográfica do Museu *Trocadero*, em Paris. Um estudo feito por Picasso aquando da realização desta obra aproxima-se desse estilo simétrico e da pose exibicionista. É importante notar que Picasso queria que essa figura fosse proeminente – ela é a mais próxima e a maior de todas. Nessa altura,

* Tradução a partir do texto "The Modern Art Museum", publicado em *Visual Culture Reader*, Nicholas Mirzoeff (ed.), 1998, Routledge: Londres e Nova Iorque, pp. 85-93.

Picasso também planeou incluir uma figura masculina no lado esquerdo e, no centro axial da composição, um marinheiro – uma imagem que encarnasse excitação. A mulher exibicionista ficaria voltada para ele, com os genitais colocados de forma invisível para o espectador.

Na versão final da obra, a presença masculina foi retirada da imagem e transferida para o espaço de observação diante dela. O que no início seria uma representação do confronto masculino-feminino tornou-se, assim, num confronto entre o espectador e a imagem. A transferência recolocou por completo a figura do canto inferior direito, de forma a que o seu olhar e a sua pose sexualmente provocante – num convite explícito à penetração do pénis, cerne da imagética pornográfica – se dirijam directamente para o exterior do espaço de representação.

Outras figuras também apelam directamente ao espectador como se este fosse um frequentador de bordéis. De facto, tudo nesta obra evoca um clássico contexto destinado ao público masculino. Dito de modo mais directo, mas numa linguagem mais adequada ao espírito da obra, a imagem é concebida para ameaçar, provocar, convidar e brincar com o pénis do espectador. E assim, Picasso concretizou a instituição de um momento fálico por excelência como verdadeira arte.

Esta reestruturação da obra impõe categoricamente, a homens e a mulheres, o estatuto privilegiado de espectadores masculinos – os únicos convidados reconhecidos neste momento tão revelador. Assim sendo, relega as mulheres para um lugar de onde podem ser observadoras, mas não participantes na arena da cultura pública de elite – pelo menos não enquanto sujeitos visíveis e auto-conscientes. O papel alternativo – o de prostituta – era, e ainda é, insustentável para a maioria das mulheres.

Por último, o mistério que Picasso desvenda sobre as mulheres é também uma lição histórica. Na obra final, as mulheres tornaram-se estilisticamente diferenciadas, pelo que acabamos não só por ver prostitutas da actualidade, mas também por recuar a um passado remoto e primitivo, evocando a arte da 'África profunda' e obras primordiais da cultura ocidental (ídolos egípcios e ibéricos), todas elas simultaneamente colocadas na composição. Assim, Picasso usa a história da arte para defender a sua tese, ou seja, que a fantástica deusa, a terrível bruxa e a prostituta lasciva não são mais do que facetas da mesma e eterna criatura, alternadamente ameaçadora e sedutora, imponente e humilhada, dominadora e indefesa. Neste contexto, o uso da arte africana não constitui uma homenagem ao



Figura III – Pablo Picasso, As Meninas de Avinhão (Les Demoiselles d'Avignon), 1906-7
Imagem digital © 2005 MoMA (Museu de Arte Moderna), Nova Iorque
© 2011 Succession Pablo Picasso / SPA (Portugal)

‘primitivo’, mas um meio de enquadrar a mulher como ‘o outro’, como alguém cujo íntimo selvagem e animalesco se opõe ao íntimo masculino, civilizado e reflectido.

A *Mulher I*, de De Kooning, é descendente de *As Meninas* de Picasso. Durante muitos anos esteve exposto à entrada da galeria onde estão as mais importantes inovações abstractas produzidas pela escola nova-iorquina: os gestos impetuosos de Pollock rumo à liberdade artística e psíquica, as incursões de Rothko nas luminosas profundezas de um

“eu” universal, os confrontos heróicos de Newman com o sublime, as viagens solitárias de Still ao mais remoto da cultura e da consciência, as rejeições solenes e sardónicas de Reinhardt de tudo o que não seja Arte. E sempre, de sentinela à entrada destes momentos de suprema liberdade e pureza, a *Mulher I*, ajudando a contextualizá-los. A sua presença era tão necessária ali que quando teve de ser emprestada, a *Mulher II* saiu do armazém para a substituir. Justificadamente, as *Mulheres* de De Kooning, tal como as *Meninas* de Picasso, são artefactos rituais excepcionalmente poderosos. Ambas masculinizam o espaço do museu com grande eficácia. (Actualmente, *Mulher I* foi transferida para o centro da galeria, onde estão colocadas as maiores e mais serenas obras abstractas da Escola de Nova Iorque. Esta nova localização, apesar de dramática, perturba a quietude transcendente da sala).

A figura da mulher tinha emergido gradualmente na obra de De Kooning ao longo dos anos 40. Por volta de 1951-52 revelou-se inteiramente em *Mulher I* como uma matriarca enorme e malévola – vulgar, sexual e perigosa (Figura IV). De Kooning imagina-a a encarar-nos com icónica frontalidade, os grandes olhos esbugalhados, os dentes arreganhados e os seios imensos. Apenas um simples movimento do joelho separa esta pose da exposição frontal da vagina, um gesto característico da vulgar pornografia. Estes atributos não são exclusivos da história da arte. Surgem também em contextos antigos e primitivos, bem como na pornografia moderna e nos *graffiti*. No seu conjunto, estes atributos compõem um reconhecível figura-tipo. A Górgona da antiga arte grega é um exemplo desta figura e detém uma semelhança notável com a *Mulher I* de De Kooning. Tal como a *Mulher I* também esta sugere e evita o acto explícito de exibição sexual, enquanto que noutras ocasiões abre bem as coxas. Frequentemente flanqueada por animais, esta figura surge em várias culturas, arcaicas e tribais, e é por vezes identificada como uma deusa mãe ou deusa da fertilidade.

Como figura-tipo, com ou sem animais, a configuração contém claramente possibilidades simbólicas complexas e provavelmente contraditórias. Especificada como a bruxa Górgona, a imagem realça os aspectos terríveis e demoníacos da deusa mãe – a sua sede de sangue e o seu olhar mortífero. Na actualidade, tendo-se perdido os mitos e rituais que outrora sugeriam significados diversos – altura em que as ideias da psicanálise moderna influenciam qualquer interpretação – a figura parece

ser pensada com o objectivo de evocar sentimentos infantis quer de fragilidade perante a mãe, quer de pavor da castração: no maxilar aberto pode ver-se a *vagina dentata* – a ideia de uma vagina perigosa e devoradora, demasiado horrível para ser representada e, por isso mesmo, representada pelos dentes arreganhados. Sentimentos de imperfeição e vulnerabilidade face a mulheres maduras são fenómenos comuns (senão marcantes) no desenvolvimento psíquico masculino. Mitos como a história de Perseu e imagens como a de Górgona podem desempenhar um papel importante na mediação desse desenvolvimento, ao expandirem e recrearem no plano cultural o âmago da sua experiência psíquica e concomitantes defesas. Publicamente objectificados e colectivamente partilhados em imagética, mito e ritual, estes medos e desejos individuais podem atingir o estatuto de verdade instituída. Neste sentido, a presença de Górgonas nos templos gregos – importantes casas de culto – é equiparada à presença da *Mulher I* num espaço cultural de referência para o mundo moderno.

A cabeça da *Mulher I* de De Kooning é tão parecida com a arcaica Górgona que a referência poderia ser intencional, principalmente porque o artista e os seus amigos davam grande importância a mitos antigos e a imagens primitivas, comparando-se a si próprios a xamãs arcaicos e tribais. O crítico Thomas Hess evoca estas ideias num ensaio sobre a ‘mulher’ em De Kooning. Segundo Hess, o facto de De Kooning pintar uma ‘mulher’ era uma provação comparável ao assassinato da Górgona às mãos de Perseu, pois para atingir o seu objectivo De Kooning teve de se confrontar com uma verdade fugidia e perigosa, sem a encarar frontalmente.

E a verdade apenas pode ser alcançada através de complicações, ambiguidades e paradoxos, pelo que, tal como o herói que procurou Medusa no reflexo do escudo, ele deve estudar a sua imagem plana e reflectida continuamente.¹

Porém, e uma vez mais, esta figura-tipo é tão omnipresente que não precisamos de tentar atribuir *Mulher I* a nenhuma fonte em particular na arte antiga ou primitiva. *Mulher I* pode tão facilmente evocar a Medusa quanto esta remeter para aquela. O que quer que ele soubesse ou intuísse sobre o significados da Górgona, e por muito ou pouco que nela se tivesse inspirado, essa figura-tipo está decididamente presente na sua obra. Será

1 Thomas B. Hess (1959) *Willem de Kooning*, Nova Iorque: George Braziller, p. 7.

suficiente dizer que De Kooning estava consciente – tendo-o até declarado explicitamente – que as suas representações da ‘mulher’ poderiam ser associadas à longa história de imagens da deusa. Ao colocar essas figuras no centro da sua mais ambiciosa produção artística, De Kooning conferiu ao seu trabalho uma aura de mistério ancestral e de autoridade.

Mulher I não é apenas monumental e icónica. De sapatos de salto alto e sutiã, ela é também lasciva, sendo a sua pose indecentemente provocadora. De Kooning reconheceu o seu carácter volúvel, conferindo-lhe uma semelhança não só com a arte séria – ícones da antiguidade e nus da grande arte – mas também com *pin-ups* e com as vulgares fotografias eróticas da actualidade. Ele viu-a simultaneamente como assustadora e ridícula. A ambiguidade da figura, a sua capacidade de parecer simultaneamente uma deusa-mãe assustadora e uma rainha burlesca dos tempos modernos, proporciona um artefacto cultural, psicológico e artístico soberbamente concebido, que permite representar a provação do mítico herói-artista moderno – o herói cujas aventuras espirituais se tornam matéria de ritual no espaço público do museu.

É a *Mulher*, poderosa e ameaçadora, que deve ser confrontada e transcendida a caminho da sabedoria iluminada (ou, no caso concreto do MoMA, no seu centro). Simultaneamente, a sua vulgaridade, a sua vertente lasciva – De Kooning chamou-lhe a sua ‘parvoíce’ – torna-a inofensiva (e desprezível), negando as suas aterradoras e pavorosas características de Medusa. A ambiguidade da imagem dá, assim, ao artista (e ao espectador que aprendeu a identificar-se com ele) tanto a experiência do perigo como um sentimento de domínio (ou talvez simplesmente de negação desse mesmo perigo). Entretanto, a sugestão de exibição pornográfica – mais explícita nas suas obras tardias – dirige-se particularmente ao espectador masculino. Com isto, De Kooning exerce o seu privilégio patriarcal de celebrar fantasias sexuais masculinas como cultura pública de elite.

Thomas Hess compreendeu com exactidão o modo como as ‘mulheres’ de De Kooning permitiam experienciar o perigoso reino da mulher-matéria-natureza e simbolicamente escapar-lhe no sentido da cultura-esclarecimento-masculino. A citação que se segue é uma espécie de breve manual de instruções para quaisquer das ‘mulheres’ criadas por De Kooning (assim como para os seus quadros mais abstractos, visto que também estes tiveram como ponto de partida figuras femininas). A mesma também articula o cerne da provação ritual que tenho vindo a descrever. Hess



Figura IV – Willem De Kooning, Woman I (Mulher I), 1952
Imagem digital © 2010 MoMA (Museu de Arte Moderna), Nova Iorque
© 2011 Willem De Kooning / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque

começa por caracterizar os materiais de De Kooning, que são claramente femininos, absorventes e mucosos, e que devem ser manuseados pelo homem, aquele que detém habilidade para usar instrumentos:

Há os materiais propriamente ditos, fluidos, viscosos, molhados ou húmidos, escorregadios, carnudos e com toque orgânico; espalhando-se, adensando-se ou dispersando-se sob as mãos do artista. Poderão ser comparados ao lodo original, à ténue lama subjacente da qual toda a vida provém? À natureza?

E então surge o artista, brandindo o seu instrumento-falo, para perfurar, cortar e penetrar a carne feminina:

E os instrumentos do artista são, por contraste, afiados, como a ponta afiada de um lápis; ou cortantes, como o movimento lancinante do longo pincel.

E, finalmente, o acto simbólico da mente que o espectador testemunha e revive:

Não poderia o artista em plena acção, forçando os seus materiais a definirem-se, tornar-se [ser] paradigma da forma? O artista deverá herói tragicómico que tem de declarar guerra contra os elementos da natureza na esperança de estabelecer contacto com eles.²

De Kooning não é o único a encarnar a figura do herói-artista que se envolve com a mulher terrível e sedutora. Este é um tipo bastante comum na cultura de elite. Citando um exemplo revelador: um interessante desenho/fotomontagem da autoria do artista californiano Robert Heinecken, *Convite à Metamorfose (Invitation to Metamorphosis)*, explora igualmente as ambiguidades inerentes à imagem de uma sedutora-Górgona. Aqui, o efeito de ambiguidade é alcançado pelo uso de máscaras e pela combinação e sobreposição de diferentes negativos. A versão de Heinecken da mulher exibicionista é um composto que engloba um nu pornográfico convencional e um monstro típico dos filmes de Hollywood. Como uma Górgona bem equipada, os seus atributos incluem uma boca aberta e dentada, maxilares de animal carnívoro, olhos grandes e esbugalhados, peito avantajado, genitais femininos expostos e uma garra de aspecto agressivo. O seu corpo é ao mesmo tempo nu e adornado, atraente e repugnante, e a segunda cabeça, aquela à esquerda da de Górgona – a que

² Thomas B. Hess, *Willem de Kooning: Drawings*, Nova Iorque e Greenwich, CN: New York Graphic Society, p. 18 (nota 24).

tem o sorriso sedutor – também usa uma máscara. Tal como a obra de De Kooning, o *Convite* de Heineken cria uma atmosfera psicologicamente instável, carregada de dissimulação, atracção, perigo e esperteza. As várias componentes da imagem continuamente se diluem e reaparecem umas nas outras. Funcionando de certa forma como as camadas de tinta que compõem as superfícies na pintura de De Kooning, essas componentes potenciam leituras múltiplas e fluidas. Em ambas as obras, o que está oculto torna-se exposto, o opaco transparente, e o que é revelado esconde qualquer coisa. Em ambas as obras se fundem a terrível bruxa-assassina com a prostituta exibicionista e disponível. Ambas temem e buscam o perigo no desejo e ambas brincam com o perigo.

