

UNIVERSIDADE de LISBOA
FACULDADE de BELAS-ARTES



O CORPO COMO IMAGEM
e
AS IMAGENS DO CORPO NA CONTEMPORANEIDADE

Marta Maria Lopes Cordeiro

DOUTORAMENTO EM BELAS-ARTES
(Especialidade de Teoria da Imagem)

2012

UNIVERSIDADE de LISBOA
FACULDADE de BELAS-ARTES



O CORPO COMO IMAGEM
e
AS IMAGENS DO CORPO NA CONTEMPORANEIDADE

Marta Maria Lopes Cordeiro

DOUTORAMENTO EM BELAS-ARTES
(Especialidade de Teoria da Imagem)

Tese Orientada pela Professora Associada com Agregação Maria João Gamito

2012

RESUMO

A tese distingue o corpo de duas entidades a ele associadas – a alma e a carne – e fá-lo partindo da metafísica platónica e da sua subsequente apropriação pelo catolicismo. Isolar o corpo permite pensá-lo como imagem, sendo fundamental a forma como, no corpo, se expressam os valores de determinada época e que coincidem com a virtude católica, com o ajustamento social da modernidade ou com a adequação ao mercado de massas na contemporaneidade.

Defende-se que o corpo é uma imagem que, actualmente, é modelada por outras imagens, especialmente as difundidas pelos *media* na figura das designadas celebridades. Aproxima-se o corpo das características e qualidades que definem uma imagem e utiliza-se esta proximidade para justificar a sedução que as imagens dos *media* realizam sobre os indivíduos.

Seguidamente, reflecte-se acerca da forma como espectador e imagem se relacionam e utiliza-se a figura de Narciso, Medusa e Pigmalião para dar conta das possibilidades desta relação. São as mesmas figuras mitológicas que percorrem a análise de exemplos quotidianos de indivíduos que transformam os seus corpos de acordo com o modelo de uma celebridade e que apontam algumas das alternativas possíveis relativamente à construção de um corpo feita à imagem de um modelo.

Os exemplos analisados são, essencialmente, retirados de *reality shows* televisivos devido ao facto destes concursos serem zonas que mesclam o quotidiano com o espaço dos *media* e aproximarem os concorrentes das celebridades.

ABSTRACT

This thesis distinguishes the body from two entities associated to it – the soul and the flesh – and does so by departing from the platonic metaphysics and its afterwards appropriation by Catholicism.

Isolating the body allows one to think of it as an image, being of major importance the way that, in the body, are expressed the values of a given time that coincide with the catholic virtue, with Modern Age social adjustment or with an adequacy to mass markets, in present days.

This work states that the body is an image which is, in present days, modelled by other images, especially those divulged by mass media, of the so called celebrities. We bring the body close to characteristics and qualities that define an image and use such proximity to justify the seduction placed by mass media images upon individuals.

Next, we elaborate on how spectator and image relate with one another and we call upon Narcissus, Medusa and Pygmalion to account the possibilities of this relation. It's the very same mythological personages that run through the analysis of daily examples of individuals, who transform their bodies according to the model of a celebrity, and that point out some of the possible alternatives, in relation to the construction of a body made from a model.

The analysed examples are, mostly, collected in television reality shows, due to the fact that these shows mingle daily life with media and bring contesters close to celebrities.

PALAVRAS-CHAVE

Corpo, Imagem, *Media*, Modelo, Celebridade

KEY-WORDS

Body, Image, Media, Model, Celebrity

AGRADECIMENTOS

À minha amiga e orientadora, Professora Maria João Gamito,

Ao Departamento de Teatro da Escola Superior de Teatro e Cinema,

À Fundação para a Ciência e Tecnologia,

Aos Professores João Queiroz e Vítor dos Reis da Faculdade de Belas-Artes,

À Ana Mata, Marisa Fálcon e Maria Sequeira Mendes,

Aos meus pais, irmãos, amigos e familiares,

Ao Cunha, ao Tiago e ao Vasco, a quem dedico este trabalho.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I	
MODELOS DE CORPO	15
1.1. O Modelo Transcendente	17
1.2. O Modelo Social	39
1.3. O Belo Modelo	79
CAPÍTULO II	
SER SEDUZIDO – O CORPO E A IMAGEM	103
2.1. O Corpo como Imagem, A Imagem como Modelo	105
2.2. Amar uma Imagem	123
2.3. Do Efeito ao Paradigma: Narciso, Medusa e Pigmalião	147
CAPÍTULO III	
O CORPO NA ERA DA SUA (RE)CRIAÇÃO TECNOLÓGICA	183
3.1. A Última Obra de Arte	185
3.2. Narciso, a Alma	201
3.3. Medusa, o Corpo	213
3.4. Pigmalião, a Carne	229
CONCLUSÃO	255
REFERÊNCIAS	279
Bibliografia	281
Outros Sítios na Internet	296
Fimes, Vídeos e Documentários	297
Figuras	298

ÍNDICE de FIGURAS

Figura 1: René Magritte, <i>Tentando o Impossível</i>	xvii
Figura 2, 3: Constant Nieuwenhuys, <i>Nova Babilónia</i>	20
Figura 4: Samuel Van Hoogstraten, <i>The Shadow Dance</i>	24
Figura 5: Pieter Aertsen, <i>Die Köchin</i>	33
Figura 6: Leonardo da Vinci, <i>Study of a Woman in Profile</i>	33
Figura 7: Leonardo da Vinci, <i>O Homem de Vitróvio</i>	33
Figura 8: Gabriel Orozco, <i>Yielding Stone</i>	37
Figura 9: Mestre dos “Codex Aureus Epternacensis”, <i>Gleichnis vom reichen Prasser und vom armen Lazarus, Folio 78 recto</i>	40
Figura 10: Raphael, <i>Madonna di S. Sisto</i>	44
Figura 11, 12, 13: Lavater, <i>Ilustração de Essays on Physiognomy</i>	51
Figura 14: Albrecht Dürer, <i>Male Study, Profile and Front View</i>	53
Figura 15: Jacques Joseph, <i>Fotografias de uma Cirurgia</i>	53
Figura 16: Cesare Lombroso, <i>Ilustração de L’Homme Criminel</i>	55
Figura 17: Alphonse Bertillon, <i>Método de Medição e Identificação</i>	55
Figura 18: Charcot, <i>Iconografia da Salpêtrière</i>	55
Figura 19: Jean Fouquet, <i>Auto-Retrato</i>	57
Figura 20 : Marcel Duchamp, <i>Wanted: \$ 2000 Reward</i>	57

Figura 21: Francis Galton, <i>Retratos Compostos</i>	57
Figura 22: Jeremy Bentham, <i>Panóptico</i>	61
Figura 23: Josef Thorak, <i>Comradeship</i>	67
Figura 24: <i>Poster Nazi</i>	67
Figura 25: Martha Rosler, <i>Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained</i>	67
Figura 26: J.M. Flagg, <i>Poster da I e II Guerra</i>	67
Figura 27: <i>Aunt Jemina</i>	70
Figura 28: <i>Betty Crocker</i>	70
Figura 29: David Lynch, <i>The Elephant Man</i>	73
Figura 30: <i>Chang-Eng</i>	73
Figura 31: <i>Mapa de Hereford</i>	76
Figura 32: <i>Mapa de Ebstorf</i>	76
Figura 33: <i>America's Next Top Model</i>	85
Figura 34: <i>Toddlers & Tiaras</i>	91
Figura 35: William Wegman, <i>Family Combinations</i>	91
Figura 36, 37: <i>The Biggest Loser</i>	95
Figura 38: Cindy Sherman, <i>Untitled # 175</i>	96
Figura 39: Robert Gober, <i>Drains</i>	101
Figura 40: Robert Gober, <i>Untitled</i>	101
Figura 41: Albrecht Dürer, <i>Veronica</i>	108
Figura 42: Disderi, <i>Retratos</i>	117
Figura 43: <i>Tim Gunn's Guide to Style</i>	121
Figura 44: Albrecht Dürer, <i>Desenhador Desenhando um Nu</i>	128
Figura 45, 46, 47: Victoria Chaplin, <i>L'Oratorio d'Aurélia</i>	129

Figura 48: Pasolini, <i>Che Cosa Sono le Nuvole?</i>	135
Figura 49: Ilya Kabakov, <i>Look Up and Read the Words</i>	135
Figura 50: Albrecht Dürer, <i>O Sonho</i>	137
Figura 51: Cindy Sherman, <i>Untitled # 225</i>	138
Figura 52, 53, 54: Ugo Rondinone, <i>I Don't Live Here Anymore</i>	142
Figura 55: Caravaggio, <i>Narciso</i>	150
Figura 56: Caravaggio, <i>Medusa</i>	150
Figura 57: Jean-Léon Gérôme, <i>Pygmalion and Galatea</i>	150
Figura 58 : <i>Duck-Rabbit</i>	163
Figura 59 : Duane Michals, <i>A Story About a Story</i>	166
Figura 60: Carrie Mae Weems, <i>Mirror, Mirror</i>	172
Figura 61: <i>Publicidade DLK</i>	175
Figura 62: <i>Publicidade L'Oreal</i>	175
Figura 63: Aziz+Cucher, <i>Dystopia</i>	179
Figura 64, 65: <i>I Want a Famous Face</i>	186
Figura 66: Andreas Vesalius, <i>De Corporis Humani Fabrica</i>	193
Figura 67: <i>Teatro Anatómico de Leiden</i>	193
Figura 68: <i>Publicidade Centrum</i>	193
Figura 69: Sherrie Levine, <i>After Walker Evans</i>	208
Figura 70: Sherrie Levine, <i>Fountain, After Marcel Duchamp</i>	208
Figura 71: Oscar Muñoz , <i>Narcisso</i>	210
Figura 72: Yayoi Kusama, <i>Narcissus Garden</i>	212
Figura 73: Cindy Sherman, <i>Untitled Fim Still # 21</i>	216
Figura 74: W. Mumler, <i>Moses A. Dow com o Espírito de Mabel Warren</i>	216

Figura 75, 76: <i>Second Life</i>	221
Figura 77: <i>Logótipo Versace</i>	226
Figura 78: <i>Lady Gaga</i>	226
Figura 79: Jean-Léon Gérôme, <i>The Artist and His Model</i>	230
Figura 80: <i>Neil Harbisson</i>	242
Figura 81: Stelarc, <i>The Third Hand</i>	242
Figura 82: Stelarc, <i>Ping Body</i>	242
Figura 83: Hannah Höch, <i>High Finance</i>	247
Figura 84: Raoul Hausmann, <i>Tête Mécanique</i>	247
Figura 85 : Fritz Lang, <i>Metropolis</i>	247
Figura 86 : Charlie Chaplin, <i>Modern Times</i>	247
Figura 87: Henry Holiday, <i>The Hunting of the Snark</i>	251
Figura 88: Raphaelle Peale, <i>Venus Rising From the Sea. A Deception</i>	253

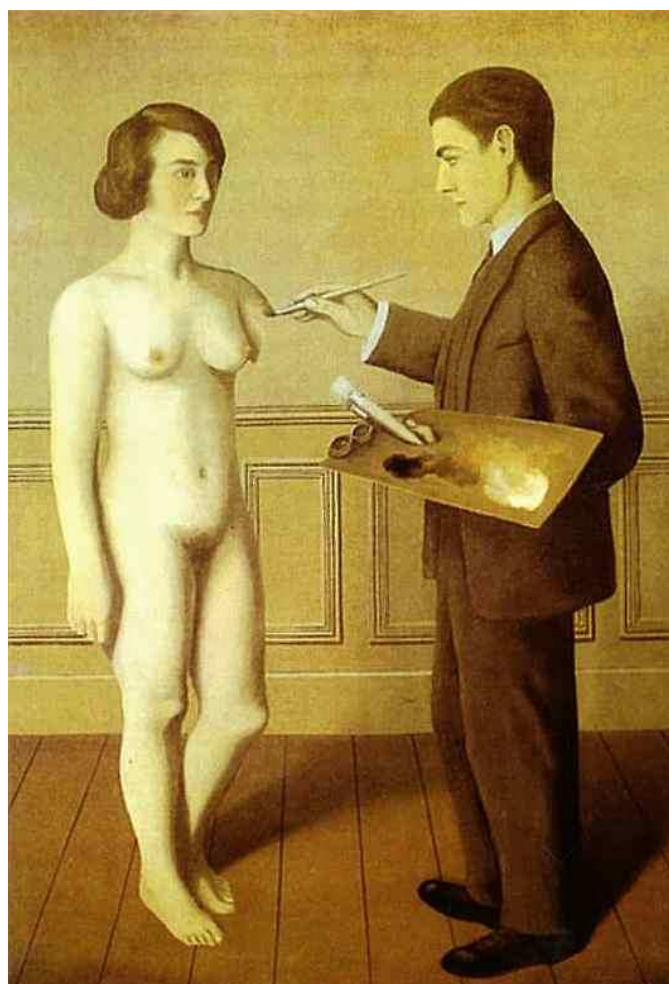


Figura 1
René Magritte, *Tentando o Impossível*, 1928



INTRODUÇÃO

A tese inscreve-se no âmbito do Doutoramento em Belas-Artes, área de Multimédia, especialidade em Teoria da Imagem, realizada na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Como questão central, pretende-se justificar a afirmação de que *o corpo é uma imagem* e determinar a(s) forma(s) como, actualmente e na cultura ocidental, o corpo é construído pelos indivíduos.

No decorrer da anterior investigação realizada no âmbito do Mestrado em Pintura¹, verificou-se a insistência na afirmação, realizada por diversos autores, de que “o corpo é uma imagem”. Na maioria dos casos, a tese que apresentam é próxima daquela apontada por Arthur W. Frank², que contrapõe a negação do “corpo vivo” à emergência de um corpo hiper-real, no sentido que decorre das reflexões de Jean Baudrillard. O “corpo como imagem” seria, então, um corpo que depende da sua

¹CORDEIRO, Marta – *Do Corpo Orgânico ao Corpo Pós-Orgânico. Uma História de Fragmentações*.

²Cf. FRANK, Arthur W. – For a Sociology of the Body: an Analytical Review. In FEATHERSTONE, Michael ; HEPWORTH, Mike ; TURNER, Bryan S. (ed.) – *The Body: Social Process and Cultural Theory*. p.93.

aparição no espaço dos *media* e que, de uma forma quase viral, substituiria o corpo real e vivo. Para o corpo, “ser imagem” seria estar implicado na “sociedade das imagens”, que depende da emergência da sociedade do consumo e da informação de massas. Muito embora seja óbvia a visibilidade do corpo no âmbito dos produtos dos *media* e tenha aumentado significativamente a sua exposição com a evolução tecnológica e de acordo com as necessidades do mercado de massas, considerar o “corpo como imagem” implica encontrar relações que excedam a sua aparição na forma de imagem, difundida pelos *media*. A questão passa por determinar *que características tem o corpo que o aproxime das características das imagens* e que leve à conclusão de que *o corpo é uma imagem*.

O papel dos *media* e das imagens de corpos difundidas pelos *media* não é de somenos importância: os *media* são, de facto, agentes activos que influenciam decisivamente a construção do imaginário dos indivíduos e são responsáveis pela difusão de modelos que, no caso do corpo, são adoptados e aceites pela comunidade e por grande parte dos indivíduos singulares. Estes modelos materializam-se, essencialmente, na figura das “celebridades”, indivíduos que aparecem rotineiramente e que, ao fazê-lo, difundem modos de ser e parecer. Da aceitação desta premissa depende a ênfase colocada nos modelos de corpos que preenchem os *media* e a introdução da ideia de que *o corpo de cada indivíduo, sendo uma imagem, é influenciada por outras imagens, as dos corpos dos media*.

Pensar o corpo através da forma como este é *influenciado* e, conseqüentemente, *construído*, implica aceitar o corpo enquanto produto da cultura e revisitar a narrativa transmitida por José Gil quando, a propósito da conversa entre o missionário Leenhardt e o caledónio cristianizado, o primeiro indagava: «Em suma, é a noção de espírito que nós trouxemos para o vosso pensamento?»; ao que o Caledónio respondia, «O espírito? Oh! Vós não nos trouxestes o espírito. Já conhecíamos a existência do espírito. (...) O que vós nos trouxestes foi o corpo.»³. Gil fala da novidade do corpo ocidental enquanto “corpo próprio”, por oposição ao “corpo comunitário” que, nas sociedades arcaicas, pertence ao grupo e permite formas de comunicação extra-linguísticas mais imediatas, enquanto admite, ainda, o acesso ao simbólico. Se o corpo ocidental nem sempre existiu, torna-se necessário aceitar a sua “invenção”, num dado momento e por uma

³GIL, José – *Metamorfoses do Corpo*. p.58.

formação específica. No ocidente, em particular na Europa, o entendimento do corpo funda-se no modelo católico que, como nota Bragança de Miranda⁴, supõe a distinção entre corpo, alma e carne e que depende da anterior divisão entre corpo e alma realizada pela filosofia socrático-platónica. A análise de Bragança de Miranda conclui que a actual demissão do corpo da sua função de proteger e dominar a carne leva a que o corpo se autonomize no espaço dos *media* e seja, por isso, uma imagem. A dependência entre a dualidade platónica e a triplicidade católica, bem como a existência de três entidades – alma, corpo e carne – independentes são pontos de partida aceites e, por esse motivo, Platão é um autor que acompanha o desenvolvimento do texto e que surge, na maioria dos casos, como referência primeira.

A autonomia do corpo relativamente à carne (o facto biológico, o corpo dos órgãos, o corpo animal) e à alma reforça o estatuto do corpo enquanto entidade cultural, pois a sua existência não é necessariamente física e é diversa, ainda, de qualquer outra que se possa associar à alma, consciência, “eu”, mente ou interior subjectivo. Estes termos – alma, consciência, “eu”, mente ou interior subjectivo – são muitas vezes usados como sinónimos ao longo do texto, muito embora exista a consciência das alterações implícitas à escolha de um deles e que respeitam, essencialmente, à substituição de um “eu” metafísico e unificado, como subentendido na “alma”, por um “eu” fragmentado, a que não é alheia a descoberta do inconsciente freudiano e a observação de pensamentos e actos, praticados pelo sujeito, que escapam à consciência, tais como os que Freud estuda através de sonhos, lapsos, esquecimentos e chistes. A descoberta do inconsciente põe em causa a unidade do sujeito e revela a existência de realidades psíquicas estranhas ao indivíduo, comprometendo, então, uma suposta totalidade. Cada vez mais, o sujeito é entendido como um produto em construção que depende mais da relevância dos acontecimentos e das experiências que da determinação de uma essência – da unidade e da constância passa-se à multiplicidade e ao devir. João Pissarra Esteves⁵ limita duas leituras acerca da noção de identidade: uma relacionada com o *cogito* cartesiano e que descreve o “eu” como unidade fixa e imutável; e uma segunda que determina o “eu” enquanto produto de uma construção do sujeito com possibilidades infinitas e dependente das suas escolhas. A primeira é designada de

⁴Cf. MIRANDA, José A. Bragança de – *Corpo e Imagem*.

⁵ESTEVES, João Pissarra – Os *Media* e a Questão da Identidade. In MIRANDA, José Bragança de ; SILVEIRA, Joel Frederico da (org.) – *As Ciências da Comunicação na Viragem do Século*. p.551.

«noção substancial do sujeito» e a segunda de «noção construtivista», sendo a última apontada como aquela que a contemporaneidade adopta.

Em paralelo, assiste-se ao assumir de um ponto de vista cada vez mais positivo no entendimento do “eu”, como demonstra a opção pela “mente” e a ênfase colocada no cérebro como lugar onde a mente se aloja, questão que é já cara a Descartes que encontra, no cérebro, o local de união entre alma e corpo⁶. O desenvolvimento do “eu” é acompanhado pela mudança no entendimento da identidade que, nas sociedades ancestrais, é tida como garantida pois, ao nascer, o sujeito conhece as linhas gerais que devem reger a sua existência, marcada pelos ritos de passagem; a modernidade altera profundamente este entendimento quando assume uma identidade processual e projectual, numa primeira instância limitada pela regulação das instituições (a religião, o Estado e a família) e pelas grandes categorias modernas de raça, género e classe e, na actualidade, plenamente assumida como um projecto da responsabilidade de cada indivíduo que deve, em cada momento, fazer escolhas que definam quem é e, para tanto, ser flexível de forma a adaptar-se aos contextos em que actua e se move. Estas cambiantes são assumidas e foram tratadas de forma mais específica na anterior investigação de mestrado.

O objecto não é, então, interrogar o que é o “eu” mas, antes, aceitar e utilizar operativamente a existência de um “eu” e procurar algumas das formas como esse “eu” se manifesta, fixa e constitui enquanto representação através do corpo.

Outra das contendas que percorre a questão do “eu” é a que discute se a sua existência é autónoma relativamente ao corpo ou se, opostamente, depende deste, o que equivale a interrogar a existência de um “eu” independente ou de um “eu” disseminado pelo corpo e que se confunde com a matéria do corpo. O filósofo Daniel Dennett⁷ contesta a autonomia do *cogito* cartesiano e afirma que o “eu” existe no corpo e que o cérebro é apenas um órgão que, como qualquer outro, concorre para o bom funcionamento do corpo. Esta é uma das grandes questões filosóficas que, sumariamente, reflecte acerca daquilo que define uma pessoa: uma pessoa é apenas uma mente ou um corpo e uma mente?. O problema encontra-se explícito na interrogação de John Locke, filósofo que lança as bases do empirismo, no *Ensaio sobre o Entendimento*

⁶V. *supra* p.194.

⁷V. *supra* p.196.

Cf. DENNETT, Daniel C. – *Tipos de Mentes*.

Humano (1690): se a alma de um príncipe fosse transplantada para a de um sapateiro, passaríamos a ter um sapateiro que seria erradamente um príncipe, ou um príncipe preso no corpo de um sapateiro? Como resposta, Locke distingue identidade humana e identidade pessoal: o novo indivíduo seria o mesmo homem que o sapateiro porque teria o mesmo corpo; seria a mesma pessoa que o príncipe por estabelecer, com o príncipe, uma continuidade psicológica, ou seja, por manter a consciência⁸. O problema de definir o que uma pessoa é não cabe no presente estudo e aceita-se a versão tradicional que distingue alma, corpo e carne e toma-se como verdadeiro o argumento de José Gil que verifica que, quotidianamente e nas suas relações interpessoais, os indivíduos aceitam a existência de uma alma no interior do corpo e é a essa interioridade que se dirigem quando, ao falarem, procuram os olhos e ouvidos do interlocutor, canais de acesso ao interior⁹. A justificação desta aceitação reside no facto do objecto de análise ser, exactamente, o quotidiano e de, considerando-se ou não a relevância do corpo (aqui fundido com a carne) na determinação do que uma pessoa é, existir, num dado momento, a expressão do “eu” através da aparência. Ou seja, mesmo que o príncipe troque de corpo com o sapateiro, o “príncipe-sapateiro” irá, no decorrer da sua nova existência, expressar a sua identidade pessoal através de uma aparência construída, agora, sobre um corpo de um sapateiro. Neste sentido, o corpo será sempre construído, quer através do que o indivíduo julga ser, quer através do que a cultura determina que ele seja (um príncipe ou um sapateiro).

O entendimento e a modelação do corpo pela cultura existe desde sempre e, em particular, desde a sua concepção pelo cristianismo. A determinação do que o corpo é nas épocas pré-moderna e moderna permite compreender o papel do corpo contemporâneo e, em especial, estudar a forma de relacionamento entre este e os indivíduos. Como referido, a relação que os indivíduos mantêm com o seu corpo é modelada pelo imaginário presente nos *media*, pelo que o triângulo “corpo – *media* – indivíduo” percorre o texto e determina os contextos de análise seleccionados. A

⁸Mais tarde, Schiller recusará os critérios fiscalistas e os psicologistas e propõe a liberdade como fundamento humano, aceitando o critério moral.

A este propósito V. CORREIA, Carlos João – Schiller e o Problema da Identidade Pessoal. In SANTOS, Leonel Ribeiro dos (coord.) – *Educação Estética e Utopia Política*.

⁹V. *supra* p.109-10.

Cf. GIL, José – *Metamorfoses do Corpo*.

A propósito da discussão acerca do que é uma pessoa V. RORTY, Amélie (ed.) - *The Identities of Persons*. ; SPICKER, Stuart F. (ed.) – *The Philosophy of the Body*.

maioria dos exemplos examinados é a de *reality shows* difundidos pela televisão. Em 2005, 98.8% dos agregados familiares em Portugal possuía televisão¹⁰, o que contempla a quase totalidade dos cidadãos e faz da televisão um dos *media* de maior alcance. Acresce o facto de muitos dos programas televisivos – e também os *reality shows* referidos – terem divulgação *online* e serem conteúdo de muita da imprensa escrita, especialmente das revistas ditas “cor-de-rosa”. Nicholas Mirzoeff¹¹ nota que, em 1999, o jovem americano médio despendia cerca de quatro horas diária a ver televisão e enfatiza o facto do significado de “ver televisão” exceder, em muito, a prática formal de um indivíduo a assistir a um determinado conteúdo para ser, de facto, uma actividade não-formal que integra o quotidiano das famílias. A televisão existe na maioria dos lares e encontra-se, normalmente, a emitir; por muito que os indivíduos se encontrem ocupados a realizar outras tarefas, a televisão toma parte do seu quotidiano e não deixa de, em determinados momentos, chamar e captar a sua atenção. Derrick de Kerckhove¹² relata a experiência realizada pelos irmãos Steven e Rob Kline, em que participou como cobaia: foram colocados sensores ao longo da pele de Kerckhove e o seu corpo manteve-se ligado a um computador enquanto assistia a uma emissão televisiva. Kerckhove conservou um *joystick* na mão direita e, conforme o posicionasse para a frente ou para trás, devia comunicar estar ou não a gostar do que via. A rapidez da emissão não permitiu ao participante avaliar todos os conteúdos de forma consciente mas os resultados obtidos pelos sensores mostraram que, em todos os momentos, o corpo foi activado através de alterações na pulsação, batimentos cardíacos e condutibilidade da pele. O impacto da televisão no sistema nervoso e no desencadeamento permanente de respostas emotivas leva Kerckhove a concluir que «(...) a televisão fala primeiramente ao corpo, não à mente.»¹³ e que age como se hipnotizasse os espectadores, atraindo a sua atenção de forma ininterrupta, como se os tocasse. Retomando McLuhan, afirma a importância do *media* e da forma como a

¹⁰V. [http://www.pordata.pt/Portugal/Agregados+privados+com+os+principais+equipamentos+domesticos+\(percentagem\)-191](http://www.pordata.pt/Portugal/Agregados+privados+com+os+principais+equipamentos+domesticos+(percentagem)-191). (2012.04.02).

¹¹Cf. MIRZOEFF, Nicholas – What is Visual Culture?. In *An Introduction to Visual Culture*. p.1.

¹²KERCKHOVE, Derrick de – Television. In *The Skin of Culture. Investigating the New Electronic Reality*. p.8-9.

¹³ «(...) television talks primarily to the body, not the mind.» *

No seguimento afirma: «(...) television is hypnotically involving: any movement on the screen attracts our attention as automatically as if someone had just touched us.»**.

* *Op cit.*, p.8.

** *Op cit.*, p.9.

qualidade e a quantidade dos estímulos que dissemina impede o organismo humano de se habituar aos mesmos e, por isso, se lhes “fechar”, impossibilidade que deriva na produção contínua de respostas.

Para além da universalidade da televisão no quotidiano dos indivíduos e da sua eficácia no desencadeamento de respostas no organismo humano, os conteúdos televisivos têm a capacidade de migrar para outros *media*. Quando analisa a forma como as celebridades se impõem no quotidiano, Mirzoeff¹⁴ defende que as celebridades são o dia-a-dia e, como exemplo, utiliza a notícia da morte da princesa Diana: Diana fazia parte do quotidiano da maioria dos cidadãos pois, mesmo aqueles que não seguiam o seu percurso, conviviam com a sua imagem quando, por exemplo, varriam o olhar pelas capas das revistas nas filas do supermercado; ao morrer, parte daquilo que era o quotidiano desapareceu. O caso dos concorrentes dos *reality shows* não é diverso: por um período determinado, estes cidadãos, antes anónimos, são transformados em celebridades e aparecem no espaço público de forma semelhante à das demais celebridades. Para além dos canais televisivos que difundem *reality shows* (muitos em horário nobre) e da quantidade de *reality shows* que existem e que, tendencialmente, sobe¹⁵, existe a contingência de mesmo aqueles que não seguem os programas conhecerem muitos deles através da Internet e da imprensa escrita. Existem, de facto, vários indivíduos que não assistem aos programas e desconhecem por completo a sua estrutura e sujeitos envolvidos; há espectadores que assistem assiduamente e, enquanto alguns aderem afectivamente aos personagens, outros há que os criticam; no último grupo encontram-se os que não assistem aos programas na televisão mas, especialmente através do *youtube*, conhecem os momentos mais comentados e encontram-se familiarizados com os conteúdos e com os concorrentes através da Internet e das capas das revistas. Assim, pode considerar-se a existência de uma franja significativa da população que, aderindo ou não, é conhecedora dos referidos programas. A título de exemplo pense-se nas audiências televisivas da noite de Fim de Ano de 2011 em Portugal: em competição encontrava-se a final do *reality show A Casa dos Segredos* – transmitido pela TVI – e a final de *O Peso Pesado* (versão portuguesa de *The Biggest*

¹⁴Cf. MIRZOEFF, Nicholas – *The Celebrity Punctum. In An Introduction to Visual Culture*. p.241.

¹⁵Em Portugal, para além da SIC e TVI, existe a SIC Mulher, o Discovery Channel, o TLC, MTV, entre outros. A quantidade de *reality shows* transmitidos impede a sua nomeação exaustiva, mas alguns deles são referidos ao longo do texto.

Loser) – transmitido pela SIC: o primeiro contou com cerca de 1.3 milhões de espectadores e um *share* de 50.3%; o segundo somou cerca de 740 mil espectadores e um *share* de 14.3%¹⁶.

Considerando o número de *reality shows* que se dedicam à transformação da aparência dos concorrentes, seja através de mudanças efémeras ou do recurso à cirurgia estética, pode assumir-se a relevância que esse tipo de conteúdos adquire pois, se parece ser verdade que existe um número suficiente de indivíduos dispostos a integrarem os programas como concorrentes, parece igualmente válido concluir que a continuação da aposta, por parte das televisões, na sua difusão decorre da existência de um público televisivo interessado na sua emissão (Pierre Bourdieu¹⁷ fala de uma «cumplicidade tácita» entre o público e os programadores pois é da acção de uns e outros que depende a emissão, ou não, de determinados conteúdos). O interesse do público pode ser analisado de diversas formas: como entretenimento e modo de diversão; como forma de identificação entre a sua situação e a dos concorrentes, o que implica o descontentamento com a aparência de uns e outros; como fascínio pelo insólito e por uma certa bizarria, próxima dos anteriores *freak-shows* ou, simplesmente, como adesão à tese de que aqueles que não se encontram satisfeitos e não possuem uma aparência em conformidade com a aceite socialmente devem e podem mudar. Em qualquer dos casos, ao assistirem, os indivíduos são confrontados com a existência de corpos inadequados e com o percurso necessário à sua transformação, até à obtenção de um corpo adequado e socialmente ajustado.

Outra das críticas associadas a este tipo de *reality shows* reside no facto de se duvidar da veracidade da acção dos concorrentes (“eles comportam-se como actores”) ou de não se lhes reconhecer a capacidade de representarem o cidadão médio, por serem casos extremos. É bastante provável que os *castings* procurem seleccionar concorrentes capazes de captar um número significativo em termos de audiência e que, para isso, apostem naqueles que, de alguma forma, são “extravagantes” («(...) o sangue, o sexo, o

¹⁶Informação disponível em <http://www.ptjornal.com/201201024681/tv-media/casa-dos-segredos-esmaga-peso-pesado-nas-audiencias-de-final-de-ano.html>. (2012.04.03).

¹⁷Bourdieu utiliza a expressão no âmbito da crítica ao que designa de «violência simbólica» exercida pela televisão.

«Gostaria, portanto, de desmontar uma série de mecanismos que fazem com que a televisão exerça uma forma particularmente perniciosa de violência simbólica. A violência simbólica é uma violência que se exerce com a cumplicidade tácita dos que a sofrem e também, muitas vezes, dos que a exercem na medida em que uns e outros estão inconscientes do facto de a exercerem ou de a sofrerem.»

BOURDIEU, Pierre – *Sobre a Televisão*. p.9.

drama e o crime fizeram sempre vender (...). Mas os casos do dia são casos que significam também uma diversão.»¹⁸). É difícil aceitar que não existe qualquer relação entre os concorrentes e o público televisivo, tendo em conta que o sucesso mediático destes e das demais celebridades depende da sua capacidade de se identificarem com o público; em alternativa, pode pensar-se os concorrentes na qualidade de caricaturas ou hipérboles do quotidiano. No entanto, ao fazê-lo, está-se a aceitar que a relação existe e que as suas *performances* são um sintoma da realidade social. Acresce o facto de o interesse dos *reality shows* residir no facto destes serem uma zona de *interface* entre a realidade e a ficção, entre a realidade e o espaço específico dos *media*: os *reality shows* serão a versão actualizada da primeira *makeover* de que há notícia, a da Cinderela. Nesse conto estão contidos os ingredientes essenciais dos *reality shows*: o primeiro, que qualquer um pode mudar e transformar-se numa princesa ou numa celebridade; o segundo, que essa mudança é merecida, simplesmente pelo facto dos indivíduos serem, na generalidade, “boas pessoas”, humildes e merecerem ter acesso ao sucesso; o terceiro, que essa mudança é mágica e realizada por uma fada ou qualquer indivíduo com saberes e poderes “especiais” e que, através da mudança, a felicidade é alcançável.

Os *reality shows* dedicados à alteração da aparência são, então, exemplos que reafirmam a cada instante que: *a)* é necessário mudar; *b)* é possível mudar desde que se queira realmente; *c)* existe uma relação de causa e efeito entre a mudança e a obtenção de felicidade e sucesso; *d)* é possível a qualquer indivíduo transformar-se numa celebridade e ser reconhecido, desde que tenha uma “boa aparência” e uma “boa personalidade”.

O interesse no modo como os indivíduos se relacionam com o seu corpo e com os *media* no dia-a-dia dirige a tese. A atenção ao quotidiano e à forma como este é influenciado pela relação entre os espectadores e as imagens que lhes chegam dos vários *media* justifica a contextualização da tese no âmbito da Teoria da Imagem, disciplina que tem por objecto o estudo das imagens. A Teoria da Imagem é uma área que encontra a sua filiação nos *Cultural Studies*, nascidos nas décadas de sessenta e setenta do século XX e que contam com a confluência de saberes oriundos da História de Arte, da Antropologia, da Sociologia, Estudos de Cinema, *Media Studies*, estudos feministas, entre outros, o que justifica o carácter heterogéneo da área. Nos anos oitenta do século

¹⁸*Op cit.*

XX, os *Visual Studies* apresentam-se como uma especialização dos *Cultural Studies* e centram-se na atenção ao visual; daqui nasce, então, a Teoria da Imagem que mescla, essencialmente, os saberes provenientes da História de Arte, Estudos Culturais e Teoria da Literatura. Tendo como foco o visual, a Teoria da Imagem analisa elementos provenientes de meios distintos – televisão, pintura, fotografia, cinema, etc. – e expande o campo de actuação a áreas não artísticas. Esta é uma característica que Mirzoeff não deixa de sublinhar quando define Cultura Visual, o facto da atenção ao visual implicar o estudo de maneiras formais e não formais de relacionamento entre espectadores e imagens, que excedem o contexto da galeria ou museu mas, igualmente e no campo do que se designou de “cultura popular”, a forma programada de um dado indivíduo ver televisão. Considerando a proximidade entre a Teoria da Imagem e a Cultura Visual, considera-se a acepção de Mirzoeff que toma como objecto de estudo qualquer evento visual em que a informação, o sentido ou o prazer resulte, para o consumidor, da relação com um *interface* de tecnologia visual¹⁹. Mirzoeff utiliza a designação de “consumidor”, o que aponta para a inserção dos espectadores no mercado de massas e para a predominância das imagens daí decorrentes no quotidiano dos indivíduos. É, aliás, a atenção à «(...) centralidade da experiência visual no quotidiano.»²⁰ que define a Cultura Visual e que justifica a integração desta tese nos limites da Teoria da Imagem.

Tendo em consideração as opções que a contemporaneidade comporta e que multiplicam as possibilidades de entendimento relativamente ao que o corpo é, a preferência em focar a relação entre determinados conteúdos dos *media* e a forma como os indivíduos se relacionam com o seu corpo é uma redução face a um suposto entendimento do corpo como facto universal. O estatuto do corpo enquanto produto cultural e o contexto actual, que fragmenta qualquer tentativa de organização vertical em função do que Jean François Lyotard designa de «decomposição das grandes narrativas»²¹, são avessos à existência de um “corpo universal”, capaz de responder com

¹⁹«Visual culture is concerned with visual events in which information, meaning, or pleasure is sought by the consumer in an interface with visual technology. By visual technology, I mean any form of apparatus designed either to be looked at or to enhance natural vision, from oil painting to television and the Internet.»

MIRZOEFF, Nicholas – What is Visual Culture?. *In An Introduction to Visual Culture*. p.3.

²⁰ « (...) the centrality of visual experience in everyday life.»

Op cit., p.7.

²¹Situação que decorre do enfraquecimento do poder de instituições como o Estado, a religião e a família que, na Modernidade, asseguravam modelos de conduta e balizavam a acção dos indivíduos tendo por

eficácia a todas as procuras de caracterização e a qualquer ponto de vista adoptado por uma análise. Este «fim das grandes narrativas» equivale à impossibilidade de aceitar modos de conduzir a actividade humana de forma orientada, que se desenvolve em função de um objectivo definido (como o Paraíso celeste ou a sociedade perfeita); como consequência, sucedem-se as “pequenas narrativas”, as histórias individuais realizadas através de fragmentos. Para o indivíduo, está em causa encontrar uma forma de atribuir sentido às suas histórias e fazê-lo, também, através da construção do seu corpo. Falar do corpo será, em qualquer dos casos, falar de *um* corpo específico, com gradações mais ou menos gerais e abrangentes em função dos contextos abordados. Neste sentido, como tópicos abstractos, parece aceitável considerar que, em princípio, a maioria dos indivíduos preocupa-se com a degradação do corpo através da atenção à doença e à morte; procura que o corpo espelhe o que considera ser a sua identidade e tenta ser aceite socialmente.

A tese procura estabelecer, num primeiro momento, uma abordagem genérica do que se entende ser o corpo ocidental, de acordo com a sua definição pelo catolicismo e, mais tarde, pela modernidade, contextos necessários à compreensão do corpo (de *um* corpo) contemporâneo. Nesta abordagem, procura tornar-se explícita a relação que une a construção do corpo com a sua significação moral, relação que não exclui a construção de modelos de beleza e de aparências aceites como correctas ou “normais” como forma de tornar visíveis as qualidades morais dos sujeitos. Como ponto de partida utiliza-se *A República* de Platão e o paralelo que o filósofo estabelece entre o corpo e a cidade. Ao fazê-lo, procura-se fazer coincidir aquilo que é uma construção pura – a utopia de uma cidade ideal que, por definição não copia o real – e a tentativa de explicação de um facto biológico – o corpo humano, feito de carne – através de uma construção cultural.

No segundo momento, a atenção dirige-se à forma particular como se relacionam indivíduos e imagens, especificando-se a forma como o corpo é uma imagem e como as imagens, em especial as das celebridades, seduzem os espectadores, podendo tornar-se modelos a seguir. De forma a caracterizar a relação entre

base as categorias de género, raça e classe. A alteração de paradigma é caracterizada por Jean François Lyotard como «(...) decomposição das grandes narrativas (...)»*.

*LYOTARD, Jean-François – *A Condição Pós-Moderna*. p.40.

espectadores e imagens utiliza-se as figuras paradigmáticas de Narciso, Medusa e Pigmalião que são, rotineiramente, utilizadas para falar de imagens. Frequentemente, Narciso é associado à auto-representação; Medusa à fotografia e à morte e Pigmalião ao simulacro. No entanto, numa breve nota de rodapé, W. J. T. Mitchell²² associa estas figuras mitológicas aos «efeitos» que as imagens provocam nos espectadores, acepção que denuncia uma dada relação entre espectadores e imagens. É este o ângulo adoptado nesta análise que procura, então, expandir a referência de Mitchell e assumir que os três mitos contêm os elementos principais que caracterizam a relação entre espectadores e imagens.

No terceiro momento procura analisar-se a forma como os indivíduos alteram o seu corpo, de acordo com os modelos existentes. As possibilidades oferecidas pela ciência e pela tecnologia, em particular através do recurso à cirurgia estética, permitem alterar o corpo em função dos desejos de cada indivíduo. Michael Jackson será o exemplo paradigmático da força de querer mudar mas, também, dos limites dessa mudança, tendo em consideração as complicações médicas que decorreram das sucessivas intervenções e da discussão pública que envolve o cantor e que o admira ou o considera monstruoso. Tendo em conta o interesse no quotidiano, utiliza-se um exemplo limite do *reality show I Want a Famous Face*, que prevê a cópia da aparência de uma celebridade por parte dos concorrentes. O concurso é analisado em função das figuras de Narciso, Medusa e Pigmalião e das divisões entre alma, corpo e carne.

A tese encontra-se dividida em três grandes capítulos que pretendem determinar, essencialmente: *a)* Capítulo I: Que modelos de corpo vigoram na actualidade e de que forma se relacionam os modelos sociais e os modelos de beleza; *b)* Capítulo II: A forma como corpo e identidade se determinam como imagens e de que forma as imagens se podem constituir como modelos a seguir; *c)* Capítulo III: De que forma os indivíduos constroem e alteram a sua aparência.

Neste sentido, como objectivos do Capítulo I destaca-se:

- 1.1. Explicitar a diferença entre corpo e alma instaurada pelo platonismo e sua repercussão no catolicismo; situar a apreciação social do corpo a partir da analogia

²²MITCHELL, W.J.T. – *What do Pictures Want? The lives and Loves of Images*. p.58.

entre a aparência e as virtudes da alma; identificar o modelo transcendental com um modelo óptico e apontar, como alternativa, as definições do modelo háptico.

- 1.2. Analisar a diferença entre alma, corpo e carne e isolar o corpo como construção social; determinar a relação entre a aparência e a alma ou razão na construção da imagem do homem moderno; explicitar a diferença entre “normal”, “anormal” e “monstro” a partir da centralidade do conceito de “homem-médio”; identificar a média com o modelo ou ideal.
- 1.3. Estudar a passagem de um modelo de beleza fechado para a disseminação de modelos particulares; identificar a beleza com os critérios fundamentais da juventude, elegância e saúde; relacionar a beleza com o controlo da carne.

Como objectivos do Capítulo II destaca-se:

- 2.1. Explicitar a diferença entre alma, corpo e carne e aproximar o corpo da imagem; identificar o projecto da identidade com a visibilidade dos estilos de vida construídos através da aparência; analisar os modelos propostos pelas celebridades e justificar o apelo a que cada indivíduo se pretenda ver como imagem.
- 2.2. Analisar as imagens como lugares onde os indivíduos se projectam, projectando os seus desejos; relacionar a dualidade corpo-alma com a que existe entre *image* e *picture*; identificar a construção da identidade com a das imagens.
- 2.3. Analisar a passagem do efeito ao paradigma e do olhar das imagens sobre os indivíduos para a reciprocidade do olhar; apresentar os paradigmas Narciso, Medusa e Pigmalião como possibilidades de relação entre imagem e espectador.

Como objectivos do Capítulo III destaca-se:

- 3.1. Contextualizar os *reality shows* que propõe a alteração da aparência e determinar o modelo que seguem; relacionar o desenvolvimento da cirurgia estética com a alteração do paradigma do “corpo-organismo” para o “corpo-mecanismo”; relacionar corpo e aura.
- 3.2. Problematizar a adopção de modelos por parte dos indivíduos, recorrendo ao paradigma Narciso; relacionar a cópia estrita da aparência com a relevância da alma.
- 3.3. Relacionar a alteração da aparência com o paradigma Medusa; identificar a possibilidade de alteração da aparência com a ênfase no corpo.

3.4. Reflectir acerca da possibilidade de alterar o corpo e dos limites a essa mudança através do paradigma Pigmalião e da sua relação com o corpo *cyborg*; identificar o *cyborg* com a emergência da carne.

Sendo “o corpo” um tema abrangente e “o corpo como imagem” manter uma enorme abertura relativamente às possibilidades na sua abordagem, a tese reflecte a vastíssima rede de questões que facilmente se ligam com a discussão central e, apesar de o fazer, mantém muitas delas suspensas. A estrutura adoptada conta com a necessidade de conter e relacionar questões diversas e é esta necessidade que justifica a convocação de autores e artistas cujos campos de análise são, tendencialmente, distantes, bem como o recurso a objectos de análise diversos, oriundos da publicidade, entretenimento, cinema, artes plásticas, teatro, etc. Exceptuando raríssimas excepções, não se procura debater argumentos de autores e artistas mas, antes, utilizar as suas teses ao serviço da construção de um discurso; por este motivo, os argumentos dos vários autores vão sendo convocados, em momentos específicos, facto que determina que alguns dos autores percorram todo o texto. A configuração do texto de forma quase “circular” existe não apenas na constante revisitação de conceitos e autores mas, também, na opção pela introdução, nas primeiras páginas do primeiro capítulo, de temáticas que só poderão assumir plenamente a sua função com a leitura do último ponto da tese. A aparente dispersão de temáticas e abordagens leva a que se opte por uma conclusão essencialmente retrospectiva e que sublinhe as principais permissas que foram sendo enunciadas ao longo dos capítulos.

Tendo em consideração a importância das imagens nas análises e conclusões apontadas, opta-se por colocá-las no decorrer do texto, formato que auxilia, ainda, a leitura. É igualmente no sentido de facilitar a leitura que se opta por traduzir de forma livre as citações integradas no texto e a introduzir a versão original (na língua a que elas se teve acesso) em nota de rodapé. Por se encontrarem destacadas do texto, as citações mais extensas não são traduzidas.

No sentido de conter a extensão da bibliografia, apenas se indicam as obras citadas no texto.

O texto não se encontra de acordo com o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa em vigor.

CAPÍTULO I

Modelos de Corpo

1.1. O MODELO TRANSCENDENTE

PHILLIS: Devo tirar-vos do erro em que haveis caído. Quando amamos, não é o corpo que ama, mas sim a alma. E assim é a alma que se transforma no ente amado.

HYLAS: Mas eu amo o corpo! Tanto como a alma! A alma é a parte que menos me interessa!

PHILLIS: O corpo não é uma parte, é sim um instrumento.

HYLAS: Se é verdade que o corpo é um instrumento de que Phillis se serve, dou-vos a Phillis e deixai-me o resto e veremos quem fica mais contente, se vós se eu.

Eric Rohmer, *Os Amores de Astrea e Celadon*, 2007¹

PISTETERO: Coa breca! Quem és tu?

MÉTON: Quem sou? Méton, conhecido na Grécia e...em Colono.

PISTETERO: E essa tralha que aí tens, o que é? Diz-me lá!

MÉTON: Réguas para medir o céu. Para começar, o céu é, no seu conjunto, quanto à forma, uma espécie de fornalha. Portanto, eu aplico-lhe em cima este esquadro curvo, apoio o compasso...estás a perceber?

Aristófanes, *As Aves*, 414 a. C.²

1.1.1. ÓPTICO e HÁPTICO

Um caleidoscópio³ é um mecanismo que permite observar imagens belas – para a formação da palavra concorrem *kalos*, ou belo; *eidola*, a imagem imaterial e *scopeo*, observar. A entrada da luz no interior do dispositivo origina a reflexão de pequenos

¹ROHMER, Eric – *Os Amores de Astrea e Celadon* [registo de vídeo]. 0.37' - 0.38'.

²ARISTÓFANES – *As Aves*. p.142-43.

³ Inventado em 1815 por Sir David Brewster.

pedaços de vidro colorido nos espelhos que forram a superfície de um tubo redondo e a rotação do aparelho gera uma sucessão de imagens potencialmente infinitas e diversas entre si.

Quando descreve o projecto utópico da cidade *Nova Babilónia* (1956-1974) Constant Nieuwenhuys, membro da Internacional Situacionista, fala de um caleidoscópio, ou de um espaço móvel que resulta da interacção dinâmica entre os habitantes e a arquitectura. Como num caleidoscópio, a imagem da cidade altera-se constantemente graças, por um lado, a efeitos cenográficos resultantes das mudanças na luz e sonoridades; por outro, à estrutura metamórfica da cidade, construída por plataformas e sectores móveis que se interpenetram e permitem ligações infinitas.

A cidade existe apenas em projecto. E este projecto contraria os esboços e maquetas que descrevem de forma legível e, tanto quanto possível, inequívoca as propostas da arquitectura; os planos de Constant desdobram-se em inúmeras maquetas e desenhos que apontam mas deixam em aberto relações possíveis – por esse motivo, observados à distância, as manchas de cor que cobrem os itinerários desenhados sobre mapas e plantas assemelham-se às imagens em movimento do caleidoscópio.

O espaço da *Nova Babilónia* depende da acção humana e funda-se na crítica realizada pela Internacional Situacionista à opressão decorrente da organização tecnocrata das cidades modernistas, destinada a vigiar constantemente e a orientar os indivíduos de acordo com os desígnios e necessidades do sistema capitalista. Marcada pelo contexto revolucionário da década de sessenta, a Internacional Situacionista apela à acção colectiva como forma de apropriação e subversão do espaço e dirige críticas à forma como a organização das cidades em zonas de actividade diferenciadas (zona industrial, comercial, dormitórios, etc.) obriga ao isolamento dos indivíduos em conjuntos (na fábrica, nas estâncias de férias, em casa) e os dirige através de percursos determinados: de casa para o trabalho, do trabalho para os lazeres pré-fabricados. Como inimigos maiores os situacionistas elegem a televisão – e o consumo de massas e a progressiva alienação dos espectadores, argumento central de *A Sociedade do Espectáculo* de Guy Debord⁴ – e o automóvel – símbolo do bem-estar capitalista e elemento que subtrai espaço ao peão. Daqui resulta uma concepção urbanística – o Urbanismo Unitário – que se opõe à rigidez e fixação em prol de um espaço e tempo

⁴DEBORD, Guy – *A Sociedade do Espectáculo*.

móveis, capazes de potenciar a acção lúdica (regida pelo prazer) e a teorização em torno da forma como, idealmente, os indivíduos deviam circular pela cidade – a deriva. A cidade de Constant é um hino e apelo à eterna deriva, tal como teorizada por Debord⁵, pois permite que os indivíduos se entreguem à experiência do caminhar, envolvendo-se nos ambientes propostos pela cidade e fazendo uso dos sentidos para além do imprescindível ao cumprimento de necessidades impostas pelo funcionamento das cidades capitalistas. Aqui, a utilização plena dos sentidos seria devolvida aos indivíduos que num circuito sem orientação prévia – ou desorientado – poderiam escolher, transformar e estabelecer ligações (como as actualmente disponibilizadas na Internet) entre qualquer ponto e com qualquer habitante desta cidade.

A *Nova Babilónia* desenvolve-se a partir das necessidades humanas, procurando superar os condicionalismos impostos a partir do exterior; de forma recíproca, a cidade engendra um novo indivíduo, o homem criativo. Contrariamente à ideia de cidade como fortificação que isola e protege os cidadãos de um exterior hostil⁶, a *Nova Babilónia* é uma cidade nómada habitada por indivíduos nómadas, que se estende por toda a superfície da Terra:

New Babylon ends nowhere (since the earth is round); it knows no frontiers (since there are no more national economies) or collectivities (since humanity is fluctuating). Every place is accessible to one and all. The whole earth becomes home to its owners. Life is an endless journey across a world which is changing so rapidly that it seems forever other.⁷

Se a cidade é traçada à escala humana, o humano age de acordo com as coordenadas da cidade, num movimento de eterna reciprocidade que transforma a vida num fluxo. A esta acção subjaz o desejo humano, capaz de projectar e construir uma cidade real que se funda no sonho⁸, ou de produzir «arquitecturas do desejo»⁹. Podemos

⁵DEBORD, Guy – Theory of the Dérive. In ANDREOTTI, Libero ; COSTA, Xavier (ed.) - *Theory of the Dérive and other Situationist Writings on the City*. p.22.

⁶«The town is a form of urbanization characteristic of utilitarian society: to begin with a fortified place for protection against a hostile external world (...)».

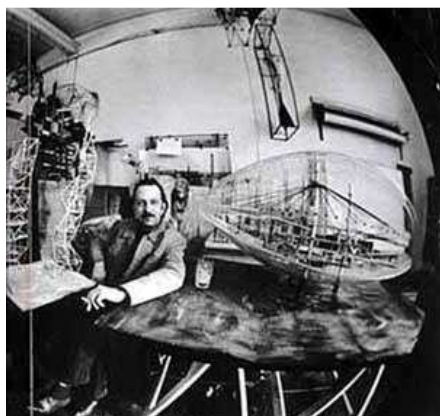
CONSTANT – New Babylon. In ANDREOTTI, Libero ; COSTA, Xavier (ed.) - *Theory of the Dérive and other Situationist Writings on the City*. p.157.

⁷ *Op cit.*, p.158.

⁸«Architecture is the simplest means of articulating time and space, of modulating reality, of engendering dreams. It is a matter not only of plastic articulation and modulating expressing an ephemeral beauty, but of a modulation production influences in accordance with the eternal spectrum of human desires and the progress to realizing them.».

IVAIN, Gilles – Formulary for a New Urbanism. In ANDREOTTI, Libero ; COSTA, Xavier (ed.) - *Theory of the Dérive and other Situationist Writings on the City*. p.15.

considerar que, aqui, o desejo é entendido como força produtiva de carácter social e político ou, nos termos de Gilles Deleuze¹⁰, como construção que envolve *assemblages* colectivas que emanam de um «povo por vir»¹¹, um “povo-multidão” anterior à integração na norma que se inventa no acto de estabelecer ligações. Como imanência, este desejo pertence e simultaneamente coincide com o corpo que o origina, um «corpo sem órgãos», que Deleuze e Félix Guattari opõem a qualquer normalização, por definição coerciva e não natural e que, historicamente, legitima um certo tipo de poder positivo¹², como o inventado pelo século XVIII que, actualmente, mais que fazer a separação entre o indivíduo e a sua potência, age sobre a impotência, tal como adverte Giorgio Agamben. Em *Sobre o Que Podemos Não Fazer* Agamben parte do pensamento de Deleuze, quando este afirma que o poder separa os homens da sua potência. Agamben lembra que, hoje, quando os mercados pedem flexibilidade, o problema é o da irresponsabilidade em acreditar poder fazer-se tudo, separando o Homem da sua impotência: «Nada rende tantos pobres e tão pouco livres como este estranhamento da impotência.»¹³.



Figuras 2, 3
Constant Nieuwenhuys, *Nova Babilónia*, 1956-74

⁹Referência à designação de WIGLEY, Mark – *Constant's New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire*.

¹⁰DELEUZE, Gilles – Psychoanalysis and Desire. In BOUNDAS, Constantin (ed.) - *The Deleuze Reader*.

¹¹RAJCHMAN, John – *As Ligações de Deleuze*. p.37.

¹²Questão tratada por Michel Foucault a propósito da passagem de um poder brutal e de tipo repressivo para um poder positivo que utiliza técnicas de intervenção, transformação e manipulação dos indivíduos, onde se aliam os conhecimentos de disciplinas como a medicina e a psiquiatria aos dispositivos de instituições como a escola, o asilo, o hospital, a fábrica.

V. *supra* p.59-63.

¹³AGAMBEN, Giorgio – *Sobre o Que Podemos Não Fazer*. In *Nudez*. p.84.

Simbolicamente, os órgãos são responsáveis pela manutenção de uma organização de censura e repressão que visa a obtenção de um «trabalho útil»¹⁴, tal como previsto no organismo criado por Deus. A rebelião contra o organismo e seus órgãos equivale a um ataque à estrutura e ao poder a favor de um corpo feito de zonas onde intensidades circulam livremente, no qual os órgãos perdem as funções constantes para se reduzirem a matéria: «Matéria é igual a energia.»¹⁵. Este corpo corresponde a uma teoria do sujeito que desfaz a ideia de unidade a favor da prevalência do agenciamento, do acontecimento. O sujeito fragmenta-se e não corresponde, já, a um interior ou a um exterior – interior e exterior fundem-se através de relações entre as partes, que são ondas, vibrações, intensidades.

O «corpo sem órgãos» é o de um indivíduo nómada, cujo percurso desenha um mapa; e o mapa é a tradução gráfica do rizoma, adverso ao pensamento binário que, enquanto divide, cataloga a acção humana de “boa” ou “má”¹⁶. O indivíduo nómada (des)orienta-se num mapa, constrói e é determinado por um espaço também ele nómada, aberto e flexível, que encontramos nos esquisos caleidoscópicos de Constant. Às obrigações e constrangimentos decorrentes do modo de vida capitalista, a *Nova Babilónia* responde com a deriva e com o apelo às conexões aleatórias; à estrutura opõe o nomadismo.

Deleuze e Guattari associam o nomadismo à definição de um espaço liso¹⁷, desenhado por linhas abstractas que prescindem de qualquer norma e, por isso, se opõem às linhas geométricas e/ ou orgânicas cuja capacidade de contornar e delimitar um “dentro”, por oposição a uma exterioridade, continua a apontar para um espaço fechado, que existe em relação a órgãos ou doutrinas. O nómada pode ser pensado como uma exterioridade, um sítio de intensidades e subjectividades resistentes onde x difere constantemente de si mesmo; é em relação a esta exterioridade outra que o espaço sedentário (ou estriado) se define. Por excelência, o modelo sedentário é o do Estado¹⁸ que tem como principal função assegurar a perpetuação e conservação dos órgãos de poder e cuja legitimidade advém da crença numa lei universal, ou na ficção em torno da

¹⁴DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix – *Mil Planaltos. Capitalismo e Esquizofrenia 2*. p.210.

¹⁵*Op cit.*, p.203.

¹⁶DELEUZE, Gilles – *Rhizome Versus Trees*. In BOUNDAS, Constantin (ed.) - *The Deleuze Reader*.

¹⁷A propósito da diferença entre espaço liso e estriado V. DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix – *O Liso e o Estriado*. In *Mil Planaltos. Capitalismo e Esquizofrenia 2*.

¹⁸A este propósito V. DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix – *Tratado de Nomadologia: a Máquina de Guerra*. In *Mil Planaltos. Capitalismo e Esquizofrenia 2*.

melhor forma de organizar racionalmente as comunidades. Em consonância com estas atribuições, o espaço criado pelo Estado é um espaço atravessado por grelhas (estriado) que delimitam e fecham o espaço e a cidade é, por excelência, o exemplo desta clausura. Nos primórdios, a geometria das cidades obedecia ao esquema da cruz, grade ou tabuleiro, figuras que se inscrevem no interior de um círculo e denotam a vontade de estabilidade e segurança humana, antagónica ao desejo de movimento e aventura¹⁹. Diz a Poupa, de *As Aves*, que as muralhas servem para proteger:

POUPA: Pois olha, é com os inimigos que os sábios mais aprendem. Cautela e caldos de galinha não fazem mal ao doente. E se não é com os amigos que se aprende esta regra, pelo menos os inimigos é-se obrigado a tê-la em conta. Também as cidades, não foi com os amigos, foi com os inimigos que aprenderam a construir grandes muralhas e a precaver-se com navios poderosos. Este é um princípio que salva a família, a casa e o património.²⁰

O círculo é, então, a figura que circunscreve e define a cidade através de uma lógica de oposições: entre a cidade e a Natureza, a protecção e a necessidade de expansão, o dentro e o fora (no entanto, como sugere Paul Virilio, o enclausuramento não é mais o que depende dos portões de entrada e saída ou o que limita o espaço da cidade por oposição ao do “campo”: o domínio do espaço urbano coincide com o dos trajectos pois «Assistimos de fato a um fenómeno paradoxal *em que a opacidade dos materiais de construção se reduz a nada.*»²¹).

A alternativa de Constant aposta na abolição da pré-determinação dos trajectos, que passam a depender inteiramente do desejo dos cidadãos. Se a localização do desejo é no corpo – no «corpo sem órgãos» – podemos considerar uma relação física entre a cidade (e os trajectos) e o corpo, que se manifesta na construção de um espaço háptico. Como característica central do espaço nómada, Deleuze e Guattari enunciam a forma

¹⁹As duas forças – estabilidade e movimento – são tomadas por Lewis Mumford como fundadoras da acção humana. Mumford considera que as cidades assentam na geometria do círculo e têm como início o espaço redondo da caverna, que se adapta às necessidades de segurança e protecção exigidas pelas mulheres para a procriação e cuidado dos filhos.

Cf. MUMFORD, Lewis – *The City in History. Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*. p.5, 9, 13.

²⁰ARISTÓFANES – *As Aves*. p.84.

Comédia de Aristófanes apresentada em 414 a.C. nas Dionísias Urbanas. O argumento centra-se nas figuras de Pistetero e Evélpido, dois cidadãos atenienses desencantados com a corrupção vigente, que decidem fundar uma cidade nas nuvens, ao lado das aves e de seu rei Tereu (transformado em poupa por artes mágicas). O sucesso da cidade leva muitos homens a querer juntar-se-lhe, facto que preocupa os deuses do Olimpo. Zeus envia Hércules e Poseidon para defender os interesses dos deuses mas os enviados servem, uma vez mais, como meios para o exercício da crítica social e política e, na peça, traem Zeus.

²¹VIRILIO, Paul – *O Espaço Crítico*. p.9.

como o olho adquire propriedades hápticas ou de proximidade, por contraste com a manutenção das distâncias que vigora nos espaços ópticos ou sedentários:

Lá onde a visão é próxima, o espaço não é visual, ou antes, o próprio olho tem uma função háptica e não óptica: nenhuma linha separa a terra e o céu, que são da mesma substância; não há horizonte, nem fundo, nem perspectiva, nem limite, nem contorno ou forma, nem centro; não há distância intermédia ou qualquer outra distância é intermediária.²²

É neste contexto que o caleidoscópio – o mesmo que Constant usa como metáfora da *Nova Babilónia* – é utilizado como forma de atribuir funções hápticas ao olho, colocando-o no centro do movimento. No caleidoscópio o olho encontra-se “dentro” de um espaço em constante movimento, onde as imagens se sucedem de forma contínua e sem que seja visível ou necessária a separação entre elas: é abolido qualquer contorno ou moldura que separe a imagem do seu exterior, pois a abolição do contorno implica que a imagem capture uma possível exterioridade no seu interior²³. De forma análoga, a cidade de Constant devora a realidade, estende-se por toda a superfície da Terra e anula fronteiras ou divisões que implicam, necessariamente, o estabelecimento de relações hierárquicas entre as partes.

Ao prescindir do enquadramento, o caleidoscópio prescinde igualmente das oposições que asseguram a especificidade da imagem por contraste com uma exterioridade e deixa de ter em conta o ponto de vista óptimo, subjacente à tradição da pintura desde a invenção da perspectiva. O artifício da perspectiva anuncia um espaço que mantém a distância do observador através da marcação da linha do horizonte e, ao mesmo tempo que ilude uma extensão para lá do plano bidimensional – e a consequente entrada do espectador num mundo virtual –, encerra o olhar num espaço delimitado.

É a linha do horizonte que dita a diferença entre a terra e o céu, o que equivale à fragmentação do real em camadas de substâncias diversas – se tomarmos a utopia de Constant como possibilidade para um espaço háptico podemos, por oposição, vincular a invenção da cidade por Platão – a raiz das utopias – à criação de um espaço ou modelo óptico.

²²DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix – *Mil Planaltos. Capitalismo e Esquizofrenia 2*. p.627.

²³Baudelaire elogia a forma como a estrutura móvel do caleidoscópio permite desintegrar a unidade e projectar o desejo nas imagens em transformação e faz do mecanismo metáfora da Modernidade; Marx e Engels, ao contrário, denunciam a falácia causada pela utilização dos espelhos, que repetem uma única imagem e iludem a multiplicidade.

V. CRARY, Jonathan – *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. p.113-16.

Na *Alegoria da Caverna*²⁴ Platão propõe um modelo de conhecimento que se apoia num dispositivo óptico, próximo do do teatro de sombras. No interior de uma caverna estão escravos acorrentados, voltados para a parede do fundo (o ecrã); uma fogueira acesa é a fonte de luz que origina a projecção das sombras de objectos contra o ecrã. Impedidos do acesso a mais que «vãs imagens»²⁵, os escravos acreditam na coincidência entre as projecções e a realidade, ilusão enfatizada pelos sons emitidos pelos homens que transportam os objectos. O cenário, mais tarde interpretado por Samuel Van Hoogstraten à luz do dispositivo da lanterna mágica²⁶, contém a maioria dos elementos necessários à representação teatral: ecrã, espectadores, luz, actores, adereços e som, divididos entre palco e plateia. Por serem apenas aparências, as sombras são acusadas de iludirem e impedirem o acesso à Forma ou ao conhecimento verdadeiro e, por esse motivo, Sócrates deprecia os pintores e os poetas²⁷. Quando um dos escravos se liberta e sai da caverna, embora avisado do perigo pelos companheiros, fica ofuscado pela luz do Sol mas, com o seu esforço e perseverança, consegue contemplá-lo para além do seu reflexo. A distinção entre interior e exterior identifica-se com a que separa o mundo da *doxa* – onde impera o conhecimento empírico e a ilusão – e o mundo do conhecimento verdadeiro ou das ideias puras – onde é possível contemplar o Bem, identificado com a luz do Sol. A natureza destas duas realidades é diversa: de um lado o que sempre existiu sem ter nascido, ou o que é imutável e eterno e, do outro, aquilo que nasce e morre sem nunca existir realmente, ou sem deixar de ser devir²⁸.

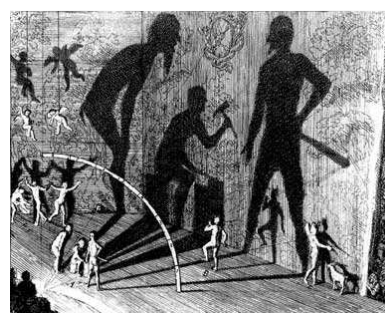


Figura 4
Samuel Van Hoogstraten,
The Shadow Dance, 1675

²⁴PLATÃO – *A República*. Livro VII.

²⁵*Op cit.*, p.253.

²⁶V. STOICHITA, Victor I. – *A Short History of the Shadow*. p.130.

²⁷PLATÃO – *A República*. Livro X.

Ao longo do texto de *A República* Platão utiliza e elogia a poesia de Homero. A exclusão dos poetas é a exclusão do mito do sistema educativo, ou a apologia de um Estado-Justiça por oposição a um Estado místico. A este propósito V. CASSIRER, Ernst – *A República de Platão*. In *O Mito do Estado*.

²⁸PLATÃO – *Timeu*. In *Diálogos IV*. p.260.

O mundo das aparências segue o modelo do eterno e, por ser a imagem desse modelo, é necessariamente falacioso – o que os escravos vêem reflectido na parede é o grau último do engano, é a «imitação da aparência»²⁹ dos objectos exteriores que são, em si mesmo, cópias de um modelo eterno. Quando pensa a constituição do Universo Platão opera por redução, partindo de um modelo ideal – as Formas – para a descrição de cópias ou emanações desse universal – a Terra, a cidade, o indivíduo –, menos perfeitas mas cuja organização mima os princípios do eterno e do universal. Como consequência, a cidade ideal que Platão inventa em *A República* resume as leis do macrocosmo, do mesmo modo as leis que regem o funcionamento dos corpos, criados em torno da alma universal, coincidem com as que orientam o modelo eterno.

1.1.2. O CORPO CÓPIA

Depois de relatar o episódio da caverna, Sócrates compara o percurso do escravo liberto com a ascensão da alma, que deixa o mundo terreno para se ocupar do conhecimento verdadeiro, caminho possível através do amor ao saber: é o Amor³⁰ o intermediário entre o sensível e o inteligível e, através dele, o Homem tem ao seu alcance o Bem. A este propósito, Sócrates distingue a visão de todos os outros sentidos que dependem exclusivamente de estímulos sensoriais terrenos ou empíricos – o olho assemelha-se à alma no que respeita à procura da luz e “querer ver” equivale a “desejar conhecer”. Com efeito, o olho necessita da luz para a realização da faculdade visual e, tal como a alma, deve afastar-se das trevas e dirigir-se para o Sol; os outros sentidos fundam-se exclusivamente no corpo, cuja condição precívél é um obstáculo à alma. Por isso, o corpo deve ser adestrado pela alma.

Apesar de distintos, corpo e alma encontram-se unidos e a alma subdivide-se em três partes distintas, responsáveis por faculdades variadas e alojadas em cavidades do corpo diversas. A discordância entre desejos (como ter sede e não querer beber, de acordo com o exemplo de Sócrates³¹) é o argumento que justifica a existência das três

²⁹PLATÃO – *A República*. Livro X. p.350.

³⁰Em *O Banquete* o autor descreve o percurso até ao Bem: primeiro ama-se um corpo; depois reconhece beleza em todos os corpos; seguidamente ama-se as leis; depois as Ideias e, então, o Bem e o Belo. O Amor é um intermediário entre a mortalidade e a imortalidade, que o Homem persegue através do Bem. PLATÃO – *O Banquete*.

³¹PLATÃO – *A República*. Livro IV. p.164.

almas³² pois não é possível a mesma entidade querer, simultaneamente, beber e não beber; avançar com coragem e retrair-se. Assim, num indivíduo, existe a alma racional que domina os impulsos e é responsável pelo conhecimento; a alma irascível que auxilia a alma racional e luta pelo que considera justo, tendo como atributo a coragem e, por fim, a alma irracional e concupiscível, responsável pela fome, sede e outros prazeres e desejos corporais. O corpo humano, construído em torno da alma, divide-se de acordo com as partes da alma que pretende albergar³³: a racionalidade encontra-se na cabeça, cuja forma esférica mima a do Universo e onde a privação do contacto com a carne é sinal de sensibilidade e inteligência; a separação entre a alma racional e a alma mortal é garantida pelo pescoço e, na alma mortal, encontra-se a divisão entre a irascível, situada na zona do tórax e a concupiscível, colocada entre o diafragma e o umbigo, de tal forma longe da cabeça que esse «bicho selvagem»³⁴ não possa perturbar a parte da alma que delibera. Nesta última zona foi colocado o fígado, comparado a um espelho capaz de receber e tornar visíveis as imagens reflectidas pela alma racional, única forma de acalmar os ímpetos próprios da «(...) amargura que lhe é congénere (...)»³⁵.

Seguindo o encadeamento exposto acerca da construção do Universo, a organização do corpo humano é semelhante àquela que rege a cidade descrita em *A República*, paralelo mais tarde retomado³⁶. O texto trata o tema da Justiça – princípio de ordem e unidade – e da sua aplicação ao indivíduo e à cidade, considerando-a como a

³² No diálogo *Fedro**, Platão explica a alma através da metáfora de dois cavalos conduzidos por um auriga. Julián Marias observa: «Segundo o famoso mito que Sócrates conta a Fedro, a alma, na sua situação originária, nas margens do Iliso, pode comparar-se a um carro puxado por dois cavalos alados, um dócil e de boa raça, o outro desordeiro (os instintos sensuais e as paixões), dirigidos por um auriga (a razão), que se esforça por conduzir o carro com perfeição. Este carro, num lugar supraceleste, circula pelo mundo das idéias, que a alma contempla assim, embora não sem dificuldade. As dificuldades para guiar os dois cavalos fazem com que a alma caia: os cavalos perdem as asas, e a alma encarna num corpo. Se a alma vislumbrou, ainda que por pouco tempo, as idéias, esse corpo será humano, e não animal, e conforme as tenha contemplado mais ou menos tempo, as almas dispõem-se numa hierarquia de nove degraus, que vai do filósofo ao tirano. A origem do homem resulta, pois, da queda de uma alma, cuja procedência é divina, alma que já tivesse contemplado as idéias.» **.

*PLATÃO - *Fedro*. 246^a-246d. p.60-61.

**MARIAS, Juan – *História da Filosofia*. p.66.

³³Cf. PLATÃO – *Timeu*. In *Diálogos IV*.

³⁴*Op cit.*, p.292.

³⁵*Op cit.*

³⁶Ao longo dos séculos XVII, XVIII e XIX o modelo humano serve de metáfora ao corpo social – o Rei é a cabeça; o Povo é o corpo; a Lei é o sistema nervoso, o Poder Militar é os braços, o Comércio é as pernas*. A cidade, por sua vez, incorpora o funcionamento biológico do corpo, sendo as ruas as artérias e veias onde, como plasma, os cidadãos se deslocam**.

*GROSZ, Elizabeth – *Space Time and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*. p.106.

**TUCHERMAN, Ieda – *Breve História do Corpo e de seus Monstros*. p.79.

virtude que deve reger a vida dos cidadãos. Por serem os indivíduos aptos a contemplar as Ideias, é aos filósofos que cabe a função moral e política do governo da cidade, tal como é à alma racional que se pede o governo das demais. Os governantes são, então, a primeira das classes sociais a que se segue a dos guardas, cuja coragem equivale à da alma irascível e, depois, a dos lavradores, artesãos e comerciantes, próxima da alma irracional e cuja virtude é a temperança. Assim, «(...) diremos que a justiça tem no indivíduo o mesmo carácter que na cidade.»³⁷ e que o cumprimento da Justiça depende da divisão de tarefas, não devendo uma das almas substituir-se às funções de outra, nem uma classe social tentar usurpar o espaço das restantes. É deste assentimento que depende a manutenção da unidade da cidade, por oposição ao que é múltiplo e por isso corrompível, sendo a conquista da moderação e harmonia a finalidade da cidade. À segmentação entre classes corresponde, no plano arquitectónico, a divisão do espaço de acordo com o princípio da igualdade geométrica (a justa proporção entre elementos de um corpo), modelo retirado da geometria e aplicável à política e à cidade que, na prática, corresponde à divisão do espaço edificado em doze círculos que prestam homenagem aos doze deuses olímpicos, dispostos em torno de uma Acrópole rodeada por um muro e formando um território circunscrito, cuja população devia ser mantida nos 5040 cidadãos³⁸.

No *Timeu*³⁹, a propósito da cidade ideal, Sócrates é questionado quanto à existência real de uma organização como a que descreve. É Crítias que, em resposta, fala de Atlântida, uma ilha situada para lá das colunas de Hércules, de enorme poderio, onde a divisão social obedece à das classes dos dirigentes, guerreiros e demais profissionais. Esta ficção terá inspirado muitas das utopias geradas no decorrer da História que, tal como acontece com a ilha de Atlântida, se localizam num território delimitado, muitas vezes em ilhas isoladas ocupadas por um número ideal de habitantes e que correspondem a sociedades perfeitas, como a cidade utópica de Thomas More (1516), a ilha de Próspero n' *A Tempestade* (1611) de William Shakespeare ou o Falanstério de Charles Fourier (1848). Em qualquer dos exemplos o espaço é fechado e

³⁷ PLATÃO – *A República*. Livro IV. p.167.

³⁸ PLATÃO – *Laws*. p.135.

5040 é um número divisível quase ilimitadamente, divisível por quase todos os algarismos de um a dez e por doze.

³⁹ Emile Chambry nota que no *Timeu* não se faz referência directa a *A República*. CHAMBRY, Emile – Notícia sobre o *Timeu*. In PLATÃO – *Diálogos IV*. p.236.

realiza um modelo utópico que foge ao que a experiência humana pode construir para moldar o real à medida dos desejos.

Em *A República*, a cidade copia um modelo que a transcende, por definição mais perfeito. A separação entre a realidade terrena e a supra-sensível materializa-se no desenho da linha do horizonte ou, na metáfora da caverna, na separação realizada pelo penhasco que o escravo decide subir. Se na *Nova Babilónia* de Constant a utopia de cidade se projecta à escala humana e a cidade coincide com o espaço da Terra, a cidade de Platão impõe uma hierarquia vertical em que o próprio modelo escapa e se afasta permanentemente do real; a sobrevivência do modelo depende da imposição de uma distância e da criação da necessidade de fuga ao corpo e à terra. A dicotomia entre o real e o mundo das ideias impõe, desde logo, uma apreciação do real que o afasta da possibilidade de se bastar: são os conceitos eternos – o Bem, o Belo, a Verdade, a Justiça – que atribuem sentido ao real e a salvação do indivíduo encontra-se na capacidade de afastar o corpo e fazer a alma aproximar-se do que lhe é semelhante. A semelhança é um dos argumentos utilizados por Sócrates para justificar a imortalidade da alma a que se junta o facto de, através da experiência, o humano não ter acesso às ideias puras, que estão na posse dos indivíduos porque são recordadas pela alma⁴⁰.

A invenção da cidade de *A República* é a consequência da desilusão que Platão experimenta relativamente à sociedade da sua época. Se é verdade que qualquer cidade é, por definição, uma construção humana, a cidade de Platão reforça o estatuto de construção por pretender ser a cópia de uma abstracção – as Formas – que são, em última análise, uma construção do pensamento. Deleuze enfatiza que, para Platão afirmar que a tarefa dos filósofos é contemplar as Ideias teve, primeiro, que inventar o conceito de “Ideia”, introduzindo o que Deleuze designa de «presente envenenado»⁴¹, ou seja, a transcendência em filosofia. Os conceitos são, então, modelos. Na definição

⁴⁰ Em conversa com os discípulos no momento que antecede a sua morte, Sócrates apresenta de forma sistemática os quatro argumentos que justificam a imortalidade da alma e a sua distinção relativamente ao corpo: *a)* todas as realidades nascem do seu contrário, pelo que o vivo nasce do morto e vice-versa; a alma sobrevive ao corpo morto e anima a geração dos vivos; *b)* as ideias puras não são passíveis de apreender pelos sentidos mas verifica-se que os indivíduos se encontram na posse desses conceitos; é a alma que o torna possível graças à sua faculdade de recordar conhecimentos obtidos num estágio anterior à incarnação nos corpos; *c)* a natureza do corpo e da alma é distinta: o corpo é matérico e corrompível e, por isso, segue o que lhe é semelhante e morre; a alma é invisível e não material, assemelha-se ao divino e não se decompõe ou morre; *d)* a alma é de natureza idêntica às ideias puras e, por isso, não pode aceitar a morte, cuja natureza difere da sua.

Cf. PLATÃO – *Fédon*. p.119.

⁴¹ DELEUZE, Gilles – Platão, os Gregos. *In Crítica e Clínica*. p.155.

da palavra “modelo” encontra-se representação, exemplo, esquema, protótipo; um modelo é uma representação abstracta e exemplar da realidade que a explica e que pode, como protótipo, ser imitado⁴². O que a cidade imita é qualquer coisa – os conceitos – que existe no pensamento e na linguagem. Quando Platão afirma que o indivíduo se deve reger por leis semelhantes às que regem a cidade, ou quando realiza uma correspondência entre as várias almas do indivíduo e as classes que compõem a cidade está a encontrar um paralelo entre o indivíduo e uma construção cultural. Como a cidade, o indivíduo deve reger-se por um modelo que, sendo um ideal, é um produto da cultura: o corpo deve reger-se pela alma. Sobre uma entidade que existe – o organismo humano – é realizada uma explicação que nada tem de natural (no sentido de ser biológico) e é essa que define o que o corpo é.

A cidade de Platão pretende criar bons cidadãos, objectivo que depende da educação e da orientação dos indivíduos em direcção ao Bem. Supõe-se que a alma racional se dirige naturalmente para o Bem e que lhe é possível determinar o que o Bem é, apesar de não existir forma empírica de conhecer as ideias puras. A esta rigidez Deleuze contrapõe a ideia de “situação”, que melhor se adapta à forma do rizoma – o rizoma prescinde de lógicas binárias ou oposições simples, nomeadamente as que evocam o Bem e o Mal e passa a situar qualquer apreciação em contextos provisórios, ou de situação⁴³. O Bem e o Mal perdem o carácter absoluto ou, como Nietzsche afirma, passam a existir apenas quando aplicados num juízo determinado: importa “o que é bom” e “o que é mau”, num dado momento e para um indivíduo particular⁴⁴. Na leitura que faz da história da filosofia Deleuze advoga a necessidade de deixar a ilusão do eterno e do universal para aceitar que qualquer conceito é construído e depende da experiência e da rede de ligações produzidas pelo pensamento: «Os conceitos não nos esperam inteiramente feitos, como corpos celestes. Não há céu para os conceitos.»⁴⁵. A filosofia clássica aceita que o pensamento, à semelhança da alma platónica que deseja o

⁴²Cf. COSTA, J. Almeida ; MELO, A. Sampaio – *Dicionário da Língua Portuguesa*. p.1106-07.

⁴³Cf. DELEUZE, Gilles – Rhizome Versus Trees. In BOUNDAS, Constantin (ed.) - *The Deleuze Reader*. p.32.

⁴⁴Nietzsche desconfia da existência de valores absolutos como o Bem e o Mal e redu-los à operacionalização ou derivação na forma dos adjectivos “bom” e “mau”. Bom e mau dependem sempre de avaliações morais e, no início, bom era aquele que impunha a sua vontade quando, por denegrição, mau era o dominado. Por serem juízos morais, as definições inverteram-se a partir do platonismo e, mais tarde, do cristianismo e a nova moral dos fracos determina que mau é o que domina e bom o que sofre. V. NIETZSCHE, Friedrich – *A Genealogia da Moral*. p.16-18.

⁴⁵DELEUZE, Gilles ; Guattari, Félix – *O que é a Filosofia?*. p.13.

Bem, aspira à Verdade e que a Verdade existe em absoluto. Este ponto de vista é problematizado por Nietzsche e por Deleuze, quando o último afirma que o desejo de Verdade implica depreciar a vida como lugar do falso e o mundo sensível como aparência: «E sempre tropeçamos no virtuosismo daquele que quer o verdadeiro: uma das suas ocupações preferidas é a distribuição de erros, torna responsável, nega a inocência, acusa e julga a vida, denuncia a aparência.»⁴⁶.

1.1.3. BELEZA e ANALOGIA

A unidade que em *A República* é reclamada como forma de construção do real é a mesma que é característica do plano transcendente: no Livro VI a separação entre sensível e inteligível assegura a possibilidade do conhecimento, que apenas pode existir em relação a um mundo estável e ordenado. Esta relação implica a hierarquização das partes, distinguindo o modelo, a cópia e o simulacro e, para Deleuze, a maior fractura realiza-se no plano sensível entre a cópia – que mantém uma relação de semelhança identitária com o modelo – e o simulacro. O facto do simulacro não participar, ou negar uma identidade análoga à do modelo, faz com que apenas possa produzir, no espectador, a ilusão e o engano e é por isso que, no sistema platónico, o simulacro ocupa o patamar último, o da cópia degenerada. Ao nomear o Uno e hierarquizar as derivações – o modelo, a cópia e o simulacro –, Platão assegura a unificação da diferença: a cópia participa do Uno (o original) porque é dotada de alma e diferencia-se do simulacro, um falso pretendente a essa participação. O elemento recalcado do platonismo – o simulacro – é recuperado por Deleuze pois, por se fundar numa diferença, implica a perversão do essencial ou, mais concretamente, a criação de um outro modelo, «(...)um modelo do Outro de onde deriva uma dissemelhança interiorizada.»⁴⁷.

Para além da impossibilidade de redenção do simulacro, a eleição de modelos implica o estabelecimento de categorias de exclusão, de acordo com a conformidade ou parecença de x face a y e acarreta, como consequência, o problema da semelhança: é valorizado o seguimento do modelo mas, ainda assim, questiona-se sempre o estatuto da cópia. A transcendência platónica implica que o real está sempre aquém,

⁴⁶ DELEUZE, Gilles – *Nietzsche e a Filosofia*. p. 145.

⁴⁷ «(...) un modèle de l'Autre dont découle une dissemblance intériorisée.»
DELEUZE, Gilles – *Platon et le Simulacre*. In *Logique du Sens*. p.297.

permanentemente ultrapassado por um plano não-real e, por inerência, faz do corpo uma entidade que deve ser anulada. Do corpo valoriza-se a cabeça – porque é semelhante à forma esférica do Universo – e o olho, análogo à alma. Ainda assim e séculos mais tarde, Santo Agostinho alerta para os perigos da visão, distinguindo a «(...) voluptuosidade destes olhos da minha carne (...)»⁴⁸ – que se fascinam com a beleza das formas, cores e brilhos que acorrentam a alma – dos «olhos invisíveis» que procuram a Beleza divina e não se deixam enganar. Aqui, já se desenha o paradoxo que persiste na cultura visual contemporânea que une, num órgão, a possibilidade de evasão e contemplação de realidades imateriais e o logro da imagem como cópia ou simulacro⁴⁹. Observa-se, igualmente, a divergência entre o Belo como valor próximo do da Verdade e divindade e a beleza como qualidade da aparência, que pode ser enganadora⁵⁰.

Na Renascença, a transposição do modelo platónico para o Cristianismo implicou conceber a beleza como emanção divina e encontrar paralelos – entre o céu cósmico e o céu corporal, a beleza e o Bem – capazes de justificar e orientar moralmente o olhar sobre os corpos. A beleza é a expressão de um absoluto imutável que se revela aos olhos dos que a observam através de uma luz divina que atravessa os corpos e são os olhos os órgãos responsáveis por deixar que a beleza se revele e, simultaneamente, revelar a beleza do corpo, refém da força do olhar. Os olhos que observam têm género masculino e os que emprestam beleza ao rosto e ao corpo, como «luzes celestes»⁵¹, pertencem ao feminino pois a beleza pertence ao feminino e existe para deleite masculino, enquanto a força é apanágio dos homens, que devem ter inscrito no corpo os sinais dessa força (robustez, aspereza da pele, abundância de pêlos, que recordam os cabelos de Sansão⁵²), que traduzem a gravidade e inteligência das acções. A beleza feminina foi escalonada de acordo com um modelo moral de tal forma que, quando aplicada à classificação do quotidiano e de modo a resolver o problema da existência de almas pecadoras sob uma bela aparência, se distinguiu a «beleza

⁴⁸AGOSTINHO, Santo – *Confissões*. p.275.

⁴⁹A propósito dos avisos de Santo Agostinho, Martin Jay resume o paradoxo que envolve o olho argumentando que se considera positivo ser o sujeito da observação quando, opostamente, se considera nefasto ser objecto dessa observação, tal como presente nas metáforas do olho divino omnipresente ou na ficção do *Big Brother*.

Cf. JAY, Martin – In *The Empire of the Gaze*. In HOY, David Couzens (ed.) – *Foucault: A Critical Reader*. p.177.

⁵⁰V. SCRUTON, Roger – *Beauty*. p.1-3.

⁵¹VIGARELLO, Georges – *História da Beleza*. p.26.

⁵² Episódio relatado em A BÍBLIA SAGRADA. Juízes, 16: 4-31. p.318-19.

sediciosa» da amante e da rameira e a «beleza melindrosa», ainda cúmplice do acto de seduzir, da «beleza religiosa», modesta, humilde, casta e submissa⁵³.

Por se situarem na extremidade mais elevada do corpo, o rosto e os olhos encontram-se mais próximos do céu e do divino, fazendo com que se valorize o “alto”: a cabeça é símbolo das potencialidades divinas que existem no Homem, os pés são a ligação à actualidade física e terrena. A propósito do pensamento de Platão, já Michel Foucault escreve: «(...) o movimento pelo qual a alma se volta para si mesma é um movimento pelo qual o seu olhar é atraído para o “alto” – para o elemento divino, para as essências e para o mundo supraceleste onde elas são visíveis.»⁵⁴. Os costumes ou modas, nas mulheres, excluem as pernas e pedem ancas estreitas e comedidas pois o “baixo” não é mais que o sustento ou alicerce do busto, de tal forma que as pernas e ancas se escondem em saias de tecido abundante e anquinhas que o armam. O vestuário acentua as partes nobres – o rosto, busto de seios pequenos e mãos – e esconde as zonas onde a carne se acumula pois o excesso de carne que, no *Timeu*, Platão via como sinal de «amargura» e falta de racionalidade e inteligência, continua a ser considerado negativamente e utilizado na caracterização de classes e tipos sociais. Apesar da faixa que a aperta, a cintura da cozinheira de Pieter Aertsen (*Die Köchin*, 1559) deixa ver a carne e os braços são fortes e pouco delicados, em conformidade com uma face avermelhada que não usa *fards*⁵⁵ para esbranquiçar e emprestar luz à pele; é este o tipo de mulher que Ambroise Paré (1510-90), cirurgião francês, adjectiva de «(...) gorda rapariga cuzuda, papuda e de boa saúde (...)»⁵⁶. A face, com a linha do perfil a deixar perceber um queixo que avança, está aquém do modelo proposto por Leonardo da Vinci, que utiliza o cânone clássico onde o ângulo formado entre a ponta do nariz e a

⁵³Designações de Gabriel de Minuit – *De la Beauté*. Lião, 1587. p. 159-205, cit. por VIGARELLO, Georges – *História da Beleza*. p.36-37.

Encontramos, em São Pedro, o ensinamento da Igreja que sublinha a importância da alma relativamente à aparência: «Não seja o vosso adorno apenas o exterior: cabelos frisados, adereços de ouro e vestidos ajustados; mas, sim, o ornamento interior e oculto do coração, a pureza incorruptível de um espírito suave e pacífico, que é precioso aos olhos de Deus.»

A BÍBLIA SAGRADA. São Pedro 3: 3-4. p.1594.

⁵⁴FOUCAULT, Michel – *A Hermenêutica do Sujeito*. p.601.

⁵⁵Produto de maquilhagem com várias cores, em pó ou creme. Na Renascença difunde-se a utilização de cosméticos (feitos com farinha, leite de cabra, clara de ovo, etc.), especialmente para aclarar a pele. A estes, junta-se a necessidade de controlar os humores através de rituais de purificação como, por exemplo, a colocação de sanguessugas na ponta do nariz, lábios e testa. A avaliação da utilização de *fards* varia: é aceite no quotidiano mas criticada por ser artificial e ir contra a beleza enquanto dádiva divina.

V. VIGARELLO, Georges – *História da Beleza*. p.56.

⁵⁶PARÉ, Ambroise – *Oeuvres Diverses*. Paris, 1585. p. 1005, cit. por VIGARELLO, Georges – *História da Beleza*. p.41.

parte anterior do mento e a linha horizontal que une a órbita e a entrada do pavilhão da orelha é de aproximadamente 90° («O talhe da boca, visto de perfil, segue o ângulo do queixo.»⁵⁷). Em muitos dos esboços anatómicos, Leonardo utiliza o número áureo como medida de harmonia e perfeição e relaciona as distâncias entre as várias partes do rosto com a razão áurea; o mesmo Leonardo, ao interpretar *De Architectura* (c. 27 a.C.) de Vitrúvio, immortalizou a divina proporção colocando o corpo humano no centro do Universo, representado nas figuras do quadrado e do círculo⁵⁸.



Figura 5
Pieter Aertsen,
Die Köchin, 1559



Figura 6
Leonardo da Vinci –
Study of a Woman in Profile. c. 1485-87

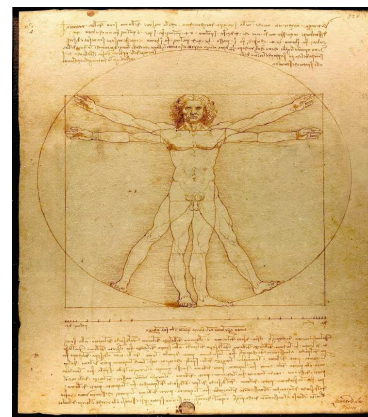


Figura 7
Leonardo da Vinci,
O Homem de Vitruvius, 1490

⁵⁷«El tajo de la boca, visto de perfil, sesga el ángulo de la queijada.»

DA VINCI, Leonardo – *Tratado de Pintura*. p.277.

O ângulo de 90° corresponde ao perfil caucasiano do norte da Europa e vai-se tornando mais agudo, respectivamente, no perfil mediterrânico, oriental e africano. Apesar do cânone de beleza privilegiar o perfil caucasiano do norte da Europa, a escultura grega utiliza o perfil regressivo mediterrânico, por se apoiar na observação dos modelos (a população grega) disponíveis.

⁵⁸A beleza e a harmonia são mensuráveis e, como regra, considera-se belo o corpo onde a razão entre a altura total e a altura do umbigo é igual ao número de ouro, constante algébrica irracional cujo valor arredondado é de 1.618.

1.1.4. O CÉU e a TERRA

A perfeição cósmica ou divina que enquadra o corpo humano na moldura circular submete o entendimento do corpo humano a um sistema de analogias fechado, onde a fronteira entre o que se considera humano e não humano, bom ou mau, é explícita. A redução do espaço humano à emanção divina garante a unificação do real e a ordenação das imagens de acordo com um princípio universal que é o da figura do corpo de Cristo que, segundo Bragança de Miranda⁵⁹, ocupa o centro do *frame*: o corpo de Cristo coincide com o corpo dos católicos e agrega (porque está simultaneamente entre as duas e lhes pertence) a natureza terrena e mortal e a espiritualidade.

No corpo de Cristo convivem o homem e a divindade, tal como na Terra se misturam as duas partes da raça humana: a que vive de acordo com os ensinamentos de Deus e procura a Sua luz e a que se ama a si mesma e recusa o amor celeste. Desta divisão, Santo Agostinho faz nascer duas cidades, atribuídas às figuras bíblicas de Abel e Caim⁶⁰: Abel, que se oferece em sacrifício, é exemplo da cidade de Deus (*civitas Dei*) onde impera a paz celestial e a virtude; Caim, que recusa fazer do seu irmão um exemplo (mesmo quando sabe da aprovação divina das suas acções), é a figura tutelar da cidade terrena (*civitas terrena*), forjada unicamente sobre as livres escolhas humanas, construída pelas suas mãos e designada pelo nome do filho do Homem – «Caim conheceu a sua mulher. Ela concebeu e deu à luz Henoc. E começou, depois, a edificar uma cidade, à qual deu o nome do seu filho Henoc.»⁶¹. Santo Agostinho afirma que as duas cidades, ou os homens bons e os pecadores, convivem na Terra onde apenas a Igreja (a instituição) pode ser cidade de Deus; é o Juízo Final que fará a separação entre as duas cidades e os dois tipos de cidadãos onde, apesar de terem nascido do pecado da carne de Adão, os regenerados beneficiarão da graça eterna.

Novamente, é condenada a terra e o próprio Homem que nasce pecador e pode apenas, durante a vida, procurar a redenção vivendo de acordo com as leis de Deus e aspirando juntar-se-Lhe. Porque está manchado pelo pecado original, o Homem cumpre

⁵⁹«Durante séculos, o real foi visto sob um único aspecto, que se confundia com o ícone de Cristo, essa imagem absoluta. Depois de perder a sua potência organizadora, as imagens explodem (...)».

MIRANDA, José A. Bragança de – *Corpo e Imagem*. p.9.

⁶⁰Episódio relatado em A BÍBLIA SAGRADA. Génesis, 4. p.22.

V. também AGOSTINHO, Santo – *The City of God*. Book XV. p.413-426/27.

⁶¹A BÍBLIA SAGRADA. Génesis, 3. p.21.

o castigo de sofrer as dores terrenas, «(...) consequência das resistências e dos dolorosos tormentos dos vínculos carnis — essa não é a natureza primitiva do homem, mas, sim, o seu castigo depois de ter sido condenado.»⁶². Provar os frutos da árvore do conhecimento condenou todos os homens a viverem penosamente na terra, comendo o «(...) pão com o suor do (...) rosto (...)»⁶³ e sofrendo todos os males do corpo. Quando apresenta o fruto proibido, a serpente esclarece Eva de que quem comer aquele fruto ficará de “olhos abertos”, com a “inteligência esclarecida” e passará a conhecer o Bem e o Mal; ou seja, originalmente, o pecado é de ordem intelectual e significa que o Homem pode saber tanto quanto Deus. Mas, como castigo, Deus atribui ao Homem penas físicas – o sofrimento na gravidez e no parto para Eva, a dor do trabalho para Adão, a morte para ambos – sinal de que, ao comerem a maçã, Adão e Eva perderam a «veste de graça»⁶⁴ que cobria a carne.

Imediatamente a seguir à prova do fruto proibido, reconhecem estar nus e sentem vergonha do corpo exposto, especialmente dos genitais que tapam com folhas de figueira. O corpo sempre existiu, sempre esteve à vista mas, no Paraíso, estava protegido e coberto por um véu de graça ou glória divina que afastava todos os males conotados com a carne: a doença, a morte e, sobretudo, a libido. A nudez é, de acordo com Giorgio Agamben, uma negatividade que vem da consciência do corpo nu, adquirida quando se retiram as vestes de graça que protegiam o corpo da vontade da libido, «(...) definida como rebelião da carne e do seu desejo contra o espírito (...)»⁶⁵. Desde então, ao nascer, o Homem transporta o fardo do pecado na carne e é essa carne que atormenta a alma e torna visível uma falha constitutiva que apenas pode ser resolvida numa outra vida, depois de passadas as privações necessárias à regeneração e caso não seja dada permissão ao «(...) deleite da minha carne (...) para enervar a alma (...)»⁶⁶.

A cidade de Deus esvazia a cidade dos homens de um sentido pois é num plano e num tempo posterior ao dos homens que a recompensa da paz eterna (a única verdadeira, como descrito em *A Cidade de Deus*) acontecerá e a utopia desta cidade ideal apenas pode ser conseguida por aproximação e à custa da imposição de modelos

⁶² AGOSTINHO, Santo – *O Livre-Arbitrio*. p. 210.

⁶³ A BÍBLIA SAGRADA. Génesis, 4. p.22-23.

⁶⁴ AGAMBEN, Giorgio – Nudez. In «Nudez». p.73.

⁶⁵ *Op cit.*, p.84.

⁶⁶ AGOSTINHO, Santo – *Confissões*. p. 274.

geográficos e de conduta, como descreve Michel Foucault a propósito de uma colónia jesuíta onde a planta da aldeia reproduz a cruz de Cristo e a vida se rege pelos toques do sino⁶⁷.

A efectivação da cidade de Deus na terra é a Igreja, naquilo que esta tem de essencial e imutável, pelo que está garantida a divisão entre o plano divino e as construções dos homens: a existência humana está separada da cidade celeste por uma linha geográfica que é a do horizonte e por uma fronteira temporal que, como na cidade modelo de *A República*, encerra os humanos num espaço óptico, estriado, de onde se deve contemplar e imaginar um Paraíso que se fez representar nos tectos das Igrejas barrocas, onde o voo dos anjos transporta o olho e o espírito para um plano transcendente. É a necessidade desta diferença que levou Deus a destruir a Torre de Babel, construída na Babilónia pelos herdeiros de Noé, privando a humanidade do contacto e das ligações sem restrição entre os indivíduos. «Eles constituem apenas um povo e falam uma única língua. Se principiarem desta maneira, coisa nenhuma os impedirá, de futuro, de realizarem todos os seus projectos.»⁶⁸, pelo que Deus dispersou os humanos pela terra e, da dispersão, nasceram as várias línguas. Do contacto entre todos adviria a força dos humanos; é a esta coesão, ou ao contacto infinito, que Constant apela quando projecta a *Nova Babilónia*, a cidade que aproveita a dispersão inicial dos humanos pela terra para ligar todos os pontos do espaço real, anulando limites e espaços supra-reais.

Segundo Lewis Mumford, a cidade começou por ser um sítio de encontro para os peregrinos⁶⁹, os mesmos que, para Santo Agostinho, são a metáfora do povo de Deus, condenado a procurar continuamente a Verdade num outro lugar. O peregrino não se fixa e por isso prefere as ruas às casas, os trajectos ininterruptos às cidades muradas; a

⁶⁷Foucault utiliza o exemplo como descrição de uma heteropia: «Os jesuítas, no Paraguai, conseguiram formar colónias nas quais todo e qualquer aspecto da existência era regulado. A própria aldeia era fundada segundo um plano rigoroso: a matriz seria um lugar rectangular, na base do qual estaria a igreja; de um dos lados, a escola, e do outro, o cemitério; à frente da igreja, uma longa avenida que seria cortada por uma outra, transversal; e cada família teria a sua cabana ao longo destes dois eixos. Estava assim reproduzido o símbolo de Cristo, em toda a sua acuidade. A Cristandade delimitava o espaço e a geografia do mundo americano pelo seu símbolo fundamental. A vida do dia-a-dia de cada um era orientada, não por um apito de trabalho, mas pelo sino da igreja. Toda a gente acordava à mesma hora, toda a gente começava a trabalhar à mesma hora; as refeições eram ao meio-dia e às cinco da tarde; depois seguia-se a hora de deitar; e à meia-noite havia o que se chamava despertar marital, ou seja, cada cônjuge cumpria o seu dever regulado pelo toque do sino.»

FOUCAULT, Michel – *De Outros Espaços*.

⁶⁸A BÍBLIA SAGRADA. Génesis, 11. p.29.

⁶⁹MUMFORD, Lewis – *The City in History. Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*. p.10.

Nova Babilónia é, ela mesma, uma cidade peregrina feita exclusivamente de trajectos, ligações e mobilidades. É deste indivíduo que Gabriel Orozco fala quando, em *Yielding Stone* (1992), coloca uma bola de plasticina de massa igual à do seu corpo a circular pelas ruas, provocando a sua transformação por agregação da sujidade: aqui, cada nova passagem, cada rotação, é igual e dissemelhante, confirmando a eterna repetição e a sua diferença infinita.



Figura 8
Gabriel Orozco, *Yielding Stone*, 1992

1.2. O MODELO SOCIAL

Para falar em termos simples, este rapaz era, desde uma idade muito jovem, completamente insatisfatório. Chame-lhe o que quiser. Um jovem delinquente, um jovem rufia, má rês, uma pessoa irresponsável. Há muitos termos. Uns são apropriados, outros não o são e outros são simplesmente intrigantes. Ele tinha perfil de criminoso. Disso não havia dúvida.

(...)