Em todas estas obras é encenado um confronto entre um heróiartista – semelhante a Perseu – e uma mulher lasciva, rude e incontrollável, mas em cada uma delas o perigo é remetido para a esfera da arte, refreando-se dentro das suas fronteiras. Tal como Picasso em *As Meninas de Avinhão*, De Kooning apoia-se nas culturas artísticas mais antigas, embora também se aproxime da pornografia moderna. E de facto, é por mérito de De Kooning que a museologia moderna se disponibilizou a integrar o potencial da pornografia através da experimentação em torno do funcionamento de elementos pornográficos em contexto museológico. Primeiramente, atentemos no seu funcionamento fora do museu.

Há alguns anos, surgiram nas paragens de autocarro nova-iorquinas cartazes publicitários da revista *Penthouse*. Estas paragens de autocarro são frequentemente decoradas com cartazes de mulheres semi-nuas – e por vezes homens – publicitando de tudo, desde roupa íntima a bens imobiliários. Mas este era um anúncio de imagens pornográficas propriamente ditas, ou seja, imagens concebidas não para vender perfumes ou fatos de banho mas para estimular o desejo erótico, principalmente nos homens. Dadas as suas intenções provocatórias, a imagem gera significados distintos e diferentes conotações – diria que para quase toda gente – por comparação com os anúncios de roupa íntima. Pelo menos um transeunte já tinha escrito a *spray* vermelho um comentário abrupto, embora coerente: ‘Para porcos.’

Tendo comigo uma máquina fotográfica, decidi tirar uma fotografia. Mas assim que foquei a máquina, comecei a sentir-me desconfortável e envergonhada, e só mais tarde me apercebi de que estava a sentir um condicionamento activado não só pela natureza do anúncio mas também pelo

acto de o fotografar em público. Apesar de a inscrição anónima ter tornado socialmente mais aceitável fotografar essa imagem – enquadrando-a num discurso de género crítico e consciente – ao fotografá-la estava a apropriar um tipo de imagem nitidamente censurada pela moralidade da classe-média, quer em termos de olhar ou de posse. Mas antes que eu me apercebesse disto, um grupo de rapazes saltou para a frente da câmara, nitidamente com a intenção de intervir. ‘Sabe o que está a fazer?’ – perguntou-me um deles severamente, enquanto outro me advertia do facto de eu estar a fotografar um anúncio da *Penthouse* – como se eu jamais pudesse fazê-lo intencionalmente.

Aparentemente, a mesma cultura que me condicionou a sentir-me pouco à vontade com o que estava a fazer, também os fez sentirem-se pouco à vontade. Os adolescentes sabem muito bem o que está em questão na *Penthouse*. Saber o que está na *Penthouse* é saber algo que foi feito para os homens saberem; além disso, conhecer a *Penthouse* é uma maneira de se sentirem homens, ou pelo menos quase um homem, precisamente numa idade em que se precisa de todo tipo de ajuda possível. Penso que estes rapazes estavam a tentar proteger a capacidade do anúncio em lhes conferir poder enquanto homens, impedindo-me de me apropriar daquela imagem. Para eles, tal como para muitos homens, o principal (senão o único) valor da pornografia é o poder de confirmar a identidade de género e, conseqüentemente, a superioridade de género. A pornografia afirma a masculinidade deles perante si próprios e perante outros, proclamando o superior poder social dos homens. À semelhança de alguns objectos antigos e primitivos vedados à contemplação feminina, a capacidade da pornografia de transmitir aos seus utilizadores uma sensação de superioridade do estatuto masculino depende do facto de esta ser possuída ou controlada por homens e proibida, afastada ou escondida das mulheres. Por outras palavras, em certas situações, um olhar feminino pode *poluir* a pornografia. Estes rapazes, já marcados pelos rudimentares códigos de género da cultura, reconheceram uma infracção no meu gesto (talvez suspeitassem que eu fosse estragar o anúncio). O seu assédio constituiu uma tentativa de policiamento de género, algo que rotineiramente os homens adultos fazem às mulheres nas ruas das cidades.

Há pouco tempo, revistas deste género apenas eram vendidas em lojas pardacentas, mas actualmente os seus anúncios podem decorar as vias públicas de qualquer vila. Claro que nem o anúncio nem a capa da

revista podem ser abertamente pornográficos e permanecer dentro da legalidade (na prática, significa que não podem ser mostrados genitais), mas para funcionar como publicidade têm de *sugerir* pornografia. Por diferentes razões, obras de arte como a *Mulher I* de De Kooning ou o *Convite* de Heineken também remetem para a pornografia sem serem, de facto, pornográficas – tudo depende de o espectador ‘captar’ a referência, sem que se confundam com pornografia. Dadas estas condições, não surpreende que se encontrem no anúncio ressonâncias das estratégias visuais destes artistas. De facto, *Mulher I* partilha com ele algumas características. Ambos apresentam figuras monumentais, icónicas e frontais que preenchem, extravasando até, a superfície do quadro, diminuindo o espectador e focando a atenção do espectador na cabeça, seios e tronco. Ambas as figuras parecem ao mesmo tempo poderosas e frágeis, com corpos maciços apoiados em pernas débeis, provisoriamente dispostas, enquanto os braços são curtos, de um tamanho abaixo do normal, ou fracos. Em ambos os casos, o espectador é posicionado para ver tudo, caso as coxas se abrissem. E é claro que nas páginas da *Penthouse* as coxas pouco mais fazem do que abrir. Contudo, a mulher sensual em De Kooning tem um propósito e um estatuto cultural distintos dos de uma ‘gatinha’ da *Penthouse*.

Mulher I de De Kooning transmite significados muito mais complexos e emocionalmente ambivalentes. A obra reconhece mais abertamente o medo e a fuga da mulher bem como a sua procura incessante. Além disso, *Mulher I* de De Kooning é sempre secundária relativamente à exibição da *persona* artística do autor.

Enquanto o manifesto propósito de uma fotografia da *Penthouse* é, presumivelmente, estimular o desejo, De Kooning desperta desejo em relação ao corpo feminino apenas para diminuir ou conquistar o seu poder de atracção e escapar ao seu perigo. O espectador é convidado a reviver uma luta na qual o mundo da arte lhe proporciona uma fuga do charme degradado da mulher. Enquanto mediada pela crítica de arte, a obra de De Kooning exprime, fundamentalmente, não o medo masculino, mas o triunfo da arte e o espírito de auto-criação. Na literatura da crítica e da história da arte as ‘mulheres’ são tratadas essencialmente como catalisadores ou suportes estruturais para os significados mais importantes da obra: a heróica introspecção do artista, a sua coragem existencialista, a sua busca de novas estruturas pictóricas ou qualquer

outro fim artístico ou transcendente, em suma, o material mítico do ritual dos museus de arte.

Quero ser absolutamente clara e afirmar que não tenho nada contra a produção nem a exposição pública desta ou de outras obras similares. Interessam-me sobretudo os cenários rituais dos museus de arte e a maneira como estes se dirigem, ou não, às mulheres e a outros visitantes. Se contesto algo nos museus não é a presença de *Mulher I* ou de *As Meninas*, mas sim a exclusão de tantas *outras* coisas do espaço museológico. O que eu gostaria de ver era um museu verdadeiramente revisionista, com cenários diferentes, mais complexos e até possivelmente múltiplos, que pudessem alargar o âmbito da experiência humana – sexual, racial e cultural – muito para lá do actual programa, pateticamente restrito, que estrutura a maior parte dos museus de arte modernos. De facto, um tal programa até poderia promover um entendimento mais aprofundado dos velhos mestres modernistas, enquadrando as suas fugas e os seus medos como respostas historicamente situadas. Uma cultura museológica de cariz mais aberto poderia, ao invés de a perpetuar, iluminar a profunda crise de masculinidade que caracteriza a arte exposta nos museus.

Tenho vindo a defender, partindo do exemplo do MoMA e de outras colecções, que a história da arte moderna é uma construção que privilegia o homem de uma forma tão óbvia quanto subtil. Certamente, um maior número de mulheres artistas poderia ser integrado nos programas dos museus, ainda que se mantenha esta estrutura – figuras como Joan Mitchell, Louise Nevelson, Agnes Martin ou Eva Hesse foram já integradas na história da abstracção progressiva sem nela provocarem qualquer acção disruptiva. Mas o problema envolve mais do que números e não é meramente uma questão de juntar mulheres à narrativa habitual. Não é apenas o preconceito dos curadores que tem mantido as artistas fora da história da arte (que, em qualquer caso, não são mais preconceituosas que qualquer outra pessoa). Não é de negligenciar o facto de as artistas terem de enfrentar uma tradição esmagadoramente autoritária que torna problemático o seu acesso à ocupação de um espaço artístico público. Para muitas, todo o mundo artístico – escolas de arte, críticos, galeristas e particularmente os seus espaços museológicos de excelência – parece ser organizado de forma a manter um universo estruturado com precisão para negar a existência de autores que não correspondam ao paradigma do homem branco (incluindo algumas ‘excepções’ simbólicas). No entanto,

nos últimos vinte e cinco anos, as repercussões do movimento pelos direitos civis e do movimento das mulheres – e, mais recentemente, do movimento lésbico e *gay* – têm-se reflectido no mundo da arte, tornando os museus mais inclusivos. As artistas ainda são frequentemente relegadas para espaços marginais ou exposições temporárias, mas já não é possível ignorar a sua presença no mundo da arte. Enquanto artistas mais antigas, como Marisol, Louise Bourgeois e Alice Neel se têm tornado mais visíveis, artistas mais jovens, como Brabara Kruger, Cindy Sherman, e Kiki Smith – para mencionar apenas algumas – têm vindo a des-masculinizar o museu e a reescrever o seu ritual, trazendo consigo novas preocupações e, frequentemente, veiculando uma perspectiva crítica que não pode facilmente ser apropriada pela comum provação ritual do mesmo.

JAMES CLIFFORD*

Coleccionando arte e cultura

Há um Terceiro mundo em cada Primeiro mundo, e vice-versa.

(Trinh T. Minh-Na, 'Difference,' Discurso 8)

Este capítulo é composto por quatro partes livremente associadas, que se relacionam com o destino dos artefactos tribais e práticas culturais assim que estes são transferidos para museus do Ocidente, sistemas de intercâmbio, arquivos disciplinares e tradições discursivas. A primeira parte propõe uma abordagem histórico-crítica do coleccionismo, focando-se em processos subjectivos, taxonómicos e políticos. Delineia o 'sistema arte-cultura', através do qual, no século passado, objectos exóticos foram contextualizados e valorizados no ocidente. Este sistema ideológico e institucional é desenvolvido mais adiante, na segunda parte, na qual a descrição cultural é apresentada como forma de coleccionismo. A 'autenticidade' outorgada quer a grupos humanos, quer ao seu trabalho artístico revela-se proveniente de pressupostos específicos acerca de temporalidade, totalidade e continuidade. A terceira parte centra-se num momento revelador na apropriação moderna de obras de 'arte' e de 'cultura' não-ocidentais, um momento retratado em várias memórias de Claude Lévi-Straus dos tempos de guerra em Nova Iorque. Uma leitura crítica torna explícita a

* Tradução a partir do texto "On Collecting Art and Culture", publicado em *Visual Culture Reader*, Nicholas Mirzoeff (ed.), 1998, Routledge: Londres e Nova Iorque, pp. 94-99.

redentora narrativa meta-histórica que estas memórias pressupõem. O sistema geral arte-cultura, apoiado por essa narrativa, é contestado ao longo do capítulo, particularmente na quarta parte, na qual são sugeridas histórias ‘tribais’ e contextos alternativos.

Coleccionando-nos a nós próprios

Ao entrares

Vais sentir-te num ambiente de castanholas

Uma batida musical

Do Estreito de Torres, de Mirzapur um sistro

Chamado Jumka, ‘usado pelas tribos

Aborígenes para atrair caça miúda

Nas noites de breu, cigarros de jornaleiro

E a máscara de Saagga, o Demónio Doutor,

Com pálpebras comandadas por fios.

O poema de James Fenton ‘The Pitt Rivers Museum, Oxford’ (1984: 81-84), do qual foi retirada esta estrofe, redescobre a colecção etnográfica como um local de fascínio. Para este visitante, até as lendas das peças do museu parecem incrementar a admiração (‘...atrair caça miúda/nas noites de breu’) e o medo. Fenton é uma criança-adulto a explorar territórios de perigo e desejo, pois ser uma criança nesta colecção (‘Por favor senhor, onde está a atrofiada/Mão?’) é ignorar as advertências sérias acerca da evolução humana e da diversidade cultural afixadas no corredor da entrada. É, pelo contrário, interessar-se pela garra de um condor, pela mandíbula de um golfinho, pelo cabelo de uma bruxa ou por ‘uma pena de gaio usada como amuleto em Buckinghamshire.’ O museu etnográfico de Fenton é um mundo de encontros íntimos com objectos inexplicavelmente fascinantes: fetiches pessoais. Aqui o coleccionismo está inevitavelmente ligado à obsessão, à recordação. Os visitantes ‘descobrem a paisagem da sua infância assinalada/Aqui nos caóticos amontoados de recordações... quarto de arrumos do esquecido ou improvável.’

Vai

Como um historiador de ideias ou um delinquente sexual,

*Atrás da arte primitiva,
 Como um semiólogo poeirento, preparado para decifrar
 Os sete componentes da maldição daquela bruxa
 Ou a sintaxe dos dentes mutilados. Vai
 Em grupos para rires das descobertas bizarras,
 Mas não entres no reino das tuas promessas
 Como criança entrando nos bosques
 Proibidos das suas brincadeiras solitárias.*

Não entres nesta zona tabu ‘minada com as armadilhas da privacidade e da ficção/E o perigoso terceiro desejo.’ Não encares estes objectos, excepto como curiosidades para rir, arte para admirar, ou provas para serem cientificamente compreendidas. O caminho proibido, seguido por Fenton, é um caminho de fantasia demasiado íntima, evocando os sonhos da criança solitária ‘que lutava com as águias pelas suas penas’ ou a terrível visão de uma jovem, cujo tumultuoso amante é visto como um desprezível predador de ‘olhar canino.’ Este percurso pelo Museu Pitt Rivers termina com o que parece ser um pedaço de autobiografia, a visão de um ‘bosque proibido’ pessoal – exótico, desejado, selvagem, e governado pela lei (paterna):

*Ele tinha percebido que torturas os selvagens haviam preparado
 Para ele, ali, à medida que empurrava calmamente o portão
 E entrou no bosque perto do cartaz que dizia ‘ATENÇÃO.
 ARMADILHAS E RATOEIRAS DE FOGO NO LOCAL’
 Pois o seu pai tinha protegido a sua bela propriedade.*

A incursão de Fenton pela alteridade conduz a uma área proibida do ‘eu.’ A sua forma íntima de empreender a colecção exótica encontra uma área de desejo delimitada e policiada. A lei está preocupada com a *propriedade*.