Há muitos anos que sei como é o meu filho. Não tentei mudá-lo porque não acredito que isso seja possível. Foi feito de uma certa maneira. É corrupto. É má peça. (...) Bem, digamos que, se tivesse um filho deficiente, doente ou epilético, faria o que pudesse por ele. Com um filho moralmente doente, digamos, para o qual não há cura, fiz também tudo o que podia. Nem mais, nem menos.

Agatha Christie, *Nêmesis*, 1971⁷⁰

1.2.1. CORPO e CARNE

Na parábola bíblica do rico avarento, o mendigo leproso Lázaro encontra-se ao portão de um homem rico e, cheio de fome, procura consolar-se com as suas migalhas⁷¹. Quando representa a cena (*Gleichnis vom reichen Prasser und vom armen Lazarus, Folio 78 recto, c. 1035-1040*), o Mestre dos “Codex Aureus Epternacensis” divide em dois o espaço deste primeiro quadro, o interior de uma habitação onde os homens ricos

⁷⁰CHRISTIE, Agatha – *Nêmesis*. p.110, 114.

⁷¹A narrativa continua e os dois homens, o rico e o mendigo, morrem. O rico vai para o Inferno, o pobre para o Céu e, quando pede misericórdia para si e para os entes queridos, ainda vivos, Abraão aconselha a que cada um viva com fé e segundo os ensinamentos de Moisés e dos Profetas. Cf. A BÍBLIA SAGRADA. São Lucas, 16: 19-31. p.1387-88.

se banqueteiavam e o espaço fora do portão, onde aparece Lázaro. Em contraste com os fatos de «(...) púrpura e linho fino (...)»⁷², Lázaro encontra-se nu e exhibe as chagas provocadas pela lepra. Desta representação é possível isolar dois dos aspectos que caracterizaram a lepra durante a Idade Média: um que dita o afastamento dos infectados⁷³ e outro que associa a doença a um mal da carne. Neste caso, é significativo o facto do pintor ter colocado os cães que lambem as chagas de Lázaro no limiar da porta, ou na fronteira entre o espaço dos homens e aquele que se situa na sua periferia e é igualmente importante a diferença entre o corpo vestido e o nu, onde se exhibe a corrupção da carne.

Durante a Idade Média os leprosários situavam-se fora dos portões da cidade, em largas extensões de terreno ou em ilhas (onde se erguiam “sociedades imperfeitas”) que garantiam uma divisão rigorosa entre os homens sãos e os infectados, cuja enfermidade assinalava um mal físico e um mal espiritual – uma “lepra da alma”, doença que punia aqueles cujos progenitores haviam mantido relações sexuais pecaminosas, durante a menstruação da mulher. A muralha que circundava a cidade, para além de garantir uma protecção física através do afastamento do bacilo, distinguia os pecadores a quem, antes de entrar para as «cidades malditas»⁷⁴, era dedicada uma cerimónia fúnebre⁷⁵: o leproso morria para a sociedade dos homens, com a qual deixava de ter qualquer contacto e passava a habitar um limbo, um espaço «desumano»⁷⁶.



Figura 9
Mestre dos “Codex Aureus
Epternacensis”, *Gleichnis vom
reichen Prasser und vom armen
Lazarus*, Folio 78 recto, c. 1035-1040
(pormenor)

⁷²*Op cit.*, p.1387.

⁷³No mesmo Evangelho de São Lucas, em *Os Dez Leprosos*, diz-se que os dez leprosos que procuraram Jesus se mantiveram «à distância» e só depois de curado um dos leprosos Lhe caiu aos pés.
Cf. *Op cit.*, São Lucas, 17: 11-19. p.1388-89.

⁷⁴FOUCAULT, Michel – *História da Loucura*. p.3.

⁷⁵Cf. FOUCAULT, Michel – *Abnormal. Lectures at the Collège de France 1974-1975*. p.43.

⁷⁶Foucault descreve os leprosários como extensões desumanas. Cf. FOUCAULT, Michel – *História da Loucura*. p.3.

Fisicamente, este vasto território equivale ao espaço que Lázaro ocupa na imagem dos “Codex Aureus Epternacensis”, um espaço que não toca no dos homens; espiritualmente, coloca os leprosos na dupla condição de pecadores e penitentes pois, como mostra a parábola, é Lázaro (padroeiro dos leprosos e mendigos) que consegue um lugar no céu e não o homem rico. A salvação repete-se em *Os Dez Leprosos* onde, através da fé em Cristo, a doença é curada⁷⁷.

A lepra, também conhecida como “mal de Lázaro”, é provocada pelo bacilo *Mycobacterium Leprae* que actua sobre o sistema nervoso periférico e torna visíveis manchas na pele e, nos casos mais graves, deformações no corpo, especialmente nas extremidades (face e nariz, pés, mãos). Estas deformações caracterizam-se, essencialmente, pelo aparecimento de protuberâncias no corpo e pela agressão em zonas como as orelhas, nariz e cotovelos, facto que torna extremamente visível a diferença física entre o infectado e o são. A visibilidade dos sintomas originou a exclusão dos doentes que, em muitos casos, eram obrigados a usar um sino ao pescoço como forma de aviso de se estarem a aproximar. Ao ser associada ao pecado sexual, a lepra transforma-se numa doença da carne, provocada pelos apetites da carne e que executa a rebelião dessa entidade contra a integridade formal do corpo, tornando visível a impossibilidade do corpo controlar a carne.

O dualismo platónico assenta na distância entre o que é eterno e imutável e o que é puro devir, promovendo a desqualificação do que é contingente. Essa qualidade pertence, no caso humano, à carne, o elemento que se degrada e morre e que assinala uma debilidade que é necessário cobrir. Cobrir e proteger são as tarefas do corpo para com a carne, impedindo-a de revelar a sua fraqueza («Vigiai e orai para não entrardes em tentação, o espírito está cheio de ardor, mas a carne é fraca.»⁷⁸). De acordo com Bragança de Miranda⁷⁹, a constituição da humanidade e a tarefa da cultura será assegurar o afastamento da carne que, quando se torna visível nas guerras, massacres e doenças, aproxima os humanos das bestas. Na tradição católica ortodoxa o corpo assume um lugar intermédio entre a carne e a alma: partilha com a carne a materialidade mas existe à imagem de Deus, é morada do Espírito Santo e é no Corpo de Cristo que se encontra a unidade da família católica. Ao comunicar o Seu Espírito a todos os homens,

⁷⁷Cf. A BÍBLIA SAGRADA. São Lucas, 17: 11-19. p.1388-89.

⁷⁸*Op cit.*, São Marcos 14: 38. p.1354.

⁷⁹Cf. MIRANDA, José A. Bragança de – *Corpo e Imagem*. p.102-03.

Cristo tornou-os Seus irmãos e fê-los parte do Seu Corpo – o Corpo que se forma na partilha do Espírito no Baptismo, que morre e ressuscita para se unir a Deus, que é partilhado no pão e no vinho da eucaristia e cuja cabeça é a do próprio Cristo, «(...) a imagem do Deus invisível (...)»⁸⁰, que está para este Corpo comum como a alma para o corpo de cada sujeito.

A importância da distinção entre corpo e carne é evidente quando a Bíblia fala da ressurreição do corpo e faz depender a imortalidade do espírito da sua recondução ou encarnação no corpo⁸¹; por seu lado, a carne é simultaneamente fonte de pecado e possibilidade de redenção, pois é admoestando a carne que se obtém a salvação, como é explícito na *Carta aos Efésios*:

Todos nós, também, andámos outrora entre esses, com os nossos apetites carnis, satisfazendo as tendências da carne e dos nossos sentimentos; éramos por natureza filhos da Ira. (...) É pela graça que fostes salvos. Com Ele nos ressuscitou e nos fez sentar lá nos Céus, em Cristo Jesus.⁸²

O afastamento da carne e a fé são condições para a salvação e união a Cristo e é o repúdio pelas tenções da carne, essencialmente condensadas nas vontades da libido, que garante o controlo da Igreja sobre os fiéis. Como dispositivo privilegiado de controlo da carne, a confissão obriga o crente ao auto-exame e à assunção da culpa enquanto, simultaneamente, dota o confessor do poder de julgar e atribuir a pena. Michel Foucault⁸³ descreve o apuramento do dispositivo que, numa primeira fase (e durante a Idade Média), era voluntário e não concedia absolvição; a absolvição podia apenas ser alcançada através do sacrifício ou da penitência proposta e realizada pelo pecador. Num segundo momento, a confissão torna-se obrigatória mas a pena estipulada pelo padre – a “satisfação” – encontra-se determinada e o confessor apenas realiza a correspondência entre a falta e a sentença pré-definida. A partir do século XIII a confissão torna-se obrigatória e regular, devendo ser realizada anual ou mensalmente e semanalmente no caso do clérigo. Em simultâneo, inicia-se o dever de fidelidade a um confessor que, agora, decide a pena a aplicar e é mandatado por Deus para perdoar em

⁸⁰CONCÍLIO ECONUMENICO. VATICANO II. p.63.

⁸¹«É ao ser reconduzido ao seu corpo que o espírito obtém a imortalidade; a ressurreição dos corpos é condição de sobrevivência do espírito (...)».

DELEUZE, Gilles – *O Mistério de Ariana*. p.30.

⁸²A BÍBLIA SAGRADA. Efésios, 2: 3-7. p.1541-42.

⁸³Cf. FOUCAULT, Michel – *Abnormal. Lectures at the Collège de France 1974-1975*. p.172-194.

O autor refere que o modelo da confissão, tal como descrito, se iniciou na formação dos clérigos e, numa segunda fase, na formação das elites através das práticas dos colégios jesuítas e oratórios.

Seu nome. Estas são disposições aprofundadas na Renascença e enfatizadas pelo Concílio de Trento (1545-1563) que aperfeiçoa o dispositivo como forma de controlar os indivíduos através do governo das almas. O sistema privilegia o poder do padre que é o juiz conhecedor das leis divinas e humanas, o médico que trata as doenças espirituais e o guia das consciências e necessita, também, da colaboração do crente que deve confessar tudo, qualquer pecado que «(...) o una à carne e cegue o espírito.»⁸⁴. Este “tudo” abrange qualquer ressonância da carne que se ausculta através de um exame atento e completo, que perscruta todos os sentidos⁸⁵, depois os desejos e, finalmente, os pensamentos, na tentativa de encontrar desvios que conduzam ao pecado da carne, normalmente de índole sexual. Neste sentido, o pecado inicia-se com a emoção do corpo, tida como produção de Satanás e reflecte-se nos “estremecimentos” e “inflamações” originadas pelos prazeres da carne. Mas, como Foucault aponta, a novidade encontra-se na passagem de uma lei e punição estável (as “satisfações”) para o exame das cambiantes e gradações dos prazeres individuais, para a atenção ao corpo como território de encontro entre as fraquezas da carne e os pensamentos do espírito, que originam novos prazeres ou “estremecimentos” do corpo.

Na economia da salvação o corpo ocupa a posição delicada de intermediário entre a alma e a carne, à semelhança de Cristo que «(...) domina em todas as coisas celestes e terrestres (...)»⁸⁶. No texto que dedica ao corpo glorioso, Giorgio Agamben⁸⁷ sintetiza algumas das discussões teológicas em torno da questão – como primeira premissa, sabe-se que a alma recupera o mesmo corpo que a albergava em vida, muito embora este corpo seja mais perfeito, desde logo porque deixa de estar sujeito às paixões e se submete apenas às vontades da alma racional; mas, embora celeste, existe, é palpável e esta fisicalidade foi renovada pelo Concílio de Trento no dogma da Transubstanciação⁸⁸, que enfatizou a relação entre a carne e o sangue da eucaristia e os

⁸⁴ «(...) tie one to the flesh and blind the spirit.»

Op cit., p.179.

⁸⁵No manual de confissão da diocese de Estrasburgo (1722), Herbert enumera as formas pecaminosas de cada sentido: o tacto e a masturbação; o prazer conspurcado do que observa; a língua e as acções e palavras indecentes; a audição de palavras indecorosas.

Cf. Herbert, cit. por *Op cit.*, p.187-88.

⁸⁶CONCÍLIO ECUMENICO. VATICANO II. p.63.

⁸⁷Cf. AGAMBEN, Giorgio – O Corpo Glorioso. *In Nudez.* p.107-120.

⁸⁸Dogma proclamado no IV Concílio de Latrão, em 1215.

sofrimentos de Cristo na cruz⁸⁹. A estratégia de controlo da Igreja apoiou-se na constante atenção ao pecado e visibilidade da carne, de tal forma que Cristo na cruz é a imagem da carne de Cristo na cruz, descrita num episódio particularmente violento em que o corpo já morto de Jesus é atravessado com lanças e dele jorra sangue e água⁹⁰. De forma semelhante e tendo em consideração a importância da materialidade do corpo, a Igreja cria, em 1950, «(...) o dogma da assunção corpórea da virgem Maria ao céu»⁹¹ que formaliza o entendimento praticado desde o século XVII. No texto onde define o dogma, Pio XII escreve:

(...) os corpos dos justos corrompem-se depois da morte, e só no último dia se juntarão com a própria alma gloriosa. Mas Deus quis excetuar dessa lei geral a bem-aventurada virgem Maria. Por um privilégio inteiramente singular ela venceu o pecado com a sua concepção imaculada; e por esse motivo não foi sujeita à lei de permanecer na corrupção do sepulcro, nem teve de esperar a redenção do corpo até ao fim dos tempos.⁹²



Figura 10
Raphael, *Madonna di S. Sisto*,
1512-14

⁸⁹Na 13ª sessão o Concílio de Trento utilizou o sofrimento de Cristo para reforçar a natureza mística da eucaristia. V. HART, Clive ; STEVENSON, Gilliland – *Heaven & the Flesh. Imagery of Desire from the Renaissance to the Rococo*. p.109.

⁹⁰«Ao chegarem a Jesus, vendo-O já morto, não Lhe quebraram as pernas mas um dos soldados perfurou-Lhe o lado com uma lança e logo saiu sangue e água.»
A BÍBLIA SAGRADA. São João, 19: 33-35. p.1541-42.

⁹¹ PIO XII - MUNIFICENTISSIMUS DEUS. *Definição do Dogma da Assunção de Nossa Senhora em Corpo e Alma ao Céu*.

⁹² *Op cit.*

No capítulo que dedicam à imagética da Assunção, Clive Hart e Gilliland Stevenson⁹³ concluem que a representação do episódio indica que a ascensão espiritual se alia ao prazer do corpo no Céu e que o corpo de Maria, ao mesmo tempo que se distancia do espectador e lhe recorda a sua qualidade terrena, é promessa de uma possível redenção e subida ao Céu. Neste contexto, pode-se pensar na *Madonna di S. Sisto* (1512-14) de Raphael, tida como a “verdadeira imagem da Virgem”⁹⁴ e que, para Heidegger⁹⁵, condensa todas as questões em torno da definição de imagem: por excelência, a Madona e o menino “aparecem” ou “irrompem” antes da imagem se tornar suporte quando, analogamente, o corpo de Maria se situa no limbo entre a corporeidade absoluta e a espiritualidade.

A harmonização entre a experiência física e as qualidades do corpo glorioso levanta questões relativamente à permanência dos órgãos sexuais e dos responsáveis pela nutrição (testículos, pênis, vagina, útero, estômago, intestinos) num corpo que atingiu a perfeição e não necessita de se multiplicar (na geração) ou de se alimentar. São Tomás⁹⁶ resolve a questão apartando o órgão da função a que se destina, como mostra a resolução do problema da ingestão de alimentos por Cristo ressuscitado, cujo corpo não se altera no tamanho e na forma mesmo depois de comer com os apóstolos⁹⁷.

O corpo glorioso não é, como justifica Agamben, uma transposição da realidade terrena para uma outra, mais nobre e superior. É, antes, o encontro do corpo consigo mesmo sem a sujeição ao devir e «(...) liberto do sortilégio que o separava de si próprio (...)» ou, de forma prática, liberto das vontades da libido, da nutrição e da defecção⁹⁸,

⁹³Cf. HART, Clive ; STEVENSON, Gilliland – *Heaven & the Flesh. Imagery of Desire from the Renaissance to the Rococo*. p.109, 148-154.

⁹⁴Quando, em 1858, Bernadette Soubirous afirmou ter visto a Virgem em Lourdes, representantes da Igreja mostraram-lhe a imagem da Madonna de Raphael, na tentativa de estabelecer semelhanças entre a visão e o que consideraram ser o retrato mais fiel de Maria. Por este motivo, Nicholas Mirzoeff conclui que a representação de Raphael encarna a verdadeira imagem da Virgem.

Cf. MIRZOEFF, Nicholas – *Bodyscape. Art, Modernity and the Ideal Figure*. p.104.

⁹⁵Cf. HEIDEGGER, Martin – *Sobre a Madona Sixtina*. p.74-77.

⁹⁶Cf. São Tomás, cit. por AGAMBEN, Giorgio – O Corpo Glorioso. In *Nudez*. p.114-115.

⁹⁷Como refere o Padre António Vieira nos *Sermão da Nossa Senhora do Rosário* (1654), Jesus comeu com os apóstolos várias vezes mas, apesar disso, o Seu corpo não se alterou no tamanho ou na forma, mantendo «(...) a mesma inteireza perfeitíssima da idade natural, a que tinha chegado.»⁹⁷, questão que o Padre justifica evocando a argumentação de São Tomás e dizendo que «Para haver nutrição é necessário que o corpo seja alterável e passível. E como o corpo ressuscitado e glorioso de Cristo era impassível e inalterável, por isso ainda que comia, não digeriu o comer, nem se nutria com ele.»

VIEIRA, Padre António – *Nossa Senhora do Rosário*. In *Sermões*. p.34.

⁹⁸Agamben aborda o problema e remete para Santo Agostinho a ideia de uma «defecção gloriosa» que, apesar de não ser necessária, eleva à perfeição uma função natural. Ainda assim, o assunto é evitado pela maioria dos teólogos. Cf. AGAMBEN, Giorgio – O Corpo Glorioso. In *Nudez*. p.118.

do crescimento e do envelhecimento, funções que dependem da carne e que Platão quisera afastar ao distanciar, tanto quanto possível, a alma racional da concupiscível. Aqui, sublinha-se a atenção dedicada à idade de Jesus e à argumentação de São Tomás⁹⁹ que afirma que, à semelhança de Cristo, o corpo ressuscitado adopta a idade ideal de Cristo, que já não está em crescimento mas dispensa ainda a decadência e o envelhecimento, ou o momento em que a carne se dá a ver e torna visível a fragilidade do corpo¹⁰⁰.

O corpo reencontrado é estável na idade, na quantidade e proporção e encontra-se liberto da função terrena de proteger, cobrir e disciplinar a carne, remetendo-se apenas à função de dar forma material ao espírito. Deste ponto de vista o corpo é a própria forma, que molda a carne desregrada e torna visíveis as virtudes da alma; é a superfície de intersecção entre alma e carne e, na terra, torna visível esse entendimento precário deixando-se, por vezes (e como no caso da lepra), ultrapassar pela carne. Mas, ao assumir qualidades da alma e pertencer ao grande Corpo de Cristo, adquire a qualidade de ser superfície de projecção e representação da vida celeste e das virtudes que a Igreja difunde. O corpo é forma (que enforma e dá forma) e representação e pode associar-se aos vícios ou às virtudes, existindo figuras bíblicas que o exemplificam: se Adão personifica o pecado, Cristo recupera o corpo masculino (e o corpo em geral) ao sacrificar a carne na cruz; se Eva é a mulher pecadora, Maria redime o género feminino como mãe isenta do acto sexual na concepção de Jesus.

O Homem foi criado à imagem de Deus¹⁰¹ que, por definição, não tem imagem. A semelhança não se refere, então, a uma imagem material (*picture*) mas, antes, a uma imagem imaterial e abstracta (*image*)¹⁰². É a substância, a virtude, que é a verdadeira realidade a partir da qual uma coisa se constitui como sendo assim; é esta substância que faz dos humanos imagens de Deus, sendo a materialização visual dessa imagem através do corpo e da carne (através de uma *picture*) uma derivação ou corrupção¹⁰³. A

⁹⁹Cf. São Tomás, cit. por *Op cit.*, p.108. Na mesma página, Agamben ironiza: «O Paraíso é um mundo de gente de trinta anos, num equilíbrio invariável entre o crescimento e a decadência.»

¹⁰⁰Ao analisar a série de retratos de Filipe IV da autoria de Velásquez, Bragança de Miranda chama a atenção para a denúncia do envelhecimento, sinal que «(...) o Senhor do Mundo não era senhor da sua carne.»

MIRANDA, José A. Bragança de – A Arte Interpelada pelo Corpo. In CORPUS. VISÕES DO CORPO NA COLECÇÃO BERARDO. p.27.

¹⁰¹Cf. A BÍBLIA SAGRADA. Génesis, 1: 27. p.18.

¹⁰²A diferença entre *image* e *picture* é discutida no Capítulo II. V. *supra* p.136-37.

¹⁰³Cf. MITCHELL, W. J. T. – *Iconology. Image, Text, Ideology*. p.31-35.

relação entre a semelhança espiritual e uma semelhança física é motivo de sérias discussões teológicas quando Deus se torna visível na pessoa de Cristo. Arius de Alexandria defende que o Pai precede o Filho e que os dois mantêm essências separadas, ponto de vista condenado em 325 pelo Concílio de Niceia que declarou a mesma natureza para Pai e Filho¹⁰⁴. Hans Belting refere o exemplo oferecido por Basil o Grande (ca. 330-79) e Athanasius (295-373) quando dizem que ninguém deduz a existência de vários imperadores por observar a imagem do imperador. Do mesmo modo, Pai e Filho podem ser distinguidos sem, no entanto, existirem dois deuses; a pessoa de Cristo contém o Pai *como numa imagem* [«(...) as in an image (...)»¹⁰⁵] e esta imagem é *naturalmente* criada, por oposição às várias representações de Cristo feitas pela mão humana e dependentes da imitação. A ligação entre Pai e Filho existe na essência e o corpo de Cristo, imortal, é a «(...) encarnação da forma na matéria (...)»¹⁰⁶. De qualquer forma, como nota Marie-José Mondzain, a imagem pode encarnar, dando corpo e carne ao que é invisível:

Só a imagem pode encarnar; é esta a principal contribuição do pensamento cristão. A imagem não é um signo entre outros; ela tem um poder específico, o de fazer ver (...). Já que a encarnação crística não é mais do que o tornar-se visível do rosto de Deus, e encarnação é apenas o fazer-se imagem do infigurável. Encarnar é isso mesmo, é tornar-se uma imagem e, muito precisamente, uma imagem da paixão.(...) Encarnar não é imitar, nem reproduzir, nem, simular. (...) É operar na ausência das coisas.¹⁰⁷

Em consequência da perda das vestes de graça¹⁰⁸, o corpo adoptou uma plasticidade que lhe permite cooperar e ser imagem da alma e das virtudes, ou da carne e do pecado. Esta qualidade transforma-o numa superfície onde algo se projecta e dá a ver, ou no local onde se desenham as estratégias de poder de uma determinada formação social. «O corpo não é a própria evidência?»¹⁰⁹. Parece que não, a única evidência é a carne, sendo o corpo uma construção social, política e cultural que serve, antes de mais,

¹⁰⁴Cf. SCHWARTZ, Hillel – *The Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. p.212.

¹⁰⁵BELTING, Hans – *The Theory of Image and Its Traditions. In Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. p.153.

¹⁰⁶«The image was held to be the incarnation of the form in matter.».

Op cit.

A propósito da relação entre imagem e semelhança ver também LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir.) - *A Pintura. Textos Essenciais. A Teologia da Imagem e o Estatuto da Pintura*. Vol.2.

¹⁰⁷ MONDZAIN, Marie-José – *A Imagem pode Matar?*. p.25-26.

¹⁰⁸V. *infra* p.35.

¹⁰⁹BAUDRILLARD, Jean – *A Sociedade de Consumo*. p.136.

a protecção da carne, realizada através da alma pelo catolicismo. Desta possibilidade camaleónica é exemplo a representação de Maria Madalena¹¹⁰ (muitas vezes considerada figura de transição entre Eva e Maria), a pecadora que se converte e cuja representação varia entre a figura arrependida – que se ajoelha aos pés de Cristo e enxuga os Seus pés com o cabelo¹¹¹ – e a mulher cujo olhar se dirige ao Céu ou às Escrituras mas mantém visíveis os seios nus, como memória do pecado.

1.2.2. O HOMEM TRANSPARENTE

Conta a lenda que o teatro de sombras nasceu na China, no ano 121, quando o imperador Wu Ti, triste com a morte da sua bailarina preferida, ordenou ao mago da corte que a fizesse regressar. O mago recortou a silhueta da bailarina numa pele de peixe macia e colocou-a atrás de um lençol branco onde batia o sol. Nesse momento, ao som da flauta do mago, a sombra pareceu ganhar vida, movimentando-se graciosamente atrás da cortina.

A técnica do teatro de sombras, largamente difundida, consiste na projecção do recorte de figuras em silhueta, desenhadas de perfil. É o facto de se encontrarem de perfil que permite aos espectadores perceberem, na sombra, as linhas do corpo e do rosto. É igualmente o perfil que a filha de Butades¹¹² desenha quando intenta conservar a memória e a alma do seu amado, antes deste partir para a guerra. Numa e noutra lenda, a sombra transforma-se, por magia, na entidade capaz de ser o duplo de quem partiu, como acontece na prática egípcia que pretende guardar o *ka* (a alma) nas estátuas dos mortos¹¹³. Apesar do dispositivo ser idêntico ao descrito na *Alegoria da Caverna*, o

¹¹⁰ Neste episódio o nome de Maria Madalena não é referido. Mantém-se a discussão relativamente à identidade da mulher referida por São Lucas. V. A BÍBLIA SAGRADA. São Lucas, 7: 36-50. p.1372.

¹¹¹ O cabelo, atributo fundamental na caracterização da beleza feminina, é usado na parábola como instrumento para o arrependimento, moralizando a beleza física. A utilização do cabelo como ferramenta de moralização existe já na figura de Medusa, cujo cabelo foi transformado em serpentes e, também, na lenda de Lady Godiva (séc. XII) que, como castigo, se viu obrigada a caminhar nua pela cidade, protegida apenas pelo seu longo cabelo. Na Europa, o cabelo feminino usou-se comprido (apanhado ou solto, natural ou escondido por perucas) e foi tido como símbolo de beleza e sensualidade. A alteração desta tendência verificou-se apenas entre as décadas de vinte e trinta do século XX, momento coincidente com a progressiva emancipação da mulher, que integra o mercado de trabalho. Como exemplifica a moda *à la garçonne*, as linhas privilegiam o alto e delgado e o cabelo segue junto ao rosto e liberta-se do peso e do valor simbólico anterior para se transformar num símbolo de modernidade.

A ilustração da evolução dos penteados encontra-se na obra gráfica HAIRSTYLES OF THE WORLD.

¹¹² Cf. PLINE L'ANCIEN – *Histoire Naturelle*. XXXV. p.63.

¹¹³ Victor Stoichita afirma que os gregos consideram a sombra como símbolo da alma e do duplo. Relativamente à lenda do início da pintura, considera. «(...) Butades's daughter "captured", so to speak,

magos de Wu Ti e a filha de Butades fundem a alma e a sombra, enquanto as sombras de Platão são ilusões ou falsidades.

Entre a convicção na verdade das silhuetas e a sua depreciação enquanto superstição ou entretenimento encontra-se a fisiognomia de Johann Casper Lavater (1741-1801), anunciada pelo autor como a ciência que, por analogia, encontra na superfície do corpo os sinais que tornam visíveis as propriedades da alma, tal como, em qualquer objecto, a aparência indica a natureza das propriedades que o constituem¹¹⁴.

O primeiro tratado de fisiognomia que se conhece é de Aristóteles, em que se presta especial atenção aos traços da testa e do nariz e à tonalidade da pele, identificando falta de coragem na tez negra dos etíopes e dos egípcios e, igualmente, na excessivamente clara, como a das mulheres¹¹⁵. A ligação entre aparência e carácter encontra justificação na etimologia do termo “carácter”, do grego *karakter*, ou “sinal gravado”, que indica uma natureza permanente. Esta natureza expressar-se-ia sobretudo no rosto – resumo do corpo – e permitiria decifrar as qualidades morais dos indivíduos dissimuladas na sua aparência. A tradição da fisiognomia encontra terreno fértil até ao século XVIII, motivada pela forma como as paixões e humores da alma se expressam no corpo e detendo-se na analogia entre os elementos e os homens, ou entre homens e animais. Hipócrates (460-370 a.C.) tipificou o comportamento humano de acordo com a analogia aos elementos: o tipo colérico corresponderia ao fogo, quente e seco; o melancólico à terra, seca e fria; o fleumático à água, fria e húmida; o sanguíneo ao ar, húmido e quente. A estes tipos se juntaram considerações relativas à semelhança a animais, enfatizando a relação entre o carácter e a fisicalidade, sendo o porco a imagem do melancólico, o leão a do colérico, o macaco a do sanguíneo e o cordeiro o do fleumático¹¹⁶.

the image of her lover in a verticality meant to last forever. Thus she exorcized the threat of death, and his image – making up for his absence – kept him for ever “upright”, i.e. “alive”.»

STOICHITA, Victor I. – *A Short History of the Shadow*. p.16.

¹¹⁴Cf. LAVATER, J. C. – *Physiognomy, or the Corresponding Analogy Between the Conformation of the Features and the Ruling Passions of the Mind*.

¹¹⁵Cf. ARISTÓTELES – *Fisionomia*, cit. por MOKHATAN, Gamal (ed.) – *História Geral da África*. Vol. II. p.13.

¹¹⁶Ao descreverem o percurso da fisiognomia, Courtine e Haroche focam a obra de autores essenciais como G.B. della Porta e Le Brun – o primeiro procura a semelhança entre os sinais do rosto e a expressão da alma, detendo-se nas semelhanças entre humanos e animais; o segundo inscreve-se no espírito cartesiano e procura, agora, a relação de causalidade entre a expressão e os movimentos mecânicos (dos músculos) que a originam.

V. COURTINE, Jean-Jacques ; HAROCHE, Claudine – *História do Rosto*.

A aceitação da fisionomia entra em declínio no século XVIII, com a procura de sistematização e justificação positiva que substitui um conhecimento assente no “golpe de vista” por aquele que se baseia em medições exaustivas, auxiliadas pela tecnologia. Lavater recupera a disciplina e propõe-se elevá-la ao estatuto de ciência, procurando justificar a ligação entre interior e exterior através da análise do que é imutável – a face em repouso e, por debaixo dela, a geometria do esqueleto. A prática em voga nos jogos da corte da segunda metade do século XVIII e explorada como processo rápido e económico de obtenção da imagem de indivíduos ausentes¹¹⁷, foi apurada por Lavater que a transpôs para um cenário neutro onde um engenho tornava possível a representação da “silhueta-sombra” em condições “científicas”. Na prática, o dispositivo utilizava os princípios dos primeiros teatros de sombras e estabilizava o ecrã, o foco de luz e a cadeira onde o modelo se sentava, transformando o dispositivo num espaço próximo dos confessoriais católicos; mas, agora, em vez da confissão oral, a confissão tornava-se visual e aceitava a “silhueta-sombra” como confissão da alma, remetendo para as ficções que fazem encarnar o “verdadeiro eu” ou a diabolizam, como no caso de *A Sombra* (1847), de Hans Christian Andersen, onde a sombra se torna Senhor e o indivíduo o seu vassalo¹¹⁸.

O interesse de Lavater inicia-se com a coincidência de ter desenhado, em dois dias consecutivos, faces semelhantes e, posteriormente, ter tido a confirmação de corresponderem a indivíduos de carácter similar¹¹⁹, apreciação que corrobora a constatação de todos os indivíduos fazerem julgamentos baseados no que vêem. A explicação para o sucedido baseia-se na crença de existirem motivações (causas) internas que, por serem iguais, produzem efeitos exteriores idênticos; a título de

¹¹⁷Na senda dos retratos em miniatura – como os dos medalhões da Renascença -, o século XVIII assistiu à massificação dessa prática através do recorte de silhuetas em sombra, que funcionavam como memória e duplo dos que, por qualquer motivo, se encontravam ausentes.

A este propósito V. SCHWARTZ, Hillel – *The Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. p.90-91.

¹¹⁸Stoichita nota a alteração do estatuto da sombra, primeiramente considerada alma ou duplo, como na narrativa de Butades e, seguidamente, vista como o “outro” do sujeito. Esta alteração de paradigma remete para a passagem da “pintura como sombra” para a utilização da sombra como instrumento ou recurso, quer ao nível da veracidade perspéctica, quer ao nível da simbolização, instrumento valorizado com a descoberta do inconsciente freudiano. Relativamente a Lavater, Stoichita dedica-lhe parte do seu estudo e refere a relação entre a confissão católica e a confissão visual, bem como os jogos de corte onde se obtinham silhuetas.

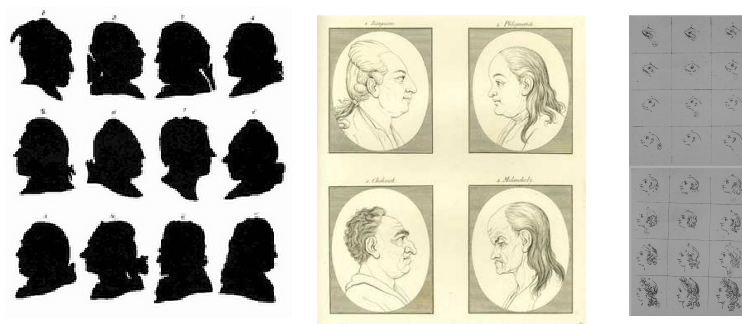
A este propósito V. STOICHITA, Victor I. – *A Short History of the Shadow*. p.132-33; 155-167.

¹¹⁹Cf. LAVATER, J. C. – *Physiognomy, or the Corresponding Analogy Between the Conformation of the Features and the Ruling Passions of the Mind*. p.19.

exemplo, refere como a agressividade torna os músculos salientes, ou como um “olhar activo” corresponde a uma “mente activa”, raciocínios que levam à relação tradicional entre virtude e beleza / vício e fealdade. Daqui resulta a possibilidade de fazer a leitura dos sujeitos, afastando factores contingentes em busca do que os define como seres animais, morais e intelectuais. Esta divisão (que segue a estrutura da divisão da alma de Platão) seria visível no corpo: os rins e órgãos reprodutores como representantes da vida animal; o coração e o peito como lugares da moral e da acção das paixões; a cabeça, em especial a testa, como local da vida intelectual. A cabeça pode resumir a distribuição do corpo e, tendo como centro o olho, observa-se que as sobrancelhas simbolizam a vida intelectual; o nariz e bochechas, a moral e sensitiva; a boca e queixo, a vida animal. Lavater dedica a cada parte do rosto uma secção do texto, procurando encontrar significados para as formas físicas e descrevendo tipos: socorre-se da análise de gravuras de rostos e, para descrever o que considera normal ou superior, utiliza as faces de Albert Dürer ou Shakespeare (entre outros); apesar de se escusar a explicar as relações, classifica-os como determinados, geniais, intelectualmente capazes, etc. Por oposição – e através de gravuras que tocam o registo da caricatura – procura em faces anónimas, impossíveis de redimir pela notoriedade pública, as que correspondem à figura do parvo, do violento, inumano, etc., interpelando (e pedindo a concordância) o leitor com descrições como:

Who does not here read reason debased, and stupidity almost sunken to brutality? This eye, this wrinkles of a lowering forehead, this projecting mouth, the whole position of the head, do they not all denote manifest dullness and debility?¹²⁰

Figura 11, 12, 13
Lavater, *Ilustração de Essays on Physiognomy*, 1804



¹²⁰ *Op cit.*, p.41.

Como é suposto na análise da “silhueta-sombra” o perfil é determinante, podendo considerar-se três tipos de perfis: o regressivo, o perpendicular e o projectivo. O ângulo facial de Lavater obtém-se a partir das linhas que unem a extremidade do nariz ao meio da boca e a extremidade do nariz à do olho – o autor conclui que quanto mais agudo for o ângulo mais bestial é a criatura. Esta consideração encontra eco na catalogação dos fragmentos do rosto, onde classifica o nariz rectilíneo como o mais adequado, entre a agressividade do arqueado e a tranquilidade ou passividade do pequeno¹²¹ e prefere o queixo projectado ao retraído, onde se observa a falta de força¹²². Lavater discorre de forma empírica acerca dos tipos sociais e observa diferenças entre nacionalidades e raças (recorda o “nariz de falcão” dos judeus, o “nariz amplo” dos negros e o protótipo do “belo nariz” inglês¹²³) mas confessa-se pouco entendido na matéria e socorre-se das investigações de Petrus Camper (1722-1789)¹²⁴ cujos estudos acerca do ângulo facial, embora realizados de forma diversa dos de Lavater, conduziram à mesma conclusão: quanto mais agudo o ângulo do perfil mais “primitiva” a criatura: a sequência percorre o ângulo de 42° do macaco, o de 58° do orangotango, o de 70° dos angolanos, o de 80° dos europeus, o de 85° da estatuária romana e 90° da grega¹²⁵. Aqui, o perfil europeu coincide com o do homem civilizado, enquanto o do africano se aproxima perigosamente do animal e a arte cumpre a função de corrigir a Natureza. Lavater aceita a escala e fala da «(...) transição da deformidade brutal para a beleza ideal, da fealdade satânica e malévola para a exaltação divina (...)»¹²⁶, quando menciona os esboços de Camper que imaginam a metamorfose do sapo na cabeça de Apolo, tido como ideal de beleza ocidental¹²⁷.

¹²¹Cf. *Op cit.*, p.57.

¹²²Cf. *Op cit.*, p.63.

¹²³Cf. *Op cit.*, p.57.

¹²⁴Lavater dedica um ensaio aos ângulos faciais do anatomista e antropólogo holandês. V. LAVATER, J.C. – On the Lines of Animality. In *Essays on Physiognomy; for the Promotion of Knowledge and the Love of Mankind*. Vol. III.

¹²⁵Cf. MEIJER, Miriam – *Race and Aesthetics in the Anthropology of Petrus Camper*. p.108.

¹²⁶«(...) transition from brutal deformity to ideal beauty, from satanical hideousness and malignity to divine exaltation (...)».

LAVATER, J.C. – On the Lines of Animality. In *Essays on Physiognomy; for the Promotion of Knowledge and the Love of Mankind*. Vol. III. p.391.

¹²⁷Lavater integra um excerto da *História da Arte* (1764) de Johann J. Winkelmann – que associa o Apolo de Belvedere ao ideal de beleza ocidental – na obra *Physiognomy, or the Corresponding Analogy Between the Conformation of the Features and the Ruling Passions of the Mind*. Neste excerto, Winkelmann sublinha a fealdade dos negros e faz a apologia da beleza grega, de simetria perfeita. LAVATER, J. C. – *Physiognomy, or the Corresponding Analogy Between the Conformation of the Features and the Ruling Passions of the Mind*. p.100-02.

Na obra *Making the Body Beautiful*¹²⁸, Sander Gilman traça o percurso da cirurgia estética que, nos moldes como hoje é concebida, se inicia no século XIX, muito embora na Renascença existam discussões entre o que é cirurgia estética e cirurgia reconstrutiva pois, na primeira, não existe a restituição da funcionalidade de um membro ou órgão. Esta diferença explica que os médicos não fossem considerados como tal e a designação “*beauty doctor*” fosse utilizada pejorativamente até ao século XX; os utentes, são considerados “clientes” e não “doentes”. As cirurgias efectuadas no Renascimento tinham como objectivo a reconstrução dos narizes danificados pela sífilis e a raiz do nariz sífilítico metamorfoseou-se no tempo e associou-se aos “narizes pequenos”, considerados primitivos e patológicos e degenerou no nariz achatado (*to flat nose*) que serviu a caracterização dos africanos. No nariz sífilítico mistura-se a fealdade e a devassidão, pois o estatuto da doença é próximo do da lepra na Idade Média e aponta para a promiscuidade sexual, associando o feio e o sujo e estigmatizando os atingidos. Na enciclopédia de Denis Diderot e Jean d’Alembert, documento que encarna o espírito moderno de categorização do mundo, lê-se na entrada “nariz”:

Les Européens au contraire [dos povos africanos] ne fe font percer que les oreilles pour les orner d’anneaux & de bijoux ; ils trouvent avec raifon contribue beaucoup à la beauté [do nariz], quand il n’eft ni trop grand, ni trop petit, ni trop écrafté, ni trop fortant au-dehors.¹²⁹

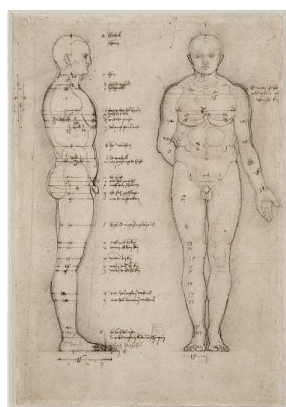


Figura 14
Albrecht Dürer, *Male Study, Profile and Front View*, 1513

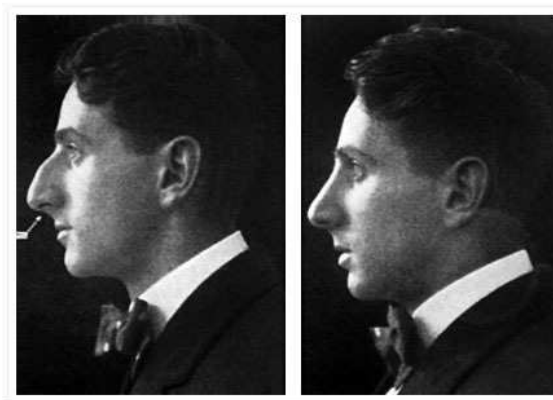


Figura 15
Jacques Joseph, fotografias do “antes” e “depois” de uma cirurgia, 1904

¹²⁸GILMAN, Sander L. – *Making the Body Beautiful. A Cultural History of Aesthetic Surgery*.

¹²⁹DIDEROT, Denis ; ALEMBERT, Jean – *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*. Tomo 11. p.995.

Como aponta Lavater e justifica a antropologia de Camper, o nariz ideal pertence aos europeus. Jacques Joseph (1865-1934), um dos primeiros cirurgiões estéticos modernos, autor de avanços significativos na rinoplastia, difundiu pelo público da classe média (tal como Lavater difundiu as suas ideias no *The Pocket Lavater*) um ideal de beleza que recupera os modelos greco-romanos e os estudos de Dürer, posteriormente recuperados pelo nazismo. Joseph utiliza os perfis do artista para os fazer corresponder ao germânico, judeu e negro e as suas medições encontram-se em linha com as teorias que justificam a superioridade germânica: o perfil alemão é idêntico ao greco-romano e é sinónimo de beleza, juventude e saúde. O nariz é o mais visível dos sinais e estabelece a diferença entre os pares branco/ negro; alemão/ judeu; inglês/ irlandês (caracterizado como “nariz de porco”).

A Alemanha nazi tornou “judeu” um adjectivo depreciativo e associou ao corpo judeu – a sexualidade visível na circuncisão, o nariz pronunciado como marca da ganância e lucro – o protótipo do “degenerado”, termo caro a Hitler que, de forma caricatural, pensava que Estaline era judeu¹³⁰. Como membro da comunidade judaica, Joseph efectuou várias rinoplastias de correcção do nariz na sua comunidade, acreditando que a alteração da aparência poderia produzir efeitos positivos na personalidade e na integração social. Este argumento sustenta, ainda hoje, a prática da cirurgia e foi aceite pelo nacional-socialismo que, em muitos casos, obrigava os soldados considerados “feios” a aceitarem a correcção, de forma a melhorar o corpo político. A lei do serviço militar de 1936 autoriza o Estado a decidir a cirurgia plástica de soldados considerados demasiado “feios”, mesmo contra a vontade do próprio. O procedimento visa qualificar os soldados, integrando-os e melhorando o seu desempenho¹³¹.

É o mesmo corpo político que se sente ameaçado com a alteração da aparência judaica, dando corpo ao reverso, ou às dúvidas que a cirurgia plástica criou: é realmente possível alterar o interior a partir da modificação da aparência? E como lidar com “aparências enganadoras”, que mascaram e dissimulam as características físicas que podem dar visibilidade à ameaça interior? O problema torna-se mais evidente com a cirurgia mas já existia nas opiniões acerca da utilização de *fards* pelas mulheres da Renascença e nas recuperações do nariz sifilítico dessa época. É o mesmo desejo – o de

¹³⁰Cf. GILMAN, Sander L. – *Making the Body Beautiful. A Cultural History of Aesthetic Surgery*. p.130.

¹³¹Cf. *Op cit.*, p.179.

tornar o homem legível fazendo corresponder interior e exterior – que sustenta a prática de Lavater e de Camper e faz com que Cesare Lombroso (1835-1911) proponha que se tatuem os criminosos para poderem ser identificados. A tatuagem é utilizada, também, pelo nazismo, quando marca os judeus com a estrela judaica para evitar o engano: a estratégia elimina o objectivo primordial da cirurgia estética que, como defende Gilman, é o de fazer “passar”, permitindo ao indivíduo apagar as características visíveis e distintivas de uma determinada filiação (raça, doença, género, classe) e permitindo-lhe a integração social.

A experiência de Lombroso como médico militar permitiu-lhe observar e concluir que os indivíduos tatuados apresentam comportamentos regressivos, como os presentes nas tribos negras e sociedades arcaicas; observa-se a mesma regressão nos insanos e indivíduos de classes económicas baixas, tal como Lavater já havia induzido. A teoria dos *born criminals* de Lombroso parte da autópsia efectuada em 1872 a Giuseppe Vilella, condenado em vida por burla, furto e fogo posto e que apresentava anomalias na estrutura do crânio; Lombroso verifica que estas diferenças (as *stigmata*, anomalias no tamanho e forma do crânio, assimetrias na face, defeitos nos olhos e orelhas, etc.) relativamente aos indivíduos socialmente ajustados existem, para além dos criminosos, nos loucos, selvagens, humanóides e algumas espécies extintas. A divulgação de inúmeras faces de criminosos na obra *L'Homme Criminel* (1895) tem como objectivo catalogar e alertar os leitores de modo a prevenir o crime.

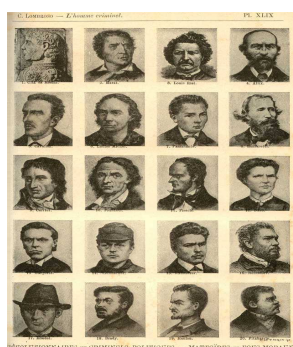


Figura 16
Revolucionários e Criminosos Políticos,
Ilustração de *L'Homme Criminel* de Cesare
Lombroso,
1895



Figura 17
Alphonse Bertillon,
*Método de Medição e
Identificação*,
Século XIX



Figura 18
Mulheres históricas sob
hipnose. Iconografia da
Salpêtrière, 1876-1880

A prevenção é uma preocupação comum a Alphonse Bertillon (1853-1914) que estabelece um complexo e meticuloso sistema de medição do corpo dos indivíduos que, juntamente com uma descrição pormenorizada de particularidades físicas (verrugas, cicatrizes, marcas de doenças ou cirurgias, tatuagens, etc.), acompanham as fotografias que o próprio considera “falantes” (*portrait parlé*). Esta nova confissão visual – a *bertillonage* – está na génese da criação do *atelier* fotográfico da polícia de Paris em 1888 e do arquivo de imagens de criminosos, que visava permitir sua identificação. Uniformizados através da roupa, os suspeitos eram fotografados de frente e perfil num ambiente que se pretendia neutro, excluído de qualquer expressividade ou alusão a códigos sociais, cenário o mais distante possível do do retrato psicológico de Nadar: a fotografia, aqui, quer ser informação. Uma vez mais, recorre-se ao perfil que torna nítida a forma do crânio, do que não se pode alterar: o perfil (mais precisamente três quartos) que foi usado no primeiro auto-retrato que se conhece, de Jean Fouquet (1470); que Lavater elegeu nas “silhuetas-sombras”; que serviu para os clientes das cirurgias estéticas de Jacques Joseph perceberem o “antes” e o “depois” e que atesta a falsa identidade de Marcel Duchamp em *Wanted: \$ 2000 Reward* (1923). O método Bertillon pretende ser objectivo e substitui o desenho da silhueta pela fotografia, a mão pela máquina¹³² e exclui qualquer interpretação ao condicionar a leitura com as legendas que obrigam a «(...) ler a identidade na imagem.»¹³³. A fotografia serve e constrói o objecto de disciplinas como a antropologia, etnografia ou psiquiatria pois, como evidencia Jean-Martin Charcot (1823-1893), permite conhecer os objectos como eles são. Ao analisar a «invenção da histeria» (patologia eminentemente feminina, construída no seio da família burguesa¹³⁴ e que corresponde, *grosso modo*, ao estatuto da anorexia na

¹³²A passagem do analógico para o digital e a evidência da existência de manipulação em muitas das fotografias analógicas obrigou à reconsideração deste ponto de vista. Em *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, William Mitchell descreve vários exemplos de manipulação de fotografias analógicas, feita laboratorialmente ou através da utilização de legendas e manipulação do contexto de recepção.

A este propósito V. MITCHELL, William – *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*.

¹³³«(...) *having-to-read of identity in the image.*».

DIDI-HUBERMAN, Georges – *Invention of Hysteria. Charcot and the Iconography of the Salpêtrière*. p.54.

¹³⁴Michel Foucault elege o dispositivo da sexualidade como parte fundamental do novo tipo de poder da era vitoriana. Ao invés de reprimir, este poder convida à confissão de qualquer desejo e encoraja o “sujeito-falante” ao auto-exame através da intromissão de disciplinas como a pedagogia, psiquiatria, psicologia, etc. no quotidiano das sociedades. Na família, este dispositivo actua na construção do corpo histórico da mulher e na atenção à sexualidade dos adolescentes na masturbação.

contemporaneidade), Georges Didi-Huberman encontra semelhanças entre o método de Bertillon e o usado na Salpêtrière (o mesmo perfil, a suposta neutralidade) e questiona a objectividade fotográfica através do que considera ser o «paradoxo da evidência espectacular»¹³⁵: «Reconsideremos a história: a fotografia nunca deixou de certificar presenças e, ao mesmo tempo, não deixou de ritualizar essa certificação.»¹³⁶. Enquanto apresenta uma evidência – o corpo que esteve frente à objectiva – a fotografia captura a encenação dessa evidência e explicita a sua dramaturgia através da legenda. Deste modo, «(...) ao mesmo tempo que a fotografia mostra os corpos, torna-os solenes, associa-os a um rito social – e, portanto, *refuta-os* através de uma certa teatralidade.»¹³⁷.



Figura 19
Jean Fouquet, *Auto-Retrato*,
1470



Figura 20
Marcel Duchamp, *Wanted:
\$ 2000 Reward*, 1923



Figura 21
Francis Galton,
Retratos Compostos
(Ilustração de
*Life, Letters and Labours of Francis
Galton*,
de Karl Pearson).c.1850

V. FOUCAULT, Michel – *História da Sexualidade I. A Vontade de Saber*.

¹³⁵DIDI-HUBERMAN, Georges – *Invention of Hysteria. Charcot and the Iconography of the Salpêtrière*. p.59.

¹³⁶«Let us reconsider the history: photography never stopped certifying presences, and at the same time, never stopped ritualizing this certification.».

Op cit., p.62.

¹³⁷«(...) at the same time that photography showed bodies, it solemnized them, assigning them to a familial and social rite – and thus *refuted* them through a certain kind of theatricality.».

Op cit.

Ao mesmo tempo que torna visíveis determinadas características da aparência dos indivíduos, a fotografia suporta a construção de teorias que agrupam e estruturam tipologias ou categorias de indivíduos. Esta validação sustenta as experiências de Francis Galton (1822-1911) que propõe apurar o retrato síntese dos criminosos: Galton sobrepõe fotografias de diversos indivíduos, por si seleccionados como pertencentes a um determinado “grupo” (através de inqueritos) e, acreditando existirem particularidades físicas comuns, constrói retratos síntese. Na prática, estes retratos funcionam como estatísticas visuais, permitindo apurar o grau de desvio dos indivíduos particulares relativamente ao que seria a “média” ou o “tipo”, fotograficamente certificados¹³⁸. Pedro Miguel Frade observa, no contexto da análise dos “tipos” que Charcot encontra no estudo da histeria, ser impossível à fotografia criar ou representar “tipos” pelo seu «excesso de realismo»: a fotografia é mais particular que geral e mais natural que abstracta ou, quando encena “tipos”, mais geral que particular e mais abstracta que natural, ficando entre o “tipo” e a exposição de um “caso”¹³⁹.

A prevenção (ou a higiene social) tornou-se um objectivo da sociedade moderna que, por acreditar na fiabilidade da organização racional do mundo, acreditou também na possibilidade de construir uma sociedade que caminhasse na direcção da felicidade humana. Neste tempo de «cruzadas culturais»¹⁴⁰, onde a heterogeneidade reinante nas sociedades modernas foi substituída pelo espírito da enciclopédia de Diderot e

¹³⁸A literatura precisou apenas de se apropriar das ficções que a realidade da ciência julgava provadas e importou os procedimentos baseados na observação, estatística e medição para a conduta dos detectives: na ficção policial – cujo aparecimento, como género, Robert Scholes situa no século XIX* –, Miss Marple, a conhecida personagem de Agatha Christie, soluciona os crimes de forma empírica, baseando-se nos relatos de terceiros; no que observa sub-repticiamente, por debaixo das lunetas e encoberta pelo *tricot* e, especialmente, no que conhece da “natureza humana”. Miss Marple reconhece um criminoso em determinadas condutas e sabe que, “no essencial as pessoas não mudam”**¹³⁸ – este “essencial” adequa-se ao passado particular mas, também, ao passado familiar, ou à forma como questões hereditárias determinam o perfil dos indivíduos; por este motivo, Miss Marple empenha-se em descobrir casos de loucura, adultério ou crime na história familiar dos suspeitos. A tarefa dos detectives é, para além de solucionar, evitar o crime, responsabilidade partilhada pelos médicos, na figura do psiquiatra, cujo depoimento passou a ser aceite em tribunal no século XIX.***¹³⁸.

*Robert Scholes afirma que o exemplo do policial inglês é Sherlock Holmes e que os policiais americanos nascem de variações acerca dessa tipologia. É de notar que Holmes utiliza, como estratégia, a pesquisa de indícios (medições, pegadas) e o conhecimento profundo do “sub-mundo”, onde procura potenciais culpados.

V. SHOLES, Robert – Light Reading. *In The Crafty Reader*. p.148-49.

**Expressão próxima da utilizada nos policiais da autora, tanto por Miss Marple como por Hercule Poirot.

***Cf. FOUCAULT, Michel – *Abnormal. Lectures at the Collège de France 1974-1975*. p.21-23; 38-40.

¹³⁹Cf. FRADE, Pedro Miguel – *Figuras do Espanto. A Fotografia antes da sua Cultura*. p.148-49.

¹⁴⁰BAUMAN, Zygmunt – *Life in Fragments – Essays in Postmodern Morality*. p.166.

D'Alembert, a sociedade organizou-se sistematicamente e tentou defender-se de qualquer perigo ou obstáculo ao que se considerava ser um percurso linear na direcção da perfeição. O medo da sociedade poder degenerar é consequência directa do projecto moderno que, de acordo com Foucault, necessita da vitalidade do corpo: a burguesia em ascensão substituiu o sangue azul da nobreza pelo corpo são e sexualidade sã¹⁴¹ e as questões de hereditariedade passaram a ser responsabilidade dos indivíduos e, por isso, determinantes no casamento. Em vez de afastar as ameaças dos portões da cidade, interessava eliminar o seu aparecimento potencial e, por isso, Francis Galton alertou para a necessidade de impedir a procriação de dementes, criminosos e indivíduos de classes económicas baixas devendo, em alternativa, promover-se o apuramento da raça humana através do casamento entre os indivíduos física, moral e intelectualmente mais capazes (demanda concretizada por Hitler)¹⁴².

Neste contexto, Michel Foucault analisa a passagem do «modelo da lepra» – que rejeita, desqualifica e separa fisicamente os puros dos impuros – para o «modelo da praga»¹⁴³, onde todos são incluídos e observados. Nas cidades assoladas por pragas procedia-se à quarentena; as populações permaneciam isoladas num território sob escrutínio e cada indivíduo via-se obrigado a comparecer à chamada das autoridades, dizendo o seu nome: não aparecer equivaleria a confessar-se infectado. De um modelo de exclusão passa-se, no decorrer do século XVII e XVIII, para um modelo inclusivo, que depende da vigilância absoluta e da sujeição à norma. A normalização emerge como forma positiva de exercício do poder, substituindo a violência dos regimes pré-

¹⁴¹V. FOUCAULT, Michel – *História da Sexualidade I. A Vontade de Saber*.

¹⁴²«I think that stern compulsion ought to be exerted to prevent the free propagation of the stock of those who are seriously afflicted by lunacy, feeble-mindedness, habitual criminality, and pauperism, but that is quite different from compulsory marriage. How to restrain ill-omened marriages is a question by itself, whether it should be effected by seclusion, or in other ways yet to be devised that are consistent with a humane and well-informed public opinion. I cannot doubt that our democracy will ultimately refuse consent to that liberty of propagating children which is now allowed to the undesirable classes, but the populace has yet to be taught the true state of these things. A democracy cannot endure unless it be composed of able citizens; therefore it must in self-defence withstand the free introduction of degenerate stock.» *

Galton era primo de Charles Darwin, que contestou esta teoria afirmando que, exceptuando o caso dos loucos, não encontrava diferenças substanciais no intelecto dos indivíduos, apenas no zelo e capacidade de trabalho.

*GALTON, Francis – *Race Improvement. In Memories of My Life*.

¹⁴³Cf. FOUCAULT, Michel – *Abnormal. Lectures at the Collège de France 1974-1975*. p.21-23; 43-52.

modernos – que se fazia no corpo, com o poder da vida e da morte – pela intromissão das disciplinas através do corpo tornado «dócil» e normalizado pelo «biopoder»¹⁴⁴.

Este corpo não é mais o da multidão em deriva aos portões da cidade, é o corpo das populações organizadas compostas por sujeitos individualizados, responsáveis por um corpo que deixa progressivamente de pertencer a Deus para ser propriedade particular, defendido pelo sistema jurídico e pelo Estado através do contrato social. Entre o súbdito (que obedece ao senhor feudal e ao rei) e o cidadão (a figura legalmente constituída), os indivíduos adquirem o direito (e o dever) de vender a força de trabalho e, nesse sentido, a figura do operário centraliza tanto o direito de propriedade sobre o corpo como a obrigatoriedade de conformação a uma estrutura produtiva, constituindo-se como foco da relação indivíduo/ sociedade, determinante no capitalismo. Como refere Georges Canguilhem¹⁴⁵, a decomposição do trabalho em movimentos sequenciais permitiu a sua quantificação e comparação, instituindo um valor médio aplicável a uma tarefa realizada por um «homem-padrão»¹⁴⁶.

A admoestação dos corpos, antes realizada pela Igreja através da protecção da carne (com a renúncia ao pecado da carne e a promessa do corpo glorioso), é agora realizada pelo corpo do cidadão através da observação, do convite ao auto-exame e da integração na norma. O par “clínica – Lei” dirige o seu discurso ao corpo mas visa a carne, eliminando qualquer desvio sexual, a doença e o crime; e a doença e a morte abandonam o espaço quotidiano da comunidade e da família para se isolarem no interior de clínicas, hospitais e asilos, tal como o território dos cemitérios se afasta do dos vivos para se situar na periferia das cidades.

¹⁴⁴«Abre-se assim a era de um “bipoder”. As duas direcções em que se desenvolve surgem ainda no século XVIII nitidamente separadas. Do lado da disciplina, são instituições como o exército ou a escola; são reflexões sobre tática, sobre a aprendizagem, sobre a educação, sobre a ordem das sociedades; vão das análises propriamente militares do marechal Saxe aos sonhos políticos do Guibert ou de Servan. Do lado das regulações de população, é a demografia, é a estimativa da relação entre recursos e habitantes, é a redução a quadros das riquezas e da sua circulação, das vidas e da sua duração provável.»

FOUCAULT, Michel – *História da Sexualidade I. A Vontade de Saber*. p.142.

¹⁴⁵Cf. CANGUILHEM, Georges – *Machine and Organism*. In CRARY, Jonathan ; KWINTER, Sanford (ed.) - *Incorporations*. p.50.

¹⁴⁶«E, com efeito, foi no século XIX que continuou uma dupla elaboração: a de um conceito físico-científico de Trabalho (peso-altura, força-deslocação), e a de um conceito socioeconómico de força de trabalho ou de trabalho abstracto (quantidade abstracta homogénea aplicável a todos os trabalhos, susceptível de multiplicação e de divisão). (...) O regime do salariado tinha por correclato uma mecânica de forças. A física nunca mais foi social, visto que se tratava nos dois casos de definir um valor médio constante, para uma força de elevação ou de deslocação exercida mais uniformemente possível por um homem-padrão.»

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix – *Mil Planaltos. Capitalismo e Esquizofrenia 2*. p.622.

Foucault elege o panóptico de Jeremy Bentham (1748-1832) como metáfora moderna: o panóptico é o projecto de uma prisão ideal, onde as celas transparentes se organizam segundo um círculo, em torno de uma torre central. Nessa torre encontra-se o vigilante, que pode ver todos os presos sem nunca ser visto, o que faz com que os prisioneiros sejam obrigados a comportarem-se sempre em função do olhar de um observador, esteja ele, efectivamente, na torre ou não. O dispositivo simboliza e, simultaneamente, constrói as relações de poder baseadas na visualidade e na enunciação. O panóptico organiza relações espaciais com base em novas necessidades, típicas da modernidade e concretiza o projecto de uma sociedade legível onde cada individuo – separadamente, isolado na sua cela – se torna transparente aos olhos impessoais de um vigilante que não é mais o Rei, mas o Estado, o chefe ou a família. Neste dispositivo cruzam-se linhas, pois um dispositivo é uma «(...) meada, um conjunto multilinear, composto por linhas de natureza diferente.»¹⁴⁷ que, no caso de Foucault, Deleuze diz emanarem de três grandes instâncias: o Saber, o Poder e a Subjectividade, a última fazendo referência à acção do sujeito como «vector» ou «tensor» que centraliza todas as forças em jogo¹⁴⁸.

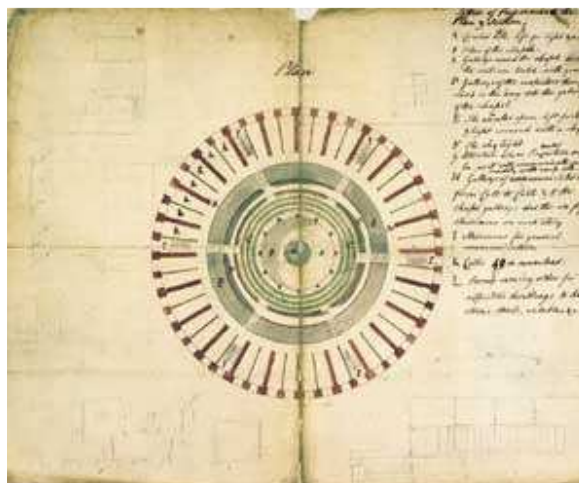


Figura 22
Panóptico
(ilustração dos escritos de Bentham),
1791

¹⁴⁷DELEUZE, Gilles – O que é um Dispositivo? In *O Mistério de Ariana*. p.83.

¹⁴⁸«Qualquer linha pode ser quebrada – está sujeita a *variações de direcção* – e pode ser bifurcada, em forma de forquilha – está submetida a *derivações*. Os objectos visíveis, os enunciados formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa determinada posição, são como que vectores ou tensores.»

Op cit.

No panóptico adivinha-se a excelência da regulação procurada nas fábricas, prisões, asilos, hospitais, colégios, ou campos militares, cujo modelo é, em primeira instância, militar: é no campo militar que o Estado investe e onde se apura o conhecimento técnico e científico que permite ao indivíduo «(...) enquanto *homo fabricatus*, integrar-se nos seus dispositivos técnicos, se conseguir reproduzir a estrutura da acção racional teleológica no campo dos sistemas sociais.»¹⁴⁹.

Na leitura que faz da utilização do termo «dispositivo» na obra de Foucault, Agamben utiliza a descrição de Foucault em *Dits et Écrits* e isola a heterogeneidade do dispositivo: ele diz respeito a discursos, instituições, estruturas arquitectónicas, normas, leis, preposições filosóficas e morais, estruturas de ordem técnica, jurídica e militar ou, em resumo, o dispositivo integra o dito e o não-dito. Como objectivo, o dispositivo tem uma função estratégica e aplica-se a uma determinada formação social, instituindo relações de poder que se articulam com o saber¹⁵⁰. Foucault aplica o termo às figuras do Estado, da Soberania, da Lei e do Poder¹⁵¹, que se consubstanciam nas estruturas da fábrica, do asilo, etc. e, ainda, do mecanismo da confissão ou do aparato das disciplinas médicas. A estes, Agamben acrescenta todos os outros dispositivos que se relacionam com o indivíduo, desde a utilização da caneta, à escrita e à própria linguagem. Neste sentido, o dispositivo tem um carácter universal e actua através de uma rede que se estabelece entre vários elementos. Assim, «(...) chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os

¹⁴⁹HABERMAS, Jürgen – *Técnica e Ciência como Ideologia*. p.75.

Habermas reflecte acerca das teses de Herbert Marcuse e Marx que consideram que a ciência e a técnica se encontram ao serviço do capitalismo e mascaram a ideologia dominante criando, como Marx refere, uma falsa ideologia. Marcuse propõe uma nova ciência e uma nova técnica, capazes de resolver as deficiências da sociedade de classes, proposta que Habermas considera romântica pois considera que a ciência e a técnica são projectos do género humano e não de uma formação social particular: «Mas, se a técnica brota da ciência, e refiro-me aqui à técnica de influência do comportamento humano não menos do que ao domínio da natureza, então a *introdução desta técnica no mundo prático da vida*, a retroacção da disposição técnica de âmbitos particulares na comunicação entre os sujeitos agentes, exige antes de mais uma reflexão científica. (...) Sem dúvida, a formação já não se deixa então restringir à dimensão ética da atitude pessoal, na dimensão política, da qual se trata aqui, a iniciação teórica à acção deve resultar de uma compreensão do mundo explicitada cientificamente.»

Op cit., p.100.

¹⁵⁰Cf. FOUCAULT, Michel – *Dits et Écrits*. p.299-300, cit. por AGAMBEN, Giorgio – O que é um Dispositivo ?. In *O que é o Contemporâneo e Outros Ensaios*. p.25.

¹⁵¹Cf. AGAMBEN, Giorgio – O que é um Dispositivo ?. In *O que é o Contemporâneo e Outros Ensaios*. p.33.

discursos dos seres viventes.»¹⁵² . Da afirmação depreende-se a existência de duas entidades que, como Agamben, esclarece, são a classe dos seres viventes e a dos dispositivos – da relação entre os dois resulta um «terceiro»¹⁵³ elemento, o sujeito. Ou seja, é quando se encontra em contacto com os dispositivos que o ser vivo produz formas singulares de subjectivação e se determina como sujeito. Para Foucault, os dispositivos modernos pretendem criar «corpos dóceis» que são, em simultâneo, livres; o sujeito assume a sua liberdade e identidade através de um processo de sujeição aos dispositivos, como mostra o caso da confissão onde, de forma livre, o indivíduo relata e repudia uma parte de si que é considerada pecadora ou criminosa¹⁵⁴.

Se a moldura católica colocava o Corpo de Cristo no centro, o panóptico (como dispositivo e conceito) circunscreve a imagem do homem ideal, balizado pelas categorias de raça, género e classe. O indivíduo encontra-se dividido entre a autonomia e responsabilidade e a possibilidade efectiva de mudar, como demonstra a dúvida acerca da legitimidade da cirurgia estética ou a criação de “tipos”. Estes “tipos” – o louco, o criminoso, a mulher histérica, etc. – estão na periferia e avaliam-se como desvios em relação a uma norma, a do homem europeu, branco, socialmente integrado e produtivo (como força de trabalho), ainda que, como imagens de mobilização, se continue a recorrer às tradicionais figuras de Cristo – « (...) Cristo, isto é, o Homem branco médio (...)»¹⁵⁵ – cujo perfil Lavater considera ser o ideal, o modelo da beleza e bondade – e de Maria que, de acordo com Nicholas Mirzoeff, foi recuperado depois da Revolução Francesa¹⁵⁶. Esta ordenação implica estabelecer o que é a norma para, por contraste, definir o que a excede. A norma é a média que já Aristóteles considerava sinal de sabedoria - «(...) o sábio reconhece-se pela “mediocridade” dos sinais: fronte regular, nariz direito, boca mediana, rosto simétrico, corpo bem proporcionado (...)»¹⁵⁷ – e que Adolphe Quetelet (1796-1874) procurou enquadrar com a sua física social. Em *Sur l'Homme et le Développement de ses Facultes* (1842), Quetelet parte de premissas

¹⁵² *Op cit.*, p.40.

¹⁵³ *Op cit.*, p.41.

¹⁵⁴ Cf. *Op cit.*, p.46.

¹⁵⁵ DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix – *Mil Planaltos. Capitalismo e Esquizofrenia 2*. p.232.

¹⁵⁶ Mirzoeff afirma que, depois da Revolução, se tornou impossível a manutenção de uma arte oficial. O ícone de Maria foi recuperado pela cultura popular e revitalizado pela Igreja que enfatizou os seus atributos: virgindade, perfeição, pureza. A figura de Maria modelou a imagem da mulher doméstica e continua, hoje, a alimentar o imaginário da cultura de massas como modelo e possibilidade de desvio, como é exemplo a *performance* da cantora *pop* Madonna.

Cf. MIRZOEFF, Nicholas – *Bodyscape. Art, Modernity and the Ideal Figure*. p.98-134.

¹⁵⁷ COURTINE, Jean-Jacques ; HAROCHE, Claudine – *História do Rosto*. p.172.

comuns a Lavater: o Homem é um ser físico, moral e intelectual e é nessa tripla acepção que deve ser estudado. Quetelet procura perceber a forma como o corpo e o contexto influenciam a mente e, para tal, propõe-se estudar a distribuição de determinados fenómenos – físicos e comportamentais – ao longo da vida dos indivíduos e das nações, de forma a estabelecer tabelas gráficas que possam medir as populações. A partir da análise de vários indivíduos, de diferentes contextos e nações, Quetelet relaciona o desenvolvimento do corpo em diferentes idades com a propensão para a assunção de determinados comportamentos e, a estas variáveis, junta as de contexto que implicam nível económico, clima, épocas do ano, etc. Considera que a regularidade estatística dos fenómenos pode separar o constante do acidental e, assim, auxiliar o progresso humano no sentido de uma sociedade mais perfeita, visto estar na posse do Homem a alteração das disposições naturais através da educação, leis ou instituições. Este objectivo justifica a atenção dedicada aos gráficos de criminalidade, onde observa que a idade mais comum para a prática do crime é de vinte e cinco anos, idade onde as «paixões» são mais exacerbadas; o clima frio convida ao crime e é mais comum existirem criminosos homens que mulheres, possuindo as últimas tendência para a loucura e neurose, verificação que está de acordo com a relação tradicional entre masculino e força/ agressividade, bem como com a fragilidade feminina e a sua histerização. Quetelet encontra, ainda, motivos económicos mas, ao invés de admitir que as populações economicamente desfavorecidas são candidatas à prática de crimes, associa o fenómeno à existência de um hiato entre as expectativas e a situação real dos indivíduos¹⁵⁸.

O progresso social necessita de encontrar uma figura – o homem médio – que centralize as definições de normalidade em cada época e formação social, pois «O homem médio é, para uma nação, aquilo que o centro de gravidade é para o corpo.»¹⁵⁹. É esta média que está na base da criação do índice de massa corporal¹⁶⁰ e que justifica a menor estatura das mulheres relativamente aos homens com o seu amadurecimento precoce e «falta de energia vital»¹⁶¹, ao mesmo tempo que integra a responsabilidade

¹⁵⁸Cf. HAGAN, Frank – *Introduction to Criminology. Theories, Methods, and Criminal Behavior*. p.106.

¹⁵⁹«The average man, indeed, is in a nation what the center of gravity is in a body.»

QUETELET, Adolphe - *A Treatise on Man and the Development of His Faculties*. p.96.

¹⁶⁰Índice que, ainda hoje, é utilizado e que relaciona altura e massa corporal. Obtém-se no quociente entre a massa (em kilogramas) e o quadrado da altura (em metros).

¹⁶¹QUETELET, Adolphe - *A Treatise on Man and the Development of His Faculties*. p.58.

particular referindo, por exemplo, a forma como os indivíduos podem controlar o corpo através da dieta¹⁶². Na intersecção das várias estatísticas obtém-se um retrato que faz coincidir a média com o ideal, o «tipo de perfeição»¹⁶³ que se afasta do que é considerado doença ou deformidade e isola a humanidade do monstro que, nas palavras de Quetelet, está fora do limite do extraordinário e constitui outra classe, com os seus próprios limites.

O homem médio é uma ferramenta de avaliação que reforça a centralidade do homem europeu. Enquanto institui uma norma, um parâmetro de avaliação de todos os indivíduos, defende a sociedade de riscos possíveis (o risco do crime, o risco do estado «selvagem»¹⁶⁴ por oposição ao civilizado) através da possibilidade de visualização gráfica do desvio. Progressivamente, o conceito de ideal é definido, isolado e o indivíduo encontra-se cercado por limites – o culminar do processo encontra-se no nacional-socialismo alemão que apurou um modelo de corpo em correspondência directa com o sistema político: o corpo de cada sujeito submete-se ao corpo político e as qualidades físicas são o reflexo imediato das morais.

Fisicamente, o corpo ariano recupera o cânone de beleza grego – da mesma forma que são colocados no passado germânico os grandes feitos da História¹⁶⁵ –, facto que legitima a superioridade alemã e justifica a sua imposição como modelo de beleza, juventude e saúde. O corpo ariano, da “raça pura” ergue-se como única alternativa ao corpo “degenerado”, categoria que integra qualquer desvio físico, intelectual ou moral e se mistura com a adjectivação negativa de “judeu”. “Degenerada” passa a ser considerada, também, a produção artística que desafie a defendida pelo regime que, ao

¹⁶²No texto *The Discourse of Diet*, Bryan Turner mostra como a dieta foi utilizada para racionalizar comportamentos e disciplinar o corpo. Nas sociedades pré-modernas, a dieta, em particular a prática do jejum, era já um meio de disciplinar e punir o corpo e, através dele, adestrar a alma, estando também relacionada com as práticas médicas. A dieta servia o tratamento de um vasto leque de enfermidades, desde a doença às neuroses, passando pelo controlo das paixões e era vista como forma de regulação dos fluxos energéticos do corpo, minorando ou dispensando a utilização de drogas no combate à doença. Esta prática, cujas raízes se encontram na disciplina eclesiástica e têm como figura matriz o pecado da gula, permitiria uma vida sóbria baseada na abstinência e temperança, afastada dos “males da vida urbana”, relacionados com a abundância e inactividade.

TURNER, Bryan – *The Discourse of Diet*. In FEATHERSTONE, Michael ; HEPWORTH, Mike ; TURNER, Bryan S. (ed.) - *The Body: Social Process and Cultural Theory*.

¹⁶³QUETELET, Adolphe - *A Treatise on Man and the Development of His Faculties*. p.99.

¹⁶⁴Apesar de considerar as particularidades das várias raças e estruturas sociais, Quetelet faz a defesa do progresso da civilização e do homem civilizado por oposição ao estado «selvagem».

Cf. *Op cit.*

¹⁶⁵Deste passado faz parte a filosofia oriental, a beleza grega, a disciplina e o Estado romano, a obra de Miguel Ângelo, o super-homem de Nietzsche ou o *Fausto* de Goethe.

V. ADAM, Peter – *Art of the Third Reich*. p.26.

ser acusada de difundir imagens de corpos degenerados e ser produzida por mentes igualmente degeneradas, é encerrada nas “câmaras dos horrores”¹⁶⁶. Esta atitude indica a necessidade de defender um modelo utópico onde, no caso do III Reich e na sequência das motivações eugénicas do século XIX, «A hereditariedade assumiu o lugar do destino.»¹⁶⁷.

As imagens devem dar conta da superioridade do corpo alemão e difundir, em simultâneo, modelos de conduta. O corpo masculino – musculado, de ombros largos e ancas estreitas, destituído de sensualidade – é sinónimo de camaradagem, disciplina, obediência e coragem e encontra-se preparado para agir na construção e defesa do regime; ao corpo feminino cabe o papel passivo, o de esposa e mãe que deve dar à luz crianças saudáveis e fazer perpetuar a raça. A mulher bela é alta, loura, de olhos claros e saudável e, mesmo quando representado nu, o corpo encontra-se privado de sensualidade e de qualquer sinal da carne: apagam-se rugas, gorduras e aposta-se em linhas e cores suaves que aproximem a mulher da “mãe Natureza”.

Na escultura *Comradeship* (1937), de Josef Thorak, dois corpos masculinos encontram-se lado a lado, como um bloco: dois corpos musculados, hirtos, destituídos de emoção, que olham o vazio e parecem indiferentes ao espectador, apresentando-se como sendo o modelo do Estado. De forma semelhante, os jovens do *poster* que incita ao trabalho voluntário (Figura 24) tocam-se de forma distante e não estabelecem contacto visual entre eles ou com os espectadores; como anuncia o *poster*, “constroem o corpo e a alma” mas esse corpo e essa alma, ao invés de se desenharem na própria construção, são modelados *à priori* pela vontade do Estado, que a população deve seguir. Cada indivíduo deve “adequar-se” e é essa necessidade que Martha Rosler denuncia no vídeo *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained* (1977) quando, a

¹⁶⁶Exposições organizadas pela “Liga de Combate pela Cultura Germânica” a partir das obras do modernismo confiscadas aos museus alemães. As “câmaras dos horrores” anteciparam a *Entartete Kunst*, exposição realizada pelo Estado que foi inaugurada em 1937, o mesmo ano em que se realizou a *Grosse Deutsche Kunstausstellung*, com obras aprovadas pelo regime, exemplo da nova arte alemã. *Entartete* é um termo usado na biologia para plantas ou animais cujos desvios os fazem deixar de pertencer à espécie original e que foi usado pelo III Reich como sinónimo de “degenerado”. O termo degenerado, por sua vez, integrou o vocabulário médico da segunda metade do século XIX para caracterizar indivíduos afastados do considerado “normal” por questões hereditárias, alteração do sistema nervoso ou comportamentos sexuais desviantes.

V. MOSSE, George L. – Beauty Without Sensuality. The Exhibition Entartete Kunst. In BARRON, Stephanie – *Degenerate Art. The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. p.26.

¹⁶⁷«Hereditary was to take the place of destiny».

GOMBRICH, E. H. – *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*. p.250.

propósito da medição exaustiva do corpo de uma mulher num espaço asséptico (que lembra uma clínica, um asilo ou uma prisão), coloca uma voz a condenar a acção como crime¹⁶⁸.

Do outro lado do oceano, a persuasão faz-se de forma a integrar o espectador, tal como mostra o exemplo ícone do “Tio Sam”¹⁶⁹. Quando compara os cartazes de recrutamento de soldados da I Grande Guerra, W. J. Mitchell vê no exemplo alemão um apelo directo em que um soldado convoca os seus semelhantes para integrarem o comando (*a brotherhood*) e darem a vida pela pátria; no caso americano é o “Tio Sam” que pede a participação, tornando difusa a relação directa à violência da guerra e à própria recruta. É um idoso (que já não pode participar) que envia os conterrâneos numa luta de causas que pertencem à nação, onde as leis estão acima dos indivíduos e cujo imaginário exclui a carne: «O que nesta nação, real e imaginada, falta é a carne – corpos e sangue – e aquilo que envia para a obter é um homem oco, um fornecedor de carne.»¹⁷⁰. Enquanto convoca, o *poster* alemão torna nítido um modelo: “junta-te ao exército para seres (ou onde serás) *x*”; no caso americano, a imagem de *x* está ausente e o que existe é o apelo a uma integração na “grande família americana”, orquestrada pelo “Tio Sam”.



Figura 23
Josef Thorak,
Comradeship,
1937

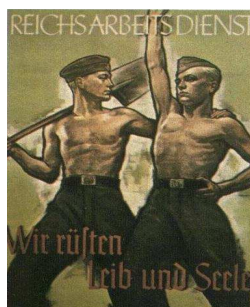


Figura 24
Poster Nazi, [s.d.]



Figura 25
Martha Rosler, *Vital Statistics of
a Citizen, Simply Obtained*, 1977
(frame)



Figura 26
J.M. Flagg, *Poster da I
e II Guerra*, 1917

¹⁶⁸No vídeo, a voz-off diz: «crimes against woman». A crítica é colocada no domínio do feminino e na objectificação do corpo da mulher.

¹⁶⁹Personagem usado pela primeira vez na guerra anglo-americana em 1812 e desenhado em 1852.

¹⁷⁰«What this real and imagined nation lacks is meat – bodies and blood – and what it sends to obtain them is a hollow man, a meat supplier (...).»

MITCHELL, W. J. – *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. p.38.

1.2.3. PERTENCER à MÉDIA

A participação, ou o sentimento de pertença a uma determinada causa ou comunidade, mostra-se fundamental nas estratégias encontradas pela sociedade de massas¹⁷¹: a utilização do que se considera “médio” transita da imposição (decorrente da classificação categórica do que é “normal”/ “ideal”) para a sedução. Num contexto onde as orientações se tornam difusas¹⁷², o desejo de pertença configura uma resposta de defesa social às ansiedades que medeiam a relação entre os indivíduos e o real. Na década de trinta, nos E.U.A., um painel de juízes do New York World’s Fair Corporation elegeu o modelo de família americana, estando a concurso quarenta e seis famílias propostas por jornais regionais como sendo exemplo da “típica família americana”. Todas as famílias concorrentes eram caucasianas, protestantes e seguiam o modelo da família nuclear, tendo vencido os Leathers do Texas. Mr. Leathers, de trinta e nove anos, era agricultor e Mrs. Leathers doméstica; os dois filhos (um casal) adolescentes encontravam-se envolvidos em várias actividades de associativismo juvenil e o objectivo fundamental dos pais era ser e educar os filhos a serem bons cidadãos. O exemplo da família Leathers é a média e o modelo da “família americana” mas este modelo, ao invés de ser assumidamente apropriado a partir do exterior, é criado pelo público e, tal como o exemplo do “Tio Sam”, dá vida a uma estratégia de persuasão que aposta na integração das comunidades – cada indivíduo é parte decisora no processo e, porque o cria, aceita-o e acompanha-o.

Encontrar a figura representativa, em simultâneo, da média e modelo foi a estratégia adoptada pela Crosby Company of Minneapolis (que integrou a General Mills em 1928) ao criar a personagem Betty Crocker. A expansão do mercado nos finais do século XIX levou algumas distribuidoras de produtos alimentares a criarem personagens fictícias como estratégia de venda, a primeira delas a Aunt Jemina, em 1893¹⁷³. Betty Crocker integra-se nesta linhagem e surgiu a partir de um concurso lançado pela Crosby

¹⁷¹De acordo com Kevin Robins [e através da leitura que faz de *Captains of Consciousness* (1976), de Stuart Ewen] a “sociedade de classes” deu lugar à “sociedade de massas” através da substituição do enfoque nas relações de produção e qualidade do trabalho para a atenção ao consumo de bens.

Cf. ROBINS, Kevin – *Into the Image. Culture and Politics in the Field of Vision*. p.107.

¹⁷²Referência à «(...) decomposição das grandes narrativas (...)»* de Jean François Lyotard.

*LYOTARD, Jean-François – *A Condição Pós-Moderna*. p.40.

¹⁷³V. ADEMA, Paulina – Betty Crocker. In HALL, Dennis R. ; HALL, Susan G. (ed.) - *American Icons: an Encyclopedia of the People, Places and Things*. Vol. I. p.73.

Company of Minneapolis quando, para além de enviarem os cupões da actividade, os participantes juntaram inúmeras cartas com dúvidas culinárias. Na tentativa de estabelecer uma relação de proximidade com os compradores, os gestores decidiram assinar as respostas e combinaram o apelido Crocker, de um administrador recentemente reformado, com o nome Betty que, segundo a General Mills, foi considerado um «(...) nome amigável e sonante (...)»¹⁷⁴; a assinatura foi encontrada num concurso de todas as funcionárias da empresa e escolhida por se considerar “a mais distinta”¹⁷⁵. A partir de 1924, a fama da personagem cresceu exponencialmente com os programas radiofónicos que tomaram parte do quotidiano das famílias americanas e, em 1945, a revista *Fortune* anunciava Crocker como a segunda mulher americana mais popular, logo depois de Eleanor Roosevelt.

Betty Crocker publicita a “típica cozinha americana”, promovendo utensílios e cozinhas a par de receitas e de soluções fáceis e rápidas, próximas do *fast food*. Pretende ser o retrato da dona-de-casa e, ao mesmo tempo que assume esse papel, resgata as mulheres de sentimentos de inferioridade ou infelicidade decorrentes dessa condição (nos anúncios de 1948 descreve as mulheres como duvidosas, ansiosas e inseguras em relação ao seu estatuto e trabalho) pois apresenta-se actualizada, “moderna” e afirma o valor do trabalho doméstico na promoção da saúde e bem-estar da família. Nos programas de rádio, Crocker aconselha os ouvintes de forma amistosa e confiante, enquanto constrói a imagem da dona-de-casa e, por acréscimo, da organização da família americana: aqui, Laura Shapiro¹⁷⁶ recorda que Crocker publicita apenas a dieta anglo-saxónica e exclui referências à dieta mediterrânica, entretanto emergente a partir da emigração dos povos latinos para os E.U.A.. Em consonância, a face de Betty Crocker - criada em 1936 por Neysa McMein – pretende ser a “aparência média” da mulher americana e o primeiro retrato corresponde aos perfis europeus do norte. Este desígnio, assumido pela General Mills¹⁷⁷, motivou o surgimento de novos retratos (em 1955, 1965, 1969, 1972, 1980, 1996), adaptados ao que se considera comum às donas-

¹⁷⁴ «(...) simply friendly sounding name (...)».

www. generalmills.com. (2011.02.12).

¹⁷⁵ *Op cit.*

¹⁷⁶ Cf. SHAPIRO, Laura – “I Guarantee”: Betty Crocker and the Woman in the Kitchen. In AVAKIAN, Arlene V. ; HABER, Barbara (ed.) - *From Betty Crocker to Feminist Food Studies. Critical Perspectives on Woman and Food*.

¹⁷⁷ «Her hairstyles, clothes and demeanour have evolved to reflect the changing faces of American Woman.»

www. generalmills.com. (2011.02.12).

de-casa e tendo em vista o consumidor médio. À época, muitos acreditaram na existência de Crocker e, eventualmente, esta fiabilidade determinou o fracasso do programa televisivo que se iniciou na década de cinquenta, interpretado pela actriz e comentadora de moda Adelaide Hawley Cumming: para além dos problemas de formato, Shapiro argumenta que o público nunca se sentiu confortável com a imagem de uma Crocker real.

Crocker começou por ser uma assinatura – a mais distinta de entre as formuladas por várias mulheres –, depois uma voz. Quando a sua imagem é criada, a personagem torna-se mais real e credível mas mantém-se como possibilidade: é o espectador que constrói Crocker, que projecta a junção entre a assinatura, a voz e a face e cria a síntese de uma mulher na qual se revê pois, como no caso da família americana, faz parte do processo. Quando Adelaide Cumming se apresenta na televisão veda ao espectador o papel de criador e, por isso, a adesão entre a ficção e a imagem da actriz não se concretiza. O peso do papel do espectador é alargado na última versão, quando se recorreu a setenta e cinco imagens enviadas por consumidoras a quem se pediu o retrato de uma Betty ideal; o resultado foi uma aparência miscigenada que dá conta de uma América multicultural. Esta Betty Crocker, que nasce de uma média e a pretende representar, continua a ser um ideal: a face é simétrica e concorda com o cânone de beleza clássico¹⁷⁸, o sorriso é rasgado e mostra uma dentição regular e branca.

Figura 27
Aunt Jemima,
1930

Figura 28
Evolução da
face de Betty
Crocker entre
1927 e 1996



¹⁷⁸Tendo em consideração medições efectuadas sobre as imagens disponíveis, verifica-se a concordância com o cânone de beleza clássico que considera harmónica a face em que a relação entre o comprimento que vai da glabella à ponta do nariz e a que une a ponta do nariz à parte anterior do mento é, respectivamente, 1 e 1.618 (valor aproximado da proporção áurea). A face enquadra-se num rectângulo cujo comprimento é três vezes a distância entre a base do nariz e a linha do queixo e a largura é duas vezes essa medida não sendo possível a medição do ângulo facial nas imagens existentes.

Betty Crocker une “média” e “ideal” e mostra, através da reacção dos consumidores ao programa televisivo, que a “média” funciona quando é abstracção, tal como (e apesar do cunho científico), os retratos síntese de Galton são abstracções e a tentativa de antever criminosos numa aparência que se desvia da média é uma ficção sustentada pela utilização daquilo que é uma ferramenta abstracta: a média. A propósito dos retratos de Galton, Georges Bataille alerta para o facto de todos os indivíduos se constituírem enquanto desvios face à imagem síntese: «Mas cada forma individual escapa a esta medida comum e é, até um certo ponto, um monstro.»¹⁷⁹.

1.2.4. DO MONSTRO ao ANORMAL

*The Elephant Man*¹⁸⁰ baseia-se na história verídica de Joseph Merrick (1862-1890) cuja aparência, resultante de um síndrome congénito, lhe valeu o epíteto de “Homem Elefante”. Longe do que se considera médio ou normal, John Merrick (no filme) é apresentado num *freak show*, juntamente com a mulher de barbas, o anão, o gigante ou um feto em formol cuja legenda informa ser “fruto do pecado original”. Acusado de expor uma aparência demasiado chocante, o proprietário do *stand* (e de Merrick) é convidado a desistir da actividade e, como defesa, diz que Merrick é um monstro¹⁸¹. Quando o médico e anatomista Frederick Treves o vê, interessa-se pelo caso e decide observá-lo: no instante seguinte a afirmar «Vou examiná-lo.»¹⁸², tira o chapéu, acção que origina um *blackout* a que se segue a luz de um projector. Sob essa lente e preservado da vista do espectador por uma cortina, Merrick é submetido à observação da classe científica, sentada num anfiteatro. Do ponto de vista do espectador – que, nesta cena, coincide com o do leigo – Merrick é visto como sombra em movimento, mantendo a função de entretenimento e impedindo, como na gruta de Platão, o acesso ao conhecimento verdadeiro. Esta divisão sinaliza a transição entre duas posições que, ao longo do filme, Merrick ocupa: a de monstro e a de anormal. Como categoria, o anormal existe em oposição ao normal, a regra a partir da qual se calcula o valor dos indivíduos tendo por base a média; como conceito, nasce no século XIX, associado ao

¹⁷⁹«But each individual form escapes this common measure and is, to a certain degree, a monster.»

BATAILLE, Georges – The Deviations of Nature. In *Visions of Excess. Selected Writings 1927-1939*. p.55.

¹⁸⁰LYNCH, David – *The Elephant Man* [registo de vídeo].

¹⁸¹«É um monstro.»

Op cit., 5'38''.

¹⁸²*Op cit.*, 20'.

«modelo da praga» e integrado numa estratégia de poder legitimada pelo discurso científico e legal que acredita na possibilidade de corrigir o que é patológico, disfuncional ou perigoso através do conhecimento racional, apoiado na tecnologia. Neste contexto, a luz do projector é símbolo do progresso dos homens (e não da bondade divina) e a lente o instrumento de um conhecimento baseado na observação. Apesar de ter tido que esperar quase um século para ser aceite¹⁸³, a lente foi meio de exame e prova – como no caso da fotografia – e permitiu, segundo Foucault, erguer o dispositivo panóptico:

Ao lado da grande tecnologia dos óculos, das lentes, dos feixes luminosos, unida à fundação da física e da cosmologia novas, houve as pequenas técnicas de vigilância múltiplas e entrecruzadas, dos olhares que devem ver sem ser vistos; uma arte obscura da luz e do visível preparou em surdina um saber novo sobre o homem, através de técnicas para sujeitá-lo e processos para utilizá-lo.¹⁸⁴

Merrick é internado num hospital com todas as comodidades e apoio da elite vitoriana (e da própria rainha) e, se de dia é objecto da ciência, de noite e graças ao apetite mórbido das classes operárias (caracterizadas negativamente), mantém o estatuto de *freak* e é alvo de chacota cruel, sendo o mais duro golpe o momento em que o obrigam, pela primeira vez, a ver a sua imagem reflectida no espelho. O médico angustia-se com a situação do Homem Elefante e interroga-se relativamente à fronteira que o separa de Bytes, o dono do *show*, por ter transferido Merrick do domínio da observação popular para o espectáculo da medicina; ainda assim, consola-se com os avanços alcançados pois, durante o filme, Merrick abandona uma existência em que é tratado como animal chegando, por castigo de Bytes, a ser encerrado numa jaula de macacos enquanto é acusado de ser um «pedaço de carne»¹⁸⁵.

Em *Abnormal*, Foucault traça a genealogia da monstruosidade e situa o seu aparecimento na lei romana, que a distingue da deformidade ou deficiência. Durante a Idade Média e até ao século XVIII, a existência do monstro constitui, em si mesma, um

¹⁸³A propósito do telescópio, Vasco Ronchi afirma que foi apenas no século XVII que se desvaneceu a crença no estatuto ilusório das imagens observadas através da lente.*. Pedro Miguel Frade acrescenta que a desconfiança relativamente às lentes radicava no facto destas aumentarem ou diminuir o real, prejudicando a função da visão que é a de «conhecer a verdade»**.

*Cf. Vasco Ronchi, cit. por, SCHWARTZ, Hillel – *The Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. p.182.

**FRADE, Pedro Miguel – *Figuras do Espanto. A Fotografia antes da sua Cultura*. p.22.

¹⁸⁴FOUCAULT, Michel – *Vigiar e Punir. Nascimento da Prisão*. p.144.

¹⁸⁵LYNCH, David – *The Elephant Man* [registo de vídeo]. 1:34’.

desafio às leis divinas, religiosas ou civis por combinar o «(...) impossível com o proibido (...)»¹⁸⁶. Esta relação expõe-se na forma de uma criatura heterogênea, composta pela mistura entre espécies animais diferentes; animais e humanos; indivíduos, como no caso de duas cabeças num só corpo ou sexos, como na mistura entre sexo feminino e masculino no mesmo corpo. Se, durante a Idade Média, a tipologia eleita foi a do “monstro bestial”, a Renascença interessou-se particularmente pelos gémeos siameses e a modernidade pelo hermafrodita. Durante a modernidade e apesar de depoimentos de gémeos siameses que afirmam preferir manter-se juntos, a classe médica analisa a possibilidade de efectuar a separação pois, de acordo com os ideais de liberdade individual, esse seria o caminho lógico. Hillel Schwartz socorre-se da história dos gémeos siameses “Chang-Eng”, nascidos no Sião em 1811 e vendidos a um comerciante britânico. Os gémeos fizeram espectáculos em *freak-shows* pela Europa e Estados Unidos da América e, apesar dos esforços realizados pela classe médica europeia no sentido de os separarem, preferiram manter-se juntos: casaram com duas irmãs, possuíam propriedades e bens distintos e geraram vinte e uma crianças¹⁸⁷. Schwartz propõe a necessidade de separação dos gémeos a partir de um ponto de vista europeu mas acontece que os gémeos viveram a maior parte da sua vida na América e, nas *tournées* realizadas na Europa, utilizavam um suposto e falso desejo de separação para publicitar os seus *shows*.



Figura 29
David Lynch, *The Elephant Man*, 1980
(frame)



Figura 30
Chang-Eng, [s.d.]

¹⁸⁶FOUCAULT, Michel – *Abnormal. Lectures at the Collège de France 1974-1975*. p.56.

¹⁸⁷Cf. SCHWARTZ, Hillel – *The Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. p.52-59.

Ao estudar a(s) figura(s) de “Chang-Eng”, Allison Pingree faz radicar a análise no ponto de vista americano e, aí, o corpo unido dos gémeos foi utilizado como metáfora de um país igualmente unido. No entanto, o corpo de “Chang-Eng” encerrava o paradoxo americano que se debatia com a necessidade de apelar a uma irmandade (*a brotherwood*) e, em simultâneo, defender a autonomia do indivíduo no seio de uma cultura liberal. Por este motivo, os gémeos foram aplaudidos e vilipendiados, especialmente no momento em que contraíram matrimónio e passaram a tornar visível «(...) a homossexualidade (porque são ambos homens), o incesto (porque são irmãos) e o adultério (porque cada um deles dorme, em certo sentido, com uma mulher que não é sua esposa).»¹⁸⁸. O que é interessante é a forma como um corpo – o mesmo corpo – é tratado em função de diferentes leituras políticas e sociais, tornando muito clara a função simbólica do corpo e a sua determinação como produto da cultura.

Nesta senda é igualmente importante a distinção entre géneros, facto que motiva a imposição do “verdadeiro sexo” ao hermafrodita. Até ao século XVII era dada a possibilidade ao indivíduo de escolher o seu sexo e as torturas e execuções noticiadas decorrem da utilização do sexo preterido; esta disposição foi alterada quando o sistema médico e jurídico afastou a possibilidade da mistura entre géneros e se propôs encontrar o “verdadeiro sexo”, anulando a escolha e considerando “pseudo”¹⁸⁹ todos os hermafroditas. Esta ingerência – que hoje encontra eco no caso dos intersexo¹⁹⁰ – transforma o monstro no anormal, situado na racionalidade do dispositivo médico e legal: o segundo genital é considerado um órgão degenerado e os comportamentos a ele

¹⁸⁸«(...) homosexuality (because both were mail), incest (because they were brothers), and adultery (because each would, in a sense, be sleeping with a woman not his wife.»
PINGREE, Allison – America’s “United Siamese Brothers”. In COHEN, Jeffrey (ed.) – *Monster Theory*. p.106.

¹⁸⁹FOUCAULT, Michel – Introduction. In BARBIN, Herculine - *Herculine Barbin. Being the Recently Discovered Memoirs of a Nineteenth-Century French Hermaphrodite*. p.IX.

¹⁹⁰Indivíduos que, à nascença, apresentam “órgãos sexuais ambíguos”. Nos E.U.A. o género é seleccionado à nascença, tendo por base o tamanho do tecido fálco. Num documentário produzido pela National Geographic, apresentou-se o caso de Alaniz, uma criança intersexo a quem a cirurgia atribuiu o sexo masculino. Alaniz – que afirma considerar-se um monstro – descobriu a sua condição numa ressonância magnética que tornou visível um útero e ovários subdesenvolvidos. A partir dessa data – e como o monstro Frankenstein que persegue o seu criador – procura as suas origens e considera ter sido mutilada. Alaniz adoptou o género feminino e, actualmente, o seu nome é Kailana.

No mesmo documentário, o psicólogo e sexólogo Tiger Devore considera criminosas as cirurgias electivas e considera que a prática se continua a basear nas teorias de John Money (1921-2001) que afirmam que, à nascença, as crianças são “neutras” e que o género pode ser aprendido. Money experimentou a sua hipótese num gémeo cujo pénis tinha sido destruído na circuncisão: depois de ter sido construída uma vagina, ensinou David Reimer a ser uma rapariga. Mais tarde, Reimer solicitou a reconstrução do pénis e acabou por se suicidar em 2004.

V. NATIONAL GEOGRAPHIC: SCIENCE OF GENDER [registo de vídeo].

associados catalogados de “monstruosidades morais” e remetidos para o domínio da criminalidade.

A figura do monstro deixa de ser necessária a um sistema que acredita saber o que é e deve ser o Homem e a sociedade e, por isso, anula as fronteiras que antes separavam o espaço dos homens e o dos monstros, integrando toda a realidade no interior do cognoscível. O «modelo da lepra» e o «modelo da praga» fazem-se na divisão do território, tal como expressa nos mapas que, enquanto representam, constroem o espaço que se conhece e desconhece; deste ponto de vista, cartografar é circunscrever, domesticar o real através da representação, isolar, criar relações e entendimentos mas, também, ficcionar.

No mapa de Hereford do século XIII as raças monstruosas situam-se na periferia, numa faixa de terra que circunda o espaço dos humanos e que se separa deste através da fronteira do oceano. As raças monstruosas são reais, existem num espaço geográfico determinado e convivem, ainda que sem contágio, com os humanos; o espaço dos humanos existe no interior de um círculo cujo centro é Jerusalém, um espaço circunscrito criado de acordo com as leis de Deus, que existe à Sua imagem mas que necessita do confronto com o que lhe é exterior para se afirmar plenamente. Se Santo Agostinho tentou integrar as raças monstruosas na criação divina, afirmando não existir uma «monstruosidade essencial»¹⁹¹ do ponto de vista da alma, o homem medieval manteve a crença na existência de uma monstruosidade como diversa da humanidade. Esta diferença permitiu manter a convicção no Homem enquanto alma mas, simultaneamente, no Homem enquanto corpo animal, sendo a especialidade desse corpo que permitia acolher a alma e fazer do indivíduo humano¹⁹².

Na Idade Média as raças monstruosas ocupavam dois lugares: o da geografia da periferia e o que intersectava o quotidiano dos indivíduos na figura dos nascimentos monstruosos (crianças com deformidades físicas), entendidos como mensagem e castigo divino decorrente da ligação entre a alma da mãe – e seus apetites e humores devassos – e a deformidade física do feto. Esta argumentação é utilizada a propósito do Homem

¹⁹¹GIL, José – *Monstros*. p.51.

¹⁹²«A monstruosidade constituía uma corporeidade absurda, inóspita, estranha à alma. Negá-la equivaleria a supor um corpo que pudesse receber uma alma. Um corpo *humano*. Pensando-se em oposição (sempre dissimulada, recalçada) à raça monstruosa, o homem pode dar-se uma alma e adquirir uma realidade “natural” (animal).»

Op cit., p.54.

Elefante quando, na tentativa de explicar a aparência de Merrick, Bytes conta que a sua mãe tinha sido atacada por uma manada de elefantes em África. Nesta explicação une-se a crença numa monstruosidade produzida pela mistura entre animais e homens com a convicção na superioridade da sociedade europeia, sendo remetido para uma localidade outra – África – o contacto com o primitivo ou o selvagem.