A clássica análise de C.B. Macpherson do ‘individualismo possessivo’ ocidental (1962) traça a emergência, no século XVII, de um eu ideal como proprietário: o indivíduo rodeado por propriedades e bens acumulados. O mesmo ideal pode manter-se idêntico para as colectividades, fazendo e refazendo os seus ‘eus’ culturais. Por exemplo, Richard Handler (1985) analisa a construção do ‘património’ cultural do Quebec, apoiando-se em

MacPherson para deslindar pressuposições e paradoxos inerentes a ‘ter uma cultura’, seleccionando e prezando uma autêntica ‘propriedade’ colectiva. A sua análise sugere que esta identidade, seja ela cultural ou pessoal, pressupõe actos de coleccionismo, reunindo posses em sistemas arbitrários de valor e significado. Estes sistemas, sempre poderosos e orientados por regras, mudam historicamente. Não se lhes pode escapar. Na melhor das hipóteses, como sugere Fenton, é possível transgredi-los (‘caçar’ nas suas zonas tabu), ou provocar um estranhamento em relação às suas ordens inequívocas. Na análise subtilmente perversa de Handler, um sistema de retrospecção – revelado pela Comissão de Monumentos Históricos, que seleccionou dez tipos de ‘propriedade cultural’ – surge como uma taxonomia digna da ‘enciclopédia chinesa’ de Borges: ‘(1) monumentos comemorativos; (2) igrejas e capelas; (3) fortes do Regime francês; (4) moinhos de vento; (5) cruzeiros; (6) inscrições e placas comemorativas; (7) monumentos de devoção; (8) casas antigas e senhoriais; (9) mobiliário velho; (10) “les choses disparues”¹’ (1985: 199). Na argumentação de Handler, a colecção e preservação de um domínio de identidade autêntico não pode ser natural ou inocente. Está implicado com políticas nacionalistas, com leis restritivas e com codificações contestadas do passado e do futuro.

É provavelmente universal haver uma espécie de ‘agrupamento’ em torno do ‘eu’ e do grupo – a reunião de um ‘mundo’ material, a delimitação de um domínio subjectivo que não é ‘outro’. Todas estas colecções incorporam hierarquias de valores, exclusões, territórios do ‘eu’ governados por regras. Mas a noção de que este agrupamento envolve a acumulação de posses, a ideia de que a identidade é uma espécie de riqueza (de objectos, conhecimentos, memórias, experiência), não é certamente universal. A acumulação individualista do ‘grande-homem’ da Melanésia não é possessiva no sentido de Macpherson, visto que na Melanésia não se acumulam objectos para serem mantidos como bens privados, mas para serem dados, redistribuídos. No Ocidente, contudo, coleccionar converteu-se ao longo dos tempos numa estratégia para a definição de um ‘eu’, de uma cultura e de uma autenticidade de natureza possessiva.

As colecções das crianças são reveladoras neste aspecto: a acumulação de miniaturas de carros por um rapaz, as bonecas por uma rapariga, de um ‘museu da natureza’ nas férias de Verão (com pedras e conchas etiquetadas

1 N.T.: O mesmo que raridades. Em francês no original.

e um colibri num frasco), aquela taça favorita cheia de aparas de lápis multicolores. Nestes pequenos rituais canalizam-se as obsessões, exercita-se uma apropriação do mundo, a acumulação de coisas à nossa volta, escolhidas com propriedade e gosto estético. As peças escolhidas para todas as colecções reflectem regras culturais mais vastas – de taxonomia racional, de género, de estética. Uma excessiva necessidade de *ter*, às vezes gananciosa até, é transformada num desejo significativo, orientado por regras. Assim o ‘eu’ que deve possuir, mas não pode ter tudo, aprende a seleccionar, a ordenar, a classificar em hierarquias – a fazer boas colecções.²

Quando uma criança colecciona modelos de dinossauro ou bonecas, mais cedo ou mais tarde será encorajada a guardar esses bens numa estante ou numa caixa especial ou a construir uma casa de bonecas. Os tesouros pessoais tornar-se-ão públicos. Se a paixão incide sobre figuras egípcias, esperar-se-á que o coleccionador as rotule, que conheça a que dinastia pertencem (não é suficiente que simplesmente exalem poder ou mistério), que diga coisas interessantes sobre elas, que distinga as cópias dos originais. O bom coleccionador (ao invés do coleccionador obsessivo ou do avarento) tem bom gosto e é reflectido.³ A acumulação desenvolve-

2 Sobre o colecionismo como estratégia de desejo ver o sugestivo catálogo (Hainard e Kaehr, 1972) de uma exposição intitulada *'Collections Passion'*, no Musée d'Ethnographie, Neuchâtel, Junho a Dezembro de 1981. Esta colecção analítica de colecções representa *um tour de force* à museologia reflexiva. Sobre colecionismo e desejo, ver também a brilhante análise ao Museu Americano de História Natural da América, à fraternidade americana e à ameaça de decadência entre 1908 e 1936, da autoria de Donna Haraway (1985). O seu trabalho sugere que a paixão pelo colecionismo, pela preservação e pela exposição é articulada através de formas definidas pelo género que são historicamente específicas. Beaucage, Gomila e Vallée (1976) oferecem considerações críticas acerca da complexa experiência do etnógrafo com objectos.

3 O ensaio de Walter Benjamin “Desempacotando a minha biblioteca” (1969: 59-68) fornece o ponto de vista de um devotado analista. O colecionismo surge aqui como uma arte de viver intimamente ligada com a memória, com a obsessão, com o salvamento da ordem, da desordem. Benjamin vê (e daí retira um certo prazer) a precariedade do espaço subjectivo alcançada através da colecção.

Toda a paixão está próxima do caos, mas a de coleccionar confina com o das recordações. Mais direi ainda: o acaso, o destino, que tingem o passado diante dos meus olhos, estão também presentes na desordem familiar destes livros. De facto, o que é esta colecção senão uma desordem na qual o hábito se instalou de tal modo que ela pode apresentar-se como ordem? Já ouviram falar de pessoas que adoecem pela perda dos seus livros, e de outras que para os adquirir se tornam criminosos. Nestes domínios, toda a ordem mais não é do que um estado periclitante à beira de um abismo.

(N.T.: excerto segundo a tradução de João Barrento no volume *Imagens de Pensamento*, (ed.) Assírio & Alvim, Lisboa, 2004).

(Benjamin 1969; p. 60)

-se de uma forma pedagógica e edificante. A colecção propriamente dita – a sua estrutura taxonómica e estética – é valorizada, e qualquer fixação privada em determinados objectos é negativamente marcada como fetichismo. De facto, uma relação ‘apropriada’ com objectos (posse orientada por regras) pressupõe uma relação ‘selvagem’ ou perversa (idolatria ou fixação erótica).⁴ Na interpretação de Susan Stewart, ‘A fronteira entre colecionismo e fetichismo é mediada pela classificação e pela exibição em tensão com a acumulação e o secretismo’ (1984: 163).

On Longing, o abrangente estudo de Stewart, traça uma ‘estrutura do desejo’ cuja tarefa é a repetitiva e impossível tentativa de preencher o fosso que separa a linguagem da experiência por ela codificada. Stewart explora certas estratégias recorrentes adoptadas pelos ocidentais desde o século XVI. De acordo com a sua análise, as miniaturas, sejam elas retratos ou casas de bonecas, representam a aspiração burguesa por uma experiência ‘interior’. A autora explora também a estratégia do gigantismo (de Rabelais e Gulliver aos *earthworks*⁵ e painéis publicitários), do ‘souvenir’ e da colecção. Stewart mostra como as colecções, principalmente nos museus, criam a ilusão de serem representações adequadas de um mundo, começando por retirar objectos de contextos específicos (culturais, históricos ou intersubjectivos) e tornando-os ‘representativos’ de todos abstractos – uma ‘máscara bambara’, por exemplo, tornar-se-ia uma metonímia etnográfica da cultura bambara. De seguida, é elaborado um esquema classificativo para armazenar e expor o objecto para que a realidade da própria colecção, a sua ordem coerente, ultrapasse histórias específicas da produção e apropriação do objecto (pp.162-65). Em consonância com a explicação de Marx para a fantástica objectificação dos bens de consumo, Stewart defende que, nos museus ocidentais modernos, ‘uma ilusão da relação entre as coisas toma o lugar de uma

4 O meu entendimento do papel do fetiche enquanto sinal de outridade na história intelectual do Ocidente – de DeBrosses a Marx, Freud e Deleuze – é devedor do trabalho, na sua maior parte não publicado, de William Pietz; ver ‘The Problem of the Fetish, I’ (1985).

5 N.T.: “Earthworks”, sem termo equivalente em português, designa as obras de arte realizadas no âmbito do movimento artístico *Land Art*, desenvolvido por vários artistas (entre os quais se destacam Robert Smithson, Michael Heizer, Walter de Maria e Dennis Oppenheim, entre outros) nos EUA no final da década de 1960. Este movimento integra a construção de intervenções de grande dimensão na paisagem (desertos, montanhas e mar), marcando uma fase de transgressão de fronteiras no campo artístico, nomeadamente através do gesto de levar a obra de arte para fora do espaço expositivo (do museu, da galeria), operando directamente na natureza, e através da criação de objectos esculturais marcados por um carácter impermanente.

relação social' (p. 165). O colecionador descobre, adquire, recupera objectos. O mundo objectivo é dado, não produzido, e assim são ocultadas as relações históricas de poder no trabalho de aquisição. A *construção* de significado na classificação e exposição de objectos nos museus é mistificada enquanto *representação* adequada. O tempo e ordem da colecção apagam o trabalho social concreto da sua construção.

A obra de Stewart, a par da de Phillip Fisher (1975), Krzysztof Pomian (1978), James Bunn (1980), Daniel Defert (1982), Johannes Fabian (1983) e Rémy Saisselin (1984), entre outros, apresenta nitidamente o colecionismo e a exposição como processos essenciais na formação da identidade ocidental. Os artefactos reunidos – sejam eles encaminhados para gabinetes de curiosidades, salas de estar privadas, museus de etnografia, folclore ou belas-artes – funcionam no âmbito de um 'sistema de objectos' capitalista em desenvolvimento (Baudrillard 1968). Por meio deste sistema é criado um mundo de *valor* e é mantido um uso e uma circulação significativos de artefactos. Para Baudrillard, os objectos coleccionados criam um ambiente estruturado que substitui o tempo real dos processos históricos e produtivos pela sua própria temporalidade: 'O ambiente de objectos privados e a sua posse – dos quais as colecções são uma manifestação extrema – são uma dimensão da nossa vida que é tanto essencial quanto imaginária. Tão essencial como os sonhos' (Ibid.: 135).

Uma história de antropologia e arte moderna tem de reconhecer o colecionismo não só uma forma de subjectividade ocidental, mas também um conjunto variável de práticas institucionais poderosas. A história das colecções (não limitada a museus) é crucial para uma compreensão de como os grupos sociais que inventaram a antropologia e a arte moderna *se apropriaram* de coisas exóticas, factos e significados. (*Apropriar*: 'tornar próprio, 'do latim *proprius*, 'próprio, 'propriedade?'). É importante analisar como poderosas discriminações feitas em determinados momentos constituem o sistema geral de objectos, no qual artefactos de valor circulam e fazem sentido. Levantam-se assim questões de grande alcance.

Que critérios validam um produto cultural ou artístico autêntico? Quais são os valores diferenciais reconhecidos nas velhas e novas criações? Que critérios morais e políticos justificam as práticas de colecionismo sistemáticas, responsáveis e 'boas'? Porque será que, por exemplo, as aquisições em massa de objectos africanos por Leo Frobenius na viragem do século, parecem agora excessivas? (Ver também Cole, 1985 e Pye,

1987). Como se define uma colecção ‘completa’? Qual será o balanço adequado entre análise científica e exposição pública? (em Santa Fé, uma colecção soberba de arte nativa americana está exposta na School of American Research, num edifício construído, literalmente, como uma caixa-forte, com acesso cuidadosamente restrito. O Museu do Homem expõe menos de um décimo das suas colecções: o resto está armazenado em contentores de aço ou amontoado pelos cantos da vasta cave.) Porque é que até há pouco tempo parecia óbvio que os objectos não ocidentais deviam ser guardados em museus europeus, mesmo que isso significasse que nenhum exemplar puro estivesse exposto nos seus países de origem? Como é que se distinguem ‘antiguidades’, ‘curiosidades’, ‘arte’, ‘recordações’, ‘monumentos’ e ‘artefactos etnográficos’ - em diferentes momentos históricos e condições de mercado específicas? Porque é que nos últimos anos muitos museus antropológicos começaram a expor alguns dos seus objectos como obras-primas? Porque é que só recentemente a arte turística tem merecido a verdadeira atenção dos antropologistas? (Ver Graburn, 1976; Jules-Rosette 1984.) Qual tem sido a interacção variável entre o coleccionismo da história natural e a selecção de artefactos antropológicos para exposição e análise? E a lista podia ser mais extensa.

A História crítica do coleccionismo está relacionada com aquilo que grupos específicos e indivíduos seleccionam do mundo material para preservar, valorizar, e trocar. Embora esta história complexa, pelo menos desde a época dos Descobrimentos, continue por escrever, Baudrillard sugere um enquadramento inicial para o uso dos objectos no ocidente capitalista dos últimos anos. Na sua explicação é axiomático que todas as categorias de objectos importantes - incluindo os que se distinguem como provas científicas e como arte de referência - funcionem num sistema ramificado de símbolos e valores.

Para citar apenas um exemplo, o *New York Times* de 8 de Dezembro de 1984 noticiou a pilhagem ilegal generalizada de locais arqueológicos dos Anasazi, no sudoeste americano. Potes pintados e urnas desenterados em boas condições poderiam valer até \$30 000 (≈ 24 500 euros) no mercado. Outro artigo no mesmo número deste jornal tinha uma fotografia de potes e jarros da Idade do Bronze, recuperados por arqueólogos de um navio fenício naufragado da costa da Turquia. Um dos relatos foca o coleccionismo clandestino visando apenas o lucro, enquanto o outro destaca o coleccionismo científico em prol do conhecimento.

As avaliações morais dos dois actos de recuperação foram nitidamente opostas, mas os potes recuperados eram todos importantes, muito belos e antigos. O valor comercial e estético, em ambos os casos, pressupôs um determinado sistema de valores. Este sistema reconhece um interesse e uma beleza intrínsecos em objectos de um tempo passado e pressupõe que coleccionar objectos do quotidiano de civilizações antigas (de preferência desaparecidas) será mais *compensador* do que coleccionar, por exemplo, garrafas-termos decoradas da China moderna ou T-shirts feitas à medida na Oceania. Os objectos antigos são dotados de um sentido de ‘profundidade’ pelos seus coleccionadores, conhecedores da história. A temporalidade é reificada e recuperada enquanto origem, beleza e conhecimento.

Este sistema arcaizante nem sempre dominou o coleccionismo ocidental. As curiosidades do Novo Mundo, adquiridas e apreciadas no século XVI, não eram necessariamente valorizadas como antiguidades, produtos de civilizações ‘passadas’ ou primitivas. Ocupavam frequentemente uma categoria do maravilhoso, de uma ‘época dourada’ presente (Honour, 1975; Mullaney 1983; Rabassa, 1985). Mais recentemente, a parcialidade retrospectiva das apropriações ocidentais das culturas do mundo tem vindo a ser escrutinada (Fabian, 1983; Clifford, 1986). A ‘autenticidade’ cultural ou artística tem tanto que ver com um presente inventivo, como com um passado, com a sua objectivação, preservação ou restauração.

Desde a viragem do século XX, objectos recolhidos de origens não ocidentais têm vindo a ser classificados segundo duas grandes categorias: como artefactos culturais (científicos) ou como obras de arte (estéticas).⁶ Outros objectos de colecção – objectos úteis produzidos em massa, ‘arte turística’, curiosidades, etc. – têm sido cada vez menos valorizados; Na melhor das hipóteses, encontram-se em exposições de ‘tecnologia’ ou ‘folclore’. Estas e outras localizações, nas quais se insere aquilo que pode

6 Para articulações excessivas do culturalismo etnográfico e do formalismo estético ver Sieber 1971, Price e Price 1980, Vogel 1985 e Rubin 1984. Os primeiros dois trabalhos argumentam que a arte só pode ser entendida (e não só meramente apreciada) no seu contexto original. Vogel e Rubin garantem que as qualidades estéticas transcendem o seu lugar de articulação original, que as ‘obras primas’ apelam a sensibilidades humanas transculturais, senão universais. Para uma noção da forma como categorias frequentemente incompatíveis, como ‘excelência estética’, ‘utilidade’, ‘raridade’, ‘idade’, etc., são debatidas no exercício de conferir valor autêntico a obras tribais, ver o inconclusivo simpósio sobre ‘Autenticidade na Arte Africana’ organizado pelo periódico *African Arts* (Willett et al. 1986).

ser denominado como ‘sistema moderno de arte e cultura’, pode ser visualizado com a ajuda de um diagrama (algo procustiano).

O ‘quadrado semiótico’ de A. J. Greimas (Greimas e Rastier, 1968) mostra-nos ‘que qualquer oposição binária inicial pode, pela acção de negações e da síntese apropriada, gerar um campo de termos muito maior que, contudo, permanecem todos necessariamente fechados na oclusão do sistema inicial’ (Jameson 1981: 62). Ao adaptar Greimas aos objectivos da crítica cultural, Frederic Jameson usa o quadrado semiótico para mostrar ‘os limites de uma consciência ideológica específica, [marcando] os pontos conceptuais para além dos quais a consciência consegue alcançar, e entre aquilo que está condenado a oscilar’ (Ibid.: 47). Seguindo o seu exemplo, apresento o seguinte mapa (ver Figura V) de um campo contestável e historicamente específico de significados e instituições.

Começando com uma oposição inicial, através de um processo de negação, são gerados quatro termos. São estabelecidos eixos verticais e horizontais e entre eles quatro zonas semânticas: (1) a zona das obras-primas autênticas, (2) a zona dos artefactos autênticos, (3) a zona das obras-primas inautênticas, (4) a zona dos artefactos não-autênticos. A maioria dos objectos – velhos e novos, raros e comuns, habituais e exóticos – podem ser localizados numa destas zonas ou, ambiguamente, em trânsito entre duas zonas.

O sistema classifica objectos e atribui-lhes o valor correspondente. Estabelece os ‘contextos’ aos quais eles devem pertencer e entre os quais circulam. Movimentos regulares em direcção a um valor positivo movem-se de baixo para cima e da direita para a esquerda. Estes movimentos seleccionam artefactos de valor estável ou raridades, sendo o seu valor normalmente garantido por um estatuto cultural ‘que desaparece’ ou pela selecção e mecanismos de avaliação do mercado da arte. O valor do artesanato Shaker reflecte o facto de a sociedade Shaker já não existir: o *stock* é limitado. No mundo da arte, o trabalho é reconhecido como ‘importante’ por especialistas e coleccionadores, de acordo com critérios que não são apenas estéticos (ver Becker, 1982). De facto, as definições predominantes do que é ‘belo’ ou ‘interessante’ mudam por vezes muito rapidamente.

Uma área de tráfego frequente dentro do sistema é aquela que liga as zonas 1 e 2. Os objectos movem-se, ao longo deste percurso, em duas direcções. Objectos de valor cultural ou histórico podem ser elevados

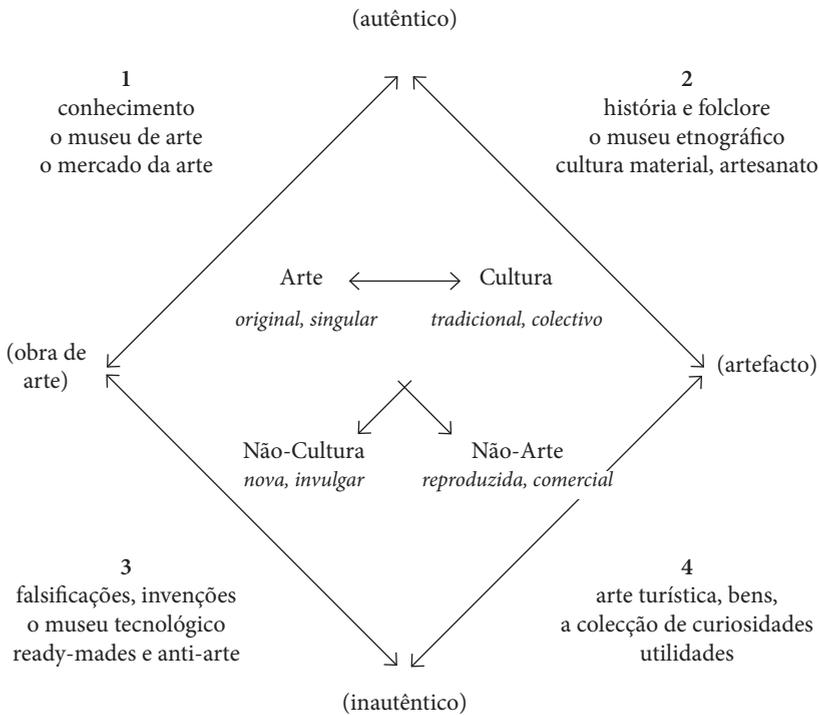


Figura V

ao estatuto de arte de elite. Os exemplos desta movimentação são vastos, desde a 'cultura' etnográfica à 'arte' de elite. Os objectos tribais localizados em galerias de arte (a ala Rockefeller no Museu Metropolitano em Nova Iorque) ou expostos em qualquer outro local de acordo com protocolos 'formalistas' em vez de 'contextualistas' (Ames 1986: 39-42) são demonstrativos deste facto. O artesanato (as peças Shaker colecionadas no Museu Whitney em 1986), o folclore, certas antiguidades, a arte 'naive', são todos sujeitos a promoções periódicas. Um movimento na direcção inversa ocorre sempre que as obras-primas são cultural e historicamente 'contextualizadas', algo que tem vindo a ocorrer de forma cada vez mais explícita. Talvez o caso mais flagrante tenha sido o da realocação da grandiosa colecção impressionista francesa, que foi transferida do Jeu de Paume para o novo Museu do Século Dezanove na Gare d'Orsay. Neste caso, as obras-primas assumem a sua posição no panorama de um

‘período’ histórico-cultural. O panorama inclui um urbanismo industrial emergente e a sua triunfante tecnologia, arte de ‘má qualidade’ assim como arte de ‘boa qualidade’. Um movimento menos brusco da zona 1 para a zona 2 pode ser ilustrado através do processo rotineiro nas galerias de arte através do qual os objectos ‘datados’ são considerados mais interessantes por serem bons exemplos do estilo de um determinado período do que por serem obras de grandes génios.

Também ocorrem movimentações entre as metades inferior e superior do sistema, normalmente no sentido ascendente. Os bens comerciais da zona 4 frequentemente entram na zona 2, tornando-se peças de época raras, logo colecionáveis (velhas garrafas verdes de coca-cola). Muitos trabalhos não-ocidentais da actualidade migram entre o estatuto de ‘arte turística’ e a criativa estratégia artístico-cultural. Algumas produções actuais de povos do Terceiro Mundo estilhaçaram por completo o estigma da inautenticidade comercial moderna. Por exemplo, a pintura ‘primitiva’ haitiana – comercial e de origem impura e relativamente recente – integrou-se por completo no sistema arte-cultura. Significativamente, este trabalho entrou no mercado da arte através de uma associação com a zona 2, tornando-se valorizado como trabalho de *haitianos* e não apenas como trabalho de artistas individuais. A pintura haitiana está rodeada de associações específicas com a terra do *voodoo*, da magia e da negritude. Apesar de alguns artistas individuais terem vindo a ser conhecidos e galardoados, a aura da produção ‘cultural’ é mais associada a eles do que, digamos, a Picasso, que não é valorizado como ‘artista espanhol’ de nenhuma forma essencial. O mesmo pode dizer-se, como veremos, acerca de muitos trabalhos recentes de arte tribal, oriundas quer de Sepik, quer da costa Oeste norte-americana. Tais trabalhos distanciaram-se substancialmente da categoria turística ou de bem comercial às quais, devido à sua modernidade, foram relegados pelos puristas; mas os mesmos não se podem movimentar para dentro da zona 1, o mercado da arte, sem trilhar os caminhos da cultura (tradicional) autêntica. Não pode haver nenhuma movimentação directa da zona 4 para a zona 1.

Deslocações ocasionais ocorrem entre as zonas 4 e 3, por exemplo quando um bem comercial ou artefacto tecnológico é visto como um caso de criação particularmente inventiva. O objecto é destacado da cultura comercial ou de massas para provavelmente vir a figurar num museu de tecnologia. Por vezes, tais objectos entram mesmo no domínio da arte:

inovações ‘tecnológicas’ ou bens comerciais podem ser contextualizadas como ‘design’ moderno, passando assim pela zona 3 até à zona 1 (por exemplo mobiliário, máquinas domésticas, carros e afins são mostrados no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque).

Há também uma movimentação regular entre as zonas 1 e 3. As falsificações de obras de arte postas a nu são despromovidas (embora preservem ainda algo da sua aura original). Opostamente, várias formas de ‘anti-arte’ e de paródia à sua falta de originalidade ou ‘inautenticidade’, são colecionadas e valorizadas (a lata de sopa de Warhol, a fotografia de uma fotografia da autoria de Walker Evans realizada por Sherri Levine, o urinol, o porta-garrafas ou a pá de Duchamp). Objectos da zona 3 são todos passíveis de serem colecionados dentro do domínio geral da arte: são incomuns, marcadamente distintos ou cruamente afastados da cultura. Uma vez apropriados pelo mundo da arte, como aconteceu com os *ready-made* de Duchamp, os mesmos circulam pela zona 1.

O sistema arte-cultura que esbocei em forma de diagrama exclui e marginaliza vários contextos residuais ou emergentes. Para referir apenas um: a categoria da arte e da cultura, tecnologia e bem comercial são fortemente seculares. ‘Objectos’ religiosos podem ser valorizados como arte de excepção (um altar da autoria de Giotto), como folclore (as populares decorações de santuários na América Latina), ou como artefactos culturais (um chocalho indiano). Tais objectos não têm qualquer ‘poder’ ou mistério individual – qualidade adstritas aos ‘fetiches’ antes de estes serem reclassificados no sistema moderno como arte primitiva ou artefactos culturais. No entanto, que ‘valor’ é retirado a um altar quando este sai de uma igreja em actividade (ou quando essa mesma igreja começa a funcionar como museu)? O seu poder ou carácter sagrado específicos são realocados num domínio estético geral.

É importante salientar a historicidade deste sistema arte-cultura. Este não atingiu ainda a sua forma definitiva: as posições e valores atribuídos a artefactos colecionáveis mudaram e continuarão a mudar. Para além disso, um diagrama sincrónico não pode representar zonas de contestação ou transgressão, excepto enquanto movimentos ou ambiguidades entre pólos fixos. De facto, uma grande parte da ‘arte tribal’ da actualidade integra o tráfego regular no sistema arte-cultura e contextos espirituais tradicionais que não são tidos em conta pelo sistema (Coe 1986). Independentemente dos seus domínios contestados, no entanto e de forma geral,

o sistema ainda confronta qualquer objecto exótico colecionável com uma alternativa inflexível entre uma segunda casa num meio etnográfico ou num meio estético. O museu etnográfico moderno e o museu de arte ou a colecção privada desenvolveram modelos de classificação separados e alternados. No primeiro, uma 'escultura' é disposta em conjunto com outros objectos de função similar ou em proximidade de objectos do mesmo grupo cultural, incluindo artefactos utilitários como colheres, taças ou lanças. Uma máscara ou estátua pode ser agrupada com objectos formalmente distintos e explicada como parte de um ritual ou complexo institucional. Os nomes de escultores individuais são desconhecidos ou suprimidos. Nos museus de arte uma escultura é identificada como criação de um indivíduo: Rodin, Giacometti, Barbara Hepworth. O seu posicionamento em práticas culturais quotidianas (inclusive o mercado) é irrelevante para o seu significado intrínseco. Enquanto no museu etnográfico o objecto é cultural ou humanamente 'interessante', no museu de arte ele é antes de mais 'belo' ou 'original'. Não foi sempre assim.