No mapa de Hereford, Jerusalém está no centro; na organização do espaço medieval é a figura de Cristo que se encontra no centro e, a partir desse núcleo, desenham-se círculos que determinam a humanidade dos indivíduos – no primeiro anel estão os humanos, no segundo os monstros. Uns e outros referem-se sempre ao corpo de Cristo, os primeiros porque lhe são semelhantes e os segundos porque, segundo Santo Agostinho, contribuem para a harmonia do mundo, equilibrando perfeição e desarmonia¹⁹³ ou porque são o avesso do corpo e mostram a inexistência de alma¹⁹⁴. A centralidade de Cristo é evidente, também, no mapa de Ebstorf¹⁹⁵ onde um círculo encimado pelo Seu rosto limita todo o espaço que contém, ainda, o Paraíso e o Inferno, que são espaço e tempo.

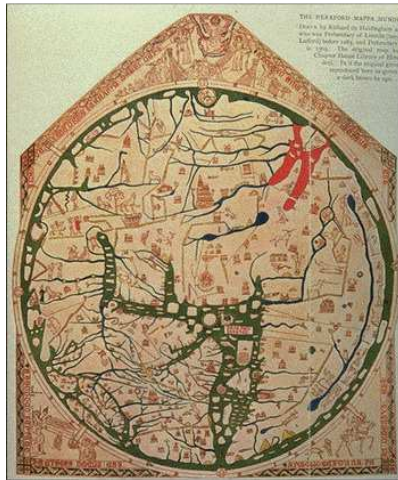


Figura 31
Mapa de Hereford, séc. XIII

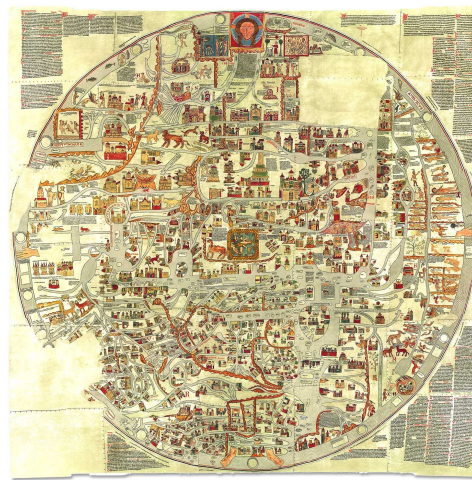


Figura 32
Mapa de Ebstorf, 1284

¹⁹³Cf. *Op cit.*, p.50-51.

¹⁹⁴«O que fascina é que esse interior “se corporize” e que não seja realmente um corpo – pois não tem alma. (...) o seu corpo é o reverso de um corpo com alma, é um corpo que atacou a alma absorvendo-a numa parte corporal.»

Op cit., p.84.

¹⁹⁵Descrito em FARINELLI, Franco – O Dedo no Mapa. *In* MAPPA MUNDI.

Progressivamente, esta organização espacial assente no círculo dá lugar a um espaço planificado e estriado, que deixa de conter qualquer ficção para se dedicar à mensurabilidade do território e que necessita da figura de um observador distante, tal como imposto pela perspectiva. O desenvolvimento dos mapas segue paralelo à emancipação da razão ocidental que, ao invés de manter a distância do desconhecido, conquista-a: o território exterior à Europa não é mais o dos monstros, é o daqueles que podem ser colonizados; e no mapa o real é tornado portátil permitindo, como se conta a propósito de Carlos V, controlar à distância e fazer jus ao significado de *mappa mundi*, em latim “o mundo dentro de um lenço”.

Num território tornado visível, o anormal é exposto à luz da ciência e a trajectória de Merrick coincide com a que determina a passagem do monstro para o anormal. Durante o filme, Merrick mostra-se humano ao recitar a Bíblia, emocionar-se com a beleza do rosto da mãe e com a de *Romeu e Julieta* de Shakespeare, alegrar-se com a oferta de um estojó de *toilette* que lhe permite cuidar de si e, finalmente, quando deixa de ser objecto para ser sujeito de observação, numa ida ao teatro. Momentos depois de afirmar «Não sou um animal, sou um ser humano.»¹⁹⁶, encontra-se num camarote de onde, através da lente de um binóculo, próxima das que antes o escrutinaram, observa o espectáculo: para lá do arco do proscénio vê-se a lua e o voo dos pássaros, o céu cuja imagem é metáfora da possibilidade de transcendência humana.

Merrick, como outros “anormais”, é humano. A modernidade dispensa a figura do monstro mesmo quando, no entanto, ela resiste enquanto forma de pensar os limites da própria humanidade – como no paradigmático Frankenstein¹⁹⁷ – e garantir a sua especificidade que depende, muitas vezes, de construções ideológicas (como mostra a suposta “animalidade” dos escravos). A industrialização trouxe novas formas de questionamento que substituíram a besta pelo homem colonizado pela máquina: é preciso pensar os limites do «homem desumano»¹⁹⁸ proposto por Marinetti e os discursos reflectem a miscigenação dos “operários-máquina” ou fccionam uma nova criatura compósita: da junção entre um homem e um elefante passa-se à mistura entre o humano e a máquina¹⁹⁹.

¹⁹⁶LYNCH, David – *The Elephant Man* [registo de vídeo]. 1:41’.

¹⁹⁷SHELLY, Mary – *Frankenstein*.

¹⁹⁸MARINETTI, Filippo Tommaso – *O Futurismo*. p.57.

¹⁹⁹Hal Foster analisa duas tendências do modernismo: a que resiste à tecnologia a favor de um suposto corpo puro ou original [ilustrada pela obra *The Pipes of Pan* (1923) de Pablo Picasso] e a que integra a

No final da película, Merrick encontra-se no seu quarto e termina a construção da maquete de uma catedral. Como explica, a obra é fruto da observação do edifício e da imaginação, pois é-lhe impossível ver a totalidade da igreja. É a última acção de Merrick antes de morrer e, como os primeiros mapas, a construção é feita do que se conhece e do que se imagina.

máquina como forma de edificação de um “novo homem”, tal como presente no construtivismo russo e no futurismo. O autor explora a crítica ao homem mecanizado através da análise das colagens de Marx Ernst e dos manequins surrealistas.
Cf. FOSTER, Hal – *Prosthetic Gods*.

1.3. O BELO MODELO

I've never met a person I couldn't call a beauty. Every person has beauty at some point in their lifetime. Usually in different degrees. (...) they might be fat but have a beautiful face. Or have bow-legs but a beautiful body. Or be the number one female beauty but have no tits. Or be the number one male beauty and have a small you-know-what.

Some people think it's easier for beauties, but actually it can work out a lot of different ways. If you're beautiful you might have a pea-brain. If you're not beautiful you might not have a pea-brain, so it depends on the pea-brain and the beauty. The size of the beauty. And the pea-brain.

Andy Warhol, *Beauty*, 1975²⁰⁰

1.3.1. UMA QUESTÃO PESSOAL

A face de Betty Crocker tornou-se exemplo da “típica dona-de-casa americana”, tendo por base a expectativa social relativamente às funções domésticas das mulheres (o que contrasta com uma outra Betty, a personagem animada Betty Boop, famosa na década de 30). Exemplar foi considerada, também, a actriz Louise Montagne, ao vencer o primeiro concurso de beleza organizado nos E. U. A., em 1888. Seguindo a tradição de algumas festividades populares (como a coroação da rainha de Maio, no *May Day*), Adam Forepaugh, um empresário de circo, organizou uma competição para eleger a mulher mais bela e, como prémio, avançou a quantia de \$10,000 e um lugar numa das produções da empresa Forepaugh. A vencedora foi a actriz Louise Montagne que, de

²⁰⁰WARHOL, Andy – Beauty. In *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*. p.57.

acordo com a crítica da época, estava em condições de mostrar a todos os imigrantes o que se considerava ser o modelo da beleza americana²⁰¹. A figura dos certames de beleza vulgarizou-se com os concursos de *Miss América* (1921), França (1928), Europa (1929) ou Universo (1930) que distinguem as concorrentes tendo por base a aparência, através de provas que expõem o corpo nu e vestido.

No caso da *Miss Universo*, a dinâmica da competição mobiliza vários países e, embora existam excepções, a maioria das representantes é seleccionada através de concursos televisivos: cada país elege a sua *Miss* que, posteriormente, integra a competição transnacional. Num e noutro caso, vulgarizam-se as etapas onde as concorrentes desfilam em fato-de-banho – e se avalia a proporção, elegância, definição muscular do corpo – e em traje de gala, dando seguimento aos estereótipos femininos onde a mulher concretiza as fantasias das histórias de princesas e fadas e se transforma em adorno e, em ambas as situações, objecto de prazer visual. A vencedora é coroada como *Miss Universo*, título que indica a confiança na existência de um modelo de beleza extensível ao espaço total ou, particularmente, à generalidade da humanidade. De forma próxima, elege-se a figura do “homem mais belo”, especialmente através de votações *on-line* apadrinhadas por revistas, como em 2009 quando a *Vanity Fair* elegeu Robert Pattinson como “o mais belo do mundo” ou, em 2010, a *Cosmopolitan* seleccionou os dez jogadores mais belos de entre os presentes no Campeonato Mundial de Futebol.

Contrariamente à estratégia seguida no último dos retratos conhecidos de Betty Crocker, o de uma mulher miscigenada, a figura da *Miss* ou *Mister* dispensa o retrato compósito, situação igualmente diversa da narrativa onde Plínio conta que, para realizar o retrato de Helena, Zeuxis elegeu os mais belos traços das cinco virgens mais belas de Crotona. Nesta história, a perfeição depende da selecção e junção e, por esse motivo, existe como criação ou ficção; inversamente, afirmar a existência de um modelo de beleza universal escolhido entre várias mulheres belas, exclui a participação colectiva dos “indivíduos anónimos” e afirma categoricamente a existência da perfeição. Esta passagem da ficção à realidade coaduna-se com o desenvolvimento de um mercado da beleza impositivo, cuja génese é próxima da invenção dos concursos das *Miss*. O interesse nas fórmulas de alteração da aparência é visível na difusão dos “livros dos

²⁰¹Episódio relatado em MARWICK, Arthur – *A History of Human Beauty*. p.134.

segredos” na Renascença, que continham receitas e pequenos “truques” no âmbito da medicina, higiene e cosmética passíveis de aplicar domesticamente e que propunham formas de “tornar as carnes jovens”, disfarçar os odores com perfumes, pintar o cabelo ou controlar os humores²⁰²; no entanto, esta disseminação marginal transforma-se num nicho a ser explorado e desenvolvido como parte integrante do mercado. Os rituais de beleza perdem o carácter íntimo e doméstico para serem anunciados e comercializados publicamente: surgem os “grandes armazéns” do século XIX; os institutos de beleza do início do século XX; a massificação dos cosméticos, disponíveis às várias classes sociais ou o *prêt-à-porter*, onde o corpo se torna estilizado. Até à data a roupa era feita “por medida” existindo, no século XVIII, o costume de, mesmo quando o costureiro se encontrava longe, enviar um boneco em miniatura com as medidas exactas da cliente; a miniatura transforma-se no manequim exposto na montra que, embora conheça a média, adopta proporções idealizadas da figura humana. Hillel Schwartz²⁰³ relata o episódio do designer Imans que, nas primeiras décadas do século XX, se congratulava com a construção de um manequim realizado inteiramente a partir de esboços, sem ter como modelo o corpo real, facto que lhe permitia maior liberdade na criação de peças independentes desse corpo real. O manequim torna-se presença assídua nas montras e, no interior das lojas, aposta-se na contratação de vendedoras seleccionadas pela sua aparência que passam a acumular a função de apresentarem os produtos, tornando-se manequins vivos – a primeira manequim profissional terá sido Marie Vernet que, em meados do século XIX, passou a exhibir os objectos da loja onde trabalhava como vendedora, em Paris²⁰⁴. Os clientes são confrontados com uma dupla imagem de beleza – o boneco e a vendedora – e é essa qualidade que se procura comprar quando se recorre ao mercado da beleza. No entanto, para encontrar produtos (especialmente vestuário)

²⁰²Segundo Michelle Laughran a aparência jovem mantinha-se associada à beleza, saúde e estatuto social, tendo em conta que a utilização de cosméticos de qualidade era apenas acessível às classes altas. Homens e mulheres faziam uso dos cosméticos e foi durante os séculos XVIII e XIX que se passou a criticar o seu excesso de utilização pelos homens, dito efeminado. A maquilhagem feminina adaptava-se à sua função de adorno enquanto, para os homens, existia no âmbito da higiene.

Relativamente aos “livros dos segredos”, Laughran refere o *Secreti del Reverendo Donno Alessio Piemontese* (1555) como um dos primeiros e modelo de todos os subsequentes e reforça a ênfase na juventude a partir de *Secreti* (1561) de Isabella Cortese, uma cortesã viajada que utilizava a alquimia no fabrico de produtos de rejuvenescimento, perfumes e maquilhagem.

V. LAUGHRAN, Michelle – *Make-Up as Understructure. Renaissance Cosmetics in Renaissance Self-Fashioning*.

²⁰³Cf. SCHWARTZ, Hillel – *The Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. p.113-120.

²⁰⁴V. MARWICK, Arthur – *A History of Human Beauty*. p.139.

em conformidade com o corpo próprio, é necessário aproximá-lo das medidas do *prêt-à-porter*: é a média que tem que se aproximar de um modelo ideal.

As mensagens do mercado são assertivas e autoritárias e dirigem-se essencialmente à mulher que conquista, progressivamente, um lugar fora do espaço doméstico – a mulher mostra-se no trabalho e exhibe o corpo nos tempos de lazer, nas praias e demais actividades ao ar livre. Mais que nunca, o corpo deve estar preparado e exaltam-se as qualidades que demonstram juventude, saúde e actividade: valoriza-se o alto e o delgado e as medidas ideais divulgadas pelas revistas mostram-se quase impossíveis de cumprir, impondo a magreza como condição de beleza²⁰⁵. A título de exemplo, em 1939, a *Votre Beauté* propunha como peso ideal os 51.5Kg para 1.60m de altura, um perímetro de 81cm no peito, 75cm nas ancas e 58cm de cintura; em paralelo, difunde-se estratégias para alcançar a silhueta pretendida através de programas de ginástica, dietas e conselhos de moda, tendo como raciocínio de base a certeza de que, através da força de vontade e perseverança, é possível melhorar e domesticar o corpo. Georges Vigarello transcreve algumas linhas das revistas de moda do início do século XX: «Se praticarem [exercício] com regularidade, o eu interior ganhará o hábito de obedecer às ordens da vontade», ou «Não se ganha barriga, aceita-se.»²⁰⁶, disposições conformes a uma sociedade que sabe o que é melhor para cada indivíduo e consegue racionalizar os métodos e obrigar a vontade a perseguir um ideal. Por este motivo – e como exemplo extremo – em vários estados americanos, existiam as *Ugly Laws*, em vigor entre 1860 e 1970, que proibiam os indivíduos com corpos mutilados, deformados ou de alguma forma passíveis de provocar desconforto, angústia ou náusea nos demais

²⁰⁵ Arthur Marwick defende a tese de que a beleza não é uma qualidade socialmente produzida e que existe em si mesma e, como argumento, avança a constatação de que, ao longo da História e pelo menos desde a Idade Média, as mulheres belas de classes baixas conseguiram alterar o seu estatuto como amantes, prostitutas ou, mais tarde, através da indústria da moda e do entretenimento. Nesta investigação, afirma que a harmonia das proporções e a elegância sempre foram consideradas belas e contesta a ideia de que, em certos períodos, tenham sido consideradas belas as mulheres mais pesadas. Aqui, utiliza o exemplo das modelos pintadas por Rubens, muitas vezes tomadas como modelos da beleza da época e afirma que o pintor, apesar de as seleccionar, nunca as classificou de belas: ao contrário, Rubens terá escrito que o corpo não deve ser excessivamente magro ou gordo e a sua moderação deve seguir o exemplo da estatuária antiga.

A propósito da forma como o excesso de peso/ obesidade é encarada pelos diferentes estratos sociais na contemporaneidade, Martha Rosler afirma que as mensagens dos *media* são dirigidas e interiorizadas de forma diversa pelas classes. O facto de, tendencialmente, as mulheres da “classe trabalhadora” (*working class*) não dissimularem a gordura com roupas que o favoreçam é uma forma de resistência às normas impostas, muito embora mantenham um sentimento negativo face ao excesso de peso.

Cf. RUBENS, Peter Paul – *The Theory of the Human Figure*, cit. por *Op cit.*, p.16.

Cf. CESARCO, Alejandro (ed.) – *Paul Chan/ Martha Rosler. Between Artists*. p.26.

²⁰⁶VIGARELLO, Georges – *História da Beleza*. p.245, 247.

cidadãos de aparecer em locais públicos, sob pena de pagamento de coimas; de forma idêntica, Sarah Bernhard priva os “corpos imperfeitos” de seguirem uma carreira como actores, considerando que o talento é autónomo do corpo:

To summarize, those entrusted with the admission of potential dramatic artists, ought to take special note of the bodily proportions of potential dramatic artists, and refuse to admit little women with big heads or lads with long bodies, supported by short and bandy legs - even as comic actors. It is better for the laughter to be the result of their studies rather than of psysical imperfections. For I refuse the title of artist to those who owe their reputation to a physical deformation. I regard them as buffoons.²⁰⁷

A imposição de um modelo universal coaduna-se com o espírito da competição de *Miss Universo* que, apesar de se manter na actualidade, não responde à estratégia persuasiva presente em muitas das publicações e programas televisivos, que apostam na individuação do ideal de beleza. Acompanhando a autonomização do indivíduo contemporâneo, os modelos de beleza fragmentam-se e abrangem tipos diversos que, como constata Umberto Eco²⁰⁸, integram a beleza negra de Naomi Campbell e a loura Claudia Schiffer, o corpo musculado de Sylvester Stallone e o charme de George Clooney ou, ainda, a beleza andrógina da moda como no caso de Andrej Pejčić. A diversidade admite a impossibilidade de definição de um modelo ideal e único e tem em conta os perfis dos vários indivíduos consumidores; em paralelo, as mensagens distanciam-se do carácter autoritário e do apelo à vontade da razão sobre o corpo e suavizam-se, invocando o bem-estar, a saúde e, especialmente, a possibilidade de projecção da interioridade na aparência. Este apelo baseia-se no argumento tradicional de um corpo que aprisiona o “verdadeiro eu” (sucedâneo da “verdadeira alma”): é possível melhorar o corpo e, desse modo, libertar o indivíduo, deixando que a sua “personalidade” se espelhe no exterior, numa aparência em conformidade.

A disseminação de um conceito democrático de beleza é uma das missões assumidas pela “supermodelo” Tyra Banks que, nos programas televisivos que conduz, insiste na ideia de que existem vários tipos e formas de beleza e que cada indivíduo pode expressar a sua beleza. É este o sentido do desafio *Get Your Shape in Shape*, lançado no *Tyra Banks Show* que, apesar de reafirmar o estereótipo de beleza ligado à elegância, tenta regenerar esse estereótipo associando-o à “elegância de cada um”. Depois de ter sido criticada por ter excesso de peso e ter, ainda assim, afirmado várias

²⁰⁷BERNHARD, Sarah – *The Art of Theatre*. p.49.

²⁰⁸Cf. ECO, Humberto (dir.) – *História da Beleza*. p.425.

vezes sentir-se bem com o seu corpo, Tyra emagreceu cerca de 15Kg e, tendo em consideração a valorização do peso ideal na noção de beleza contemporânea, iniciou um movimento que pretende auxiliar os indivíduos que desejam emagrecer. No entanto – e ao contrário de «Não se ganha barriga, aceita-se.» –, o programa rejeita dietas restritivas ou exercício extenuante e propõe a alteração do “estilo de vida”²⁰⁹ que, por definição, depende de escolhas. Como Tyra refere, o importante é perseguir o bem-estar e a elegância em moldes estritamente particulares, onde se releve a importância da saúde e bem-estar:

This is not a diet, I do not believe in diets, I have been on diets in the past they are a bunch of bologna, this is a lifestyle change. It's not about being skinny, it's about getting in the best shape that you can be. This is a Tyra Show movement. (...) It is time to get your shape in shape!²¹⁰

Na mesma senda, Tyra Banks concebeu e apresenta o concurso televisivo *America's Next Top Model*, um *reality show* iniciado em 2003 e que se estendeu a vários países do mundo. Em cada temporada, entre dez a catorze concorrentes passam a viver numa casa durante três meses e, semanalmente, enfrentam desafios nas áreas da fotografia de moda, desfile em *passerelle*, interpretação para publicidade e personalidade. No fim da semana, são avaliadas por um painel de jurados composto por seis personalidades ligadas à indústria da moda, entre os quais a própria Tyra Banks. Até Maio de 2011, o programa conta com quinze temporadas nos E.U.A. e as várias vencedoras e concorrentes admitidas (depois de um *casting* muito participado) compõem um mosaico de vários tipos de beleza: a morena americana Adrienne Curry da primeira temporada; a tailandesa Danielle Evans da sexta; a americana loura CariDee da sétima ou a latina Jaslene Gonzalez da oitava. Para além da diversidade associada à raça e etnia²¹¹, o *reality show* permite a inclusão de “tipos” dificilmente associados à

²⁰⁹ V. *supra* p.111-12.

²¹⁰ TYRA BANKS SHOW. Temporada 5, episódio 4. 2009.

²¹¹ O tema da raça e etnia é particularmente caro a Tyra Banks que, ao promover vários tipos de beleza, tenta dismantlar o estereótipo que diz persistir e no qual predomina a mulher de pele clara, olhos claros, cabelo claro e liso. A associação da beleza à mulher caucasiana foi enfatizada na modernidade quando o corpo da mulher ocidental devia ostentar seios pequenos e ancas estreitas, por oposição à sexualidade dita “primitiva” das mulheres africanas e, em particular, da tribo Khoisan e da sua representante, Saartjie Baartman (1789-1816), a Vénus de Hottentot. A ansiedade consequente deste tipo de considerações constitui um mercado potencial que abrange a edição de revistas para afro-americanos, como a *Ebony* que, nos anos sessenta, promoveu concursos de beleza para negros ou a indústria cosmética que floresceu na mesma década, com produtos para esticar o cabelo ou clarear a pele e o cabelo. Numa revista actual, anunciava-se que os cosméticos para clarear a pele atingirão, em 2015, um volume de sete mil milhões de

indústria da moda, apostando em modelos denominados *plus size*; admitindo Ísis King, um transexual, na décima primeira temporada (que continua a ser tratada como uma bizzarria pelas outras concorrentes); elegendo como vencedora Ann Ward na décima quinta temporada, cuja cintura pode ser circundada pelas mãos de um dos jurados; ou criando a *petite edition* na décima terceira temporada, cuja vencedora foi Nicole Fox, de 1.70m (a média americana varia entre 1.58 e 1.64m, dependendo da etnia²¹². É de notar que um dos critérios de avaliação das fotografias era as modelos parecerem altas.). No dia-a-dia, é questionável designar de “*petite*” a altura de 1.68m no sexo feminino, situação que a vencedora da décima temporada, Whitney Thompson, denuncia a propósito de uma questão análoga, a do peso. Whitney é uma modelo *top plus size* e considera-se comum: «Eu acho que as pessoas estão começando a entender que eu represento o “normal”. A americana normal utiliza roupas tamanho 48, e esse tamanho é considerado “plus” na moda.»²¹³ Na mesma entrevista, a modelo de 1.78m e 75Kg afirma que, para ser modelo, é necessário ser demasiadamente magro e que esse modelo cria «expectativas ideais» nos espectadores.



Figura 33
*America's Next
Top Model,*
Temporada 13

euros e alimentava-se a discussão em torno da cantora Beyoncé que, como Michael Jackson, Sammy Rosa, Lil Kim, etc., clareou a pele e o cabelo e foi acusada de se transformar numa «(...) estranha versão branca de si mesma.»*.

*CARDOSO, Paula – A Cor da Pele. «Tabu». p.18-21.

²¹²OGDEN C.L. ; FRYAR C.D. ; CARROLL M.D. ; FLEGAL K.M. - Mean Body Weight, Height, and Body Mass Index, United States 1960–2002. «Advance Data from Vital and Health Statistics». p.11.

²¹³THOMPSON, Whitney – *Entrevista com a Top Plus Internacional Whitney Thompson*.

A novidade contemporânea reside na passagem de uma “expectativa” fechada para a aposta no reequacionamento dos modelos de acordo com as possibilidades de cada indivíduo, anunciando-se que a beleza é o cumprimento da “expectativa pessoal”. Entre o concurso *Miss Universo* e o *America’s Next Top Model* verifica-se a disseminação de modelos através da sucessão de temporadas e assiste-se, ainda, à integração efectiva do critério “personalidade” na definição de beleza. Na *Miss Universo* existe, para além do primeiro prémio e duas damas de honor, três condecorações suplementares: *Miss Fotogenia*, *Simpatia* e melhor traje típico, que remete directamente para o carácter patriótico da competição. A personalidade é, aqui, valorizada timidamente, através do reconhecimento da “simpatia” e seria difícil proceder de forma diversa num formato que é assumido e transmitido como acontecimento, numa noite. Por seu turno, o *reality show* de Tyra Banks aposta numa estrutura em que as concorrentes convivem – entre elas, com o júri e com o espectador – durante um período alargado em que existem, de facto, desafios que testam a personalidade através da *performance* do corpo e da resposta a situações adversas. Para além de serem avaliadas por estes resultados pelo júri, são igualmente avaliadas pelo público que passa a ter em conta a personalidade quando elege uma concorrente como a sua escolha para *top model*. A ênfase da personalidade individual distancia-se, em definitivo, de qualquer ligação entre a beleza e o Bem universal ou a moralidade; se é um facto que *Miss Universo* pretende condecorar a mais bela mulher (autonomizando a beleza como qualidade livre da transcendência), mantém uma relação residual ou artificial com uma concepção moral do Bem, que pretende ser universal. Por esse motivo e entre 1960 e 1990, a galardeada jurava: «Nós, as mulheres jovens do universo, acreditamos que, em todos os lugares, as pessoas procuram a paz e a compreensão mútua. Empenhamo-nos em difundir esta mensagem de todas as formas que possamos e em cada sítio a que vamos.»²¹⁴ e, durante o mandato, assumia a função de “embaixatriz da beleza”, participando em várias campanhas de solidariedade. Esta ligação às grandes causas (a paz, tolerância, compreensão) não existe como determinação no *America’s Next Top Model* onde o importante é ter “personalidade de modelo” e agir como modelo, qualidade que depende da fotogenia. Na *Miss Universo* a fotogenia existia

²¹⁴«We, the young women of the universe, believe people everywhere are seeking peace, tolerance and mutual understanding. We pledge to spread this message in every way we can, wherever we go.». <http://www.missuniverse.com/>. (2011.03.21).

como prémio secundário, abaixo do de *Miss Universo* ou dama de honor e ao lado do de *Miss Simpatia* mas, no *reality show*, o primeiro prémio depende da fotogenia, aqui entendida como capacidade de pertencer à imagem «embelezada»²¹⁵ e expressar, na imagem e através dela, a personalidade, devidamente adaptada aos desígnios de um suposto cliente e às contingências de um contexto passageiro. De acordo com Jacques Aumont, numa primeira fase, a fotogenia designava a “imagem clara” e aplicava-se à apresentação de uma tonalidade bela na pele ou carnação do fotografado. Quando a ligação à luminosidade se perdeu, manteve-se a associação ao encanto, beleza, atracção e sedução, passando a fotogenia a apresentar uma «(...) relação misteriosa entre a fotografia em geral e certos seres que a ela se prestam.»²¹⁶.

1.3.2. O DENOMINADOR COMUM

«Honestamente, não sei o que é a beleza.»²¹⁷, afirma Andy Warhol. O artista argumenta que todos os indivíduos possuem características belas e, em algum momento das suas vidas, são belos. Ainda assim, ao longo do texto que dedica à beleza, aponta pormenores capazes de melhorar ou trair uma aparência bela, alguns deles congénitos – como a desproporção, que exemplifica com possuir pernas curtas relativamente ao tronco –, outros contingentes, como as borbulhas, olheiras, excesso de peso ou falta de brilho no cabelo. Foca, ainda, a capacidade de ostentar uma aparência bela através da confiança em si mesmo, afirmando que aqueles que se sentem belos parecem, aos olhos dos outros, mais belos; determinante é, também, o “estilo” que beneficia com a originalidade e deve uma quota-parte à selecção do vestuário:

Everybody’s sense of beauty is different from everybody else. When I see people dressed in hideous clothes that look all wrong on them, I try to imagine the moment when they were buying them and thought, “This is great. I like it. I’ll take it.” You can’t imagine what went off in their heads to make them buy those maroon polyester waffle-iron pants or that acrylic top that has “Miami” written in glitter. You wonder what they rejected as not beautiful – an acrylic halter top that had “Chicago”?²¹⁸

²¹⁵«(...) na fotogenia, a mensagem conotada existe na própria imagem, “embelezada” (isto é, em geral sublimada) por técnicas de iluminação, de impressão e de tiragem.».

BARTHES, Roland – *O Óbvio e o Obtuso*. p.19.

²¹⁶«(...) una misteriosa relación entre la fotografía en general e ciertos seres que se prestan a ella.».

AUMONT, Jacques – *Las Teorías de los Cineastas*. p.98.

²¹⁷«I honestly don’t know what beauty is.».

WARHOL, Andy – *Beauty*. In *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*. p.57.

²¹⁸*Op cit.*, p.71-72.

O “estilo” de Warhol cruza-se com a expressão da personalidade, de cariz pessoal e único, capaz de suprimir ou atenuar eventuais defeitos. Ainda assim, Warhol diz-se adepto da cirurgia plástica e da dieta (propõe uma dieta baseada em alimentos de que não se goste) e, para além de focar problemas de peso, refere várias vezes o nariz: o seu nariz vermelho (intervencionado cirurgicamente no fim dos anos cinquenta do século XX), o nariz demasiado grande ou a perfeição do nariz das crianças; o mesmo nariz onde, ao longo da História, se condensaram as ansiedades da saúde e raça.

Quando questionado acerca do indivíduo mais belo que conhece, Warhol afirma que esse sujeito pertence aos filmes – quando contacta pessoalmente as estrelas de cinema verifica que não são tão belas como no ecrã, essa beleza só existe no ecrã ou, como afirma numa outra passagem, na fotografia. Por esse motivo, considera difícil a profissão de modelo, que obriga os indivíduos ao confronto permanente com a sua fotografia e, em última instância, a desejar copiá-la. Deste ponto de vista, a beleza é uma qualidade fotogénica dos indivíduos que se prestam a ser fotografados e da fotografia como forma de transmissão de uma imagem «embelezada» através de condicionantes técnicas de onde, actualmente, não se pode excluir a manipulação digital, capaz de apagar defeitos e apresentar como natural uma aparência melhorada. A inquietação de que Warhol fala é a da falha na identificação entre a imagem e o indivíduo (desarmonia que Jean Clair considera aterradora por reenviar para a morte²¹⁹) que, ao invés de assentar na consciencialização da degradação do corpo – como na conhecida exclamação de indignação de Inocêncio X perante o seu retrato pintado por Velásquez: *tropo vero* – resulta da impossibilidade de transpor para o real a perfeição da imagem. Um processo semelhante ocorre no confronto entre o espectador e a sucessão de imagens de corpos que são disponibilizadas pelos *media*, que assenta numa distância entre o quotidiano e a perfeição das imagens. Para além dos melhoramentos digitais e de toda a produção associada (o cuidado com o vestuário, maquilhagem, cabelo), verifica-se uma discrepância entre os modelos escolhidos e o comum dos cidadãos. É essa brecha que a modelo Whitney Thompson denuncia relativamente ao

²¹⁹Referência à narrativa de Jean Clair onde um homem comum, de manhã, não reconhece o seu rosto no espelho, dizendo ter «cara de desterrado». Este seria o rosto do demónio ou da morte, prova da falha na identificação entre imagem e objecto.

Cf. CLAIR, Jean – *Méduse : Contribution à une Anthropologie des Arts du Visuel*. p.163.

peso e que William Mitchell²²⁰ relata a propósito de uma capa de revista em que a elegância do corpo de Oprah Winfrey se deve a uma montagem e é, ainda, a que existe quando modelos de dezasseis anos²²¹ apresentam vestuário cujo público não é o dos adolescentes, fazendo crer que a sua aparência corresponde a uma idade superior.

Parecer jovem é um critério de selecção dos modelos e foi esse o motivo que determinou a expulsão da concorrente Renee Alway da oitava temporada do *America's Next Top Model*. À data – 2007 – a modelo contava vinte e um anos e, apesar de ter obtido boas classificações nas provas de fotografia e ter realizado o melhor filme publicitário, foi preterida por ter, de acordo com o júri, uma aparência “pouco jovem e fresca”.

A par do peso, condição de uma «(...) beleza imperativa, universal e democrática, inscrita como direito e dever de todos (...) *indissociável da magreza.*»²²², a aparência jovem adere à definição de beleza e, conjuntamente, estes parecem ser os dois factores comuns aos corpos difundidos como sendo belos. Cumulativamente, elegância e juventude surgem como preocupações tidas em consideração ao longo da História, desde os “livros dos segredos” onde se procura “dominar as carnes”, à perseguição das medidas impossíveis do início do século, passando pelo corpo jovem e saudável do nacional-socialismo, pela juventude imortal de heróis como Che Guevara ou pela determinação da idade ideal do corpo ressuscitado que, como o de Cristo, é isento de degradação e envelhecimento. Eventualmente, a utilização de perucas grisalhas que Andy Warhol passou a adoptar a partir de meados da década de cinquenta, aludem à paragem do tempo – o envelhecimento ou a “falta de brilho” no cabelo que Warhol apontava como falha, é travado sob as perucas que encenam um homem intemporal.

²²⁰Na capa da revista *TVGuide* (1989) a imagem da comunicadora Oprah Winfrey foi construída a partir da montagem da sua face e do corpo da actriz Ann-Margret. Mitchell relata o caso da publicidade ao filme *Pretty Woman* (1990), em que foi feita uma montagem das pernas de uma modelo no corpo de Julia Roberts.

Cf. MITCHELL, William – *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. p.208.

²²¹Por exemplo, Karlie Kloss, dezassete anos; Caroline Brash Nielsen, dezasseis anos; Lindsey Wixson, dezasseis anos; Monika “Kac” Jagaciak, dezasseis anos.

V. SEABRA, Ana – Nos Bastidores com as Top Models. «Máxima».

²²²BAUDRILLARD, Jean – *A Sociedade de Consumo*. p.149.

1.3.3. SEM MEMÓRIA

É sabido que, ao brincar, uma criança aprende a resolver conflitos, gerir emoções e conhecer o mundo. Neste contexto, é aceite que os brinquedos são veículos e instrumentos que auxiliam a educação e são determinantes na construção da identidade das crianças, pelo que a introdução da boneca Barbie e da figura de acção Action Man no mercado em 1959 e 1966, respectivamente, motivou discussões acerca da forma como os brinquedos influenciam a prossecução dos estereótipos de género, sendo a Barbie um símbolo da mulher ocidental, emancipada, com um estilo de vida adaptado ao mercado de consumo e um corpo que exagera as medidas ditas exemplares – 86, 60, 86 – e Action Man o reforço do macho ocidental, de corpo musculado e associado à violência e à guerra²²³. Outra das questões levantadas a propósito destes brinquedos prende-se com a circunstância de serem os primeiros “brinquedos adultos” a integrarem o universo infantil, promovendo a identificação das crianças com a aparência e a vida dos adultos. Na década de sessenta, esta identificação mediada por um brinquedo foi inovadora e controversa; hoje parece inocente se se considerar exemplos como o do concurso televisivo *Toddlers & Tiaras* (ou o caso idêntico do concurso *Little Miss Perfect*). *Toddlers & Tiaras* teve início em 2009, no canal televisivo TLC e, em Junho de 2011 findou a quarta temporada; o programa mostra um concurso de beleza em que os concorrentes são crianças, maioritariamente do sexo feminino, com idades compreendidas entre os treze meses e os doze anos, aproximadamente. Cada episódio segue o percurso de três dos concorrentes, desde a sua preparação, realizada em casa sob a direcção dos pais até ao dia do concurso, onde cada criança desfila e apresenta um pequeno espectáculo – uma coreografia, um número musical, entre outros – perante um júri. De entre os rituais de beleza utilizados na preparação, destaca-se a maquilhagem, o cabeleireiro, a depilação das sobrancelhas, o bronzamento artificial da pele, a possibilidade de colocar dentes artificiais a ocupar o lugar dos dentes de leite caídos e a escolha do figurino. À semelhança dos concursos de beleza para adultos (em que, no da *Miss Universo*, as categorias eram *Miss Fotogenia*, *Simpatia*, melhor traje típico e o prémio máximo), existem vários títulos para cada um dos escalões etários a concurso e

²²³V. ATTFIELD, Judy – Barbie and Action Man: Adult Toys for Girls and Boys, 1959-93. In KIRKHAM, Pat (ed.) - *The Gendered Object*.

um prémio final que distingue o vencedor de todas as idades, o *Ultimate Grand Supreme*; como prémios intermédios existem o do melhor figurino, o da melhor personalidade e o de fotogenia.

O percurso das crianças parece condensar as actividades que os adultos devem desempenhar para, através da aparência exprimir a personalidade e se, actualmente, o leque e a abrangência dessas actividades é cada vez maior, parece não existir justificação plausível para não ser belo. Observa-se uma multiplicidade crescente de produtos e terapias que vão desde a cosmética à cirurgia plástica, existindo manchas de cruzamento onde, por exemplo, o *eyeliner* é tatuado, perdendo o carácter efémero da maquilhagem e imiscuindo-se no tecido orgânico; em simultâneo, é alargada a faixa etária do público a que se dirigem os apelos e, em várias marcas disponíveis em grandes superfícies, os produtos anti-envelhecimento são anunciados para clientes a partir dos dezoito anos, em consonância com práticas comuns no Brasil onde existe um número elevado de cirurgias realizadas a adolescentes²²⁴. O cuidado com a aparência e a modificação do corpo são introduzidos cada vez mais precocemente, fazendo com que o passado se torne refém do presente; em *Toddlers & Tiaras*, o facto das crianças alterarem a aparência desde muito cedo, faz com que a história pessoal de cada indivíduo adulto não contenha qualquer justificação para a existência de defeitos ou fealdade pois não existem imagens passadas que contemplem o erro e condescendam com imperfeições presentes e futuras.

Figura 34
Concorrente de
*Toddlers &
Tiaras*



Figura 35
William
Wegman,
*Family
Combinations*,
1972



²²⁴Várias são as notícias avançadas na comunicação social que dão conta do acentuado número de cirurgias realizadas em adolescentes no Brasil – recentemente, foi noticiada a tendência para transformar presentes de aniversário em cirurgias ou aproveitar as férias escolares para aumentar os seios. V. <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2011/07/adolescentes-aproveitam-ferias-para-voltar-aulas-com-silicone-nos-seios.html>. (2011.11.15).

Em *Family Combinations* (1972) William Wegman parodia os tipos raciais e sociais (como os de Galton) mas, ao sobrepor a sua face e a dos seus pais, demonstra não existir forma da sobreposição das faces dos progenitores resultar na face de um filho, tal como não é possível construir um tipo mesclando faces de diversos indivíduos. Ainda assim, é possível justificar a aparência de Wegman e de um indivíduo qualquer através da semelhança hereditária – x é “parecido” com a mãe ou o pai – mas, ao alterar a aparência desde a infância, é a filiação visual que se perde e, com ela, a aceitação de determinadas características como comprovativos de pertença a uma família, conjunto que pode ser alargado a uma raça. Isto mostra a alteração da fisionomia asiática a favor da ocidental e que segue a linhagem da cirurgia plástica como mecanismo de fazer “passar” judeus por europeus/ nórdicos: segundo estimativas da Sociedade Internacional de Cirurgia Plástica de 2009, a China encontra-se em terceiro lugar no número de cirurgias plásticas efectuadas, logo após os E.U.A e o Brasil; as modificações mais comuns pretendem ocidentalizar o rosto asiático através do levantamento das pálpebras, levantamento da extremidade do nariz e redefinição do contorno da face através do estreitamento e alongamento da mandíbula²²⁵. Susan Orbach²²⁶ refere a prática actual em que os fotógrafos retocam ou refazem as fotografias de crianças, corrigindo dentes demasiado separados, sombras indesejadas, cabelos em desalinho e prometendo a revitalização do costume renascentista em que os pintores corrigiam o real nos retratos de indivíduos, não os deixando ser *troppo vero*²²⁷ (Plínio conta que «[Apeles] Pintou também o retrato do rei Antígono, que era cego de um olho, sendo o primeiro a criar uma maneira de esconder defeitos, pois o representou de perfil, de tal forma que o que faltava ao corpo parecia na verdade faltar à pintura, e só mostrou a parte da face que podia mostrar por inteiro.»²²⁸). Em *Toddlers & Tiaras*, as “fotografias de beleza” das crianças, que são a forma das concorrentes se apresentarem, são frequentemente alteradas, de tal forma que é possível substituir o nariz ou a boca da criança por uma outra. Pessoalmente, mas também socialmente, não existe espaço para o defeito, pois as

²²⁵V.<http://ultimosegundo.ig.com.br/mundo/nyt/para+muitos+chineses+nova+riqueza+traz+feicoes+renovadas/n1300099276338.html>. (2011.11.03).

²²⁶Cf. ORBACH, Susie – *Bodies*. p.5; 89-90.

²²⁷Referência ao episódio em que Velásquez retrata Inocência X. V. *infra* p.88.

²²⁸ PLÍNIO O VELHO – *História Natural*. In LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir.) – *A Pintura. Textos Essenciais. O Mito da Pintura*. Vol. 2. p.81.

imagens que chegam do passado são, à semelhança das que chegam do presente através dos *media*, refeitas, retocadas, tanto de forma ficcional – quando se trata de manipulação digital – como efectivamente quando, desde cedo, a aparência foi corrigida pela manipulação do corpo.

Sobrepondo as faces e corpos dos vários concorrentes de *Toddlers & Tiaras*, obtém-se, afinal, um tipo: o modelo da boneca Barbie, em versão loura ou morena, figura que pontua os discursos dos intervenientes do concurso, como no caso em que a mãe de uma concorrente afirma, «Se queres ser como a Barbie tens que fazer por isso.»²²⁹. A expressão inglesa “*get yourself done*” aponta de forma mais enfática para a necessidade de cada um se fazer, se construir e modelar, seguindo o exemplo de Barbie cujo sucesso e durabilidade da fama depende do facto da boneca ser adaptável, assumindo os vários papéis (de sucesso) desempenhados pela mulher ocidental e modificando a sua aparência de acordo com as directrizes do contexto.

1.3.4. ESCONDER a CARNE

O *reality show The Biggest Loser*²³⁰, produzido pela NBC e com início em 2004 nos E.U.A., coloca os participantes numa quinta fechada, sem contacto com o exterior, ao cuidado de uma equipa médica e de dois *personal trainers*, Jillian Michaels e Bob Harper. O critério de selecção tem em conta o peso (e índices associados: índice de massa corporal, doenças como diabetes, apneia do sono, colesterol, etc.) que varia entre os 100Kg e os 200 Kg (Shay, na oitava temporada, começou com 216Kg). Ao longo de cada semana, os concorrentes seguem uma dieta rígida, praticam exercício físico durante várias horas e enfrentam “desafios”, provas onde se testam limites físicos mas, também, de coragem, capacidade de resistência intelectual e emocional e espírito de camaradagem. No final de cada semana são pesados e os dois concorrentes com menor percentagem de peso perdido enfrentam a eliminação e um deles, mediante a votação dos colegas, é expulso da quinta. Todos os concorrentes voltam a encontrar-se na “grande final” onde concorrem para um prémio monetário.

²²⁹«If you want to be like Barbie you’ve got to get yourself done.»
<http://www.youtube.com/watch?v=aqYjcijOTFY>. (09:58 min). (2011.11.15).

²³⁰Actualmente, o concurso existe em inúmeros países – Alemanha, México, Israel, Austrália, Portugal, etc. Nos E.U.A., em Março de 2011, decorre a décima primeira temporada.

Para além do intenso treino físico, Bob e Jillian apostam numa espécie de reabilitação psíquica, procurando desvendar as causas que levaram ao aumento de peso e argumentando que é necessário curar o “interior” para melhorar o “exterior” e trabalhar para deixar que o mesmo “interior”, agora sarado, se possa reflectir na aparência. A experiência no *The Biggest Loser* pretende marcar a ruptura com antigos hábitos e ser o início de uma alteração profunda no estilo de vida, auxiliando os concorrentes a adquirirem auto-estima e auto-confiança, o “it” a que Danny, vencedor da oitava temporada, se refere na grande final: «Sempre soube que tinha algo [it] dentro de mim.»²³¹. O que se procura é potenciar sentimentos positivos capazes de auxiliar e manter as alterações no corpo que se traduzem numa melhoria significativa da qualidade de vida, não só porque promovem a saúde mas, também, porque alteram a aparência. No início, muitos concorrentes testemunham o seu afastamento da vida social e/ou amorosa, por terem vergonha de aparecer publicamente; findo o processo, atestam sentir-se mais felizes, corresponder mais adequadamente a papéis ou tarefas sociais (no emprego, parentalidade ou relação conjugal) e, ainda, terem recomeçado a viver. É para este sucesso particular que Jillian aponta no cartaz que publicita a abertura de *castings* para uma nova temporada: «Estás pronto para a tua própria história de sucesso?»²³² enquanto, à semelhança da pose adoptada pelo “Tio Sam”, aponta o dedo a todos os que desejam um “corpo de sucesso”, próximo da definição muscular e elegância daquele que exhibe. O desafio que Jillian propõe pretende angariar concorrentes mas remete, também, para a integração na “família”, ou no “movimento” *The Biggest Loser*: o *reality show* criou uma comunidade virtual que disponibiliza dietas e programas de exercício para auxiliar os americanos que desejem perder peso em casa; por cada quilograma perdido é doada comida ao programa *Feeding America*, um banco alimentar da comunidade próxima. Paralelamente, são comercializados produtos do programa (como tabelas para contagem de calorias, *t-shirts*, DVDs com programas de exercícios, etc.) e, em cada episódio, realizada publicidade a produtos alimentares, acessórios de ginásio ou outros, de marcas patrocinadoras do concurso. Outro dos apelos prende-se com a substituição da utilização de água engarrafada pelas garrafas de marca Brita (com

²³¹«I always knew I’ve had it inside of me.».

Disponível em <http://www.nbc.com/the-biggest-loser/video/categories/season-8-finale/1186424/>. (2011.11.12).

²³²«Are You ready for your own success story?».

sistema associado de purificação) no programa *FilterForGood*, com objectivos ecológicos. Neste contexto, a “família americana” constitui-se de uma intrincada rede onde a perda de peso se associa a causas humanitárias e ecológicas e, enquanto harmoniza o sucesso pessoal com o activismo social, cada indivíduo torna-se parte, também, de um público televisivo e de um grupo de consumidores, alvo das estratégias do mercado. Aqui, verifica-se a colagem a um Bem tornado particular e determinado a partir do que “é bom” para um dado indivíduo e comunidade próxima, procurando-se agir localmente.

No início de cada temporada os concorrentes ostentam um peso excessivo e apresentam-se, em cada pesagem, com um vestuário mínimo (calções para os homens, calções e *top* para as mulheres), colocando a nu a quase totalidade do corpo. A diferença relativamente a anteriores comportamentos (como a vergonha de aparecer em público) é enorme, passando a existir uma disponibilidade quase total para revelar o corpo, ainda que essa apresentação não se faça de modo confiante mas, ao contrário, de forma pesarosa e não isenta de lágrimas. Esta atitude parece próxima de uma assunção da culpa diante da comunidade; a culpa e a vergonha que, historicamente, caminham a par e se fixam num corpo onde a carne se torna visível.



Figura 36, 37
The Biggest Loser

Do ponto de vista do espectador – e para além de todos os motivos *voyeuristas* – existe o confronto com corpos habitualmente escondidos pela roupa e com a plasticidade e limite do corpo como forma: o excesso de carne provoca a deformação da forma imortalizada na imagem do cânone do *Homem de Vitruvius*, que segue a estrutura óssea. A emergência da carne no primeiro plano debilita a função de protecção associada ao corpo, que tanto se verifica na edificação de um homem livre de pecado como na do homem moderno, que faz coincidir *status* e saúde e afasta-se da dupla função do corpo enquanto objecto de consumo: ser símbolo ocioso e valor de trabalho²³³.

É o corpo como contorno, limite ou moldura que ameaça ruir, fazendo crer que o interior é maior que o exterior, situação que Mark Cousins²³⁴ diz ser percebida como “repelente” por contrariar a crença na relação isomórfica entre a representação do objecto e o espaço que ele ocupa ou, mais concretamente, entre exterior e interior do corpo humano.



Figura 38
Cindy Sherman,
Untitled #175,
1987

²³³Jean Baudrillard refere a ligação entre o estatuto da aristocracia e a função ociosa dos objectos e a relação entre os valores protestantes – que estiveram na origem do capitalismo – e a funcionalidade*. Esta dupla função transita para o corpo através do que podemos considerar ser o valor de exposição e o de trabalho. A visibilidade total do corpo foi uma conquista do final do século XIX, como mostra a introdução dos espelhos de corpo inteiro no mobiliário das classes burguesas quando, até à data, apenas existiam (e raramente) nos salões, reservando-se para uso privado os pequenos espelhos de rosto. Ainda assim, no século XIX, os grandes espelhos continuavam a ser um artigo de luxo que as classes operárias não podem pagar, situação que indica que a função do corpo operário é ser força de trabalho e não objecto de prazer visual **.

*Cf. BAUDRILLARD, Jean – *Para uma Crítica da Economia Política do Signo*. p.14-15.

**Cf. VIGARELLO, Georges – *História da Beleza*. p.200-01.

²³⁴Cf. COUSINS, Mark – *The Ugly*. In BEECH, Dave (ed.) - *Beauty*. p.146.

É o colapso entre estes dois espaços – interior e exterior – que Laura Mulvey identifica nas *Disgust Pictures* (1987-1991) de Cindy Sherman quando as descreve como «(...) detritos sexuais, comida em decomposição, vômito, lodo, sangue da menstruação, cabelos.»²³⁵, substâncias que levam a pensar na anorexia e bulimia²³⁶. De acordo com a autora, o corpo desaparece e denota a exaustão das categorias interior e exterior que implicam a dissolução do corpo como fachada ou mascarada cosmética, tal como configurado pela sociedade patriarcal. Filiada na crítica feminista, Mulvey fala especificamente da construção do corpo feminino enquanto fetiche masculino mas, ao assumir a possibilidade desse corpo-fetiche ou aparência se esfumar e se transformar num corpo sem significação, abre caminho à consideração da dissolução do corpo como construção, independentemente do género. Deste ponto de vista, a ameaça à integridade do corpo como imagem ou aparência – o véu que cobre a carne – coincide com um ataque a todas as construções acerca do que é o humano, nomeadamente as modernas, que desejam um sujeito capaz de controlar o destino, a vida e a morte. A visibilidade da carne implica, então, uma dupla destruição: a do corpo simbólico (a representação) e a do corpo que contém a carne (o limite formal), configurando a última a destruição da primeira.

O grau de obesidade dos concorrentes do *The Biggest Loser* aponta a evidência de uma falha no controlo: a emergência da carne gera indivíduos doentes e faz prever a morte («E a carne, não é o que designa em todo o caso o sangue absoluto, o informe, o interior dos corpos, por oposição à branca superfície?») ²³⁷. Prova-se que, apesar de dominarem o corpo, os indivíduos não controlam de forma total a carne pois, «Quando

²³⁵«(...) sexual detritus, decaying food, vomit, slime, menstrual blood, hair.»

MULVEY, Laura – *A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman*. p.144.

Mulvey descreve a obra como abjecta que, como Julia Kristeva considerou em *The Powers of Horror. An Essay on Abjection* (1980), traduz um sentimento de atracção e repulsa e se relaciona com o momento do nascimento. Por esse motivo, apesar dos dois sexos poderem ser abjectos, a liquidificação e decadência do termo tem sido conotada com o feminino. Historicamente, a gravidez tem justificado a associação entre o feminino e o monstruoso e grotesco, exactamente por ser um corpo elástico, capaz de gerar outro corpo: de acordo com Mikhail Bakhtin*, a imagem da mulher a amamentar sintetiza o erótico e o grotesco, ambos associados ao feminino, pois o grotesco diz respeito a um corpo cuja fronteira de separação com o mundo é móvel, a um corpo em criação, inacabado; por oposição, o “corpo clássico” é homogéneo, harmonioso, monumental e fechado.

*Cf. BAKHTIN, Mikhail - *Rabelais and His World*. p.24-25.

²³⁶V. KRAUSS, Rosalind – The Destiny of the *Informe*. In BOIS, Yve-Alain ; KRAUSS, Rosalind - *Formless. A User's Guide*. p.238, 240.

²³⁷«Et la carne, la chair, n'est-ce pas ce qui désigne en tout cas le sanglant absolu, l'informe, l'intérieur du corps, par opposition à la blanche surface?»

DIDI-HUBERMAN, Georges – *La Peinture Incarnée*. p.22.

a carne reemerge, na sua presença absoluta, através da doença, por exemplo, o corpo desaparece subitamente.»²³⁸. O corpo torna-se «viscoso», estado de transição entre o líquido e o sólido²³⁹ ou, nas palavras de Didi-Huberman, na fronteira entre a forma e o informe²⁴⁰. A rejeição social desta decomposição da forma sob o excesso da carne é sintoma de uma sociedade bulímica, que despreza as marcas do seu próprio excesso, produzido numa sociedade do consumo que é também a do desperdício. A bulimia social transforma-se, a nível particular, no paradigma do corpo anorético, aquele que monitoriza as quantidades ingeridas numa forma patológica de controlo sobre si – é este o modelo proposto por Jillian e Bob no *The Biggest Loser* como forma de evitar a degradação do corpo. Na modernidade, a tentativa de controlo pretendia defender a sociedade enquanto todo; actualmente e à medida que os desafios de uma era se transformam em pandemias e catástrofes ecológicas globais que escapam ao controlo das nações, aumenta uma consciência particular do risco – a defesa torna-se privada e passa pelo cuidado com a saúde e com o corpo²⁴¹, na tentativa de transpor para o corpo a imortalidade da alma. Valoriza-se o corpo saudável, atlético e vigoroso, capaz de responder por si e de agir sobre o mundo.

A estratégia do *The Biggest Loser* produz efeitos e os concorrentes emagrecem de facto. Paralelamente, eliminam ou melhoram as patologias associadas à obesidade e,

²³⁸MIRANDA, José A. Bragança de – *Corpo e Imagem*. p.102.

²³⁹SARTRE, cit. por KRAUSS, Rosalind – *The Destiny of the Informe*. In BOIS, Yve-Alain ; KRAUSS, Rosalind - *Formless. A User's Guide*. p.238.

²⁴⁰Didi-Huberman utiliza o termo «viscoso» num ensaio a propósito da escultura de cera e, no texto, define a viscosidade como «(...) a sort of *activity* and intrinsic force, which is a force of metamorphism, polymorphism, imperviousness to contradiction (especially the abstract contradiction between *form* and *formless*).»*. Yves-Alain Bois afirma que o informe de Didi-Huberman, tal como considerado em *La Ressemblance de l'informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* (1995), é tido como decomposição ou deformação da figura humana e que essa aceção contraria os propósitos de Georges Bataille para quem o informe é uma operação e não remete para qualquer forma. Ao falar em deformação, Didi-Huberman domestica o informe e trá-lo de volta ao campo da semelhança quando, para Bois, o informe pretende transgredir os limites da forma e da significação, bem como de qualquer norma ou espaço homogéneo**.

*DIDI_HUBERMAN, Georges – *Viscosities and Survivals*. Art History Put to the Test by the Material. In DIDI-HUBERMAN, Georges ; DAVIS, Whitney; HECKER, Sharon ; KORNMEIER, Uta – *Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure*. p.155.

**V. BOIS, Yves-Alain – *Figure*. In BOIS, Yve-Alain ; KRAUSS, Rosalind - *Formless. A User's Guide*. p.80-81.

²⁴¹Arthur e Marilouise Kroker falam da passagem do medo do pecado para o pânico face às epidemias (como a SIDA) e da eleição da vigilância da dieta e saúde como forma particular de resposta a ansiedades globais. O corpo isento de marcas de degradação e fluidos corporais, bem como o modelo do corpo atlético, é sinal de resistência ao pânico da morte e, igualmente, a um suposto desaparecimento do corpo sob a égide de um mundo cibernético.

V. KROKER, Arthur ; KROKER, Marilouise – *Panic Sex in America*. In KROKER, Arthur ; KROKER, Marilouise (ed.) – *Body Invadors. Panic Sex in America*.

do ponto de vista médico, dá-se uma regressão etária (por exemplo, os níveis de colesterol passam a estar de acordo com os considerados normais para a idade do concorrente) que se torna visível numa aparência musculada e vigorosa. Elegância e juventude são conseguidas a partir da utilização do argumento da saúde (o que faz bem e faz sentir-se bem) que, como nos séculos XVIII e XIX, é uma estratégia de responsabilização do indivíduo sobre si e, no caso, auxilia a vitória sobre a carne. Em cada temporada, o melhoramento físico é acompanhado de uma mudança na aparência, gerida por personalidades ligadas à indústria da moda, como Tyra Banks (sexta temporada) ou o consultor de imagem Tim Gunn (de forma recorrente) e onde se altera o cabelo, maquilhagem e vestuário, actualizando e rejuvenescendo o “estilo”. Posteriormente, os concorrentes desfilam numa *passerelle* e são aplaudidos pela família chegando a aparecer publicamente no *Tyra Banks Show*. Da “vergonha em aparecer” passa-se a um estatuto que, embora de forma efémera, é muito próximo do das “celebridades” e que é cultivado pelos próprios concorrentes que afirmam ambicionar ser exemplos a seguir e tornar-se numa “inspiração” para todos os americanos que desejam perder peso. A passagem do vergonhoso para o exemplar coincide, no concurso, com a forma como é tratada a exibição do corpo: no início, em cada pesagem, o corpo é exposto na sua quase totalidade mas, à medida que o emagrecimento se verifica, os concorrentes passam a utilizar uma *t-shirt*. Para além das especulações possíveis acerca da necessidade de esconder as marcas de um emagrecimento tão rápido, pode-se imaginar que esta epopeia de libertação da carne permite aos indivíduos abandonar uma exposição pública onde são apresentados como bizzarras (que recordam o palco dos *freak-shows*)²⁴² e caminhar para a sua dignificação. O corpo veste-se e prepara-se para a exposição, revertendo a nudez simbólica enquanto perda (das «vestes de graça») e assumindo a cruzada da construção do corpo que quer ser “nu”. Nesta última acepção, o nu distancia-se da interpretação de Agamben para se transformar no nu (o *nude* oposto a *naked*) de Kenneth Clark: o *nude* que é uma invenção grega que se refere a um real constantemente aperfeiçoado e fixado como ideal de perfeição, operando a passagem da matéria à forma²⁴³.

²⁴²De forma mais óbvia, o *reality show Little People Big World* acompanha o dia-a-dia de uma família de anões.

²⁴³CLARK, Kenneth – The Naked and the Nude. In *The Nude. A Study in Ideal Form*.

Como valor de exposição, o nu é uma conquista e, também, uma rectificação, situação que é enfatizada num outro concurso, *How to Look Good Naked*, produzido pelo British Channel 4 desde 2006 e apresentado pelo consultor de moda Gok Wan. A particularidade deste concurso é que, presumivelmente, aposta em fazer os concorrentes, homens e mulheres com excesso de peso, sentirem-se bem com os seus corpos. No início, os participantes comparam o seu corpo com o de figurantes e, apesar de inicialmente se considerarem mais pesados que todos os outros, são levados a constatar existirem exemplos cujo grau de excesso de peso é maior. Seguem-se as alterações ao cabelo, maquilhagem e vestuário dos concorrentes e a prova final é serem fotografados nus para um *outdoor* e ouvirem as críticas (normalmente positivas) dos espectadores. Para além dos cuidados que precedem a sessão fotográfica ao nível da maquilhagem e cabeleireiro, existe uma encenação do corpo que visa melhorá-lo – o corpo não aparece simplesmente despido, é preparado para, apesar de nu, ser um melhoramento de si mesmo. Assim, o cenário escolhido favorece o modelo e o corpo é sempre parcialmente coberto, seja com a água de uma piscina, um lenço ou com os jogos de luz e sombra, enfatizando o que é fotogénico e deixando na penumbra o restante. A reconciliação com o próprio corpo é atingida, mesmo que realizada tendo por base uma ficção desse corpo.

É o corpo como ficção que não deixa de ser questionado na peça *Drains* (1990), um dos muitos ralos que fazem parte da obra de Robert Gober. Os ralos remetem imediatamente para o domínio privado dos indivíduos e a acção a que se associam depende do contexto de exposição – na série de pinturas *Slides of a Changing Painting* (1982-83) aparecem acoplados a uma chávena; na série de fotografias *Untitled* (1998) surgem abandonados num ambiente exterior e assiste-se à sua transformação sob efeito dos agentes naturais. Num dos casos, o artista deslocou o objecto do seu uso quotidiano e colocou-o numa parede branca, ao nível do olhar do espectador. Quando isolada de qualquer outra referência e colocada ao nível do olhar, a peça funciona como um espelho que obriga os espectadores a encontrarem-se com a sua imagem. No entanto, este espelho não fixa o rosto mas o corpo, uma vez que remete para a situação do banho, um dos poucos momentos onde os indivíduos se confrontam com o corpo que não se encontra preparado para ser mostrado. O banho pode ser encarado como o momento em que o corpo se separa das marcas da animalidade e o ralo o local onde se encerram os

vestígios da qualidade animal – e por isso mortal – do ser humano. Noutra peça, os torsos que juntam o corpo feminino e o masculino, produzem um desconforto semelhante ao decorrente do confronto com os ralos – quando, em *Untitled* (1999), coloca um torso privado de braços (de acção) num caixote de plástico semelhante aos utilizados no transporte de alimentos, reduz o corpo humano ao estatuto de matéria e reverte a imposição da forma. O facto de não existir diferenciação de géneros remete para a não existência de individuação (biológica e cultural), no sentido de a carne não estar protegida pelo corpo, o que atribui sentido e garante a identidade dos indivíduos. Encontramo-nos, mais uma vez, na presença da carne, factor sublinhado pela colocação de pêlos e pela utilização do caixote plástico que remete para a horizontalidade dos ritos fúnebres, agora sem a dignidade do caixão, objecto que garante a individuação do corpo na morte e que retoma, de acordo com Rosalind Krauss, um estatuto anterior ao da imagem vertical, correspondente ao sujeito intelectual (partindo do exemplo de Narciso, Rosalind Krauss associa a horizontalidade da imagem a uma visão que se funde com o sentido do tacto. É a verticalização inerente à pintura que produz a separação entre o sujeito e o objecto visual e que denota a distância entre o animal e o indivíduo intelectual)²⁴⁴.



Figura 39
Robert Gober, *Drains*, 1990



Figura 40
Robert Gober, *Untitled*, 1999

²⁴⁴Cf. KRAUSS, Rosalind – Gestalt. In BOIS, Yve-Alain ; KRAUSS, Rosalind - *Formless. A User's Guide*. p.90.

Juventude, elegância e saúde conspiram para afastar a carne do corpo, de tal forma que, para além dos critérios tradicionais de harmonia e proporção, se pode considerar belo o acometimento da carne e o adiamento ou a reversão do carácter efémero ligado à “beleza natural”. Susan Sontag²⁴⁵ sugere que esta beleza em permanente falência impôs a invenção de uma beleza transcendental, profunda e não superficial, escondida e não óbvia, incorruptível (como na arte). A associação entre a beleza da superfície e a “interior” acompanhou a História e a sua intersecção existe sempre no corpo, na bela imagem que é sempre «(...) um ideal, uma perfeição.»²⁴⁶.

²⁴⁵Cf. SONTAG, Susan – An Argument about Beauty. *In At the same Time. Essays and Speeches.* p.4-5.

²⁴⁶ «(...) an ideal, a perfection.»

Op cit., p.10.

CAPÍTULO II

Ser Seduzido – O Corpo e a Imagem

2.1. O CORPO COMO IMAGEM, A IMAGEM COMO MODELO

É só você começar a dizer a respeito de alguma coisa: “Ah, que bonito, tinha era que tirar uma foto!”, e já está no terreno de quem pensa que tudo o que não é fotografado é perdido, que é como se não tivesse existido, e que então para viver de verdade é preciso fotografar o mais que se possa, e para fotografar o mais que se possa é preciso: ou viver de um modo o mais fotografável possível, ou então considerar fotografáveis todos os momentos da própria vida! O primeiro caminho leva à estupidez, o segundo à loucura.

Italo Calvino, *A Aventura de um Fotógrafo*, 1970¹

2.1.1. CORPO e SUPERFÍCIE

Na obra *Space, Time and Perversion*², Elizabeth Grosz isola duas perspectivas de análise do corpo: a que denomina de «inscrição» (*inscription*) – e que relaciona com um corpo público, social, que funciona como superfície de inscrição da moralidade e da lei social – e a perspectiva do «corpo vivo» (*lived body*), adida da fenomenologia e psicanálise e que se debruça sobre a esquematização de uma anatomia imaginária. Embora duvide da possibilidade de síntese entre as duas, situa o corpo no limbo entre uma interioridade física e viva e um exterior condicionado sócio-politicamente que, por sua vez, determina o interior através da inscrição. O “modelo inscrito” traduz-se na transformação do corpo pelos regimes institucionais e sociais (discursivos ou não) de

¹CALVINO, Italo – A Aventura de um Fotógrafo. In *Amores Difíceis*. p.54.

²Cf. GROSZ, Elizabeth – *Space Time and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*. p.33-35.

poder que, em todas as culturas, codificam o corpo – as práticas associadas à ritualização através de cicatrizes, tatuagens, circuncisão, deformação de membros, cirurgia estética, adorno, entre outros, servem a integração social. Ao marcar, a inscrição distingue a superfície do corpo, dividindo-a em zonas mais ou menos intensas – avaliação muitas vezes dependente de critérios eróticos – e fazendo do corpo uma superfície receptiva constituída por elementos intercambiáveis e substituíveis (a autora dá o exemplo do sistema oral constituído pelos lábios e seios, eventualmente associado ao ouvido e à mão) que se articulam como um código. No ocidente, o corpo encontra-se determinado pela distinção entre exterior e interior, em que o exterior é uma superfície onde se expressa a interioridade ou subjectividade e pode, por isso, ser lido e decifrado como um texto – à medida que a lei social é incarnada, o corpo é textualizado e os movimentos gerados pela relação exterior/ interior classificados de comportamentos (“*behavior*”). É sobre este exterior que actua a normalização que Foucault dissecou e que sustenta as estratégias do «biopoder», onde o controlo do corpo nas variáveis dos nascimentos, morte, saúde ou sexualidade, o sujeitam à regulação institucional e à hierarquização social. Como superfícies, «Os corpos comunicam sem falarem, porque se encontram codificados com e como sinais. Eles comunicam códigos sociais. Tornam-se textualizados, narrativizados; encarnam, simultaneamente, códigos sociais, leis, normas e ideais.»³.

A divisão a que Grosz se refere distingue o corpo enquanto superfície pública – que, no ocidente, espelha o produto que resulta da relação entre constrangimentos sociais e um interior subjectivo – do interior, conceito que abarca designações como alma, “eu” ou consciência. Distinção semelhante é feita por Mike Featherstone⁴ que fala de um «*inner body*» e de um «*outer body*» mas, se o segundo parece conciliar-se com o “exterior” de Grosz, agora definido através da aparência e da forma como o corpo se move e controla no espaço social, o «*inner body*» associa-se ao funcionamento dos órgãos e à saúde do corpo. Três entidades emergem: o corpo público, onde motivações sociais e privadas se tornam visíveis; o interior subjectivo e o organismo biológico.

³«Bodies speak without necessarily talking, because they become coded with and as signs. They speak social codes. They become intextuated, narrativized; simultaneously, social codes, laws, norms, and ideals become incarnated.» .

Op cit., p.35.

⁴Cf. FEATHERSTONE, Mike – The Body in Consumer Culture. In FEATHERSTONE, Michael ; HEPWORTH, Mike ; TURNER, Bryan S. (ed.) – *The Body: Social Process and Cultural Theory*. p.171.

Apesar de todas as discussões teológicas que percorrem o tema, uma dissociação semelhante já se encontrava na separação católica entre alma, corpo e carne, separação onde o corpo se isola e, simultaneamente, permanece em contacto com a alma e a carne. O exemplo paradigmático é o do corpo de Cristo, onde se cruza o mortal e o imortal e sobre o qual, a propósito das discussões levantadas no século IV, se afirmou ser uma pura imagem, material mas dotada de substância⁵. Ao investigar a possibilidade de representação da imagem de Cristo, Hans Belting faz radicar o problema nesta dupla natureza, onde o irrepresentável assume um corpo físico através da encarnação, dogma que leva à condição particular do corpo no catolicismo e instaura Cristo como “verdadeira imagem”, único elemento representável da Santíssima Trindade. Foi este corpo duplo que teve que ser inventado como representação e cujo percurso Belting segue desde o sudário (como registo de prova do corpo ressurrecto) para a criação de uma imagem do sudário, onde as marcas do corpo se transformam na imagem de um rosto: o rosto de Cristo, modelo da humanidade. O rosto no véu que surge nas representações do mito de Verónica (a *vera ícone*, a “verdadeira imagem”) testemunha as duas naturezas de Cristo, em que uma se torna visível na outra e que, «Segundo a lenda, eram moldagens do seu rosto, que ele deixara na terra.»⁶. Nestas imagens, Cristo torna-se visível e Belting não deixa de enfatizar a “existência medial da imagem”, que condensa a prova ou o registo mecânico do corpo no sudário com a emergência do rosto como imagem:

As imagens deste tipo prestavam-se a uma dupla visão: à visão como *prova* e à visão como *rosto*. No primeiro caso, dependiam de um *meio de contacto*, no outro de um *meio portador*, embora se tratasse, das duas vezes, do mesmo lençol: o meio de contacto atestava a existência de um corpo verdadeiro, e o meio portador fazia aparecer uma imagem. Todas as imagens *tornadas* visíveis se formam em meios nos quais se podem, antes de mais, *tornar* visíveis para nós.⁷

Noutra passagem⁸, Belting detém-se na dificuldade que parece ter existido na representação primitiva de Cristo na cruz, que oscila entre uma imagem de Cristo de

⁵«(...) “inteiramente incorpóreo”, como “uma imagem incompreensível, viva, do Deus vivo”, portanto, de todo diversa das “imagens terrenas”, às quais falta sempre a substância do que representam. Mas Cristo possuía, ao mesmo tempo, um verdadeiro corpo (...). Este corpo era uma «pura imagem» (...).» BELTING, Hans – *A Verdadeira Imagem*. p.63.

Hans Belting refere-se aos escritos do teólogo e bispo palestinese da cidade de Cesareia que, no século IV, publicou a *História Eclesiástica*.

⁶Cf. *Op cit.*, p.94.

⁷*Op cit.*

⁸*Op cit.*, p.111-13.

olhos abertos ou outra com os olhos fechados; na Idade Média tardia resolveu-se a questão com a representação paradoxal de um cadáver vivo que, ao dirigir o olhar para o observador, atesta a coexistência de uma natureza mortal e de outra imortal num mesmo corpo. Como consequência desta dualidade, o autor considera que o corpo ocidental radica num modelo inalcançável que, como a sua representação, tenta conciliar uma natureza mortal – que é a da carne, ou o «*inner body*» de Featherstone – com a alma ou interior imortal.

A aproximação entre corpo e imagem decorre da “existência medial” pois ambos *tornam visível*, para o espectador, *qualquer coisa* que se encontra entre uma natureza material e uma outra, imaterial e fazem-no através de um suporte. É como suporte, ainda, que o corpo impõe um limite formal sobre uma matéria potencialmente disforme (ou informe) que é a da carne e, especialmente, torna visível a representação de um “interior” e de um “exterior” abstractos, cuja existência depende da sua estruturação visual e visível. No catolicismo, as virtudes da alma individual deviam coincidir com as manifestadas nos Mandamentos e espelhar-se de forma codificada no corpo, através do que se considerava uma aparência bela quando, em simultâneo, a aparência podia denotar a conspiração da alma pela carne; actualmente, o corpo é o território de intersecção entre a norma social e o “eu” e a estruturação do “eu” depende da sua visibilidade.



Figura 41
Albrecht Dürer, *Verónica*, 1513

Ao analisar a forma de existência do corpo, José Gil define-o em termos de uma superfície que alberga uma profundidade, um exterior que remete para um interior, em que o interior é esquematizado pelo exterior. O autor avança o exemplo da forma como um “nariz arrebitado” traduz uma determinada impertinência – que não seria igual sem o tal “nariz arrebitado” – e afirma que, de certo modo, o exterior (especialmente o rosto) traduz um determinado interior; as duas geografias – interior e exterior – são autónomas mas «(...) é verdade que cada exterior o é de um interior (e reciprocamente).»⁹. Gil reconhece que, quotidianamente, os indivíduos assumem a existência destas duas regiões e tal é visível quando, por exemplo, um indivíduo tenta comunicar com outro: ao fazê-lo, procura dirigir a sua voz aos ouvidos do interlocutor, ou procura os seus olhos; nos momentos de intimidade, abraça o outro e toca-lhe a pele («(...) não vimos que um abraço pode ser um meio de ir na direcção da alma?»¹⁰); na relação sexual a intimidade afectiva implica a abertura e partilha de um espaço interno. A relação entre indivíduos sugere que ambos queiram a aproximação entre os seus interiores e tal é possível através da passagem realizada através dos orifícios – ouvidos, boca, pele, etc. – que servem de permeio entre exterior e interior, superfície e profundidade: «(...) não é *na superfície* do corpo próprio mas *em profundidade*, para lá desses orifícios, que se situa eventualmente a alma.»¹¹. Aceitando-se ou não a existência desta separação (Daniel Dennett, por exemplo, defende que interior e exterior se encontram fundidos no corpo¹²), observa-se que ela é reconhecida ordinariamente, na relação entre indivíduos. No mesmo texto, Gil distingue aquilo que designa de profundidade de um outro interior, o dos órgãos. Neste contexto, afirma claramente que o espaço interior não deve ser confundido com os órgãos e associa a consciência da carne a mal-estar – quando um indivíduo sente a presença dos órgãos, fá-lo através da dor ou desconforto e essa sensação de mal-estar obriga a que a carne seja sentida como “estando a mais” ou sendo estranha ao sujeito¹³.

Estas considerações reafirmam a distinção entre três elementos: o exterior, a alma e os órgãos, entidades passíveis de fazer corresponder à alma, carne e corpo, desde

⁹GIL, José – *Metamorfoses do Corpo*. p.150.

¹⁰*Op cit.*, p.153.

¹¹*Op cit.*

¹²V. *supra* p.196.

¹³Cf. GIL, José – *Metamorfoses do Corpo*. p.178.

que se atente no facto do corpo estar ligado e se confundir com a alma e com a carne (Gil não deixa de nomear o desconforto provocado pela consciência dos órgãos ao «viver do corpo»¹⁴). No entanto, ao definir a carne como um elemento estranho ao indivíduo, Gil atribui à alma e ao corpo o papel determinante na definição do que o indivíduo é, visão que concorda com as acepções ocidentais tradicionais que excluem a carne. Em simultâneo, falar do corpo em termos de superfície e profundidade é estabelecer um paralelo entre corpo e imagem uma vez que, também a imagem, se define precisamente assim, como superfície e como profundidade.

2.1.2. TER ESTILO

Na condição de membrana entre alma e carne, o corpo expressa, projecta ou representa um modelo transcendente através de relações de analogia com esse modelo; actualmente, o corpo é o meio ou o lugar onde o indivíduo se projecta e constrói, de forma simultânea. Esta diferença fundamental implica a autonomização do indivíduo, processo progressivo e moroso que retira ao corpo de Cristo o lugar de centro a partir do qual as imagens se organizam para colocar, no seu lugar, um centro vazio e a multiplicação de pontos de convergência ou de modelos, capazes de acomodar o modelo do próprio Cristo. Seguindo Bragança de Miranda¹⁵, o estilhaçamento da moldura católica operou-se (também) por via da tecnologia que, ao permitir a multiplicação de imagens, encontrou novas vias de mediação entre os indivíduos e o real. Bragança de Miranda afirma: «A matéria, o existente, é da ordem da insuficiência; ser suficiente incumbe à realização da promessa de imagem que contém.»¹⁶. Neste sentido, ao adoptar a tese de que o real apenas pode ser apreendido e compreendido simbolicamente¹⁷ e que as imagens são formas de tornar “suficiente” o “insuficiente”, destaca o papel da

¹⁴*Op cit.*

¹⁵V. *infra*, p.34.

¹⁶MIRANDA, José A. Bragança de – *Corpo e Imagem*. p.10.

¹⁷Referência ao conceito de “real” de Lacan para quem o real é aquilo que é impossível de circunscrever; não existe um “real puro”, não existe outro real que não o simbólico: «In a key passage from Seminar XXII, Lacan points out that “the real must be sought on the side of the absolute zero”, since “the fire that burns [the image of “massive” *jouissance*] is just a mask of the Real”.*. Noutras palavras, «(...) the Lacanian Real has no positive – substantial consistency, it is just the gap between the multitude of perspectives on it.»**.

*CHIESA, Lorenzo – Lacan with Artaud: Jouïs-Sens, Jouis-Sens, Jouis-Sans. In ŽIŽEK, Slavoj (ed.) - *Lacan. The Silent Partners*. p.353.

** ŽIŽEK, Slavoj – *Interrogating the Real*. p.10.

imagem como dispositivo onde o sujeito se constrói e onde se encerra o real e faz depender a actual “crise das imagens” da intromissão da tecnologia no espaço que medeia imagem e real porque, ao democratizar a produção e circulação de imagens (especialmente através da fotografia) a tecnologia democratiza, também, o ponto de vista, agora eminentemente humano e divergente. Assim, o processo de autonomização do humano, iniciado na Renascença, desenvolve-se com a substituição do olhar omnipresente do Cristo Pantocrator, aos olhos de quem todos os corpos são iguais, pelo olhar humano, filtrado pelas instituições e que consagra a igualdade e liberdade de todos os indivíduos na *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* de 1789.

A outra face da liberdade é a da responsabilidade individual – da qual, como visto, depende a condição capitalista da venda do trabalho – que, juntas, colocam a cada indivíduo a obrigatoriedade de fazer escolhas acerca de “quem é”. Neste sentido, Anthony Giddens¹⁸ fala da modernidade como processo de abandono das tradições que, embora constituam formas de apresentação de alternativas, estão longe de convocar a multiplicidade de opções oferecidas pela modernidade; por outro lado, o abandono da tradição corresponde à perda de um sistema de referências fechado onde as identidades individuais seguiam um percurso pré-determinado, em função de disposições (de sangue, género ou económicas) herdadas à nascença, para assunção dos riscos inerentes à escolha. Aqui, Giddens fala da identidade enquanto projecto em constante reformulação de acordo com as coordenadas veiculadas pelo contexto, processo não isento de ansiedades¹⁹.

As escolhas espelham-se no denominado “estilo de vida”, conceito que não se aplica às culturas pré-modernas por não ser transmitido ou herdado e se define na adopção de um conjunto de práticas que, enquanto respondem a necessidades operativas quotidianas, «(...) dão forma material a uma narrativa particular de auto-identidade.»²⁰. Na prática, a liberdade moderna encontra-se restringida pelo poder das instituições e categorias estabelecidas²¹ e, para a afirmação plena do papel dos estilos de vida, foi

¹⁸Cf. GIDDENS, Anthony – *Modernidade e a Identidade Pessoal*.

¹⁹A descrição da identidade como projecto e sua relação com a modernidade e contemporaneidade encontra-se em CORDEIRO, Marta – *Do Corpo Orgânico ao Corpo Pós-Orgânico. Uma História de Fragmentações*. p.29-46.

²⁰GIDDENS, Anthony – *Modernidade e a Identidade Pessoal*. p.75.

²¹Boaventura Sousa Santos assenta o projecto moderno no eixo da regulação – Estado, Mercado e Comunidade – e no da emancipação – com a racionalidade estético-expressiva da arte e literatura, a

necessária a consolidação do mercado de massas pós Revolução Industrial e a abertura à mobilidade social. A centralidade do estilo de vida na construção contemporânea da identidade e a sua relação umbilical com o consumo é aceite na maioria dos debates, como mostra o artigo de David Bell e Joanne Hollows, *Towards a History of Lifestyle*²², que sumaria o pensamento de vários autores que abordam o tema. Um dos autores focados, Thorstein Veblen²³, analisa o consumo no século XIX americano e observa que a estratégia de diferenciação dos “novos-ricos” foi feita através da ostentação do consumo de bens e de riqueza (em casas de campo, em festas, na criadagem mantida). Tal ostentação inclui, ainda, a exibição do acesso ao lazer através da figura da esposa: o homem que trabalha arduamente e proporciona a inutilidade à mulher; o ócio como «(...) privilégio de uma vida desafogada (...)»²⁴. Esta relação não é totalmente nova e Michel Foucault recorda que a concepção romana do *otium* se relaciona com o ócio e designa o tempo disponível para cuidar de si próprio, o que, na Grécia e Roma, é um privilégio das classes superiores; por oposição, os escravos ocupam o seu tempo a cuidar do património dos amos²⁵.

É neste contexto que Frade caracteriza a emergência da burguesia e a diferencia da nobreza, cuja distinção não é adquirida e, por isso, não depende da forma como o nobre é visto por terceiros: se o nobre se comportar publicamente de forma inadequada, ninguém dirá que deixou de ser nobre mas, antes, que perdeu a razão. Por oposição, a burguesia é uma conquista económica e simbólica e implica a figura «(...) incómoda de uma *veracidade sempre em falta* (...)»²⁶, que se deve afirmar constantemente sendo vista. Para além do domínio económico, existe um lado público simbólico a cuidar e, por isso, a ordem burguesa inicia a união de «(...) *burguesia e parecer, ordem burguesa e império das aparências*.»²⁷. Esta união estender-se-á aos cidadãos em geral por encontrar terreno fértil na organização das cidades que, ao albergarem populações de

moral-prática da ética e do direito e a cognitiva-instrumental da ciência e da técnica*. Relativamente às categorias, referimo-nos essencialmente às da raça, género e classe.

*Cf. SANTOS, Boaventura Sousa – O Social e o Político na Transição Pós-Moderna. «Revista de Comunicação e Linguagens». p.26.

²²Cf. BELL; David ; HOLLOWES, Joanne – *Towards a History of Lifestyle*. In BELL; David ; HOLLOWES, Joanne(ed.) - *Historicizing Lifestyle. Mediating Taste, Consumption and Identity from 1900s to 1970s*.

²³Cf. VEBLEN, Thorstein – *The Theory of the Leisure Class*. 1970, cit *Op cit.*, p.8.

²⁴ADORNO, Theodor W. – *Tempos Livres*. In *Sobre a Indústria da Cultura*. p.133.

²⁵Cf. FOUCAULT, Michel – *A Hermenêutica do Sujeito*. p.599.

²⁶FRADE, Pedro Miguel – *Figuras do Espanto. A Fotografia antes da sua Cultura*. p.161.

²⁷*Op cit.*, p.160.

indivíduos indiferenciados, criam o desejo de diferenciação individual. A satisfação desse desejo realiza-se, em parte, através da lógica da aquisição de bens (muitas vezes resumida através da expressão “ter para ser”), fundamental para o sistema capitalista que depende da fluidez entre produção e consumo.

Note-se que, mais que o acesso a bens materiais, está em causa a forma de utilização desses bens e a aproximação a capitais simbólicos pois a importância do estilo de vida coincide, como nota Pierre Bourdieu, com o processo de “estetização” da própria vida, onde prevalece a forma sobre a função e onde é determinante a capacidade de obtenção de *status*: «E nada é mais distintivo, mais diferenciador, que a capacidade de conferir estatuto estético a objectos que são banais ou até “comuns”, ou a aptidão para aplicar os princípios da estética “pura” à maioria das escolhas da vida quotidiana.»²⁸.

Os indivíduos procuram a aceitação do seu corpo através do trabalho que sobre ele exercem. Este corpo perdeu a função de “fazer coisas” para se tornar, ele mesmo, uma forma de trabalho; por esse motivo, a musculatura do corpo do operário era directamente proporcional ao trabalho desempenhado quando, hoje, numa sociedade de serviços, a musculatura é produto de um esforço produzido no espaço de lazer, no ginásio. O corpo é um projecto e uma construção particular capaz de demonstrar, através dos resultados dessa diligência, o sucesso ou insucesso de cada sujeito.

O *status*, que Max Weber alia à definição marxista de classe, depende da obtenção de uma «estima social»²⁹, um privilégio que Bourdieu associa a uma existência protegida de privações económicas e na qual se observa a satisfação das necessidades. Nesta análise, as “necessidades” revestem-se de um carácter utilitário (ou primário) quando, por seu turno, Jean Baudrillard rejeita a existência de necessidades primárias e secundárias, fazendo depender qualquer delas das exigências do sistema produtivo. Em *Para uma Crítica da Economia Política do Signo* o autor nega o consumo enquanto factor de mobilidade social, afirmando que este apenas mascara a ideologia e contribui para a manutenção das hierarquias sociais em função das diferenças no discurso dos

²⁸«And nothing is more distinctive, more distinguished, than the capacity to confer aesthetic status on objects that are banal or even “common”, or the ability to apply the principles of “pure” aesthetic to the most everyday choices of everyday life (...).»

BOURDIEU, Pierre – *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. p.5.

²⁹«“Status” shall mean an effective claim to social esteem in terms of positive or negative privileges; it is typically founded on a style of life (...).»

WEBER, Max – *Economy and Society*. p.305.

objectos e bens; esta posição contesta a tese de que, ao consumir, o indivíduo goza de alguma liberdade que lhe permite ultrapassar a condição herdada³⁰.

As limitações que Baudrillard observa prendem-se, por um lado, com o acesso a determinados bens e, por outro, com a sua forma de utilização que, como mostra o exemplo da casa pequeno-burguesa repleta de *bibelots*, se transforma numa necessidade de acumulação de coisas redundante que mascara, afinal, a interdição à ascensão social³¹. Ainda assim, o consumo permite a construção de uma imagem por parte dos indivíduos que, potencialmente e apesar de todas as limitações, expressa aquilo que é uma construção particular – a identidade traduzida por um estilo de vida que tudo integra: *status*, gostos, saúde, aspirações e desejos, lazer e que transporta a promessa de que «(...) moral e esteticamente, podemos melhorar-nos.»³².

A obtenção de “estima social” é cada vez mais tida como resultado de um investimento do sujeito em si, cujo efeito depende da visibilidade: Zygmunt Bauman fala da passagem dos desígnios sociais comuns para a adopção do estatuto de “micro-empresas”³³ pelos indivíduos, que particularizam desejos e aspirações e fazem do corpo o objecto de investimento primordial (o mais belo objecto de consumo, como diria Baudrillard³⁴), apostando na possibilidade de o transformar e melhorar de forma a expressar a personalidade. Neste contexto, o corpo confunde-se com a aparência e interessa aprofundar a relação entre essa superfície e a personalidade quando a última perde o seu estatuto imutável, como subentendia no significado do termo carácter, para se transformar ela própria na manipulação e apresentação de códigos sociais inscritos no corpo. Quando verifica o fim do corpo “metafórico” e a emergência do corpo “metamórfico”, Baudrillard³⁵ assume que o corpo perde a justificação transcendental ou narrativa para se transformar num objecto de pura sedução, onde a capacidade de

³⁰Kevin Robins nota a diferença entre as primeiras gerações de críticos, que consideram o consumo alienante, impositivo, elitista e as gerações posteriores que tendem a considerá-lo excitante, divertido, e o relacionam com auto-expressão, prazer e identidade. Acerca da discussão entre o consumo como condição para o controlo dos indivíduos pelo sistema produtivo *versus* actividade de libertação do indivíduo V. ROBINS, Kevin – Consuming Images: From the Symbolic to the Psychotic. *In Into the Image. Culture and Politics in the Field of Vision*.

³¹Cf. BAUDRILLARD, Jean – *Para uma Crítica da Economia Política do Signo*. p.27-31.

³²«(...) we can both morally and aesthetically improve ourselves.» .

BELL; David ; HOLLOWES, Joanne – Towards a History of Lifestyle. *In* BELL; David ; HOLLOWES, Joanne(ed.) - *Historicizing Lifestyle. Mediating Taste, Consumption and Identity from 1900s to 1970s*. p.4.

³³Cf. BAUMAN, Zygmunt – *Life in Fragments – Essays in Postmodern Morality*. p.174.

³⁴Cf. BAUDRILLARD, Jean – *A Sociedade de Consumo*. p.136.

³⁵Cf. BAUDRILLARD, Jean – *The Ecstasy of Communication*. p.45-56.

alteração da forma o leva a desaparecer – desaparecer é dispersar-se nas diversas aparências. É, ainda, a sedução que Featherstone³⁶ alia à personalidade, com a sua capacidade de ser atractiva, magnética ou fascinante, adjectivos maleáveis que contrastam com o dever, honra, integridade ou moral que se associa ao carácter. A personalidade alia-se à *performance* – que conta com a capacidade de ser agradável para terceiros³⁷ – e encontra a sua consagração no culto das *personalities*, instituído por Hollywood nas primeiras décadas do século XX.

A passagem do “carácter” à “personalidade” corresponde a uma alteração do paradigma social que coloca o indivíduo no lugar central e que, na prática, substitui a ideologia pela identidade. A identidade que Giddens trata de forma particular – a de cada sujeito – é pensada por Walter Benn Michaels³⁸ na forma de modelo de organização social: como o carácter, a ideologia é boa ou má e crê-se que a “minha ideologia” é melhor que todas as outras. Esta vocação universal ostraciza o que lhe é antagónico quando, por oposição, a identidade assume um carácter particular, é “de cada um” e não existe necessidade de a pensar em termos exclusivos. Ainda assim e por se fundar na convicção, a ideologia pode ser alterada quando a identidade, por definir “quem se é”, não pode – por este motivo se fala da centralidade do sujeito. Michaels analisa o paradigma da identidade através da sua comparação com o da raça (categoria que começa por desconstruir questionando a sua cientificidade): actualmente, afirma, é condenável ser racista e é politicamente incorrecto considerar que uma raça é melhor que outra; pelo contrário, incentiva-se a diferença e valoriza-se a raça como capital cultural (conceito que o autor também questiona, afirmando não existirem práticas, aprendizagens e gostos comuns a todos os indivíduos de uma raça). Ao pensar a adaptação deste modelo à análise das classes, afirma que se passou a considerar não existirem diferenças entre pobres e ricos quando, na verdade, as diferenças existem e não é indiferente ter ou não dinheiro: é melhor ser rico. Mas a adopção do modelo das

³⁶Cf. FEATHERSTONE, Mike – The Body in Consumer Culture. In FEATHERSTONE, Michael ; HEPWORTH, Mike ; TURNER, Bryan S. (ed.) – *The Body: Social Process and Cultural Theory*. p.188-89.

Featherstone apoia-se na obra *Pilgrimage to Paris: the Backgrounds of American Expatriation, 1920-1934* (1979), de Warren Susman.

³⁷«The social role demanded of all in the new culture of personality was that of performer. Every American was to become a performing self...the new stress on enjoyment of life implied that the true pleasure could be obtained by making oneself pleasure to others.»

SUSMAN, Warren - *Pilgrimage to Paris: the Backgrounds of American Expatriation, 1920-1934*. 1979. p.22, cit. por *Op cit.*, p.188.

³⁸Cf. MICHAELS, Walter Benn – *The Shape of the Signifier. 1967 and the End of History*. p.26-41.

identidades (e da raça) leva a crer que o importante é que cada sujeito, individualmente, trate os pobres como iguais e não seja classista, em vez de lutar para fazer terminar a desigualdade³⁹.

Este modelo aparentemente democrático aceita a desigualdade enquanto ilude a igualdade entre indivíduos e a sua capacidade de escolha. Depois, a ampliação do leque de opções em função do incentivo da diferença alimenta a criação de um mercado onde qualquer indivíduo encontra um lugar como consumidor. Se se aplicar o modelo à aparência, verifica-se a repetição do predicado de que “todos são belos” e de que a beleza está ao alcance de qualquer um; de uma concepção de beleza que estabelece hierarquias e é exclusiva⁴⁰, passa-se ao conceito alargado de “interessante”, que não integra necessariamente a beleza mas se adapta ao mercado por ser «(...) um conceito consumista (...) quanto mais as coisas se tornam interessantes, mais o mercado cresce.»⁴¹.

Enquanto os modelos únicos ou restritivos desqualificam, à partida, um largo número de potenciais consumidores, a estratégia da identidade promete aceitar todos os indivíduos. Nesta definição de “beleza-interessante” encontra-se o “estilo”, a fórmula simplificada do “estilo de vida” que, como Andy Warhol⁴² evidenciou, contribui para considerar alguém belo. Acontece que, como vimos, o estilo e a beleza devem expressar a personalidade, que não é boa ou má, é a de cada um (embora sempre publicitada como sendo boa); quanto ao estilo, “tem-se” ou “não se tem” e, quando um indivíduo “não tem estilo”, deve socorrer-se dos meios necessários para construir um que possa revelar a sua personalidade escondida. A questão está no acesso aos meios e na forma como, ao aceitar todas as identidades e belezas como igualmente válidas, se esconde a desigualdade no acesso aos capitais e bens capazes de construir os “estilos de vida” de sucesso. A adesão entre estilo de vida e beleza aproxima, definitivamente, a última do consumo e faz qualquer deles depender da possibilidade real de estetizar a vida de que fala Bourdieu.

³⁹Cf. MICHAELS, Walter Benn – *The Trouble with Diversity. How to Learn to Love Identity and Ignore Inequality*. p.1-49.

⁴⁰Cf. SONTAG, Susan – *An Argument about Beauty. In At the same Time. Essays and Speeches*. p.8.

⁴¹«(...) a consumerist concept (...) the more things become interesting, the more the market-place grows.»

Op cit., p.10.

⁴²V. *infra* p.87-88.

2.1.3. CELEBRIDADES PRÊT-À-PORTER

«Nos contextos pós-tradicionais, não podemos senão escolher como ser e como agir.»⁴³. O imperativo da escolha gera sentimentos de insegurança que motivam o aparecimento e recorrência a *experts*, entidades ou personalidades modelo de quem os indivíduos se socorrem para, de entre os propostos, escolherem a adopção de determinados estilos de vida. Giddens reconhece a importância da experiência mediada⁴⁴ e a autoridade das designadas figuras públicas que, como Stephen Hinerman⁴⁵ argumenta, substituem o papel antes consagrado aos heróis literários na difusão de estilos de vida positivos (lembre-se o que dizem os concorrentes do *The Biggest Loser* sobre o desejo de inspirar outros americanos a mudar). Hinerman considera, ainda, que o fascínio pelos famosos e a aspiração à fama não é uma novidade contemporânea e que é transversal à História: muitas das palavras associadas ao actual *star system* – *fama, ambitio, celebritas* – remontam ao mundo romano⁴⁶ e à fama encontra-se associado o poder e o sucesso. É razoável, então, legitimar as escolhas individuais através das observadas nas celebridades, como é exemplo o concurso *Style Her Famous* (emitido pela SIC Mulher em 2010) onde, guiadas pelo consultor de moda Jay Manuel (membro do júri do referido *America's Next Top Model*), as concorrentes seleccionam uma celebridade como guia a partir da qual se procede às transformações de vestuário, maquilhagem e cabelo. Como resultado, protagonizam uma sessão fotográfica com um fotógrafo de moda, prémio semelhante ao do concurso *How to Look Good Naked*. Aí, dá-se a transformação do indivíduo em imagem, momento que é a consagração de uma mudança – do “não ter estilo” para o ter, do ser desinteressante para interessante ou belo.

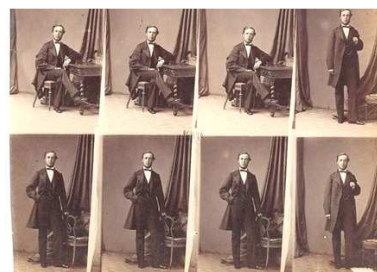


Figura 42
Disderi, Retratos, 1860

⁴³«In post-traditional contexts, we have no choice but to choose how to be and how to act.» .
GIDDENS, Anthony – Living in a Post-Traditional Society. In BECK, Ulrich ; GIDDENS, Anthony ; LASH, Scott – *Reflexive Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*. p.75.

⁴⁴Cf. GIDDENS, Anthony – *Modernidade e a Identidade Pessoal*. p.78.

⁴⁵Cf. HINERMAN, Stephan – Star Culture. In LULL, James (ed.) – *Culture in the Communication Age*.

⁴⁶Cf. BRAUDY, L. – *The Frenzy of Roman: Fame and its History*. 1986, cit. por *Op cit.*, p.198.

A utilização da imagem como forma de ascensão contamina a história do retrato, nascido da pintura e apenas acessível, numa primeira fase, às classes privilegiadas. A prática do retrato encontra-se umbilicalmente ligada ao culto do indivíduo e encontra eco nas fotografias de André Disderi (1819-1889) que, ao inventar uma forma menos dispendiosa de produção de fotografias, estende a prática à burguesia e ao proletariado. Na prática, Disderi substituiu a chapa pelo vidro e diminuiu a escala das imagens, conseguindo dez fotografias de 6x9cm numa só placa. Disderi democratizou os “cartões-de-visita” (*carte-de-visite*)⁴⁷, onde indivíduos eram normalmente fotografados de corpo inteiro, frente a um cenário. Aí, a luz, os figurinos e os acessórios (uma coluna para apoiar o braço, um pequeno livro, uma tapeçaria como fundo) eram criteriosamente encenados de forma a dotar cada indivíduo de sinais distintivos de uma classe; independentemente da verdadeira procedência, adoptava uma identidade social burguesa («De onde vêm eles? Duma família de notários do Alto-Garona. Eis-me ali integrado numa raça, numa classe.»⁴⁸). A imagem fornece o meio para encenar, para a posteridade, um estatuto merecedor de “estima” da mesma forma que a sessão fotográfica que Jay Manuel propõe aproxima as concorrentes da celebridade eleita e deixa, também para a posteridade, a prova de que é possível mudar e ser belo; é possível ascender, mesmo que momentaneamente, ao estatuto das celebridades e merecer, igualmente, a fama, o *status* e o sucesso.

Terá sido a estratégia de mercado de pequenas indústrias o embrião do *star-system*: Richard DeCordova⁴⁹ fala da aposta na persuasão dos espectadores através da imagem das estrelas. Inicialmente, a discussão limitava-se à *performance* no ecrã e a uma personalidade construída pelos vários desempenhos, unidos através de um nome; 1913 é apontado como o ano a partir do qual a imprensa passa a noticiar a vida privada das estrelas, justificando a definição proposta por John Ellis, «(...) um *performer* de um médium particular cuja figura entra em formas de circulação subsidiárias, e alimenta

⁴⁷O cartão-de-visita terá sido inventado por Dodéro cerca de 1851, para integrar a fotografia nos cartões onde apenas figurava o nome, morada e por vezes o título. As fotografias deviam adaptar-se às várias solicitações da vida social.

V. FRADE, Pedro Miguel – *Figuras do Espanto. A Fotografia antes da sua Cultura*. p.198-207.

⁴⁸BARTHES, Roland – *Roland Barthes por Roland Barthes*. p.26.

Legenda de uma fotografia de família.

⁴⁹Cf. DECORDOVA, Richard – *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*. p.86-99.

futuras *performances*.»⁵⁰. Da associação entre o ecrã e o quotidiano emerge uma personalidade pública que, na raiz do sucesso, conta com o fascínio da imagem, o encanto e a qualidade do desempenho. Estas qualidades justapõem-se no caso particular dos modelos em que a qualidade do desempenho se encontra firmemente ligada à aparência, à beleza da sua imagem e à atractividade ou carisma. A função do modelo é, ao mesmo tempo, cativar com o corpo (a beleza e gestualidade do corpo, o magnetismo do olhar) e, paradoxalmente, suspender-se de forma a atribuir importância e visibilidade ao objecto que apresenta, de tal forma que são as qualidades implícitas no objecto que determinam a “personalidade” interpretada. É este “estado de suspensão” que faz com que, quando um modelo se torna uma celebridade, deixe de poder posar de forma “neutra” e que, nessa circunstância, a apresentação do produto passe a beneficiar directamente das qualidades associadas à celebridade em causa. Mas, nos modelos anónimos, é como superfície em exposição (a exposição que escapa à oposição entre valor de uso e valor de troca⁵¹) que o corpo é desvelado e, no limite, é ele a pura superfície que Baudrillard⁵² encontra nas réplicas de Marilyn Monroe de Warhol, que acusam a morte do original e da representação para serem apenas imagens de imagens de imagens.

2.1.4. VER-SE como IMAGEM

É recorrente, nos desenhos animados, o episódio em que, num dado momento, o personagem chega ao fim de um percurso e, por não olhar para baixo, continua a caminhar no vazio; quando olha para baixo e se apercebe da falta do chão, cai no abismo. A lógica destas situações é a de que basta acreditar no impraticável para o concretizar e que, no interior das imagens, tudo é possível.

⁵⁰«(...) a performer in a particular medium whose figure enters into subsidiary forms of circulation, and then feeds back into future performances.»

ELLIS, John – *Visible Fictions. Cinema, Television, Video*. p.91.

⁵¹«Na oposição marxista entre valor de uso e valor de troca, o valor de exposição insinua um terceiro termo que não se deixa reduzir aos dois primeiros. Não é valor de uso porque aquilo que é exposto é, enquanto tal, retirado da esfera do uso; não é valor de troca porque não mede, de nenhum modo, uma força-trabalho.»

AGAMBEN, Giorgio – *Profanações*. p.129-30.

⁵²Cf. BAUDRILLARD, Jean – *Symbolic Exchange and Death*. p.69-70.