Elizabeth Williams (1985) reconstituiu um capítulo revelador na cambiante história destas discriminações. Na Paris do século XIX era difícil conceber a ideia de que os artefactos pré-colombianos pudessem ser 'belos' na sua essência. Uma influente estética naturalista via a *ars americana* como grotesca ou rude. Na melhor das hipóteses, a obra pré-colombiana podia ser integrada na categoria das antiguidades e apreciada através do filtro do mediavalismo de Viollet-le-Duc. Williams mostra como os artefactos maias e incas, sendo o seu estatuto incerto, migraram entre o Louvre, a Biblioteca Nacional, o Museu Guimet e, posteriormente (depois de 1878), o Trocadéro, onde enfim tais objectos pareceram encontrar um lar etnográfico numa instituição que os tratou como provas científicas. Os primeiros directores do Trocadéro, Ernest-Théodore Hamy e Rémy Verneau, mostraram pouco interesse nas suas qualidades estéticas.

A 'beleza' da maior parte da 'arte' não ocidental é uma descoberta recente. Antes do século vinte muitos desses objectos eram coleccionados e valorizados, mas por razões diferentes. No início do período moderno a sua raridade e estranheza eram prezadas. O 'gabinete de curiosidades' misturava tudo, sendo que cada objecto individual representava metonimicamente toda uma região ou população. A colecção era um microcosmo, um 'sumário do universo' (Pomian 1978). O século dezoito

introduziu um interesse mais sério na taxonomia e na elaboração de séries completas. Coleccionar era cada vez mais uma actividade de naturalistas científicos (Feest 1984:90) e os objectos eram valorizados no sentido em que eram exemplificativos de um rol de categorias sistemáticas: comida, vestuário, materiais de construção, alfaias agrícolas, armas (de guerra, de caça), e por aí adiante. As classificações etnográficas de E. F. Jomard e as mostras tipológicas de A. H. L. F. Pitt Rivers representavam o epítome desta visão taxonómica de meados do século dezanove (Chapman 1985: 24-25). As tipologias de Pitt Rivers realçavam sequências relativas ao desenvolvimento. No final do século, o evolucionismo dominava as disposições de artefactos exóticos. Quer os objectos fossem apresentados como antiguidades, quer fossem dispostos numa organização geográfica ou societária, espalhados em panóplias ou organizados em 'grupos de vivência' e dioramas, uma história da evolução humana era sempre contada. O objecto já não era em primeira instância uma 'curiosidade' exótica, passando a ser uma fonte de informação totalmente integrada no universo do Homem Ocidental (Dias 1985: 378-79). O valor dos objectos exóticos residia na sua capacidade de testemunhar a realidade concreta de uma fase remota da Cultura humana, um passado comum que confirmaria o presente triunfante da Europa.

Com Franz Boas e a emergência da antropologia relativista, consolidou-se uma ênfase no posicionamento de objectos nos seus contextos. As 'culturas' assim representadas podiam ser organizadas numa série evolucionária modificada, ou então dispersa em 'presentes etnográficos' sincrónicos. Estes não eram nem tempos de antiguidade, nem o século vinte, mas antes de uma representação do contexto 'autêntico' dos objectos coleccionados, cuja origem remontava a um passado pouco anterior à altura em que eram expostos ou coleccionados. Quer o coleccionador, quer o etnógrafo podiam argumentar serem os últimos a resgatar 'a coisa autêntica'. A autenticidade, como veremos, é produzida através da remoção de objectos e costumes da sua situação histórica actual – um presente - devindo -futuro.

Com a consolidação da antropologia do século XX, os artefactos contextualizados etnograficamente passam a ser valorizados como 'testemunho' objectivo da vida multidimensional de uma determinada cultura (Jamin 1982: 89-95). Em simultâneo com novos desenvolvimentos na arte e na literatura, assim que Picasso e outros começaram a visitar o 'Troca'

e a dispensar aos seus objectos tribais uma admiração não-etnográfica, o lugar adequado para objectos não-ocidentais começava novamente a ser posto em causa. Aos olhos de um modernismo triunfante, alguns destes artefactos podiam pelo menos ser vistos como obras-primas universais. Assim emergiu a categoria ‘arte primitiva’.

Este desenvolvimento introduziu novas ambiguidades e possibilidades num sistema taxonómico em constante mutação. Em meados do século dezanove, os objectos pré-colombianos ou tribais eram considerados antiguidades ou grotescos. Na década de 1920 os mesmos passaram a ser testemunhas culturais e obras-primas estéticas. Desde então, ocorreu uma migração controlada estes dois domínios institucionalizados. As fronteiras entre arte e ciência, o estético e o antropológico, não são permanentes. De facto, os museus de antropologia e belas artes têm vindo a mostrar sinais de interpenetração. Por exemplo, a Ala de Povos Asiáticos no Museu de História Natural de Nova Iorque reflecte o estilo expositivo de tipo ‘boutique’, cujos objectos não estariam deslocados nas paredes ou nas mesas de sala de estar da classe média. Na baixa da cidade dá-se ainda um desenvolvimento complementar, uma vez que o Museu de Arte Moderna expande a sua exposição permanente de artefactos culturais: mobiliário, automóveis, electrodomésticos e utensílios – até mesmo pendurados no tecto, como é o caso do muito admirado e reluzente helicóptero verde, como se de uma canoa de guerra da costa noroeste se tratasse.

Embora os objectos dos sistemas artístico e antropológico possam ser institucionalizados e poderosos, o facto é que os mesmos não são imutáveis. As categorias do belo, do cultural e do autêntico mudaram e continuam em mudança. É pois importante resistir a tendência das colecções para a auto-suficiência, para a supressão dos seus próprios processos de produção históricos, económicos e políticos (ver Haacke 1975; Hiller 1979). Idealmente, a história da sua própria colecção e apresentação deviam ser aspectos visíveis em qualquer exposição. Correu um rumor de que a Sala Boas de artefactos da costa noroeste do Museu Americano de História Natural iria ser remodelada, sendo o seu estilo expositivo modernizado. Aparentemente (pelo menos assim esperamos) o plano foi abandonado em prol de uma ala em consonância com o ambiente e a época, um momento na história do coleccionismo, em vez de uma colecção soberba. A vastamente publicitada exposição “Primitivismo na

Arte do Século XX”, que decorreu no Museu de Arte Moderna em 1984, tornou evidente (ao mesmo tempo que celebrou) a circunstância precisa através da qual certos objectos etnográficos subitamente se transformaram em obras de arte universais.

A um nível mais intimista, em vez de apreender os objectos apenas como signos culturais e ícones artísticos (Guidieri e Pellizzi 1981) podemos voltar a eles e ao seu perdido estatuto de fetiches, tal como fazem James Fenton – não como espécimes de um ‘fetichismo’ desviante ou exótico mas como os *nossos próprios* fetiches.⁷ Esta tática, que é necessariamente pessoal, conferirá poder de fixação aos objectos das coleções e não apenas capacidade de doutrinar e de informar. Os artefactos de África e da Oceânia poderão voltar a ser *objects sauvages*, fontes de fascínio com o poder de desconcertar. Vistos sob o ponto de vista da sua resistência à classificação, os mesmos poderão tornar-nos conscientes da nossa *falta* de serenidade e dos artifícios que empregamos para construir um mundo à nossa volta.

Referências

- AMES, Michael (1986) *Museums, the Public, and Anthropology: A Study in the Anthropology of Anthropology*, Vancouver: University of British Columbia Press.
- BARTHES, Roland (1980) *La Chambre Claire*, traduzido por Richard Howard como *Camera Lucida*, New York: Hill and Wang (1981).
- BAUDRILLARD, Jean (1968) *Le Système des Objects*, Paris: Gallimard.
- BEAUCAGE, Pierre, Jacques Gomila and Lionel Vallée (1976) *L'expérience anthropologique*. Montreal: Presses de l'Université de Montréal, pp. 71-133.
- BEXKER, Howard (1982) *Art Worlds*, Berkeley: University of California Press.
- BENJAMIN, Walter (1969) *Illuminations*, Hannah Arendt (ed.), New York: Schocken Books.
- BUNN, James (1980) ‘The Aesthetics of British Mercantilism’, *New Literary History* 11: 303-21.
- CHAPMAN, William (1985) ‘Arranging Ethnology: A.H.L.F. Pitt Rivers and the Typological Tradition’, *History of Anthropology*, Volume 3, *Objects and Others*, George Stocking (ed.), pp. 15-48, Madison: University of Wisconsin Press.

7 Para um sentido positivo do fetiche pós-freudiano ver Leeris 1929, 1946; para as possibilidades radicais da teoria do fetiche ver Pietz 1985, baseado em Deleuze; e para um sentido perverso de fetiche (o ‘punctum’) enquanto local de significação estritamente pessoal emoldurado por códigos culturais (o ‘studium’), da autoria de um semiólogo arrependido, ver Barthes 1980. Gomila (1976) repensa a cultura material etnográfica a partir de algumas destas perspectivas surrealistas-psicanalíticas.

- CLIFFORD, James (1986) 'On Ethnographic Allegory' in *Writing Culture*, James Clifford e George Marcus (eds), Berkeley: University of California Press, pp. 98-121.
- COE, Ralph (1986) *Lost and Found Traditions: Native American Art: 1965-1985*, Seattle: University of Washington Press.
- COLE, Douglas (1985) *Captured Heritage: The Scramble for Northwest Coast Artifacts*, Seattle: University of Washington Press.
- DEFERT, Daniel (1982) 'The Collection of the World: Accounts of Voyages from the Sixteenth to the Eighteenth Centuries', *Dialectical Anthropology* 7: 11-20.
- DIAS, Nelia (1985) 'La Fondation de Musée d'Ethnographie du Trocadéro (1970-1990): Un aspect de l'histoire institutionnelle de l'anthropologie française.' Thesis, troisième cycle, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris.
- FABIAN, Johannes (1983) *Time and the Other: How Anthropology Makes its Objects*, Nova Iorque: Columbia University Press.
- FEEST, Christian (1984) 'From North America', in 'Primitivism' in Twentieth Century Art, William Rubin (ed.) Nova Iorque: Museum of Modern Art, pp. 85-95.
- FENTON, James (1984) *Children in Exile: Poems 1968-1984*, Nova Iorque: Random House.
- FISHER, Philip (1975) 'The Future's Past', *New Literary History* 6 (3): 587-606.
- GOMILA, Jacques (1976) 'Objectif, objectal, objecteur, objeté', in Pierre Beaucage, Jacques Gomila, e Lionel Valée, *L'expérience anthropologique*. Montreal: Presses de l'Université de Montréal, pp. 71-133.
- GRABURN, Nelson (ed.) (1976) *Ethnic and Tourist Arts*, Berkeley: University of California Press.
- GREIMAS, A.J. and François Rastier (1968) 'The Interaction of Semiotic Constraints', *Yale French Studies* n.º 41: 86-105.
- GUIDIERI, Rémo e Francesco Pellizzi (1981) Editorial, *Res* 1: 3-6.
- HAACKE, Hans (1975) *Framing and Being Framed*, Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- HAINARD, Jacques and Rolland Kaehr (eds.) (1982) *Collections passion*, Neuchâtel: Musée d'Ethnographie.
- HANDLER, Richard (1985) 'On Having a Culture: Nationalism and the Preservation of Quebec's Patrimoine', *History of Anthropology*, Volume 3, *Objects and Others*, George Stocking (ed.), Madison: University of Wisconsin Press, pp. 192-217.
- HARAWAY, Donna (1985) 'Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936', *Social Text*, Inverno: 20-63.
- HILLER, Susan (1979) Review of 'Sacred Circles: 2,000 Years of North American Art', *Studio International*, Dezembro: 8-15.
- HONOUR, Hugh (1975) *The New Golden Land*, Nova Iorque: Pantheon.
- JAMESON, Frederic (1981) *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca: Cornell University Press.

- JAMIN, Jean (1982) 'Objects trouvés des paradis perdus: A propos de la Mission Dakar-Djibouti', in *Collections passion*, J. Hainard and R. Kaehr (eds.), Neuchâtel: Musée d'Ethnographie, pp. 69-100.
- JAMIN, Jean (1985) 'Les Objets ethnographiques sont-ils perdus?', in *Temps perdu, temps retrouvé: Voir les choses du passé au présent*, J. Hainard e R. Kaehr (eds.), Neuchâtel: Musée d'Ethnographie, pp. 51-74.
- JULES-ROSETTE, Benetta (1984) *The Messages of Tourist Art*, Nova Iorque: Plenum.
- LEIRIS, Michael (1929) 'Alberto Giacometti', *Documents* 1 (4): 209-11. Traduzido por J. Clifford em *Sulfur* 15 (1986): 38-41.
- LEIRIS, Michael (1946) *L'Âge d'homme*, Paris: Gallimard. Traduzido por Richard Howard (1985) como *Manhood*, Berkeley: North Point Press.
- MACPHERSON, C. B. (1962) *The Political Theory of Possessive Individualism*, Oxford: Oxford University Press.
- MULLANEY, Steven (1983) 'Stange things, Groos Terms, Curious Customs: The Rehearsal of Culture in the Late Renaissance', *Representations*, 3: 40-67.
- PIETZ, William (1985) 'The Problem of the Fetish, 1', *Res* 9 (Primavera): 5-17.
- POMIAN, Krysztof (1978) 'Entre le visible et le visible: La collection', *Libre* 78 (3): 3-56.
- PRICE, Sally and Richard Price (1980) *Afro-American Art of the Suriname Rain Forest*, Berkeley, University of California Press.
- PYE, Michael (1987) 'Whose Art Is It Anyway?', *Connoisseur*, March: 78-85.
- RABASSA, José (1985) 'Fantasy, Errancy, and Symbolism in New World Motifs: An Essay on Sixteenth-Century Spanish Historiography', dissertação de Doutorado, University of California, Santa Cruz.
- RUBIN, William (ed.) (1984) *Primitivism in Modern Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, 2 volumes, Nova Iorque: Museu de Arte Moderna.
- SAISSELIN, Rémy (1984) *The Bourgeois and the Bibelot*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- SIEBER, Roy (1971) 'The Aesthetics of Traditional African Art', in *Art and Aesthetics in Primitive Societies*, Carol F. Jopling (ed.), Nova Iorque: Dutton, pp. 127-45.
- STEWART, Susan (1984) *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- VOGEL, Susan (1985) 'Introduction', in *African Masterpieces from the Musée de l'Homme*, Nova Iorque: Harry Abrams, pp. 10-11.
- WILLET, Franck et al. (1976) 'Authenticity in African American Art', *African Arts* 9 (3): 6-74 (special edition).
- WILLIAMS, Elizabeth (1985) 'Art and Artifact et the Trocadéro', in *History of Anthropology*, Volume 3, *Objects and others*, George Stocking (ed.) Madison: University of Wisconsin Press, pp. 145-66.

ANDREAS HUYSSSEN*

A cultura de massas como mulher. O “outro” do modernismo

I

Uma das obras fundadoras do modernismo, se alguma vez houve uma, foi a *Madame Bovary* de Flaubert. Emma Bovary, cujo temperamento era, nas palavras do autor, “mais sentimental que artístico”, adorava ler romances.¹ No seu estilo irónico e distanciado Flaubert descrevia as preferências literárias de Emma do seguinte modo: “Eles [os romances] estavam repletos de amor e amantes, frágeis donzelas desfalecidas em pavilhões desertos, postilhões chacinados em cada esquina, cavalgadas mortais a cada página, florestas sombrias, intriga romântica, promessas, suspiros, abraços e lágrimas, passeios ao luar, rouxinóis em pequenos bosques, cavaleiros bravos como leões, gentis como cordeiros, inacreditavelmente virtuosos, sempre bem vestidos, e que caíam em prantos em todas as ocasiões.”² É certo e sabido que o próprio Flaubert era viciado em romances durante os seus tempos de estudante em Rouen, e as leituras de Emma Bovary no convento não podem ser dissociadas da história de vida de Flaubert – um ponto que os críticos raramente se esquecem

* Tradução a partir do texto “Mass Culture as Woman. Modernism’s Other”, publicado em *Studies in Entertainment. Critical Approaches to Mass Culture*, Tania Modleski (ed.), 1986, Indiana University Press: Bloomington e Indianapolis, pp.188-207.

1 Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, trad. Merloyd Lawrence (Boston: Houghton Mifflin 1969), p. 29.

2 *Ibid.*, p. 30.

de mencionar. No entanto, há grandes razões para questionar se o adolescente Flaubert leu estes romances da mesma forma que Emma teria lido se realmente tivesse vivido – ou, nesta linha de pensamento, como qualquer mulher real dessa época teria lido.

Talvez a resposta a tal questão tenha que permanecer especulativa. Todavia, o que não é especulação, é o facto de Emma Bovary ter ficado conhecida, entre outras coisas, por ser uma leitora apanhada entre as ilusões da narrativa romântica trivial e as realidades da vida provinciana francesa durante a monarquia de Julho, uma mulher que tentou viver as ilusões libertinas da aristocracia e viu-se confinada à banalidade do quotidiano da burguesia. Flaubert, por outro lado, ficou conhecido como um dos pais do modernismo, uma das vozes mais paradigmáticas de uma estética baseada num repúdio irreconciliável pelo que Emma Bovary adorava ler.

Quanto à famosa frase de Flaubert: “Madame Bovary, c’est moi”, podemos assumir que ele sabia o que estava a dizer, e que os críticos foram longe demais na tentativa de demonstrar o que Flaubert tinha em comum com Emma Bovary – sobretudo para mostrar como Flaubert transcendeu esteticamente o dilema que arruinou a “vida” de Emma Bovary. Perante tais argumentos a questão de género normalmente fica submersa, declarando-se ainda mais poderosamente. Sartre, no entanto, na sua monumental obra *L’Idiot de la famille*, analisou as condições sociais e familiares da “neurose objectiva” de Flaubert, salientando a fantasia que o autor tinha de si próprio como mulher. De facto, Sartre conseguiu mostrar como Flaubert fetichizava a sua própria feminilidade imaginária, enquanto simultaneamente partilhava de hostilidade para com as mulheres reais, participando num padrão imaginário e de comportamento demasiado comuns na história do modernismo.³

É evidente que esta identificação masculina com a mulher, esta feminilidade imaginária do escritor é, ela própria, historicamente determinada. Para além das condições subjectivas da neurose, no caso de Flaubert, o fenómeno tem a ver com a posição cada vez mais marginal da literatura e das artes numa sociedade em que a masculinidade se identificava com acção, empreendedorismo e progresso – com os domínios dos negócios,

3 Cf. Gertrud Koch, “Zwitter-Schwestern : Weiblichkeitswahn und Frauenhass – Jean-Paul Sartres Thesen von der androgynen Kunst,” em Sartres Flaubert lesen: Essays zu Der Idiot der Familie, ed. Traugot König (Rowohlt: Reinbek, 1980), pp. 44-59.

da indústria, da ciência, e da lei. Ao mesmo tempo, também se tornou claro que a feminilidade imaginária de autores masculinos, que frequentemente baseavam a sua posição intelectual num confronto com a sociedade burguesa, pode facilmente andar a par com a exclusão das mulheres reais da prática literária, bem como com a misoginia do próprio patriarcado burguês. Contra a paradigmática declaração “Madame Bovary, c’est moi”, temos que insistir numa diferença. Nas suas reflexões críticas e ficcionais sobre a questão “Quem era Cassandra antes de alguém escrever sobre ela?”, Christa Wolf, faz a seguinte análise:

Admiramos este comentário [de Flaubert: “Madame Bovary, c’est moi”] há mais de 100 anos. Também admiramos as lágrimas derramadas por Flaubert, quando teve que deixar Madame Bovary morrer, e o cálculo evidente na elaboração do seu romance brilhante, o qual conseguiu escrever apesar de tantas lágrimas; e nós não devemos nem vamos deixar de o admirar Mas Flaubert não era Madame Bovary; não podemos de todo ignorar esse facto, apesar do que conhecemos da relação secreta entre um autor e uma figura criada pela arte⁴

Um importante aspecto do meu argumento em termos de diferença e de representações de género na cultura de massas é que a mulher (Madame Bovary) é tida como uma leitora de literatura inferior – subjectiva, emocional e passiva – enquanto o homem (Flaubert) emerge como um escritor de literatura genuína e autêntica – objectivo, irónico e com perfeito domínio dos meios estéticos. Claro que esta posição da mulher como ávida consumidora de *pulp*⁵, que considero paradigmática, também afecta a mulher escritora, cuja ambição é similar à do “grande (homem) modernista”. Wolf cita a torturada trilogia *Todesarten* (“Formas de Morrer”), de Ingeborg Bachmann, como contra-exemplo de Flaubert: “Ingeborg Bachmann é essa mulher anónima em *Malina*, é a mulher Franza no trecho do romance “The Franza Case”, aquela que não consegue controlar a sua vida, que não lhe consegue dar uma forma, que simplesmente não

4 Christa Wolf, *Cassandra: A Novel and Four Essays* (Nova Iorque: Farrar, Straus, Giroux, 1984), p. 300.

5 Segundo o *The New Shorter Oxford Dictionary*, em língua inglesa o termo *pulp* aplica-se à escrita publicada em revista ou livro baratos. O que em português designaríamos por “literatura de cordel”. De uma forma geral, refere-se a uma escrita popular, sensacionalista, melodramática e de baixo nível cultural.

consegue tornar a sua experiência numa história apresentável, que não consegue produzi-la fora de si mesma como produto artístico.”⁶

Num dos seus romances, *The Quest for Christa T*, Wolf salientou a “dificuldade de dizer Eu” que se coloca à mulher escritora. A natureza problemática de dizer “Eu” no texto literário – gesto frequentemente visto como *kitsch* ou como lapso de subjectividade – é certamente uma das dificuldades centrais que se colocam ao escritor moderno pós-romântico. Após a criação das condições determinantes para um certo tipo de subjectividade historicamente específica (o cogito Cartesiano e o sujeito epistemológico de Kant, assim como o *empreendedor* burguês e o cientista moderno), a própria modernidade esvaziou essa subjectividade, tornando a sua articulação francamente problemática. A maioria dos artistas modernos, homens ou mulheres, sabem-no. Mas basta pensarmos no impressionante contraste entre a segura e pessoal confissão de Flaubert, “Madame Bovary, c’est moi”, e a famosa “impassibilité”⁷ do estilo do romance, para perceber que há uma diferença. Dada a divergente constituição social e psicológica, e a validação das subjectividades masculina e feminina na sociedade burguesa moderna, a dificuldade em dizer “Eu” deve necessariamente ser diferente para uma mulher escritora, que pode não achar a “impassibilité” e a reificação concomitante de si um produto estético, um ideal tão atractivo e cativante como acharia um escritor masculino. Finalmente, o homem pode facilmente negar a sua própria subjectividade em benefício de um objectivo estético superior, desde que a tenha garantida ao nível da experiência quotidiana.

Assim, Christa Wolf conclui, com alguma hesitação e contudo energeticamente: “Eu penso que a estética, assim como a filosofia e a ciência, foi inventada não tanto para permitir que nos aproximemos da realidade mas mais com o intuito de nos desviar e proteger dela.”⁸ Desviar de alguma coisa ou proteger de alguma coisa parece, de facto, ser um gesto basilar da estética modernista, de Flaubert a Roland Barthes e a outros pós-estruturalistas. Aquilo que Christa Wolf designa de realidade certamente teria que incluir os romances de Emma Bovary (os livros *e os casos de amor*), visto que o repúdio pela *Trivialliteratur* sempre foi uma das características estruturantes da estética modernista, no sentido de se

6 Ibid., p.301.

7 N.T.: Em francês no original.

8 Ibid., p. 300.

distanciar, a si e aos seus produtos, das trivialidades e banalidades da vida quotidiana. Contudo, contrariamente às reivindicações dos defensores da autonomia da arte e contrariamente aos ideólogos da textualidade, as realidades da vida moderna e a expansão ominosa da cultura de massas através do domínio social, já estão sempre previamente inscritas na articulação da estética modernista. A cultura de massas foi sempre o subtexto do projecto modernista.

II

O que me interessa aqui sobretudo é a noção, que ganhou terreno durante o século XIX, de que a cultura de massas está de alguma forma associada às mulheres, enquanto a cultura autêntica continua a ser prerrogativa dos homens. A tradição da exclusão das mulheres do domínio da arte de elite não tem, obviamente, origem no século XIX, mas adquire novas conotações a partir da era da revolução industrial e da modernização cultural. Stuart Hall tem toda a razão quando sublinha que o sujeito oculto no debate sobre a cultura de massas é, precisamente, “as massas” – as suas aspirações políticas e culturais, as suas lutas e a sua pacificação através das instituições culturais.⁹ Mas quando no século XIX e no início do século XX é invocada a ameaça das massas “em convulsão à nossa porta”, para citar Hall, e se lamenta o declínio concomitante da cultura e da civilização (o qual é invariavelmente atribuído à cultura de massas), havia ainda um outro sujeito oculto. Na era do socialismo emergente e dos primeiros grandes movimentos femininos na Europa, as massas em convulsão eram também mulheres, batendo às portas da cultura masculina dominante. É, de facto, surpreendente observar como o discurso político, psicológico e estético na viragem do século define constante e obsessivamente a cultura de massas e as massas como femininas, enquanto a cultura de elite, tanto tradicional como moderna, continua a ser claramente do domínio privilegiado das actividades masculinas.

Como seria de esperar, vários críticos abandonaram desde então a noção da *cultura de massas*, de forma a “excluir de imediato a interpretação agradável aos seus defensores: “que a cultura surge espontanea-

9 Stuart Hall, estudo apresentado na Conferência sobre Cultura de Massas no *Center for Twentieth Century Studies*, Primavera de 1984.

mente das próprias massas, o que corresponde à forma contemporânea de arte popular”.¹⁰ Desta forma, Adorno e Horkheimer cunharam o termo “indústria cultural”: Enzensberger deu-lhe outro sentido, chamando-lhe “indústria da consciência”; nos Estados Unidos, Herbert Schiller fala de “gestores de opinião” e Michael Real usa o termo “cultura mediadora de massas”. A intenção crítica por detrás destas mudanças na terminologia é evidente: todos sugerem que a moderna cultura de massas é administrada e imposta a partir de cima e que a ameaça que esta representa não reside nas massas mas sim naqueles que gerem a indústria. Embora esta interpretação possa servir como uma bem-vinda correcção à noção inocente de que a cultura de massas é idêntica às formas tradicionais da arte popular, surgindo espontaneamente das massas, por outro lado apaga-se toda a rede de conotações de género que, como demonstrarei, estava implícita na antiga terminologia “cultura de massas” – i. e., conotações que representavam a cultura de massas como sendo essencialmente feminina, que também foram manifestamente impostas “a partir de cima”, num sentido especificamente de género, e que se mantêm centrais para a compreensão das determinações históricas e retóricas da dicotomia modernismo/cultura de massas.

É possível argumentar que a mudança terminológica do termo “cultura de massas” reflecte efectivamente mudanças no pensamento crítico sobre “as massas”. De facto, as teorias sobre a cultura de massas desde a década de 1920 – por exemplo as teorias da *Escola de Frankfurt* – abandonaram, de uma maneira geral, a definição explícita da cultura de massas como feminina. Em alternativa, enfatizaram características da cultura de massas tais como a dinamização, reprodução tecnológica, administração e *Sachlichkeit*¹¹ – características que a psicologia popular atribuiria ao domínio masculino, e não ao feminino. Contudo, a anterior forma de pensar emerge no tempo e também na linguagem, senão no argumento. Desta maneira, Adorno e Horkheimer argumentam que a cultura de massas “não pode rejeitar a ameaça de castração”¹², e feminizam-na explicitamente como a rainha má do conto de fadas, quando assumem que “a cultura de

10 Theodor W. Adorno, “Culture Industry Reconsidered”, *New German Critique* 6 (Outono de 1975): p. 12.

11 N.T.: Em alemão no original.

12 Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment* (Nova Iorque: Continuum, 1982), p. 141.

massas, olhando-se ao espelho, é sempre a mais bonita do mundo”¹³ À semelhança, Siegfried Kracauer, no seu crucial ensaio sobre o ornamento das massas, inicia a discussão sugerindo ao leitor a imagem das pernas das *Tiller Girls*, apesar de o argumento se focar sobretudo em aspectos de racionalização e padronização¹⁴. Exemplos como este demonstram que a inscrição do feminino na noção de cultura de massas, que parece ter começado no final do século XIX, não deixou de ter influência mesmo entre os críticos que fizeram tudo para ultrapassar a mistificação novecentista da cultura de massas como mulher.