Diz-se das celebridades que o sistema de comunicação de massas as aparta do seu “verdadeiro eu” e as transforma num produto, numa imagem⁵³ e, simultaneamente, que têm a capacidade de ultrapassar os limites do quotidiano, contribuindo para a definição de objectivos no projecto identitário dos indivíduos⁵⁴. Estudos mostram que, quando comparam as suas vidas com as apresentadas no ecrã, os espectadores sentem-se desapontadas com a sua realidade, especialmente no âmbito do romance, sexualidade, carreira mas, também, beleza, juventude e felicidade⁵⁵. Numa época onde o Paraíso celeste ou a perfeição social moderna foram substituídos pelos objectivos privados de realização pessoal e qualidade de vida⁵⁶, as imagens modelo das celebridades, onde se misturam as personagens com o real, apresentam versões melhoradas do quotidiano, onde as emoções são mais intensas (nos momentos bons e maus), a vida tem maior drama, surpresa, *glamour* e é a este espaço que se deseja aceder, mesmo que momentaneamente. Esta possibilidade da imagem apresentar o irreal ou o real melhorado aponta para o significado da palavra representação, literalmente “voltar a apresentar” mas, também, “estar em vez de”. Este “estar em vez” refere-se tanto ao visível (que existe), como ao invisível, que tanto pode ser aquilo que, sendo visível porque existe se encontra ausente, como aquilo que não existe e, ao ser representado, é criado e concretizado, fazendo justiça ao seguimento da definição de “representação” que, no dicionário, também se define como «(...) apresentar-se ao espírito; imaginar-se.»⁵⁷.

A felicidade que as concorrentes encontram durante e quando visionam os resultados das sessões fotográficas de *Style Her Famous* ou *How to Look Good Naked* resulta da oportunidade de integrar o mundo das imagens do estrelato, onde tudo é

⁵³Cf. HINERMAN, Stephan – Star Culture. In LULL, James (ed.) – *Culture in the Communication Age*. p.199.

⁵⁴*Op cit.*, p.209.

⁵⁵Os estudos (de Zillman e Bryant, Goldfarb e Carol Moog) centram-se na comparação entre o quotidiano das audiências e a realidade apresentada em filmes e séries televisivas.

MESSARIS, Paul – Visual Culture. In LULL, James (ed.) – *Culture in the Communication Age*. p.185-88.

⁵⁶«First, the idea that “quality of life” came to replace the preoccupation with *self-preservation and survival*, which used to be at the heart of the modern critique. (...) so that the future that which supplies the criteria for criticizing the present cannot be imagined as “more *survival*” (“survival more secure”) but only as “more *happiness*” (...). Secondly, and perhaps even more symptomatically, the “quality of life” differs from “survival” (...) by its endemic *non-finality*.»

BAUMAN, Zygmunt – *Life in Fragments – Essays in Postmodern Morality*. p.78.

⁵⁷COSTA, J. Almeida ; MELO, A. Sampaio – *Dicionário da Língua Portuguesa*. p.1418.

possível e melhor e, ainda, da capacidade de “saírem de si” e verem-se como imagens. Esta possibilidade é enfatizada no programa *Tim Gunn’s Guide to Style* (emitido desde 2007 pela Bravo TV) onde o *software* OptiTex simula digitalmente a imagem tridimensional dos concorrentes e permite ensaiar visuais alternativos através de alterações do vestuário, da maquiagem e do cabelo. Na maioria dos episódios, os concorrentes mostram-se surpreendidos com a sua imagem e consideram-na melhor do que originalmente pensaram – é nesta imagem dominada pela distância de observação que reside a promessa de reencontro entre um “eu” idealizado e construído através da imagem e de uma aparência regenerada.

Nestas imagens reside o paradoxo que o personagem Antonino Paraggi, de *A Aventura de um Fotógrafo* de Italo Calvino, expõe a propósito da fotografia: «O passo entre a realidade que é fotografada na medida em que nos parece bonita e a realidade que nos parece bonita na medida em que foi fotografada é curtíssimo.»⁵⁸. É a verdade que fica entre estas duas perspectivas que Paraggi persegue nos retratos que faz, obsessivamente, da sua modelo Bice e que, até ao momento em que Bice o abandona, não encontram a verdadeira imagem da mulher: entre a captura de um instante de espontaneidade e a encenação da pose onde também se dá a ver a verdade da máscara (a máscara como produto histórico e social onde, como nos retratos de Disderi, se revelam significados íntimos na forma de usar a roupa ou pentear o cabelo⁵⁹).



Figura 43
*Tim Gunn's
Guide to Style*

⁵⁸CALVINO, Italo – *A Aventura de um Fotógrafo*. In *Amores Difíceis*. p.54.

⁵⁹Cf. *Op cit.*, p.58.

Quando Bice parte, Paraggi continua a fotografar o vazio deixado pela modelo, até ao momento em que descobre que a única possibilidade que lhe resta é fotografar fotografias compostas por diversos fragmentos – a verdadeira imagem, a «fotografia total»⁶⁰, apenas se encontra na justaposição de fragmentos da vida privada cuja realidade é já a da imagem. Paraggi acredita que aquilo que perdura – e por isso existe – é aquilo que é imortalizado pela fotografia. Esta existência na imagem é mais estranha no caso do corpo que apenas pode existir sendo visto, para o próprio indivíduo, como imagem e que, actualmente, tem como modelo outros corpos transformados em imagens. A vertigem deste *corpo-em-abismo* é a de um abismo que não cessa de oferecer imagens e onde a coincidência entre o corpo próprio e o corpo modelo está longe de ser total e, por isso, final. É sempre numa (outra) imagem que o sujeito espera reconhecer-se e o apelo da imagem consagrada como celebridade é, sendo aceite por terceiros (um público que faz do indivíduo um objecto espectacular e, em simultâneo, lhe garante um lugar no interior de um grupo, como membro), ser aceite pelo próprio como *sendo assim*: «Mas eu nunca fui assim! – Como sabe? (...) Sois o único que não pode nunca ver-vos senão em imagem, nunca vedes os vossos olhos senão embrutecidos pelo olhar que projectam no espelho ou na objectiva (interessar-me-ia apenas ver os meus olhos quando te olham): mesmo e sobretudo para o vosso corpo, estais condenado ao imaginário.»⁶¹.

⁶⁰ *Op cit.*, p.64.

⁶¹ BARTHES, Roland – *Roland Barthes por Roland Barthes*. p.44.
Legendas de retratos de Roland Barthes de 1942 e 1970.

2.2. AMAR UMA IMAGEM

But then people have always known, at least since Moses denounced the Golden Craft, that images were dangerous, that they can captivate the onlooker and steal the soul (...).

W.J. Mitchell, *Picture Theory*, 1995⁶²

People are sexually aroused by pictures and sculptures; they break pictures and sculptures; they mutilate them, kiss them, cry before them, and go on journeys to them; they are calmed by them, stirred by them, and incited to revolt. They give thanks by means of them, except to be elevated by them, and are moved to the highest levels of empathy and fear. They have always responded in these ways; they still do.

David Freedberg, *The Power of Images*, 1989⁶³

2.2.1. ILUSÕES

«Em 1840 Hans Christian Andersen apaixonou-se por Jenny Lind, uma cantora de ópera. Mas eles não puderam casar-se. Tentando esquecê-la, Andersen começou a escrever a história do soldadinho de chumbo. Seria ele o soldadinho de chumbo, desesperadamente apaixonado por ela, a pequena bailarina?»⁶⁴.

⁶²MITCHELL, W. J. T. – *Picture Theory*. p.2.

⁶³FREEDBERG, David – *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. p.1.

⁶⁴«In 1840 Hans Christian Andersen fell in love with Jenny Lind, the opera singer. But they weren't able to marry. Trying to forget her, Andersen began writing the story of the tin soldier. Was it him, the tin soldier, hopelessly in love with her, the little dancer?»

Legenda de uma aquarela de Jenny Lind, sem indicação de autor.

O amor impossível entre um soldadinho de chumbo e uma bailarina de papel é o motivo do conto de Hans Christian Andersen, *O Soldadinho de Chumbo* (*Den standhaftige Tinsoldat*). No aniversário, um rapaz recebe uma caixa com vinte e quatro soldadinhos de chumbo iguais mas, entre eles, existe um diferente, ao qual falta uma perna. É esse soldadinho que, ao observar o quarto de brinquedos, vê um faustoso castelo de cartão, com janelas abertas através das quais se pode ver o interior de belos quartos, um jardim com árvores e um espelho a fazer de lago onde se passeiam uns cisnes e os seus reflexos e, frente a uma porta aberta, uma donzela de papel vestida com musselina fina e adornada com uma rosa de lantejoulas. Por ser uma bailarina, tinha os braços esticados e uma perna flectida, enquanto a outra se apoiava na ponta do pé; apesar da posição e do figurino indicar tratar-se de um movimento típico do *ballet*, o soldadinho imagina que, como ele, a bailarina se encontra privada de um dos membros e apaixonou-se por ela. O soldadinho não deixa de olhar para a bailarina e é avisado por um duende, «Não desejes aquilo que não te pertence.»⁶⁵. Este aviso dá início à má sorte do soldadinho que cai pela janela e, apesar do rapaz e da sua criada saírem para o procurar, não o encontram. Entretanto, a chuva começa a cair e o soldadinho é colocado num barco de papel por duas crianças; navega pelo rio e é perseguido por uma ratazana até ser engolido por um peixe. Quer a sorte que a criada compre o peixe e, ao abri-lo, encontre o soldadinho que volta ao quarto dos brinquedos e volta a olhar a bailarina – agora, os seus olhares cruzam-se em silêncio. Sem outra explicação que não a ameaça do duende, o rapaz atira o soldadinho para as chamas do fogão e, enquanto derrete (sem saber se por culpa das labaredas se por arder de amor), o soldadinho permanece em sentido a olhar a bailarina que, enquanto retribui o olhar, é atirada por uma corrente de ar para junto dele. Na manhã seguinte, nas cinzas, apenas permanece um coração de chumbo e uma rosa de lantejoulas.

A morte do soldadinho e da bailarina são consequência de um amor impossível que tem início num “erro de avaliação” – apesar dos sinais, o soldadinho decide acreditar no que os olhos vêem de um determinado ponto de vista, aquele de onde a bailarina parece não ter uma perna. Mas, aqui, mais que a tradicional desconfiança relativamente aos sentidos e à imagem, está em causa o desejo de o soldadinho acreditar

ANDERSEN, Hans Christian – *The Steadfast Tin Soldier*. [s.n.].

⁶⁵«Don't wish for what does not belong to you.».

ANDERSEN, Hans Christian – *The Steadfast Tin Soldier*. p.2.

e projectar, na superfície bidimensional da bailarina, as suas próprias contingências e o desejo de encontrar um semelhante para amar. O aviso do duende refere-se tanto ao facto de a relação bailarina/ soldadinho apresentar os obstáculos tradicionais que separam classes (a donzela no castelo e o soldado raso) e graus de perfeição (a bela bailarina e o soldado deficiente) como, também, à descontinuidade entre o desejo e o objecto de desejo: é o desejo do soldadinho que molda o seu objecto de acordo com aquilo que nele projecta.

Em *A República* Platão distribui responsabilidades relativas ao carácter enganoso das imagens – a imagem como cópia ou simulacro e os artistas, seus produtores, são culpados e é igualmente culpado aquele que não procura ultrapassar as aparências na direcção do conhecimento verdadeiro, como mostra o episódio em que, depois de ter contemplado o Sol, o escravo volta à caverna para libertar os companheiros e eles tentam matá-lo. Esta sujeição pela ilusão é discutida por W.J. T. Mitchell⁶⁶ que, depois de analisar várias narrativas em que a mestria da pintura engana os sentidos dos animais, como no exemplo em que o cavalo pintado por Apeles provoca o relinchar dos outros cavalos, encontra uma dupla possibilidade para a ilusão: submeter ou libertar. O facto dos animais não conseguirem distinguir a pintura da realidade coloca-os numa posição de inferioridade e essa é a que cabe ao “homem-como-animal” – os animais são tidos como paradigma de entendimento do Outro, aquele que é marginalizado em função do género, raça ou classe e que, tal como no caso dos animais, se ajusta a um “juízo natural” que justifica a sua submissão. A esta capacidade da imagem induzir ao erro ou à falsa crença (e jogar com questões ideológicas) Mitchell chama ilusão e reserva o termo ilusionismo para designar uma exploração consciente da ilusão, muito embora advirta para a utilização confusa entre os dois termos e para a existência de teses em que ilusão e ilusionismo se confundem. O exemplo do concurso entre Zeuxis e Parrásios oferece a distinção entre engano e aceitação participada da ilusão pois, quando os pássaros se deixam iludir pelas uvas pintadas por Zeuxis, apesar de ditarem um veredicto aceitando a ilusão, fazem-no sem a consciência do engano quando, por oposição, os humanos aceitam a ilusão deixando-se enganar:

The difference between animal and human judgment is the difference between the grapes and the curtain: in one case, the lure is what is depicted, the illusion of grapes presented by the painting; in

⁶⁶Cf. MITCHELL, W. J. T. – Illusion: Looking at Animals Looking. *In Picture Theory*.

the other, the lure is precisely what is not depicted, what remains invisible in the illusion, forever concealed behind the curtain. Zeuxis does not reach out to feel the curtain, to verify it by touch: he asks for its removal, for the display of the picture beneath. Animals may be taken in by the illusions of humans, but humans are animals capable of taking themselves in.⁶⁷

No confronto entre um espectador e uma imagem existe, por um lado, uma espécie de poder que a imagem tem de seduzir o espectador, recorrendo à ilusão ou ao ilusionismo; mas, para que a ilusão funcione, é necessário que o espectador deseje ser seduzido e, embora tendo a consciência do mecanismo, se deixe enganar. Hans Belting fala de uma «(...) ambivalência entre vida e medialidade (...)» que se traduz numa «(...) fronteira aberta entre imagem e mundo corpóreo.»⁶⁸, ou numa distância entre imagem e indivíduo ou real (por oposição à fronteira nítida entre referente e referência no mundo dos signos). Neste espaço encontra-se a possibilidade de projecção do sujeito nas imagens a partir de uma troca constante entre aquilo que é «A nossa parte, a “representação interna”, e a parte delas, a “representação externa” (...)», observando-se uma relação que ultrapassa a «(...) percepção das coisas.»⁶⁹. A liberdade oferecida pela imagem resulta da escolha que os indivíduos fazem ao aceitar esta «fronteira aberta» e que, na ilusão, depende de acatar as condições da sua produção: é esta adesão que leva Zeuxis a pedir a um terceiro para remover a cortina, ao invés de a tocar directamente e fazer colapsar os efeitos de real e realidade. Se o real é aquilo que «(...) tem a ver com as propriedades puramente físicas e objectivamente discerníveis das coisas, e está intimamente ligado a uma percepção sensorial (...)»⁷⁰ é, também, aquilo que depende, para qualquer sujeito, de uma interpretação. É este o motivo que leva Paul Watzlawick⁷¹ a falar de duas instâncias, o real e a sua interpretação (a realidade), onde se atribui valor e significado às coisas através da comunicação. Seguidamente, por “efeito” supõe-se já uma reacção por parte do espectador e as designações pretendem dar conta da analogia entre realidade e representação e, também, da crença do espectador: o efeito de realidade refere-se a uma convenção analógica entre imagem e real; o efeito de real

⁶⁷ MITCHELL, W. J. T. – *Picture Theory*. p.336.

⁶⁸ BELTING, Hans – *A Verdadeira Imagem*. p.142.

⁶⁹ *Op cit.*, p.143.

⁷⁰ WATZLAWICK, Paul – *A Realidade é Real?*. p.127.

⁷¹ O autor fala da existência de “duas realidades”, cujas descrições coincidem com o se designa de real e realidade.

depende de um investimento feito pelo espectador que lhe permite acreditar que o que vê existiu ou podia ter existido realmente⁷².

Quando decide que a perna flectida é uma condição de igualdade consigo mesmo, o soldadinho interpreta a imagem de forma soberana e, por isso, a sua sorte não se encontra totalmente dependente da maldade do duende, é antes consequência de uma escolha livre realizada apesar do aviso, «Não desejes aquilo que não te pertence.». O que o soldadinho pretende é encontrar o amor num semelhante e socorre-se da imagem – não sendo irrelevante o facto de a bailarina ser de papel e de o soldadinho ser tridimensional – como lugar de construção de uma realidade virtual determinada pelos seus desejos. À bidimensionalidade da bailarina junta-se um contexto que apela a um certo modo de “ver como se” – ver através ou *para lá* da imagem – pois nas janelas e portas do castelo pode encontrar-se a representação do paradigma albertiano da “pintura como janela”, definido pelas regras da perspectiva. Como evidencia a obra *Desenhador Desenhando um Nu* (1538) de Albrecht Dürer, o dispositivo perspético conta com um olho único, colocado a uma determinada distância relativamente ao modelo, de onde parte uma pirâmide visual simétrica cujos raios intersectam a superfície da imagem – a convenção do sistema (que Gombrich apoia como sendo “natural” e Nelson Goodman denuncia⁷³) pretende representar analogicamente um mundo tornado objecto e fazer do sujeito aquele que o domina, não sendo estranha a coincidência temporal entre a estabilização teórica do dispositivo e o antropocentrismo renascentista que prevê o domínio do Homem sobre a Natureza. Na gravura de Dürer, tal como acontece em *O Soldadinho de Chumbo*, o objecto de domínio é o corpo feminino e o olhar coincide com o masculino, evidência que se presta às interpretações que atribuem o género feminino à imagem⁷⁴ mas que, de forma generalista, separam os dois lados do vidro

⁷²Explicitação de Aumont a partir de Jean-Pierre Oudart. Cf. AUMONT, Jacques – *A Imagem*. p.81.

⁷³«A adopção da perspectiva no Renascimento é amplamente aceite como um grande passo em direcção à representação pictórica realista. (...) Gombrich ridiculariza a “ideia de que a perspectiva é meramente uma convenção e não representa o mundo tal como este parece ser” (...). ». Contrariando esta aceitação, Goodman descreve as condições de observação do objecto: «A imagem deve ser vista através de um orifício, de frente, a uma certa distância, com um olho fechado e outro imóvel. (...) Nestas condições notáveis não acabaremos nós por alcançar uma representação fiel? Muito dificilmente. (...) O olhar fixo é quase tão cego como o inocente.»

GOODMAN, Nelson – *Linguagens da Arte*. p.42-44.

⁷⁴«It may of course be that the whole of Western representation (and, I suspect, most representation across the world) is patriarchally determined, since it is clear that female bodies are presented sexually considerably more frequently than male ones (...).» * John Berger considera que «Nascer mulher é vir ao mundo dentro de um espaço definido e confinado, à guarda do homem. (...)» e que a mulher se encontra

entre dominadores e dominados; entre o estar do lado de fora, num espaço óptico e o caleidoscópio háptico; entre a taticidade de um mundo horizontal e animal e o sujeito intelectual que se posiciona verticalmente e domina o real através da distância visual e assegura que, na verticalidade da imagem que o espelha, se pode dedicar à «(...) contemplação, admiração, inquirição científica, desinteresse, prazer estético.»⁷⁵.

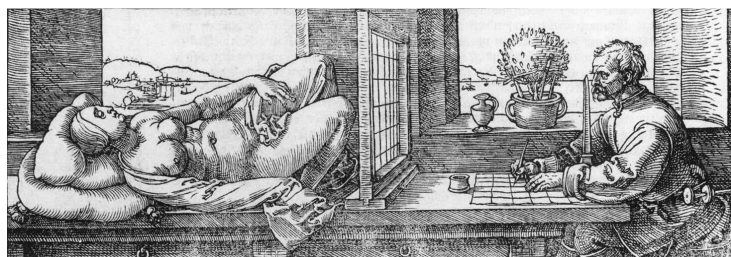


Figura 44
Albrecht Dürer, *Desenhador Desenhando um Nu*, 1538

permanentemente acompanhada pela sua imagem que, na pintura europeia, é a de um corpo nu. «O homem, por sua vez, vigia a mulher (...)»**. É desta escopofilia do olhar masculino que fala Laura Mulvey que enfatiza a distinção entre masculino e feminino nas produções cinematográficas *mainstream* – é o herói (o masculino) que determina a acção e assume o olhar do público, igualmente masculino; à mulher, que apenas se pode definir em relação a uma ausência (a do pénis), cabe o papel passivo, o de ser contentor e não fazedor de significados. Laura Mulvey assume a teoria psicanalista em que a mulher, de acordo com Freud, se define a partir da ausência de pénis, representando simbolicamente a ausência do falo e o perigo da castração. A mulher torna-se objecto de gozo, dividido através de duas modalidades de prazer – o fetichista e o sádico, que decorre do perigo ou desprazer decorrente da castração. Relativamente ao prazer fetichista, o corpo da mulher assume a possibilidade de se tornar objecto de substituição, podendo a angústia da castração ser deslocada para qualquer zona do corpo***.

* FREEDBERG, David – *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. p.324.

**BERGER, Jonh – *Modos de Ver*. p.50-51.

***Cf. MULVEY, Laura – Visual Pleasure and Narrative Cinema. In PENLEY, Constance (ed.) - *Feminism and Film Theory*.

⁷⁵«(...) contemplation, wonder, scientific inquiry, disinterestedness, aesthetic pleasure.»

KRAUSS, Rosalind – Gestalt. In BOIS, Yve-Alain ; KRAUSS, Rosalind - *Formless. A User's Guide*. p.90.

V. *infra* p.101.

Escolher ver ao invés de tocar é um exercício de liberdade que certifica uma profundidade simulada e permite conquistar o mundo como imagem e acreditar. Acreditar implica permitir-se ser transportado por raios visuais infinitos para um espaço que existe para além da tela, fazendo jus à informação inscrita no código genético do corpo, moldado pela fé na “passagem” para uma realidade supra-sensível, mecanismo que se encontra também na imagem. Esta expectativa foi criada historicamente pois a pintura como janela contém, na raiz, a ideia de passagem: a pintura como janela indica que, para lá da superfície, existe uma outra dimensão e que os espectadores, agora no papel de “Alice”⁷⁶, podem entrar nela. O *trompe l’oeil*, técnica de ilusão que sugere uma continuidade do espaço para lá da superfície ou, actualmente, a efectivação desse espaço na realidade virtual, confirmam a proposta histórica da tentativa de superação do plano e a aceitação, por parte dos espectadores, desta ilusão, muito embora exista a consciência da contingência virtual ou ilusória destas realidades.

A consciência da ilusão é determinante no espectáculo de novo circo *L’Oratorio d’Aurélia* (2003), de Victoria Chaplin. O espectáculo começa com uma cómoda em cena, ladeada por uma cortina vermelha; as gavetas da cómoda começam a abrir-se e, de dentro delas, aparecem fragmentos de corpo, mãos e braços que, finalmente, se juntam na figura de Aurélia Thierrée. A cortina começa a estremecer e parece cair e, pouco depois, os dois pendentés iniciam uma dança que acompanha a de Aurélia e Timothy Harling. Entre as cenas que compõem o espectáculo, os dois *performers* dançam e, auxiliados pelos figurinos, fazem com que os corpos se encontrem até formarem um único corpo, lembrando a construção fragmentada do corpo das marionetas. Nestes momentos, a cortina toma parte do espectáculo como bailarina, assumindo uma presença quase humana quando, noutras ocasiões, serve de esconderijo ou de camarim onde se efectuam mudanças de figurino, entradas e saídas.

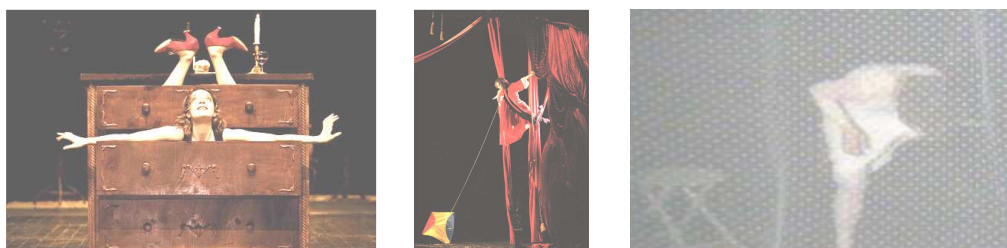


Figura 45, 46, 47
Victoria Chaplin, *L’Oratorio d’Aurélia*, 2003

⁷⁶Referência a CARROLL, Lewis – *Alice no País das Maravilhas*.

Tal como na história da pintura, a cortina (juntamente com as colunas) é um elemento que aumenta a vertigem perspéctica permitindo, como na *Madonna di S. Sisto* (1512-14) de Raphael, que a imagem apareça como distinta do real. No palco à italiana o pano de boca foi introduzido no século XVII (um dos primeiros exemplos conhecidos é o do Teatro Farnese, construído em Parma em 1618 e desenhado por Giovanni Battista Aleotti) e tem como principal função ocultar ou revelar a cena, fazendo a separação clara entre o local do público e o palco, a realidade e a ilusão. O pano de boca, emoldurado pelo arco do proscénio, separa fisicamente a caixa de palco e a sua abertura indica o início da ilusão. Arco e cortina funcionam, no palco à italiana, como a moldura na pintura: a moldura subtrai a imagem ao espaço real e assume, entre outras, funções visuais (separa a imagem do exterior e faz a transição entre interior e exterior), simbólicas (indica ao espectador tratar-se de uma imagem) e funções representativas e narrativas (abre portas para um mundo imaginário)⁷⁷. A introdução do arco do proscénio e da cortina de boca acompanha um espectáculo que privilegia o encantamento e harmoniza-se com todos os elementos e maquinaria de produção de ilusão: a teia, a iluminação, quarteladas e falsas quarteladas mas, também, as máquinas de fumos e outros efeitos que permitem encenar o voo e fazer aparições, tendo sempre em consideração a necessidade de esconder os processos para provocar o “maravilhamento dos espectadores”, como defende Nicola Sabbattini no seu tratado de 1637, *Pratique pour Fabriquer Scenes et Machines de Theatre*⁷⁸. Sabbattini propõe, entre outros, a construção de uma balaustrada para esconder a maquinaria e os operadores que trabalham debaixo do palco⁷⁹; orienta a colocação dos pedaços que constituem o céu de modo a tornar invisíveis, para os espectadores sentados na primeira fila, o espaço entre eles e a acção da maquinaria⁸⁰; atribui aos “espectadores instruídos” lugares de onde possam observar a cena em melhores condições sem, no entanto, se aperceberem dos defeitos dos mecanismos⁸¹ e, finalmente, preocupa-se em ocultar as mudanças de cena e sugere alguns ardis: simular o desabamento de uma bancada (o que considera perigoso), uma discussão entre espectadores ou introduzir no fundo da sala o som de um trompete

⁷⁷Funções enunciadas por Jacques Aumont. V. AUMONT, Jacques – *A Imagem*. p.105-07.

A propósito dos limites da imagem ver também GAMITO, Maria João – *Da Transição ao Transitório: A Margem como um Lugar em Trânsito*.

⁷⁸SABBATTINI, Nicola - *Pratique pour Fabriquer Scenes et Machines de Theatre*.

⁷⁹*Op cit.*, Livro I. p.3-5.

⁸⁰*Op cit.*, Livro II. p.130-31.

⁸¹*Op cit.*, Livro I. p.67-68.

ou tambor que deve prender a atenção e olhar do público enquanto se efectua a mudança de cena⁸².

As mesmas funções visuais, simbólicas e representativas e narrativas da moldura são tomadas pelo arco do proscénio e pano de boca. É este último que se abre, literalmente, para uma janela que não se encontra, agora, apenas sugerida na profundidade da pintura: a caixa do palco à italiana existe e é um espaço preparado para a criação de ilusão. Mas, como na pintura, esse espaço organiza-se segundo as leis da perspectiva e submete-se ao olhar do observador Este domínio pelo olhar e pela distância⁸³, somado à clareza com que a cortina faz a separação entre real e ficção, faz com que o espectador se encontre na posse de todas as evidências que lhe autorizam realizar uma escolha informada entre acreditar ou não acreditar, muito embora toda a produção subsequente concorra para introduzir o espectador numa realidade virtual e fazê-lo esquecer esse carácter.

L'Oratorio d'Aurélia concretiza o paradoxo do espectador se encontrar permanentemente avisado e, simultaneamente, rendido à ilusão e esse equilíbrio dita a utilização da cortina que tanto serve a produção de ilusão – nos momentos em que dança ou serve de baloiço – como mostra aquilo que deveria permanecer “fora-de-cena”, fora do campo de visão dos espectadores, como quando assume a função de camarim. A surpresa do espectáculo reside em fazer do palco o lugar onde se cria a ilusão à vista dos espectadores, mostrando o processo da sua construção, como quando Aurélia coloca um pequeno comboio de brincar a passar por entre o seu corpo e expõe a forma como a largura do figurino deixa um espaço para o brinquedo passar: apesar de perceber o mecanismo, o espectador decide “suspender a descrença”. A expressão foi cunhada pelo poeta e filósofo Samuel Taylor Coleridge em 1817 e refere-se a uma suspensão do julgamento a que os espectadores se permitem na análise de um objecto ficcional, de forma a ultrapassar limitações, incoerências e impossibilidades para alcançar uma «(...) fé poética (...)»⁸⁴, que depende da vontade do sujeito e das

⁸²*Op cit.*, Livro II. p.71-72.

⁸³O ponto de vista óptimo para a observação do palco coincide com o lugar reservado ao príncipe e situa-se ao nível do seu olhar. Ainda relativamente à distância de observação, a cenografia conta com essa distância na produção técnica de estruturas, adereços e pintura.

⁸⁴«(...) poetic faith (...)».

COLERIDGE, Samuel Taylor – *Biographia Literaria*. In ENGELL, James ; BLAIN, W. Jackson (ed.) - *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*. Vol.7. p.6.

qualidades das imagens⁸⁵. De forma pragmática, a “suspensão da descrença” é necessária à leitura de grande parte das obras pois, caso contrário, o espectador envolver-se-ia num processo obsessivo de identificação do erro através da comparação com o real e seria impossível, por exemplo, acreditar nas cenas de parte dos filmes de acção em que um herói vence, sozinho, um grupo de malfeitores ou nas séries de coincidências de que depende o desfecho positivo das comédias românticas. Se se admitir que a sensação experimentada por parte dos espectadores de *L’Oratorio d’Aurélia* vai além de aceitar que uma determinada cena ou acção é plausível, pode tomar-se a diferença proposta por Thierry de Duve em *On Incarnation*⁸⁶ entre a “suspensão da descrença” e o “toque”: o autor sugere, primeiro, que o *trompe l’oeil* corresponde à crença num engano (*a belief*); seguida e gradativamente, a “suspensão da descrença” depende tanto das qualidades técnicas do artista como na aceitação de um “*as if*”, ou seja – e considerando o exemplo da representação pictórica de um corpo humano – o espectador reconhece a qualidade técnica do artista e atribui um sujeito (um *I, she* ou *he* e não um *it*) à representação, olhando-a como se esta pudesse tornar-se viva, falar e olhar nos seus olhos⁸⁷. Ainda assim, a “suspensão da descrença” existe enquanto o espectador se encontra diante de um quadro ou de um palco e interrompe-se no momento em que essa situação se altera e refere-se a uma situação da qual o espectador se encontra protegido (*sheltered*⁸⁸). Ser “tocado” implica renunciar ao abrigo (estado que a expressão «fé poética» de algum modo anunciava) e tornar-se o “recipiente” de uma mensagem, por muito que esta não lhe seja endereçada directamente; e o “toque” é um acto de amor. Neste sentido, o soldadinho foi “tocado” pela bailarina, tal como alguns dos espectadores de *L’Oratorio d’Aurélia* são “tocados” pelo espectáculo para além da duração da experiência.

Numa outra cena, Aurélia encontra-se frente a uma cortina preta e começa a desfiar o figurino colocando (supostamente) a nu o corpo feminino. Acontece que, à medida que o figurino desaparece e se transforma num fio, surge apenas o negro, não

⁸⁵«Images and Thoughts possess a power in and of themselves, independent of that act of the Judgement or Understanding which we affirm or deny the existence of a reality correspondent to them.»
COLERIDGE, Samuel Taylor – To Daniel Stuart. In GRIGGS, Earl Leslie (ed.) - *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge. 1815-1819*. Vol. IV. p.6.

V. também YANAL, Robert J. – *Paradoxes of Emotion and Fiction*. p.89-92.

⁸⁶DUVE, Thierry de – On Incarnation: Sylvie Blocher’s *L’Annonce Amoreuse* and Édouard Manet’s *A Bar at the Folies-Bergère*. In GILL, Carolyn Bailey (ed.) - *Time and Image*.

⁸⁷*Op cit.*, p.101.

⁸⁸*Op cit.*, p.114.

existindo qualquer corpo para lá do invólucro. Mais uma vez, apesar de recorrer a um mecanismo conhecido (pois é sabido que, estando o corpo vestido de negro e sendo a cortina de fundo igualmente negra, o público não distingue o corpo), os espectadores aderem. Aqui, está em causa a relação superfície – essência pois, para lá da aparência não existe nada ou, antes, existe a cortina, objecto que acompanha a história da representação e “esconde o acto de esconder”, como sublinha a narrativa de Zêuxis e Parrásios – para lá da imagem, existe a promessa de outra imagem.

No espectáculo, o facto de se tratar do corpo humano e desse corpo aparecer na forma de um vazio ou ausência causa, no mínimo, estranheza mas também desconforto, tendo em consideração o paralelo entre o corpo próprio e o corpo da cena e a inevitável relação entre o vazio do corpo na Terra e a morte.

A evidência de não existir nada para lá da imagem (do corpo) contrasta com a experiência cristã do corpo que faz corresponder ao vazio a ressurreição do corpo. É este o exemplo tomado por Didi-Huberman para falar do início da «dialéctica da crença»: «Uma aparição de nada, uma aparição minimal: alguns indícios de um desaparecimento. Nada a ver, para crer em tudo.»⁸⁹. O autor narra o episódio em que um discípulo chega ao túmulo vazio de Cristo e, apesar de o encontrar vazio, acredita – «Viu e acreditou. Não tinha efectivamente, entendido ainda a Escritura, segundo a qual Ele devia ressuscitar dos mortos.»⁹⁰. A partir deste episódio, Huberman encontra no vazio uma promessa (de ressurreição, de outro espaço) e sustenta a existência de uma divisão entre o que classifica de «tautologia» e de «modelo fictício». Depois de clarificar a relação entre ver e ser visto – «O que vemos não vale – não vive – aos nossos olhos senão pelo que nos olha.»⁹¹ – Didi-Huberman considera a situação de um indivíduo diante de um túmulo: observa a evidência de um volume de pedra, mais ou menos geométrico; mas, para além daquilo que objectivamente observa, parece existir qualquer coisa que, do túmulo, observa agora este indivíduo, uma «(...) espécie de esvaziamento (...)»⁹² que advém de uma sensação de perda, de luto e que parte do vazio deixado por um corpo, semelhante ao do sujeito que observa o túmulo, que se encontra *esvaziado* da sua vida e de todas as acções dela características. Frente a esta

⁸⁹DIDI-HUBERMAN, Georges – *O Que Nós Vemos, O Que Nos Olha*. p.23.

⁹⁰A BÍBLIA SAGRADA. São João, 20: 8-9. p.1432-33.

⁹¹DIDI-HUBERMAN, Georges – *O Que Nós Vemos, O Que Nos Olha*. p.9.

⁹²*Op cit.*, p.17.

perturbação, existem dois modos de agir: um que recusa esta cisão entre ver e ser visto e nega aquilo que se encontra debaixo, ou escondido, para lá do que é evidente; e um segundo modo que procura encontrar qualquer coisa de metafísico para lá do volume e do vazio. Então, perante um mesmo vazio, o «homem da tautologia» considera que o que está à vista é tudo o que existe, não havendo nada (qualquer temporalidade, memória ou potência) para lá dele; por oposição, o «modelo fictício» recusa que o vazio se esgote em si mesmo e «(...) transforma a experiência do ver num exercício de crença (...)» num «(...) algo Outro (...)»⁹³. Esta dicotomia do ver, entre a tautologia e a crença, é transponível para a que percorre a imagem que tanto é superfície como profundidade e para a que define o corpo como imagem – uma superfície que contém uma profundidade.

É a passagem da superfície à profundidade para se deixar iludir e “ser tocado” que apenas está acessível ao olho humano – isto mostra o episódio de Zeuxis e Parrásios mas, também, a cena final do filme de Pasolini *Che Cosa Sono le Nuvole?* em que duas marionetas, Otello e Jago, depois de serem deitadas numa lixeira pelo homem do lixo (aquele que vai e vem e leva os mortos, como explica Jago a Otello), conseguem finalmente ver as nuvens:

OTELLO: Iiih! E che so' quelle?
JAGO: Quelle sono...sono le nuvole...
OTELLO: E che so'ste nuvole?
JAGO: Mah!
OTELLO: Quanto so'belle, quanto so'belle... quanto so'belle...
JAGO: Ah, straziante meravigliosa bellezza del creato!⁹⁴

Se o corpo compósito de Aurélia e Timothy se aproxima do das marionetas e introduz o espectador num universo de ilusão, as marionetas de Pasolini atestam o facto de apenas os humanos poderem decidir o que ver e ser introduzidos nessa virtualidade para contemplar uma profundidade, seja ela uma construção humana (como o céu que o Homem Elefante contempla e que o separa do monstro) ou a Natureza. Até ao momento da sua morte, as marionetas de Pasolini estavam sujeitas ao manipulador e ao espaço do edifício do teatro: por estarem em cena, não podiam olhá-la como espectadores e, ao levantar a cabeça, apenas podiam ver o manipulador e a teia, o “fora-de-cena” onde se

⁹³*Op cit.*, p.21.

⁹⁴PASOLINI, Pier Paolo – *Che Cosa Sono le Nuvole?*. In PASOLINI, Pier Paolo [et.al.] - *Capriccio all'Italiana*. [registo de vídeo].

produz a ilusão. Em *As Marionetas* (1810)⁹⁵ Henrich von Kleist sugere que os bonecos escapam à gravidade e, também, à afectação humana; de forma romântica, Kleist afirma a superioridade do movimento das marionetas relativamente ao dos bailarinos de “carne e osso” pois, para além de poderem executar os exercícios que o seu criador determine, escapam à matéria – ao peso imposto pela força da gravidade – e, também, ao intelecto e à emoção. É a capacidade de se emocionar que faz com que a experiência de olhar para o céu possa ser das mais belas, para as marionetas de Pasolini (libertas através da morte) e, também, para os humanos. Por isso Ilya Kabakov, em *Look Up and Read the Words* (1997), constrói uma peça que deve ser vista de baixo, estando-se deitado no chão e olhando para cima; nessa posição, pode-se ler o texto suspenso nas grelhas da peça e, por entre as palavras, contemplar o céu:

My dear! You lie in the grass, looking up / Not a soul around / All you hear is the wind / You look up into the open sky, up into the blue above, where the clouds roll by / It is perhaps the most beautiful thing that you have ever done or seen in your life.⁹⁶



Figura 48
Pasolini, *Che Cosa Sono le Nuvole?*, 1967
(frame)



Figura 49
Ilya Kabakov, *Look Up and Read the Words*, 1997

⁹⁵Cf. KLEIST, Heinrich Von – *As Marionetas*.

⁹⁶Disponível em http://www.muenster.de/stadt/tourismus/en/sculptures_kabakov.html. (2011.11.12).

2.2.2. DENTRO da IMAGEM

O interior e o exterior da caverna de Platão separam a “imagem-ilusão” da “imagem do pensamento ou imagem moral”, definida por Deleuze como aquela que subjaz ao pensamento filosófico e é o seu pressuposto. Deleuze constata que a filosofia parte de uma «(...) matéria pura, um elemento.»⁹⁷ que é o pressuposto da existência de um pensamento natural orientado para o que é Verdadeiro; e, seguindo Nietzsche, declara que acreditar na boa natureza do pensamento, encaminhado para o Verdadeiro e, logo, para o Bem, é um desígnio moral. Assim, «(...) o pensamento conceptual filosófico tem como pressuposto implícito uma imagem do pensamento pré-filosófica e natural, tirada do elemento puro do senso comum.»⁹⁸ e é esta imagem que classifica de dogmática, ortodoxa ou moral. A imagem, que Deleuze crê emergir simultaneamente na criação de conceitos, foi transformada em derivação dos conceitos⁹⁹, como as sombras da caverna são derivações dos objectos e, finalmente, da luz do Sol: *para lá* da superfície da imagem existem os conceitos, ou a imagem-moral.

Este *para lá* encontra-se, também, na “pintura como janela” e no entendimento tradicional que faz coincidir o espaço sugerido para lá da janela com conceitos de origem platónica, uma «(...) verdade ou significado interior no qual o intérprete pode penetrar.»¹⁰⁰ e que Rosalind Krauss (ao analisar a obra de Cindy Sherman) identifica com a Verdade, o Ideal ou a Mente, ou seja, assume-se que a imagem é um contentor de essências, ou um “cofre onde se deposita o visível”¹⁰¹.

A relação “corpo-superfície”/“essência” existe na própria definição de imagem: ela é qualquer coisa que existe sem se fixar (“*an image*”), por contraste com a fixação num suporte (“*a picture*”): de um lado, o acto deliberado de representar e utilizar meios actuantes sobre um suporte concreto e, do outro, um acto menos determinado, muitas vezes passivo ou automático, que origina um fenómeno de aparição virtual, onde se

⁹⁷DELEUZE, Gilles – *Diferença e Repetição*. p.226.

⁹⁸*Op cit.*

⁹⁹Cf. RAJCHMAN, John – *As Ligações de Deleuze*. p.40.

¹⁰⁰«(...) inner truth or meaning to which the interpreter might penetrate.»

KRAUSS, Rosalind – *History Portraits*. In CINDY SHERMAN.p.174.

¹⁰¹«(...) o seu modelo [o da pintura a óleo] não é tanto o da janela aberta para o mundo como o cofre-forte inserido na parede – um cofre onde está depositado o visível.»

BERGER, Jonh – *Modos de Ver*. p.113.

incluem as imagens verbais, acústicas e mentais¹⁰². O carácter potencial da “ideia” e da “imagem” determina a confusão entre ambas, caso promovido pela estratégia platónica que separou a “ideia” da sua raiz epistemológica, “ver”. Assim, encontra-se a situação recorrente de confundir a “ideia” com a “imagem”, no sentido em que a “imagem” seria a essência, ou a “ideia” de qualquer suporte imagético:

Any attempt to grasp the “idea of imagery” is fated to wrestle with the problem of recursive thinking, for the very “idea” of an “idea” is bound up with the notion of imagery. “Idea” comes from the Greek verb “to see”, and is frequently linked with the notion of “eidolon”, the “visible image” that is fundamental to ancient optics and perception. A sensible way to avoid the temptation of thinking about images in terms of images would be to replace the term “idea” in discussions of imagery with some other term like “concept” or “notion”, or to stipulate at the outset that the term “idea” is to be understood as something quite different from imagery or pictures. This is the strategy of Platonic tradition, which disguises the *eidos* from the *eidolon* by conceiving of the former as a “suprasensible reality” of “forms, types, or species”, the latter a sensible impression that provides a mere “likeness” (*eikon*) or “semblance” (*phantasma*) of the *eidos*.¹⁰³

Podemos pensar que a tradição platónica convidou os espectadores a pensar no “por detrás da imagem”, ou na realidade pura de que a imagem tende a ser o *fantasma* mas, na relação entre a “*image*” e a “*picture*”, podemos inferir uma relação analógica: numa “*picture*” existirá a apresentação de uma *image*, do que não é «(...) uma apresentação material, mas uma “semelhança” abstracta, geral e espiritual.»¹⁰⁴. Como exemplo, pode pensar-se nas aguarelas que Dürer realizou a partir de um sonho (*O Sonho*, 1525), ou na apropriação mental realizada por um espectador a partir do contacto com uma pintura. A sequência circunda, então, a “*picture*” que cobre “*an image*” e “*an image*” que, tradicionalmente, cobre uma Verdade.



Figura 50
Albrecht Dürer, *O Sonho*, 1525

¹⁰²Cf. MITCHELL, W. J. T. – *Picture Theory*. p.4.; MITCHELL, W. J. T. – *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. p.84-85.

¹⁰³ MITCHELL, W. J. T. – *Iconology. Image, Text, Ideology*. p.5.

¹⁰⁴ «(...) a material picture, but an abstract, general, spiritual “likeness”.»
Op cit, p.31.

A função da imagem como véu que protege os sujeitos do encontro com um real traumático é enfatizada por Freud quando descreve o fetiche: em *Fetichism*¹⁰⁵, exemplifica a estrutura do fetiche através da explanação do caso de um homem cujo gozo advinha da existência de um “brilho do nariz”. A fetichização da imagem do “brilho do nariz” é, aí, um substituto que protege o indivíduo de uma verdade recalcada e traumática, a saber, a inexistência do falo materno e o conseqüente medo da castração. Este entendimento da imagem como substituto e o privilégio do modelo linguístico (a procura do significante, pois «(...) o sujeito é o sujeito significante – determinado por ele (...)»¹⁰⁶) leva Mitchell a observar uma «(...) hostilidade estrutural da psicanálise em relação às imagens e representações visuais.»¹⁰⁷, fazendo das imagens um sintoma, o substituto de um desejo impossível e da análise a forma de descodificação do seu conteúdo manifesto para encontrar o conteúdo latente que se expressa na linguagem. Deleuze afirma que a vontade de encontrar o “definido para lá do indefinido” leva a psicanálise a ignorar o contexto e a prescindir do referente para colocar no lugar do desejo o código e se reger pela verdade do “significante-mestre”¹⁰⁸.



Figura 51
Cindy Sherman,
Untitled # 225,
1990

¹⁰⁵Cf. FREUD, Sigmund – Fetichism. In PHILLIPS, Adam (ed.) – *The Penguin Freud Reader*.

¹⁰⁶LACAN, Jacques – *O Seminário. Livro 11. Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*. p.69.

¹⁰⁷«(...) structural hostility of psychoanalysis toward images and visual representations.» .

MITCHELL, W. J. T. – *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. p.69.

¹⁰⁸Cf. DELEUZE, Gilles – Psychoanalysis and Desire. In BOUNDAS, Constantin (ed.) - *The Deleuze Reader*.

Georges Didi-Huberman¹⁰⁹ complexifica esta estrutura e distingue a «imagem-fetiche» da «imagem-dilaceramento». A «imagem-fetiche» relaciona-se com a «imagem-véu» – que existe como conceito desde Platão – enquanto imagem que esconde qualquer coisa e persegue uma ilusão, uma vez que o fetiche procura manter a teoria apesar da realidade: manter a teoria de que existe um falo materno através do desvio da atenção para um objecto sucedâneo, mesmo sabendo não existir tal coisa como um falo materno. A «imagem-dilaceramento», por seu turno, concilia a beleza com o insustentável e remete para os escritos de Lacan (que fala das imagens dos sonhos) em que, através da imagem, o olhar do nada actua sobre um sujeito: para lá da imagem existiria a revelação de um fragmento do real, perante o qual as palavras e categorias falham e onde se mostra o objecto da angústia por excelência, «(...) a própria imagem da deslocação, do dilaceramento essencial do sujeito.»¹¹⁰.

A Verdade dos conceitos universais e a Verdade de cada indivíduo estaria *para lá* da imagem, nesse espaço do «(...) significado ou verdade interior (...)»¹¹¹. Ao desfilar o figurino, Aurélia Thierrée não encontra o corpo mas, antes, o negro de uma cortina e, de forma análoga, quando analisa a série *History Portraits* (1989-1990), Krauss chama a atenção para a evidência da falsidade das próteses e adereços aplicados por Sherman: esses elementos artificiais funcionariam como véus ou máscaras e a falsidade óbvia indicaria a possibilidade da sua remoção de forma a aceder ao que se encontra “por detrás” da superfície; contudo, a imediata percepção das próteses como exteriores ao corpo, nega a possibilidade de existir realmente uma Verdade escondida, acessível através da remoção da superfície¹¹².

A aceitação tradicional da Verdade *para lá* da janela e a sua negação, o facto de não existir qualquer totalidade *para lá* da superfície, juntamente com a liberdade humana em decidir ser iludido (ou “tocado”), cria as condições para fazer da profundidade associada à imagem um espaço de projecção que tanto diz respeito à relação entre referente e imagem, como a uma ficção que não é já (ou apenas) a da crença numa Verdade, é a projecção dos desejos particulares. É isto que mostra o amor do soldadinho

¹⁰⁹Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges – *Imagens Apesar de Tudo*. p. 98-109.

¹¹⁰LACAN, Jacques – *Le Séminaire 11*, p.209, cit. por *Op cit.*, p.108.

¹¹¹«(...) inner truth or meaning (...)» .

KRAUSS, Rosalind – *History Portraits*. In CINDY SHERMAN. p.174.

¹¹²Cf. *Op cit.*

pela bailarina e, também, o episódio do *Banquete*¹¹³ de Platão quando, a propósito do amor que Alcibiades dedica a Sócrates, Alcibiades compara o segundo a um sileno, armários e arcas onde se guardavam obras preciosas. Quando Alcibiades fala de Sócrates, refere que essas obras seriam estátuas de deuses, ou seja, para lá do sileno estaria uma outra imagem. O amor, deste ponto de vista, é sempre o amor a uma imagem – pois não é possível aceder a nada mais que a uma imagem –, mas a uma imagem particular modelada segundo uma projecção (talvez por isso, nos beijos, se fechem os olhos: para recordar o amado apenas como imagem ou para encontrar um estado de cegueira¹¹⁴).

A relação entre a projecção de desejos e a imagem está traçada, não só porque se desejam certas coisas através das imagens, como porque se desejam outras que são imagens. No primeiro caso, remete-se para *The Power of Images*¹¹⁵, onde David Freedman relata vários casos em que a imagem foi utilizada para promover a ascense, edificar, dar graças ou encontrar o perdão – neste contexto, toma-se o exemplo dos *ex-votos* ou das alminhas portuguesas em que uma imagem é oferecida como meio de pagamento de uma promessa e como forma de agradecer ou selar um contrato de fé. No segundo caso, o do desejo de coisas que são apenas imagens, volta-se à ideia de que existe um vazio *para lá* da superfície, lugar onde se projecta o desejo dos indivíduos que, por isso, ama as imagens:

Sancho Pança entra num cinema de uma cidade de província. Está à procura de D. Quixote e encontra-o sentado a um canto, de olhos postos no écran. A sala está quase cheia, a galeria – que é uma espécie de varanda – está inteiramente ocupada por crianças barulhentas. Depois de algumas tentativas inúteis de ir ter com D. Quixote, Sancho senta-se contrariado na plateia, junto de uma menina (Dulcineia?) que lhe oferece um chupa-chupa. A projecção começou, é um filme de época, no écran correm cavaleiros armados, a certa altura aparece uma dama em perigo. De repente, D. Quixote levanta-se, desembainha a espada, precipita-se contra o écran e os seus golpes começam a

¹¹³Cf. PLATÃO – *O Banquete*. 215 b. p.114.