A recuperação de estereótipos de género na teorização da cultura de massas pode também influenciar o debate actual sobre a alegada feminilidade da escrita modernista/vanguardista. Assim, a observação de que, num registo básico, a tradicional dicotomia cultura de massas/modernismo foi definida como masculina/feminina desde meados do século XIX, torna amplamente questionável a tentativa dos críticos franceses de afirmarem o espaço de escrita modernista e vanguardista como predominantemente feminino. É claro que esta abordagem, paradigmática no trabalho de Kristeva, foca o eixo modernista Mallarmé-Lautréamont-Joyce em vez do eixo Flaubert-Thomas Man-Eliot que saliento na minha argumentação. E, no entanto, esta linha de argumentação permanece problemática. Pondo de parte o facto de esta visão ameaçar tornar toda uma tradição de escrita feminina invisível, a sua principal suposição – de que “o feminino” não pode ser inscrito na linguagem comum¹⁵ – continua a estar problematicamente próxima da história de uma feminilidade imaginária masculina que se tornou proeminente na literatura desde o final do século XVIII.¹⁶ Esta visão só se torna possível se a associação “natural” de Madame Bovary com a literatura *pulp* – i. e. o discurso que persistentemente associava a mulher à cultura de massas – for simplesmente ignorada, e se se disser que um protótipo de misoginia masculina como Nietzsche fala a partir da posição da mulher. Teresa de Lauretis

13 Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, “Das Schema der Massenkultur,” em Adorno, *Gesammelte Schriften* 3 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981); p. 305.

14 Siegfried Kracauer, “The Mass Ornament”, *New German Critique* 5 (Primavera de 1975): pp. 67-76.

15 Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, “Sexual Linguistics: Gender, Language, Sexuality”, *New Literary History* 16, n.º 3 (Primavera de 1985); p. 516.

16 Para um excelente estudo sobre as imagens masculinas de feminilidade desde o século XVIII, ver Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979).

criticou recentemente esta apropriação derrideana do feminino argumentando que a posição da mulher, a partir da qual Nietzsche e Derrida falam, é um vazio e não pode ser reclamada pelas mulheres.¹⁷ De facto, mais de cem anos depois de Flaubert e Nietzsche deparamo-nos com outra versão masculina de uma feminilidade imaginária, e não é coincidência que os defensores destas teorias (que também incluem grandes pensadoras mulheres) se esforcem por distanciar-se de qualquer forma de feminismo político. Apesar de as leituras francesas do lado “feminino” do modernismo terem suscitado questões fascinantes sobre o género e a sexualidade, que podem ser usadas criticamente contrapondo-se a acepções dominantes de modernismo, parece-me claro que a teorização da escrita modernista como feminina simplesmente ignora a poderosa corrente patriarcal e misógina dentro da trajectória do modernismo, uma corrente que frequentemente declarava o seu desprezo para com as mulheres e para com as massas e que teve em Nietzsche o seu representante mais eloquente.

Seguidamente, apresento algumas observações sobre a história da percepção da cultura de massas como feminina. Vezes sem conta, documentos de finais do século XIX atribuíram características femininas pejorativas à cultura de massas – e ao falar em “cultura de massas” refiro-me aos folhetins em série, revistas populares e familiares, material de bibliotecas públicas, *bestsellers* de ficção, e semelhantes – e não, contudo, à cultura da classe trabalhadora ou às formas residuais da antiga cultura popular ou *folk*. Alguns exemplos terão que bastar. No prefácio ao romance *Germinie Lacerteux* (1865), que é frequentemente considerado o primeiro manifesto naturalista, os irmãos Goncourt atacam o que chamam de falso romance. Descrevem-no como aqueles “trabalhinhos apimentados, memórias de uma prostituta, confissões de alcova, obscenidade erótica, escândalos que levantam as saias nas imagens expostas em vitrinas de livrarias”. O verdadeiro romance (*le roman vrai*)¹⁸, pelo contrário, é caracterizado como sendo “severo e puro”. Diz-se ser caracterizado pela sua cientificidade, e em vez de sentimento oferece o que os autores designam de “quadro clínico

17 Teresa de Lauretis, “The Violence of Rhetoric: Considerations on Representation and Gender”, *Semiotica* (Primavera de 1985), edição especial sobre a *Retórica da Violência*.

18 N.T.: Em francês no original.

do amor” (*une clinique de l’amour*)¹⁹ ²⁰. Vinte anos depois, no editorial do primeiro número do jornal de Georg Conrad *Die Gesellschaft* (1885), que marca o começo dos “die Moderne”²¹ na Alemanha, o editor afirma a sua intenção de emancipar a literatura e a crítica da “tirania de debutantes polidas e velhas esposas de ambos os sexos”, e da retórica vazia e pomposa da “crítica das esposas velhas”. O referido editorial desenvolve a polémica contra as então populares revistas literárias familiares. “Os cozinheiros da arte e da literatura alcançaram a mestria na arte de economizar, imitando o famoso banquete de batata, que consiste em doze pratos de batata com uma apresentação diferente.”²² Visto que a cozinha serviu de metáfora à produção da cultura de massas, não nos surpreende ouvir Conrad apelar ao restabelecimento de uma “*arg gefährdete Mannhaftigkeit*”²³ (masculinidade seriamente ameaçada) e a uma restauração da coragem e da bravura (*Tapferkeit*) no pensamento, na poesia e na crítica.

É muito fácil ver como estas afirmações se apoiam na noção tradicional de que a estética e as capacidades artísticas das mulheres são inferiores às dos homens. As mulheres como fonte de inspiração para o artista são aceitáveis, mas doutro modo *Berufsverbot*²⁴ para as musas²⁵, a não ser, claro, que se contentem com os géneros inferiores (pintar flores e animais) e as artes decorativas. De qualquer modo, a definição de uma cultura de massas enquanto feminina e inferior anda de mão dada com a emergência de uma mística masculina no modernismo (especialmente na pintura), que foi minuciosamente documentada pelos estudos feministas²⁶. Todavia, o que é interessante na segunda metade do século XIX é um certo efeito em cadeia de significação: da inferioridade da mulher

19 Edmond e Jules de Goncourt, Germinie Lacerteux, trad. Leonard Tancock (Harmondsworth: Penguin, 1984); p.15.

20 N.T.: Em francês no original.

21 N.T.: Em alemão no original.

22 *Die Gesellschaft* 1, n.º 1 (Janeiro de 1885).

23 N.T.: Em alemão no original.

24 N.T.: Em alemão no original.

25 Cf. Cécilia Rentmeister, “Berufsverbot für Musen”, *Ästhetik und Kommunikation* 25 (Setembro de 1976); pp. 92-113.

26 Cf. por exemplo os ensaios de Carol Duncan e Norma Broude em *Feminism and Art History*, ed. Norma Broude e Mary D. Garrard (Nova Iorque: Harper & Row, 1982) ou a documentação das citações relevantes de Valerie Jaudon e Joyce Kozloff, “Art Hysterical Notions of Progress and Culture”, *Heresies* 1, n.º 4 (Inverno de 1978); pp. 38-42.

como artista (classicamente discutida por Karl Scheffler em *Die Frau und die Kunst*, 1908), passando pela associação da mulher à cultura de massas (veja-se a declaração de Hawthorne: “a maldita multidão de mulheres que rabiscam”), até à identificação da mulher com as massas como ameaça política.

Esta linha de pensamento conduz invariavelmente a Nietzsche. Mais precisamente, à sua associação das características femininas às massas, em função da sua visão estética do artista-filósofo-herói, o solitário sofredor que se mantém numa oposição irreconciliável contra a democracia moderna e a sua cultura inautêntica. Alguns exemplos típicos desta associação podem ser encontrados na polémica de Nietzsche contra Wagner, que Nietzsche vê como paradigma do declínio da cultura genuína, a era do despontar das massas e da feminização da cultura: “O perigo para os artistas, para os génios... é a mulher: mulheres que os idolatram confrontam-nos com a corrupção. Dificilmente algum deles tem carácter suficiente para não serem corrompidos – ou “redimidos” – quando são tratados como deuses: logo condescendem ao nível das mulheres.”²⁷ Está implícito que Wagner sucumbiu à adoração das mulheres ao transformar a música num mero espectáculo, teatro, ilusão:

*Expliquei onde pertence Wagner – não é à história da música. Contudo, o que significa ele nessa história? A emergência do actor na música... É fácil compreender: grande sucesso, o sucesso junto das massas já não se enquadra com aqueles que são autênticos – é necessário ser um actor para o alcançar. Victor Hugo e Richard Wagner – significam o mesmo: nas culturas em declínio, quando as decisões pertencem às massas, a autenticidade torna-se supérflua, desvantajosa, uma responsabilidade. Só o actor consegue despertar grande entusiasmo.*²⁸

Então Wagner, o teatro, as massas, a mulher – todos se transformam numa rede de significação fora da verdadeira arte e em oposição a ela: “Ninguém traz a sua arte de melhor qualidade para um teatro, muito menos aqueles que ali trabalham – há uma falta de solidão; o que quer que seja perfeito não tolera testemunhas. No teatro tornamo-nos vulgo,

27 Friedrich Nietzsche, *The Case of Wagner*, em *The Birth of Tragedy and the Case of Wagner*, trad. de Walter Kaufmann (Nova Iorque: Random House, 1967); p. 161.

28 *Ibid.*, p. 179.

manada, feminino, fariseu, gado votante, patrono, idiota – *wagneriano*²⁹. O que Nietzsche articula aqui não é certamente um ataque ao drama ou à tragédia, que para ele continuam a ser das maiores manifestações de cultura. Quando Nietzsche chama ao teatro uma “revolta de massas”³⁰, antecipa o que os situacionistas mais tarde elaborariam como a sociedade do espectáculo, e o que Baudrillard reprime como *simulacro*. Ao mesmo tempo, não é coincidência que o filósofo culpe a teatralidade pelo declínio da cultura. Afinal, o teatro na sociedade burguesa foi um dos poucos espaços que permitiu às mulheres ter um lugar primordial nas artes, precisamente porque a actuação era vista como imitativa e reprodutiva, em vez de original e produtiva. Assim, no ataque de Nietzsche ao que este entende como a feminização musical de Wagner, a sua “infinita melodia” – “entra-se no mar, gradualmente perde-se o pé, e finalmente rendemo-nos aos elementos sem reservas”³¹ – uma crítica extremamente perspicaz dos mecanismos da cultura burguesa anda lado a lado com a exibição da tendência sexista e preconceituosa que caracteriza essa mesma cultura.

III

O facto da identificação da mulher com as massas ter grandes implicações políticas é facilmente reconhecido. Dessa forma, a ironia de Mallarmé sobre a “*reportage universel*” (i. e., cultura de massas), com a sua não tão subtil alusão ao “*suffrage universel*”, é mais que um trocadilho hábil. O problema vai muito além das questões de arte e literatura. No final do século XIX, uma imagem masculina específica e tradicional da mulher serviu de receptáculo para todo o tipo de projecções, medos transferidos, e ansiedades (tanto pessoais como políticas), provocados pela modernização e os novos conflitos sociais, e também por eventos históricos específicos como a revolução de 1848, a Comuna de 1870, e o surgimento de movimentos reaccionários de massas que na Áustria ameaçaram a

29 Friedrich Nietzsche, *Nietzsche Contra Wagner*, em *The Portable Nietzsche*, (ed.) e trad. Walter Kaufmann (Harmondsworth e Nova Iorque: Penguin, 1976), p. 665.

30 Nietzsche, *The Case of Wagner*, p. 183.

31 Nietzsche, *Nietzsche Contra Wagner*, p. 666.

ordem liberal³². Um exame às revistas e aos jornais da época mostrará que as massas proletárias e pequeno-burguesas eram persistentemente descritas em termos de uma ameaça feminina. Imagens de uma multidão encolerizada histérica, das vagas de revolta e revolução, do pântano da vida da grande cidade, do lodo crescente da massificação, da figura da prostituta ruiva nas barricadas – todos penetram na escrita dos *media* dominantes, assim como na escrita das ideologias de direita do final do século XIX e início do século XX cuja psicologia social Klaus Theweleit analisou perspicazmente no estudo *Male Phantasies*.³³ O medo das massas nesta época do liberalismo em declínio significava também um medo da mulher, medo da natureza descontrolada, medo do inconsciente, da sexualidade, da perda de identidade e de fronteiras estáveis do ego nas massas.

Este tipo de pensamento é exemplificado por Gustave Le Bon no muito influente *The Crowd (La Psychologie des foules, 1895)*, o qual, como Freud observou em *Mass Psychology and Ego Analysis* (1921), meramente sumariza argumentos predominantes na Europa naquela época. No estudo de Le Bon, o medo masculino da mulher e o medo burguês das massas tornam-se indistinguíveis: “As multidões são em todo lado distintas pelas características femininas”³⁴ E: “A simplicidade e exagero dos sentimentos da multidão resultam num aglomerado que não conhece dúvida ou incerteza. Como as mulheres, vão de um extremo ao outro... Um princípio de antipatia ou desaprovação, que no caso de um indivíduo isolado não ganharia força, transforma-se num ódio furioso no caso de um indivíduo entre uma multidão”³⁵ Então Le Bon sumariza os seus medos com referência ao ícone que talvez, mais que qualquer outro no século XIX – mais do que os frequentes retratos de Judite e Salomé em telas simbolistas –, representa a ameaça feminina para a civilização: “As

32 Para uma discussão recente das mudanças semânticas nos discursos políticos e sociais das massas, elites e líderes do final do século XIX até ao fascismo, ver Helmuth Berking, “Mythos und Politik: Zur historischen Semantik des Massenbegriffs”, *Ästhetik und Kommunikation* 56 (Novembro de 1984); pp. 35-42.

33 N. T. Tradução inglesa em dois volumes pela University of Minnesota Press. Vol I *Women, Floods, Bodies, History* (1987), tradução de Stephen Conway em colaboração com Erica Carter e Chris Turner; vol II *Male Bodies: Psychoanalyzing the White Terror* (1989), tradução de Erica Carter e Chris Turner.

34 Gustave Le Bon, *The Crowd* (Harmondsworth e Nova Iorque: Penguin, 1981), p. 39.

35 *Ibid.*, p. 50.

multidões são como esfinges de fábulas antigas: é preciso chegar a uma solução dos problemas derivados da sua psicologia ou resignarem-se a serem devorados por eles”³⁶. Os medos masculinos de uma vaga feminista são aqui projectados nas massas metropolitanas, que de facto representavam uma ameaça à ordem racional burguesa. O espectro assombiante de uma perda de poder é combinado com o medo de perder as fronteiras fortificadas e estáveis do ego, que representam o *sine qua non* da psicologia masculina nessa ordem burguesa. Podemos querer relacionar a psicologia social das massas descrito por Le Bon com os antigos medos da modernidade de ser esfíngica. Assim o pesadelo de ser devorado pela cultura de massas atrás da cooptação da comodificação e o tipo “errado” de sucesso é o medo constante do artista moderno, que tenta fortificar o seu território ao fortalecer as fronteiras entre a arte genuína e a cultura de massas inautêntica. Uma vez mais, o problema não é o desejo de diferenciar entre formas de arte consagrada e formas corrompidas da cultura de massas e das suas cooptações. O problema é, de facto, a *definição através do género, que assume o feminino como aquilo que é desvalorizado*.

[...]

IV

O que dizer então da relação do pós-modernismo com a cultura de massas e das suas noções de género? O que dizer da relação do pós-modernismo com o mito de modernização? Afinal, as conotações masculinas da estética modernista estão de alguma forma subliminarmente ligadas à história da modernização, com a sua insistência na razão instrumental, no progresso teleológico, na afirmação das fronteiras do ego, na disciplina e no autocontrolo; se, para além disso, tanto o modernismo como a modernização, estão mais expostos à crítica em nome do pós-modernismo, temos então de nos perguntar até que ponto o pós-modernismo oferece possibilidades para uma mudança cultural genuína, ou até que ponto os saltadores pós-modernos de um passado perdido só produzem *simulacra*, uma cultura de imagens em rápida sucessão que torna os últimos

—
36 Ibid., p. 102.

impulsos da modernização mais aceitáveis ao encobrir as suas ramificações económicas e sociais. Penso que o pós-modernismo provoca as duas situações, mas vou apenas focar alguns dos sinais de promissora mudança cultural.

Algumas reflexões de certa forma experimentais terão que bastar, uma vez que a natureza amorfa e politicamente volátil do pós-modernismo torna o próprio fenómeno verdadeiramente esquivo, e a definição das suas fronteiras é extremamente difícil, se não *per se* impossível. Além disso, o pós-modernismo de um crítico é o modernismo de outro (ou uma sua variante), enquanto vigorosas novas formas da cultura contemporânea (tais como o aparecimento e crescente visibilidade de culturas minoritárias distintas e de uma grande variedade de obras feministas na literatura e nas artes) até agora raramente foram discutidas como sendo pós-modernas, mesmo se tais fenómenos tenham manifestamente afectado a cultura em geral ou as formas como abordamos hoje em dia as políticas de estética. De certa forma, é a própria existência destes fenómenos que desafia a crença tradicional nos avanços inevitáveis do modernismo e da vanguarda. Se o pós-modernismo for mais do que outra revolta do moderno contra si mesmo, então teria certamente que ser definido em termos de um desafio atrevido que é constitutivo de vanguarda.

A minha intenção não é apresentar mais uma definição do que realmente é o pós-modernismo, mas parece-me claro que tanto a cultura de massas como a arte (feminista) de mulheres estão enfaticamente implicadas em qualquer tentativa de delinear a especificidade da cultura contemporânea, para subsequentemente medir a extensão do fosso entre essa cultura e o alto modernismo. Quer se use o termo “pós-modernismo” ou não, não pode haver dúvida quanto ao facto da posição das mulheres na cultura e sociedade contemporâneas, e o seu efeito nessa cultura, serem fundamentalmente diferentes do que eram no período do alto modernismo e da vanguarda histórica. Parece também claro que os usos que a arte de elite faz de certas formas de cultura de massas (e vice-versa) tornaram as fronteiras entre as duas cada vez mais indistintas; onde antes o grande muro do modernismo mantinha os bárbaros do lado de fora e salvaguardava a cultura do lado de dentro, está agora um território movediço que pode vir a revelar-se fértil para alguns e traiçoeiro para outros.

Em causa neste debate sobre o pós-moderno está a grande divisão entre a arte moderna e a cultura de massas, a qual foi desmantelada pelos movimentos de arte da década de 1960 nas suas críticas ao cânone do alto modernismo, e a qual os neo-conservadores da cultura tentam reerguer hoje em dia.³⁷ Uma das características do pós-modernismo, cujo reconhecimento é unânime, é precisamente a sua tentativa de negociar formas de arte de elite com certas formas e géneros da cultura de massas e da cultura do quotidiano.³⁸ Suspeito que provavelmente não seja coincidência que tais tentativas de fusão tenham ocorrido mais ou menos ao mesmo tempo que se deu o aparecimento do feminismo e das mulheres como novas forças nas artes, e em simultâneo com a reavaliação de formas e géneros de expressão cultural anteriormente desvalorizados (por exemplo as artes decorativas, textos autobiográficos, cartas, etc.). Contudo, o ímpeto original para fundir a arte de elite com a cultura popular – por exemplo, na arte Pop, no início da década de 1960 – não teve nada que ver com a posterior crítica feminista sobre o modernismo. Esta deve-se antes à vanguarda histórica – movimentos artísticos como o dadaísmo, construtivismo e surrealismo – cujo objectivo, mal sucedido, era o de libertar a arte do seu “gueto” estético e reintegrá-la na vida.³⁹ De facto, as primeiras tentativas pós-modernas americanas de alargar o domínio da arte de elite para a imagética do quotidiano e para a cultura de massas americana, são de alguma forma reminiscências da tentativa da vanguarda histórica de trabalhar nos interstícios entre a arte de elite e a cultura de massas. Em retrospectiva, parece assim significativo que a maioria de artistas da década de 1920 usasse o já comum “americanismo” (associado ao jazz, aos desportos, aos carros, à tecnologia, aos filmes e à fotografia) com o intuito de superar o esteticismo burguês e a sua separação da “vida”. Brecht é o exemplo paradigmático, tendo sido fortemente influenciado pela vanguarda russa pós-revolucionária e a sua utopia de

37 Para uma discussão sobre a hostilidade dos neo-conservadores para com o pós-modernismo, ver o meu ensaio “Mapping the Postmodern”, *New German Critique* 33 (Outono de 1984); pp. 5-52, especialmente 28-36.

38 Enquanto alguns críticos parecem acreditar neste ponto da teoria, há uma escassez de leituras específicas de textos ou obras de arte nas quais esta fusão foi ensaiada. Uma análise muito mais concreta tem de ser feita para avaliar os resultados desta nova constelação. Não tenho dúvidas de que há tantas tentativas fracassadas com bem sucedidas, e por vezes o sucesso e o fracasso andam lado a lado no trabalho de um artista.

39 Nesta distinção entre o modernismo no final do século XIX e a vanguarda histórica, ver Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

criar uma cultura vanguardista pós-revolucionária para as massas. Parece que o *americanismo* europeu da década de 1920 voltou para a América nos anos 60, alimentando a luta dos primeiros pós-modernos contra as doutrinas da alta cultura do modernismo anglo-saxónico. A diferença é que a vanguarda histórica – mesmo quando rejeitou as políticas leninistas de vanguarda como sendo opressivas para o artista – negociou sempre o seu *Selbstverständnis*⁴⁰ em relação às reivindicações revolucionárias de uma nova sociedade que seria *sine qua non* da nova arte. Entre 1916 – o surgimento do Dadaísmo em Zurique – e 1933/34 – a liquidação da vanguarda histórica pelo fascismo alemão e pelo Estalinismo – muitos grandes artistas levaram a sério a reivindicação inerente à vanguarda: nomeadamente, guiar toda a sociedade em direcção a novos horizontes culturais e criar uma arte vanguardista para as massas. Este *ethos* de uma simbiose entre a arte revolucionária e as políticas revolucionárias desapareceu completamente depois da II Guerra Mundial, não só por causa de McCarthismo mas sobretudo pelo que os capangas de Estaline fizeram pela estética vanguardista de esquerda nos anos 20. No entanto, a tentativa dos pós-modernistas americanos dos anos 60 no sentido de renegociar a relação entre arte de elite e a cultura de massas ganhou o seu próprio *momentum* político no contexto do surgimento, nesses anos, de novos movimentos sociais – entre os quais o feminismo parece ter tido os efeitos mais duradouros na nossa cultura, porque atravessa a classe, a raça e o género.

Contudo, em relação ao género e à sexualidade, a vanguarda histórica foi de uma forma geral tão patriarcal, misógina e machista como as maiores tendências do modernismo. Basta ver as metáforas no “Manifesto Futurista” de Marinetti ou ler a descrição mordaz que Marie Luise Fleiser faz da sua relação com Bert Brecht, num texto em prosa intitulado: “Avant-garde” – no qual a jovem crédula e literariamente ambiciosa da província Bávara se torna cobaia na intriga do conhecido autor metropolitano. Ou recordemos ainda a forma como a vanguarda russa fetichizou a produção, as máquinas e a ciência e como a escrita e as pinturas dos surrealistas franceses trataram as mulheres, sobretudo como objectos de fantasia e desejo masculinos.

40 N.T.: Em alemão no original.

Não há grandes provas de que a posição da mulher era diferente entre os pós-modernistas americanos do final da década de 1950 e início de 60. Contudo, os ataques da vanguarda à autonomia estética, a sua crítica politicamente motivada da superioridade da arte de elite e a sua urgência em validar outras formas de expressão cultural anteriormente negligenciadas, todas estas acções criaram um clima estético no qual a estética política do feminismo poderia prosperar e desenvolver a sua crítica sobre o olhar e as representações masculinas. No entanto, mesmo que as transgressões estéticas dos *happenings*, acções e *performances* dos anos 60 tenham sido claramente inspirados pelo Dadaísmo, Grupo Informel e *action painting*⁴¹, salvo algumas excepções – o trabalho de Valie Export, Charlotte Moorman e Carolee Schneemann –, estas formas de arte não manifestavam sensibilidades ou experiências feministas. Mas parece historicamente significativo que as mulheres artistas tenham vindo a usar cada vez mais estas formas para dar voz às suas experiências.⁴² O caminho entre as experiências de vanguarda e a arte contemporânea trilhado pelas mulheres parece ter sido mais curto, menos tortuoso, e finalmente mais produtivo do que o caminho menos frequentado do alto modernismo. Ao observar o contexto da arte contemporânea, poder-se-á questionar se a performance e a “body art” teriam continuado a dominar durante os anos 70 se não fosse a vitalidade do feminismo nas artes e se não se tivesse verificado um investimento das mulheres artistas na articulação das experiências do corpo e da performance em termos específicos de género. Só menciono o trabalho de Yvonne Rainer e Laurie Anderson. À semelhança, na literatura o ressurgimento da preocupação com a percepção e identificação, com a experiência sensual e com a subjectividade em relação ao género e à sexualidade dificilmente estariam em primeiro plano nos debates sobre estética (contra os poderosos argumentos pós-estruturalistas sobre a morte do sujeito e sobre a expropriação derridiana do feminino), não fosse a presença sociopolítica dos movimentos das mulheres e a sua insistência no facto de as noções masculinas de per-

41 N.T.: *Action painting* refere-se a um tipo de pintura desenvolvido no âmbito do expressionismo abstracto nos Estados Unidos da década de 1950, do qual Jackson Pollock é o expoente máximo. Baseia-se na técnica do *dripping* (a tinta escorre do pincel, que deixa de estar em contacto com a superfície de representação, colocada no chão horizontalmente) e integra conceitos como automatismo e distanciamento do autor relativamente à tela.

42 Cf. Gisliind Nabakowski, Helke Sander e Peter Gorsen, *Frauen in der Kunst* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980), especialmente as contribuições de Valie Export e Gisliind Nabakowski no volume 1.

cepção e subjectividade (ou a falta delas) não se aplicarem a si próprias. Assim, iniciou-se uma viragem em direcção a uma “nova subjectividade” na prosa alemã na década de 1970, não só através da obra *Lenz* (1973) de Peter Schnerder, como frequentemente se afirma, mas ainda mais através de Karin Struck com *Klassenliebe* (também em 1973) e, em retrospectiva, através de Ingeborg Bachmann com *Malina* (1971).

Seja qual for a forma como encaramos a extensão do impacto da arte e da literatura produzida por mulheres no curso do pós-modernismo, parece claro que o questionamento feminista radical das estruturas patriarcais na sociedade e nos variados discursos da arte, da literatura, da ciência e da filosofia deverão ser uma das medidas pelas quais avaliámos a especificidade da cultura contemporânea, assim como o seu distanciamento do modernismo e da sua mística da cultura de massas como feminina. As noções de cultura de massas e das massas como uma ameaça feminina pertencem a outra época, não obstante a recente associação do feminismo às massas, feita sem quaisquer reservas por Jean Baudrillard. Claro que Baudrillard dá um novo sentido à antiga dicotomia ao aplaudir a feminilidade das massas em vez de a denegrir; mas a sua atitude pode não ser mais que outro *simulacrum* nietzschiano⁴³. Depois da crítica feminista aos múltiplos sexismos televisivos, em Hollywood, na publicidade, no *rock'n'roll*, etc., o engodo da velha retórica simplesmente já não funciona. A afirmação de que as ameaças (ou, neste caso, os benefícios) da cultura de massas são “femininas” perdeu finalmente o seu poder persuasivo. Quanto mais não seja porque um género de afirmação inversa faria mais sentido: certas formas de cultura de massas, com a sua obsessão pela violência sobre as mulheres são uma ameaça maior para as mulheres que para os homens. Afinal de contas, sempre foram mais os homens que as mulheres a ter o verdadeiro controlo das produções da cultura de massas.

Em conclusão, parece claro que a definição da cultura de massas como feminina e inferior teve o seu momento histórico no final do século XIX, mesmo que a dicotomia subjacente não tenha perdido o seu poder até há bem pouco tempo. Também parece evidente que o declínio deste padrão de pensamento coincide historicamente com o declínio do próprio modernismo. Mas diria que é sobretudo a presença visível e pública de

43 Devo esta crítica referencial de Baudrillard ao ensaio de Tania Modleski “Femininity as Mas(s)querade”.

mulheres artistas na arte de elite, assim como o surgimento de novos tipos de mulheres *performers* e produtoras na cultura de massas, que tornam o antigo mecanismo de genderização obsoleto. A atribuição universal da feminilidade à cultura de massas dependeu sempre da real exclusão das mulheres da cultura de elite e das suas instituições. Espera-se que tais exclusões sejam para sempre uma coisa do passado. Assim, a velha retórica terá perdido o seu poder persuasivo porque as realidades mudaram.