¹¹⁴A cegueira é tida como condição do amor e da existência da imagem quando Jacques Derrida, a propósito do gesto de desenhar, convoca o episódio de Butades e afirma que a mulher e o amado nunca se vêem, seja porque estão de costas voltadas ou porque os olhares simplesmente não se encontram *. Derrida continua afirmando que a sombra que a jovem regista é já uma memória e Mirzoeff reforça confirmando que a representação depende sempre da memória pois, enquanto o amado estava junto dela, a mulher não tinha necessidade de o representar mas, quando o fez, precisou de afastar os olhos do seu corpo para poder ver a imagem do desenho**. Quando representa - e re-presenta para tornar presente uma ausência -, a filha de Butades tenta aprisionar a sombra como entidade que “representa a alma ela mesma”, mas essa sombra depende e é já uma memória e, desse ponto de vista, uma construção daquela que a representa.

*Cf. DERRIDA, Jacques – *Memoirs of the Blind. Self-Portrait and Other Ruins*. p.49-51.

**MIRZOEFF, Nicholas – *Bodyscape. Art, Modernity and the Ideal Figure*. p.36-37.

¹¹⁵Cf. FREEDBERG, David – *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*.

rasgar a tela. No écran ainda se vêem os cavaleiros e a dama, mas o rasgão negro, aberto pela espada de D. Quixote, vai-se alargando cada vez mais, devora implacavelmente as imagens. No fim, do écran já quase nada resta, vê-se apenas a estrutura de madeira que o sustentava. O público, indignado, abandona a sala mas, na galeria, as crianças não param de encorajar freneticamente D. Quixote. Só a menina da plateia o contempla com ar de censura.

Que devemos fazer com as nossas imaginações? Amá-las, acreditar nelas, a tal ponto que temos de as destruir, falsificar (...). Mas quando, no fim, elas se revelam ocas, inatingíveis, quando mostram o nada de que são feitas, só então podemos descontar o preço da sua verdade, compreender que a Dulcineia – que salvámos – não pode amar-nos.¹¹⁶

Agamben fala de “imaginações”, aquilo que se descreve como uma «(...) faculdade de inventar, de conceber (...), fantasia (...), devaneio (...)»¹¹⁷, quando se refere à acção em que D. Quixote tenta salvar Dulcineia; no entanto, a Dulcineia é ela mesma uma ficção criada por Quixote a partir de personagens de romances de cavalaria, que lhe forneceram as características da mulher ideal. A Dulcineia, como a tela do cinema, existe como imagem e Agamben torna clara esta relação: «O corpo dos desejos é uma imagem. E aquilo que é inconfessável no desejo é a imagem que fazemos dele.»¹¹⁸. O autor nega a possibilidade de a palavra (o significante) conter o desejo, uma vez que o último coincide com a imaginação e a imagem e, posteriormente, assume que «(...) aquele desejo inconfessável somos nós próprios (...)»¹¹⁹. Desejar uma imagem será, então, desejar-se a si, pois como Roland Barthes sintetiza, «(...) é o meu desejo que desejo e o ser amado mais não é do que seu subordinado.»¹²⁰, um objecto mudo que existe diante do sujeito do enunciado e que funciona como um lugar semi-vazio, que aceita a projecção¹²¹.

Quando se refere à obscenidade com que o real é posto a nu em determinadas imagens (a pornografia em particular), Baudrillard esclarece que, sem ilusão, não existe nada para ver, pois é necessário que o objecto apareça e se esconda para que olhemos verdadeiramente para ele¹²² – deste jogo resulta a fenda semi-vazia essencial à projecção e ao ver como actividade de procura activa para lá da ilusão¹²³.

¹¹⁶AGAMBEN, Giorgio – *Profanações*. p.135-36.

¹¹⁷COSTA, J. Almeida ; MELO, A. Sampaio – *Dicionário da língua Portuguesa*. p.900.

¹¹⁸AGAMBEN, Giorgio – *Profanações*. p.73.

¹¹⁹*Op cit.*

¹²⁰BARTHES, Roland – *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. p.40.

¹²¹Cf. *Op cit.*, p.11-13.

¹²²Cf. BAUDRILLARD, Jean – *The Ecstasy of Communication*. p.31-32, 45-56.

¹²³Walter Benjamin sublinha a necessidade de um véu à existência de beleza: o belo não é o véu ou o objecto velado, mas sim o «(...) objeto en su velo.»*. É o mistério e a necessidade de desvelar que constrói a beleza.

*BENJAMIN, Walter – *Dos Ensayos sobre Goethe*. p.95.

2.2.3. ESTAR ALI

Em 1995 o artista Ugo Rondinone iniciou a série *I Don't Live Here Anymore*, fotografias de pequeno formato (cerca de 150 x 100 cm) trabalhadas digitalmente. Em cada uma, Rondinone adiciona a sua face à imagem de corpos de modelos, imagens colecionadas em revistas de moda representando corpos de jovens ou de adolescentes em poses sensuais. O vínculo que o título e a utilização da sua face estabelece com o “eu” remete para a ligação directa entre “quem eu sou”, “qual a minha identidade” e a imagem, como se em cada fotografia se procurasse aceder a uma identidade particular, obtida na experimentação de um corpo. O corpo assume um carácter determinante na construção efectiva da identidade que se estabelece nesta deriva pela imagem, dando forma material à metáfora que Bauman¹²⁴ utiliza ao identificar a identidade contemporânea com a figura do peregrino. Bauman alerta para a dificuldade na construção de um projecto coerente quando é necessária a adaptação permanente à reflexividade contemporânea. Neste contexto, Giddens distingue a monitorização reflexiva da acção, inerente a qualquer actividade humana, da reflexividade moderna que deriva da rapidez e constância do fluxo de informação e que substitui as certezas fundacionais pré-modernas pelo critério da dúvida, obrigando a que os sujeitos adaptem as suas acções constantemente¹²⁵, o que obriga à reformulação periódica da identidade. Neste contexto, a escolha de imagens de corpos adolescentes sublinha o carácter provisório da identidade, assinalando-se a adolescência como época de alterações constantes, decisivas e rápidas.



Figura 52, 53, 54
Ugo Rondinone,
*I Don't Live Here
Anymore*,
1995-2012

¹²⁴Cf. BAUMAN, Zygmunt – *Life in Fragments – Essays in Postmodern Morality*. p.88.

¹²⁵Cf. GIDDENS, Anthony – *Modernidade e a Identidade Pessoal*. p.16-17.

O trabalho sobre o corpo coincide, aqui, com o trabalho sobre a identidade mas releva-se o facto de os corpos seleccionados não serem quaisquer uns, são antes retirados do conjunto das “celebridades” que, como visto, são assinaladas como caso em que a aparência se separa do “verdadeiro eu”, que passa a estar concentrado num comportamento público ou abreviado numa função. A publicidade faz sobressair esta operação de redução quando relaciona o produto, o corpo do modelo que o publicita e a qualidade associada a ambos: x utiliza o champô y e é atraente, logo, o champô y torna os utilizadores atraentes, logo, semelhantes a x . Na moda, o processo é semelhante, podendo a colecção do costureiro e a aparência dos modelos que a promovem ser associada a irreverência, *glamour*, determinação, sucesso, etc. No limite, um objecto e o modelo podem surgir associados a qualquer significado, processo que Baudrillard descreve ao analisar a complexificação da estrutura do signo, tornando polivalente a relação entre significante (Ste) e significado (Sdo) – a estrutura do signo é arbitrária pois a relação entre significante e significado é uma convenção que, em princípio, é de tipo exclusivo; é a substituição da univocidade pela multiplicidade que caracteriza a transformação da arbitrariedade do signo:

A racionalidade do signo funda-se na exclusão, na aniquilação de toda a ambivalência simbólica, em proveito de uma estrutura fixa e equacional. O signo é um discriminante: estrutura-se por exclusão. (...) Esta consignação do Ste e do Sdo termo a termo pode muito bem complexificar-se numa relação equívoca, multívoca, sem infringir a lógica do signo. Um Ste pode remeter para vários Sdo, ou inversamente: o princípio de equivalência, portanto de exclusão e de redução sobre o qual se funda o arbitrário, permanece o mesmo. A *equivalência* tornou-se simplesmente *polivalência*.¹²⁶

Colocar o “eu”, metaforicamente condensado no rosto, no interior de um corpo corresponderia, então, a procurar traduzir o “eu” pelas qualidades apresentadas. A identificação entre o “eu” como interioridade subjectiva e a qualidade publicitada pela imagem mantém a estrutura tradicional que associa o interior ou a alma e o Bem pois, ainda que a actualidade reforce a necessidade de expressar na imagem a personalidade de cada indivíduo, parte do princípio que esta personalidade é “boa”, por isso digna de ser mostrada. Nesta equação tradicional falta a beleza como condição de transporte até ao Bem, sendo conhecida a justificação neo-platónica utilizada desde a Renascença para a representação do corpo nu, a de que a beleza divina se expressa na harmonia do corpo

¹²⁶BAUDRILLARD, Jean – *Para uma Crítica da Economia Política do Signo*. p.186.

e do mundo. Esse meio de transporte continua a ser o do corpo: um indivíduo adquire um produto (o mesmo champô que usa um modelo, por exemplo), para ser atraente, mas ser atraente à semelhança do modelo, *ser atraente tal como aquele corpo belo o é*. O lugar onde a imagem se abre à projecção por parte do espectador é o do corpo do modelo pois, como é sabido e James Elkins reforça, o olho humano está desenhado para ver corpos uma vez que, em cada imagem, se procura o que é semelhante a si próprio, um *doppelgänger* ou um gêmeo¹²⁷.

Em *I Don't Live Here Anymore*, Rondinone projecta-se e concretiza a projecção, colando o seu rosto ao corpo dos modelos. No entanto, assinala a impossibilidade do encontro ao deixar clara a montagem: ao invés de utilizar os *softwares* de manipulação de imagem para iludir a junção, deixa em todas as imagens da sua face sombras (sombras de fim-de-tarde¹²⁸) que ameaçam a coerência interna da fotografia e denunciam a sua “falsidade”. A falha no encontro entre Rondinone e a imagem ideal também existe na própria duração da obra (iniciada em 1995 e com fotografias de 2011), prolongamento que atesta a recorrente insatisfação e o carácter provisório e precário de cada investida. Destes (des)encontros resulta uma dúvida acerca da identificação entre interior e exterior, bem como uma paródia à tradição ocidental segundo a qual a imagem reflecte a substância.

Para além das propriedades da imagem, o título argumenta a favor deste questionamento pois, ao contradizer a imagem (onde Rondinone efectivamente está representado), explora a fenda que existe entre imagem e linguagem, num processo de negação (isto não é aquilo) que recorda *Ceci n'est pas une Pipe* (1928-29) de René Magritte. Aqui – e de acordo com Foucault¹²⁹ – a legenda afirma o óbvio, não é um cachimbo mas a representação de um cachimbo mas, ao fazê-lo, põe em causa uma

¹²⁷Cf. ELKINS, James – *The Object Stares Back. On the Nature of Seeing*. p.120.

¹²⁸V. JANUS, Elizabeth – Ugo Rondinone. «Artforum».

¹²⁹Em *Ceci n'est pas une Pipe*, Magritte utiliza “Isto” para apontar a imagem, interpelando o espectador - “Isto” não é “aquilo”. Neste caso, «Magritte liga os signos verbais e os elementos plásticos, mas sem se outorgar, previamente, uma isotopia; esquiva o fundo de discurso afirmativo, sobre o qual repousava tranquilamente a semelhança: e coloca em jogo puras similitudes e enunciados verbais não-afirmativos, na instabilidade de um volume sem referência e de um espaço sem plano. Operação da qual *Isto não é um cachimbo* dá, de certo modo, o formulário.»

Cf. FOUCAULT, Michel – *Isto Não é um Cachimbo*. p.76.

atitude convencional que tende a tratar a imagem como a coisa em si¹³⁰. Também Rondinone afirma, “não vivo aqui”: *I* (eu) não estou aqui (*here*) e “aqui” é um advérbio que, juntamente com “eu”, situa o indivíduo no “sítio onde está” – a imagem. Pode dizer-se que o *I* não está ali, no sentido em que “ali” seria apenas uma representação e não o sujeito em si quando, para mais, o “ali” da fotografia não passa de uma montagem e não existe uma relação de veracidade entre referente e fotografia. Nesta hipótese, *I* seria o indivíduo “de carne e osso”, exterior à representação.

H. P. Grice enumera várias tipologias de frases onde *I* é utilizado: 1) «*I am hearing a noise.*»; 2) «*I played cricket yesterday.*»; 3) «*I was hit by a golf-ball.*». Nas frases de tipo 3, afirma ser possível substituir *I* por “*my body*”, obtendo «*My body was hit by a golf-ball.*» e mantendo o sentido original. Esta substituição parece inviável nos tipos 1 e 2, sendo que 2 é tido como exemplo de transição, pois é verdade que “o meu corpo joga cricket”, mas é igualmente verdade que é algo mais que apenas “o corpo” que joga cricket. Finalmente, no tipo 1), o *I* não pode ser substituído por “*my body*” – não é “o meu corpo” que ouve um ruído¹³¹. As frases de tipo 1 relacionam-se com a interioridade de que Elizabeth Grosz fala quando separa o corpo em exterior e interior e o exemplo apresentado coaduna-se com a afirmação de Mitchell que diz que o significado de *I* depende da sua utilização: pode não se referir nem ao corpo, nem ao “eu” pois o seu lugar é determinado por um discurso específico¹³².

Rondinone condiciona a interpretação da utilização de *I* ao utilizar *live* (e não, por exemplo, *I am not here anymore*) e *anymore* – *live* ou viver numa imagem ou num corpo remete para viver num habitáculo, ou habitar alguma coisa, acção que depende da existência de um exterior que contém um interior; por seu turno, se o *I* não está ali *anymore*, supõe-se que em algum momento já esteve e que, por isso, existe um *I* que habitou um corpo ou uma imagem e o/ a abandonou. Em princípio, então, o *I* de Rondinone refere-se à sua interioridade ou identidade, que não se consegue concretizar nas imagens modelo difundidas pelos *media*.

“Eu não vivo aqui”: um “aqui” que é simultaneamente referência à materialidade do corpo e à função da imagem. O facto de, ao longo da série, Rondinone percorrer vários corpos aponta para o questionamento de uma identidade fundada sobre o corpo (e é

¹³⁰Cf. MITCHELL, W J. – *Picture Theory*. p.66.

¹³¹Cf. GRICE, H. P. – Personal Identity. In MOORE, G. (ed.) - *Mind*.

¹³²Cf. MITCHELL, W J. – *Picture Theory*. p.269.

também possível reflectir acerca da relação entre género e identidade). Simultaneamente, utiliza a acepção tradicional que conota a profundidade da imagem com o lugar da Verdade que, no corpo, se traduz na existência de uma alma (o Bem) para lá do corpo. Neste caso, o artista esvazia a imagem da sua função de contentor, distanciando-se da esperança da filha de Butades mas, também, da acepção platónica que conota as imagens com a apresentação de sucedâneos (*eidola* ou *phantasmata*) das ideias puras. Finalmente – e tratando-se da face de Rondinone – desvia-se da função tradicional do auto-retrato que coloca o artista em posição frontal, a olhar o espectador e a deixar que, através dos olhos, seja espelhada a alma. As imagens de Rondinone estão libertas do peso de serem contentores porque são apenas superfície e assumem plenamente a falha no encontro entre a interioridade e uma aparência modelo. É esta falha que Barthes identifica quando diz, a propósito da fotografia, que “eu” nunca coincido com a minha imagem, «(...) porque é a imagem que é pesada, imóvel, obstinada (aquilo em que a sociedade se apoia), e “eu” que sou leve, dividido, disperso (...)»¹³³.

Paradoxalmente, enquanto Rondinone denuncia a reciprocidade interior/ exterior, mantém a estratégia da busca e da construção da identidade através da imagem, continuando a produzir fotografias onde a sua face se acomoda aos corpos dos *media*. Nesta demanda, torna visível a capacidade de a imagem seduzir o espectador e se constituir como local de projecção e de não existir alternativa ao corpo e à imagem como local de construção da identidade, não existindo alternativa, ainda, ao modo peregrino da identidade.

¹³³BARTHES, Roland – *A Câmara Clara*. p.20.

2.3. DO EFEITO AO PARADIGMA: NARCISO, MEDUSA E PIGMALIÃO

As imagens – as coisas visuais – são sempre já lugares: elas só aparecem como paradoxos em acto em que as coordenadas espaciais se fendem, se abrem diante nós e acabam por se abrir em nós, para nos abrir e assim nos incorporar.

G. Didi-Huberman, *O Que Nós Vemos, O Que Nos Olha*, 2011¹³⁴

*Mirror, Mirror, on the wall,
Who's the fairest one of all?*

Grimm Brothers, *Snow-White*, 1812¹³⁵

2.3.1. IMAGENS VIVAS

A resposta à questão formulada no título do texto de Mitchell, *What do Pictures Want?*¹³⁶, depende de aceitar a personificação das imagens, de aceitar tratá-las como pessoas. A tarefa não parece difícil, uma vez que as imagens exibem quase todas as características das pessoas: «(...) um corpo físico e um corpo virtual; falam connosco, por vezes literalmente, outras vezes figurativamente. Apresentam, não apenas uma superfície mas uma face que encara o espectador.»¹³⁷. Mitchell observa que, apesar dos indivíduos saberem que as imagens não são seres vivos e que não querem, de facto,

¹³⁴DIDI-HUBERMAN, Georges – *O Que Nós Vemos, O Que Nos Olha*. p.223.

¹³⁵GRIMM, Jacob ; GRIMM, Wilhelm – *Snow-White and the Seven Dwarfs*. p.10.

¹³⁶Cf. MITCHELL, W. J. T. – *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*.

¹³⁷«Pictures are things that have been marked with all the stigmata of personhood: they exhibit both physical and virtual bodies; they speak to us, sometimes literally, sometimes figuratively. They present, not just a surface, but a face that faces the beholder.»

MITCHELL, W.J.T. – *What do Pictures “Really” Want?*. «October 77».

coisas, comportam-se muitas vezes como se as imagens fossem seres animados e tivessem desejos, fenómeno que designa de «dupla consciência»¹³⁸. Nesta análise, o autor socorre-se de exemplos como a idolatria, o fetichismo, o totemismo ou, contemporaneamente, dos amores e ódios em torno de imagens como a da ovelha Dolly (símbolo da controvérsia em torno da clonagem) ou da queda das Twin Towers no 11 de Setembro (símbolo do capitalismo ocidental)¹³⁹.

Mitchell afirma que, mais do que expressar o desejo do autor ou despertar desejos nos espectadores (ou nos espectadores-consumidores porque integrados no mercado de massas), as imagens também têm desejos, o desejo pertence-lhes. O enfoque na questão do desejo é consequência da crítica que Mitchell faz à teoria da cultura visual que, por norma, argumenta a favor da existência de um poder político associado às imagens, um poder suficientemente forte para ser capaz de determinar as acções dos espectadores; neste capítulo, recusa aceitar que, por exemplo, os vídeo-jogos violentos sejam a causa da violência juvenil e, apesar de reconhecer parte da justiça do argumento, afirma que o poder das imagens é bastante menor do que aquele que lhe é atribuído e que as imagens podem confrontar ou sustentar o poder político sem que, «(...) no fim do dia, nada se altere.»¹⁴⁰. Assim, considera necessário reformular o ponto de vista da análise que, em lugar de perguntar pelo que as imagens *fazem*, deve questionar aquilo que elas *querem*, trocando a acção pelo desejo.

O título da obra remete para questões anteriormente levantadas – *What does the black man want?*, por Franz Fanon, ou *What do woman want?*, por Freud¹⁴¹ –, nas quais o sujeito da frase se identifica com as designadas minorias e que justificam o facto da análise de Mitchell partir da identificação entre a imagem e a mulher, a imagem como mulher¹⁴². “O que é que as imagens querem?” é, então, inseparável de “o que é que as

¹³⁸Cf. MITCHELL, W. J. T. – *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. p.7.

¹³⁹ *Op cit.*, p.5-27.

¹⁴⁰«Pictures are a popular political antagonist because one can take a tough stand of them, and yet, at the end of the day, everything remains pretty much the same.»

Op cit., p.33.

¹⁴¹Cf. *Op cit.*, p.29.

¹⁴²Mitchell cita Norman Bryson, na introdução que escreve a *Visual Culture: Images and Interpretations*, para afirmar que a imagem é uma mulher e refere *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, de Laura Mulvey, como texto fundamental para a questão. No entanto, na introdução que Bryson escreve a uma obra composta por vários artigos, o autor refere o género feminino da imagem como ponto de partida e descreve textos que refutam esse ponto de vista, como *Feminism, Psychoanalysis, and the Study of Popular Culture*, de Constance Penley.

V. BRYSON, Norman - Introduction. In BRYSON, Norman ; HOLLY, Michael Ann ; MOXEY, Keith – *Visual Culture: Images and Interpretations*.

mulheres querem?” e, para o saber, Mitchell socorre-se da narrativa de Geoffrey Chaucer que, no século XIV, escreveu *Wife of Bath Tale*: no conto, um cavaleiro é acusado de violentar uma donzela e, para escapar à pena de morte, tem que conseguir esclarecer a rainha relativamente ao que as mulheres querem acima de tudo. A resposta correcta é *maistrye*, um termo complexo que tanto evoca o poder legal e consentido, como o adquirido através da astúcia¹⁴³. Como as mulheres, as imagens desejariam, acima de tudo, ter poder sobre o espectador, trocar de posição com ele transformando-o numa imagem, acção que remete para a figura de Medusa o que, por isso, leva Mitchell a caracterizar este desejo como o «efeito Medusa»¹⁴⁴, a criatura que transforma em pedra quem quer que encontre o seu olhar.

No mito narrado por Ovídio¹⁴⁵, Medusa é uma mulher bela que é castigada pela deusa Atena por se ter envolvido com Poseidon, deus do mar, no templo da deusa. Atena faz de Medusa um monstro com a cabeça coberta de víboras e Perseu é o herói incumbido de a matar. Para realizar o seu objectivo sem ser petrificado, Perseu utiliza um escudo de bronze que reflecte a criatura para, enquanto ela dorme, lhe cortar a cabeça. A decapitação permite que Pegasus e Chrysaor, filhos da união entre Medusa e Poseidon, nasçam. Perseu apodera-se da cabeça da górgona para obter o poder de transformar os seus inimigos em pedra e, mais tarde, oferece-a a Atena que a coloca no centro do seu escudo.

Mitchell afirma que as imagens se encontram intimamente ligadas ao desejo porque expressam desejos e, simultaneamente, ensinam a desejar. Esta dupla função é encontrada na história de Butades em que a imagem nasce do desejo da mulher pelo amado; mas, em termos mágicos, a sobrevivência da alma (como vestígio da sua presença) na imagem pode depender da morte do amado, pelo que é possível inferir que a mulher venha a preferir a imagem à pessoa:

The picture is as much about “unbinding” the bonds of love, letting the young man depart, disintegrating the imaginary unity of his existence into the separable parts of shadow, trace, and substance. In the world of image magic, the life of the image may depend on the death of the

MULVEY, Laura – Visual Pleasure and Narrative Cinema. In PENLEY, Constance (ed.) - *Feminism and Film Theory*.

¹⁴³ «The right answer turns to be *maistrye*, a complex middle-English term that equivocates between “mastery” by right or consent, and the power that goes with superior strength or cunning.»

MITCHELL, W. J. T. – *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. p.35.

¹⁴⁴Cf. *Op cit.*, p.36.

¹⁴⁵OVÍDIO – Medusa. In *Metamorfoses*. Livro IV. 765-800. p.127-28.

model (...). We can imagine the young woman coming to prefer her depicted or (even better) sculpted lover as a more pliable and reliable partner, and rejecting the young man should he ever return to Corinth.¹⁴⁶

Substituir a pessoa pela imagem é aquilo que Medusa não cessa de fazer, acção que é nuclear, ainda, aos outros mitos que Mitchell cita, o de Narciso e o de Pigmalião. Ovídio¹⁴⁷ conta que Narciso é um adolescente belo, filho de uma ninfa que, desde cedo, sabe que apenas viverá se não se conhecer. Jovens e donzelas apaixonam-se por ele sem serem correspondidos, uma delas a ninfa Eco, condenada a repetir apenas as últimas palavras que ouve. Um dia, ao passear pela floresta, Narciso pára para beber água numa fonte e apaixonam-se pelo seu reflexo nas águas. Narciso acredita estar em frente a um outro indivíduo e, quando percebe que este é apenas um reflexo, deseja separar-se do seu próprio corpo; Narciso não consegue abandonar a imagem e acaba por morrer. Em Pigmalião¹⁴⁸ conta-se a história de um escultor exímio que decidiu nunca mais se apaixonar por qualquer mulher. Pigmalião esculpe no mármore a figura de Galateia, de beleza superior à de qualquer mortal e, ao terminar, fascinado pela sua beleza quase carnal, Pigmalião apaixonam-se pela sua criação, abraça-a e beija-a. Ao observar a cena, a deusa Vénus decide transformar a escultura numa mulher e Pigmalião casa com Galateia.



Figura 55
Caravaggio, *Narciso*, 1597-99



Figura 56
Caravaggio, *Medusa*, 1570-1610

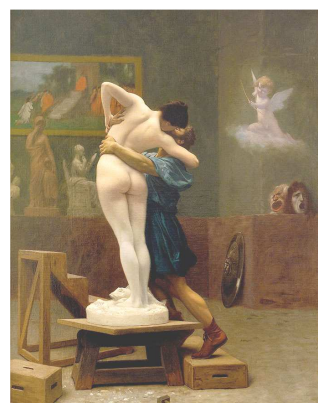


Figura 57
Jean-Léon Gérôme,
Pygmalion and Galatea,
1890

¹⁴⁶MITCHELL, W. J. T. – *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. p.67-68.

¹⁴⁷OVÍDIO – Narciso e Eco. *In Metamorfoses*. Livro III. 340-510. p.94-98.

¹⁴⁸OVÍDIO – Pigmalião *In Metamorfoses*. Livro X. 245-295. p.252-53.

Nos três mitos encontra-se a passagem da pessoa à imagem e da imagem à pessoa: ao petrificar os indivíduos, Medusa retira-os do espaço da vida, da mudança contínua e torna-os estáticos, atributo da imagem parada; em Pigmalião ocorre o inverso, a passagem do estatismo da imagem ao movimento da vida e, em Narciso, o mesmo indivíduo é real e imagem e, em virtude da paixão, o indivíduo real torna-se estático ao ponto de morrer e a imagem, que apesar de parada se move com as águas, adquire atributos humanos através da voz que Eco lhe empresta. Ao identificar estes “efeitos”, Mitchell descreve o caso de Narciso como uma ilusão ou engodo que captura o espectador; Medusa como o charme endereçado pela imagem que transforma em pedra o espectador e Pigmalião com a fantasia que coincide com o desejo do espectador:

This “Pygmalion effect” might be contrasted with the “Medusa effect” and the familiar symptomatology of the “Narcissus effect” as a survey of the basic possibilities in the beholder-image relation: the image as a deadly lure that swallows or drowns the beholder; as a mimetic charm that turns the beholder into a paralyzed image; as a fulfilled fantasy that mates with the beholder.¹⁴⁹

Quando responde à pergunta, *What do Pictures Want?*, Mitchell afirma que aquilo que as imagens desejam é diferente daquilo que comunicam ou do efeito que produzem e que, como as pessoas, as imagens não sabem o que querem e esperam encontrá-lo através do diálogo. Esta afirmação não descarta o papel do espectador e conta com a reciprocidade entre ver e ser visto, facto sublinhado pela sensibilidade ao raciocínio tradicional em que o poder das imagens tem implicações sociais¹⁵⁰. Ainda assim, ao descrever os “efeitos”, centra-se nos resultados que as imagens produzem no espectador quando é possível, em cada mito, encontrar relações de dependência mútua entre espectadores e imagens. Inicialmente, Narciso desconhece estar diante de uma imagem mas, quando o descobre («Oh! Mas ele sou eu! Percebi! O meu reflexo já não me engana!»¹⁵¹) decide permanecer diante do reflexo e é apenas o seu amor pela imagem que a mantém viva, tendo em consideração a relação analógica entre referente e imagem – a imagem apenas existe porque Narciso se faz reflectir. Narciso transita da posição daquele cujo olho é enganado, como o olho inocente dos pássaros de Zeuxis, para a posição do humano que, em liberdade e em consciência, decide permanecer junto

¹⁴⁹MITCHELL, W. J. T. – *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. p.58.

Texto contido na nota de rodapé nº 2.

¹⁵⁰Cf. MITCHELL, W.J.T. – *What do Pictures “Really” Want?*. «October 77».

¹⁵¹ OVÍDIO – Narciso e Eco. *In Metamorfoses*. Livro III. 460. p.97.

da imagem e morrer por ela (e com ela). Por este motivo – e à semelhança de Zeuxis – Narciso conforma-se com a impossibilidade de tocar na imagem («Ao menos que eu possa ver o que eu não posso tocar (...)»¹⁵²), acção que determinaria o desvanecimento do reflexo na água. A consciência do carácter ilusório da imagem é ainda mais evidente na versão do mito de Pausânias¹⁵³, onde Narciso tem uma irmã gémea por quem se apaixona. Quando a irmã morre, Narciso fica inconsolável e, quando um dia se vê reflectido numa fonte, julga ver a irmã morta. Embora consciente do desaparecimento da irmã e do facto de se estar a ver a si mesmo reflectido, Narciso adquire o hábito de se mirar nas fontes para se consolar da perda, utilizando a imagem como meio para aliviar a dor.

No mito de Medusa, o exercício do poder da górgona depende directamente do olhar deliberado do espectador, é ele quem olha Medusa (“*por olharem*”) e, por isso se transforma em pedra: «Por toda a parte, pelos campos e pelos caminhos, ela vira estátuas de homens e de animais, mudados de seres vivos em pedra por olharem para Medusa.»¹⁵⁴. No mito, Perseu é a figura que centraliza a possibilidade dos humanos rodearem, fugirem e domesticarem o olhar de Medusa e o afastamento de Perseu relativamente aos animais, referidos na narrativa («Por toda a parte, pelos campos e pelos caminhos, ele vira estátuas de homens e de animais, mudados de seres vivos em pedra por olharem para Medusa. Ele, porém, apenas vira a imagem da arrepiante Medusa reflectida no escudo de bronze (...)»¹⁵⁵), é enfatizado pela sua proximidade aos deuses. O herói é filho de Zeus e da mortal Danae e é a ordem do tirano Polidectes e o conselho da deusa Atena que, conjugados, o levam a partir em busca de Medusa; simultaneamente, são os deuses que concorrem para o sucesso de Perseu, oferecendo-lhe atributos mágicos. Louis Marin¹⁵⁶ relaciona os ardis utilizados por Perseu com o triunfo da razão humana e sua consagração na representação visual através da

¹⁵²*Op cit.*, Livro III. 475. p.98.

¹⁵³V. GRIMAL, Pierre – *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. p.322-23.

¹⁵⁴OVÍDIO – Medusa. *In Metamorfoses*. Livro IV. 775-780. p.127.

Na tradução de Domingos Lucas o sujeito da frase mantém-se, é o espectador que olha Medusa: «(...) por caminhos e campos, vira estátuas de homens e animais mudados do que foram em pedra ao olharem a Medusa (...)» *. No entanto, vários são os autores que põem em causa o sujeito da acção e perguntam “quem olha quem”, “medusa olha ou é olhada”?**.

*OVÍDIO – Medusa. *In Metamorfoses*. Vol. I. 775-780. p.217.

**Cf. GOODMAN, Lizbeth - Who’s Looking at Who(m)?: Re-viewing Medusa. p.190.

¹⁵⁵OVÍDIO – Medusa. *In Metamorfoses*. Livro IV. 780. p.127.

¹⁵⁶Cf. MARIN, Louis – Caravaggio’s “Head of Medusa”. A Theoretical Perspective. *In* GARBER, Marjorie ; VICKERS, Nancy J. (ed.) – *The Medusa Reader*. p.142-43.

perspectiva e enfatiza esse triunfo quando nota que, se Medusa dormia quando Perseu a decapita, o escudo seria desnecessário e serve apenas como símbolo da vitória da distância e da vigilância, como numa estrutura panóptica; no papel de vigilante do panóptico, o poder de Perseu depende de ver e não ser visto. Marin enumera os momentos desta vitória: o roubo do ponto de vista, o domínio da distância e a utilização da representação. No caminho, Perseu encontra-se com as três górgonas que partilham um único olho, passado de mão em mão; num dos momentos de alternância, Perseu consegue roubar esse único olho e chantagear os monstros de forma a conseguir a morada das ninfas, figuras que o auxiliam¹⁵⁷. Segundo Marin, este é o momento em que Perseu se apodera do “ponto de vista” (quem vê derrota os cegos) e, conseqüentemente, adota a posição do espectador ou do pintor no dispositivo perspético. A este momento segue-se a conquista da distância de observação e do poder exercido a partir de uma posição privilegiada, a do espectador/ pintor, que permite a Perseu tornar-se num fazedor de imagens através da utilização dos raios visuais emanados pela cabeça da górgona, agora decapitada. Finalmente, Perseu utiliza a representação – o reflexo – como forma de retaliação da razão, colocando Medusa frente ao seu próprio olhar imobilizador e voltando esse olhar contra a própria.

Sobre o mito de Pigmalião, a descrição de Mitchell fala de uma “fantasia que coincide com os desejos do espectador”¹⁵⁸, pelo que, mais que um “efeito” da imagem sobre o espectador, existe um “efeito” do espectador e dos seus desejos sobre a imagem: são os desejos do espectador que criam e dão vida à imagem. No entanto, como aponta Victor Stoichita, é Galateia que “prega uma partida” ao escultor e, em vez de cumprir a função de protecção da libido resguardando Pigmalião da paixão por qualquer mulher,

¹⁵⁷Existem versões diversas do mito, as mais conhecidas de Apolodoro e Ovídio. Na versão de Apolodoro* Perseu rouba um olho e um dente às *graias* e, na versão de Ovídio, o olho é roubado às górgonas. Ambas as figuras são filhas de Fórcis e Cetus, o que leva Stephen Wilk** a sugerir que *graias* e górgonas são figuras equivalentes, que derivam de duas versões do mito que teriam sido conciliadas. Relativamente aos atributos que auxiliam Perseu, também existem versões alternativas: Hermes teria oferecido as sandálias aladas, Hades o capacete da invisibilidade e Atena o escudo polido; noutras versões, são as ninfas que oferecem as sandálias aladas, o capacete de Hades, a espada e um *kibisis*, uma espécie de saco para guardar a cabeça decapitada. Wilk reconhece que a maioria dos atributos é desnecessária à vitória sobre Medusa e sugere a existência de versões anteriores onde, por exemplo, o próprio Hermes teria guiado Perseu.

*Cf. APOLODORO - *The Library*. II a.C. Trad. de James G. Frazner. In GARBNER, Marjorie ; VICKERS, Nancy J. (ed.) – *The Medusa Reader*. p.23-25.

**Cf. WILK, Stephen R. – *Medusa. Solving the Mystery of the Gorgon*. p.17-29.

¹⁵⁸ «(...) a fulfilled fantasy that mates with the beholder.»

MITCHELL, W. J. T. – *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. p.58.

Texto contido na nota de rodapé nº 2.

provoca a acção do desejo e faz com que o artista duvide de si próprio e da condição da sua criação: «A tal ponto a arte não se vê na arte! Pigmalião extasia-se a olhá-la e sorve no peito chamas pelo corpo de imitação. Muitas vezes toca com as mãos na sua obra para testar se é corpo ou marfim, e nem admite que é ainda marfim (...)»¹⁵⁹. Como na suposta preferência da filha de Butades pela imagem, também Pigmalião é ultrapassado pela imagem, prefere-a a qualquer ser vivo e Stoichita considera que «(...) Pigmalião não cria intencionalmente a forma perfeita de uma mulher virtual, mas é, por assim dizer, a arte que a cria *para ele e apesar dele.*»¹⁶⁰.

A dependência entre os desejos do espectador e os desejos da imagem é central no mito de Pigmalião, de tal forma que Galateia responde e corresponde ao desejo de Pigmalião – o desejo que, partindo de Lacan, Bernard Baas designa de “plano de gozo”. Baas considera que a imagem protege o sujeito do irrepresentável – o gozo em si – e que, frente a uma imagem, o olhar do espectador é capturado por “algo” que o incita a procurar esse irrepresentável que está *para lá* da imagem. A mediar está o ecrã, que é o que separa e ao mesmo tempo aproxima o «(...) o plano do sujeito ou o plano visual e o plano do Outro ou o plano do gozo (...)»¹⁶¹:

O correlato do quadro, a situar no mesmo lugar que ele, quer dizer, do lado de fora, é o ponto de olhar. Quanto ao que, de um ao outro, faz mediação, o que está entre os dois, é algo de natureza diversa da do espaço óptico geometral, algo que representa um papel extremamente inverso, que opera, não por ser atravessável, mas, ao contrário, por ser opaco – é o anteparo, o écran.¹⁶²

Assim, para além do marfim, Pigmalião teria sido capturado por esse gozo que não se pode ver mas permite que algo de essencial do sujeito se mostre, análise que retoma a ideia freudiana de uma “verdade particular” velada pela imagem.

Galateia pode ser a figura que responde à questão *What do Pictures Want?* e preferir uma das respostas avançadas por Mitchell, «(...) querem ser amadas e ser “reais”.»¹⁶³. A passagem da escultura à vida inicia-se com a aceitação de uma ilusão por

¹⁵⁹OVÍDIO – Pigmalião *In Metamorfoses*. Livro X. 250-255. p.252.

¹⁶⁰«(...) Pygmalion does not intentionally create the perfect form of a virtual woman, but that it is, so to speak, art which creates her *for him and in spite of him.*»

STOICHITA, Victor I. – *The Pygmalion Effect. From Ovid to Hitchcock*. p.13-14.

¹⁶¹«The screen, as “locus of mediation”, is both what separates and brings together the plane of the subject or the visual plane and the plane of the Other or the plane of the gaze (...)».

BAAS, Bernard – *Pygmalion's Gaze*.

¹⁶²LACAN, Jacques – *O Seminário. Livro 11. Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*. p. 95.

¹⁶³«*To the question, what do pictures want? The answer in this instance is clear: they want to be loved, and to be “real”.*»

parte de Pigmalião. Stoichita fala de uma “alucinação” mas, se se considerar a alucinação uma falsa percepção, ou seja, a percepção de um objecto inexistente¹⁶⁴, pode tomar-se o caso de Pigmalião não como alucinação mas, antes, como a aceitação consciente de uma ilusão. É certo que a excelência da escultura ilude a vida (a tal ponto que “prega uma partida” ao escultor) mas, simultaneamente, Pigmalião sabe tratar-se de marfim (o material dos sonhos¹⁶⁵) e quando se dirige à deusa Vénus rogando pela vida da estátua, inibe-se de falar de Galateia como de uma mulher real e prefere pedir uma mulher semelhante a Galateia: «Deuses, se tendes o poder de outorgar tudo, desejo que me concedeis (não ousando Pigmalião dizer “a rapariga de marfim”) ... esposa semelhante à de marfim.»¹⁶⁶. Este desejo é atendido e o marfim torna-se carne, processo paralelo à substituição de um amor que se inicia com o prazer visual por um amor carnal, suportado pelo toque. Várias são as referências ao toque, que se inicia com beijos, carícias e ofertas à estátua e que, num momento posterior ao pedido endereçado a Vénus, suscita reacções físicas na estátua: o beijo que torna tépida a sua face, o toque nos seios que torna mole o marfim, as mãos que agora sentem um corpo humano com veias a latejar, os beijos que fazem Galateia corar; Stoichita enfatiza o paralelo entre o par ver/ tocar e a passagem do branco do marfim ao vermelho da carne, do frio da estátua ao calor da vida.

É a relação directa entre ver e desejar que se encontra, também, no mito de Narciso onde o jovem confunde aquilo que é uma superfície – o reflexo na água – com uma profundidade, tornando evidente, numa primeira ocasião, a possibilidade de, em determinadas circunstâncias, os humanos serem iludidos pelas características das imagens e se comportarem como os animais por elas cativados. No momento que procede a tomada de consciência, quando Narciso reconhece estar perante o seu reflexo, inicia-se a escolha da imagem em detrimento de qualquer amante vivo, a escolha da imagem sobre a Natureza. Narciso, que antes negara o toque de Eco («Tira as tuas mãos de cima de mim! Antes morrer do que entregar-me a ti!»¹⁶⁷), continua a preferir o prazer obtido através do olhar e prescinde, agora, de tocar no seu reflexo sob pena de o perder.

MITCHELL, W. J. T. – *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. p.309.

¹⁶⁴Cf. COSTA, J. Almeida ; MELO, A. Sampaio – *Dicionário da Língua Portuguesa*. p.79.

¹⁶⁵Stoichita refere a tradição grega segundo a qual o marfim se relaciona com ilusões, milagres e enganar. Cf. STOICHITA, Victor I. – *The Pygmalion Effect. From Ovid to Hitchcock*. p.7.

¹⁶⁶OVÍDIO – *Pigmalião In Metamorfoses*. Livro X. 270-275. p.253.

¹⁶⁷OVÍDIO – *Narciso e Eco. In Metamorfoses*. Livro III. 390. p.95.

A imagem preenche os desejos e expectativas de Narciso, a tal ponto que lhe resta a identificação total com a própria imagem: ser simultaneamente aquele que deseja e o objecto desejado, condição que decorre da sentença que o condena a nunca ter aquilo que ama pois, o que ama, é um reflexo, como é um reflexo aquela que o ama, Eco, uma voz que perdeu o corpo e que apenas copia o discurso dos outros. Narciso ama-se sem a existência de um outro que possa mediar esse amor (como o amado que Barthes diz ser apenas um subordinado do seu desejo¹⁶⁸) e, ao anular a mediação, faz coincidir a sua imagem com o desejo ele mesmo e apaga a distância que separa sujeito e objecto. Por outro lado, aquilo com que Narciso vê – o olho – é feito do mesmo líquido onde a imagem se projecta, existindo uma espécie de fusão entre a matéria daquele que observa e a do objecto e, como adianta Gaston Bachelard, é a água a matéria capaz de manter o sonho e conservar o desejo, pois o seu movimento contínuo permite ao sujeito idealizar sobre a beleza do reflexo: «(...) a água é também *um tipo de destino*, não mais apenas o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser.»¹⁶⁹.

O destino de Narciso foi aceitar ser uma imagem e juntar-se ao estatismo da imagem parada, ficando «(...) imóvel, incapaz de se mexer, o olhar fixo, qual estátua esculpida em mármore.»¹⁷⁰. Antes da morte, descrita como uma “dissolução”, expressão que aproxima Narciso de uma substância quase imaterial, Narciso ganha vida – real, carnal – e «(...) fustiga o peito com as mãos da cor do mármore. O peito fustigado cobre-se de uma vermelhidão rósea (...)»¹⁷¹, episódio que atesta a decisão de Narciso em morrer sendo que, como aconteceu a Galateia, o jovem poderia ter aproveitado o calor da corrente sanguínea (por oposição à frieza da pedra ou do marfim) para afastar o estatismo do mármore e da morte.

A identificação entre o que vê e quem é visto existe, também, no mito de Medusa. Craig Owens descreve o mito como “proto-fotográfico” e distingue o momento em que Medusa vê o seu reflexo no espelho do da sua transformação em pedra; o segundo que separa os dois momentos, o *split second*¹⁷², é o instante em que a visão se

¹⁶⁸ V. *infra* p.141.

¹⁶⁹ BACHELARD, Gaston – *A Água e os Sonhos. Ensaio sobre a Linguagem e Matéria*.

¹⁷⁰ OVÍDIO – Narciso e Eco. *In Metamorfoses*. Livro III. 415. p.96.

¹⁷¹ *Op cit.*, Livro III. 480. p.98.

¹⁷² Cf. OWENS, Craig – The Medusa Effect, or, The Specular Ruse. *In Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*. p.196.

vira contra si mesma. De notar que Owens recorre à tese lacaniana do olho como falha ou como o que falta, o objecto *a* para sempre perdido pelo sujeito. Por objecto *a*, Lacan entende aquilo – um órgão, o falo – do qual o sujeito teve que se separar na sua constituição e que agora, como objecto, existe fazendo falta¹⁷³. E, no olhar, a substituição do objecto *a* faz-se por via do desejo: «De maneira geral, a relação do olhar com o que queremos ver é uma relação de logro. O sujeito se apresenta como o que ele não é e o que se dá para ver não é o que ele quer ver. É por isso que o olho pode funcionar como objecto *a*, quer dizer, ao nível da falta.»¹⁷⁴. Ao ver-se, Medusa seria obrigada a encarar a falta (ou a «imagem-dilaceramento», de acordo com Didi-Huberman¹⁷⁵).

Perseu encerra Medusa num sistema fechado, forçando-a a identificar-se com aquilo que agora vê e, desse modo, transformando-a numa imagem. É esta dinâmica que Owens encontra no acto fotográfico quando, ao posar, o modelo se identifica com o olhar e com o gozo do espectador, apresentando-se já como se estivesse imobilizado ou transformado em imagem. Nas narrativas de Ovídio e de Apolodoro não existe referência à transformação de Medusa em pedra e a afirmação de Ovídio é de que Perseu decapita a górgona com o auxílio do escudo enquanto ela dorme; Apolodoro confirma o sono e refere que Atena guiou o braço de Perseu enquanto este evitava o olhar de Medusa através do escudo. Jean-Pierre Vernant procura perceber como acontece a decapitação e avança três hipóteses: é Atena que guia o braço de Perseu e o herói nada vê; Perseu desvia o seu olhar e não olha Medusa enquanto a mata; Perseu olha para o reflexo de Medusa no escudo. Nesta última, o escudo permite-lhe ver Medusa como imagem, evitando o frente-a-frente e Vernant observa que o reflexo funciona como «(...) se a imagem fosse ela, mas também como se ela estivesse ausente na presença do seu reflexo.»¹⁷⁶. A imagem de Medusa é diversa de Medusa mas é mais que uma apresentação, mantém determinadas qualidades e poderes da górgona e, por esse motivo, terá sido incorporada no escudo de Atena (e, por tradição, no de outros

¹⁷³«O objecto *a* é algo de que o sujeito, para se constituir, se separou como órgão. Isso vale como símbolo da falta, quer dizer, do falo, não como tal, mas como fazendo falta. É então preciso que isso seja um objecto – primeiramente, separável – e depois, tendo alguma relação com a falta.»

LACAN, Jacques – *O Seminário. Livro 11. Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*. p.101.

¹⁷⁴*Op cit.*, p.102.

¹⁷⁵V. *infra* p.139.

¹⁷⁶«It is as if the image were she, but also as though she were absent in the presence of her reflection.»

VERNANT, Jean-Pierre – In the Mirror of Medusa. *In Mortals and Immortals*. p.147.

guerreiros gregos) como forma de intimidar e derrotar os inimigos. Vernant denomina esta capacidade de “simpática”, no sentido da imagem incorporar parte dos poderes de Medusa e poder “medusar”. Seguindo Tomás Maia, «(...) o reflexo impresso da Medusa já não era a Medusa; a sua imagem por si só, já não podia matar mas apenas medusar. A imagem da Górgona tinha encarnado algo do seu olhar sem poder incorporar o seu ser.»¹⁷⁷.

Nesta acepção – e apesar de não ser Medusa – a identificação entre a górgona e a imagem é de tal ordem que existe uma continuidade entre as duas, conservando-se alguns dos efeitos que ambas produzem nos espectadores. Ainda assim, mantém-se a evidência de Medusa apenas poder ser vista por intermédio do reflexo e de, pelo menos para os espectadores, a górgona apenas poder existir como imagem, visto ser essa a única forma de a ela acederem, questão que é valorizada por Owens que assume a petrificação – ou a transformação em imagem – de Medusa e adere à interpretação que faz do mito um exemplo de um fazedor de imagens transformado em imagem, de um criador que é simultaneamente espectador e de um outro espectador, Perseu, transformado em fazedor de imagens. Acresce notar que é apenas no momento da decapitação de Medusa, agora uma cabeça separada do corpo, que se realiza o nascimento dos dois filhos, Pégaso e Chrysaor, episódio que releva o facto do cumprimento das potencialidades de Medusa dependerem da sua transformação em imagem e de, nessa condição, ter poderes próprios, independentes do corpo que ela é em vida¹⁷⁸.

O facto de, nos três mitos, se verificar a existência de responsabilidade ou de liberdade de escolha dos espectadores mas, também, a capacidade de projectarem desejos e aspirações na imagem ou, noutros casos, de existir identificação entre ambos,

¹⁷⁷«Essa imagem é um reflexo. Não nos apressemos porém a dar a este, no presente cenário, o sentido frouxo de uma cópia da Górgone. Por duas razões: porque o reflexo era menos do que uma aparência viva (...) e porque – segunda razão – o reflexo era mais do que uma aparência ilusória se colocarmos aquele espelho no seu espaço cultural, o de uma óptica pré-científica: supunha-se, com efeito, que a sua superfície retinha algumas qualidades dos corpos reflectidos. Mais do que mimética, a superfície specular era – no sentido primeiro do termo – «simpática»: participando, tomando parte do que experimentava ou padecia o ser nela projectado. (...) Porém, o reflexo impresso da Medusa já não era a Medusa; a sua imagem por si só, já não podia matar mas apenas medusar. A imagem da Górgona tinha encarnado algo do seu olhar sem poder incorporar o seu ser.»

MAIA, Tomás – *Assombra. Ensaio sobre a Origem da Imagem*. p.69-70.

¹⁷⁸«(...) in her essence Medusa is a head and nothing more; her potency only begins when her head is severed, and that potency resides in the head; she is in a word a mask with a body later appended.»

HARRISON, Jane – The Ker as Gorgon. *In Prolegomena to the Study of Greek Religion*. p.187.

espectador e imagem (sendo Medusa um caso particular em que Medusa e Perseu assumem, embora em diferentes momentos, a posição de espectadores), faz com que seja possível encontrar uma relação entre imagem e espectador que excede a designação de “efeito” e ambicione determinar um modo de relacionamento entre indivíduo e imagem.

2.3.2. DO EFEITO ao PARADIGMA

Numa secção do *Timeu*¹⁷⁹, Platão ocupa-se das realidades que nascem e se transformam em *qualquer coisa* ou de todas as realidades que, por terem existência sensível, tiveram necessariamente que ter um início e um desenvolvimento, como o mundo. O que aparece deve, então, ter uma causa, uma origem e se se considerar que o mundo é bom, a causa deve ser eterna, de forma semelhante às coisas produzidas por um artesão que serão melhores quando o modelo é o eterno e menos boas quando o modelo é sensível. O mundo teria sido criado e copiado das Formas imutáveis e William Prior¹⁸⁰ aponta o facto de *Timeu* ser o único diálogo em que Platão trata explicitamente as Formas como paradigmas e ser, simultaneamente, o diálogo onde o termo paradigma (*παράδειγμα*) mais vezes aparece, para designar as realidades eternas que serviram de modelo ao Demiurgo na feitura do mundo.

A palavra paradigma é utilizada por Platão como sinónimo de modelo, acepção confirmada pela definição avançada por vários dicionários e pelo historiador Thomas Kuhn que cunhou o entendimento contemporâneo do termo, descrevendo-o como um conjunto de regras recorrentes e até ilustrativas, usadas pela comunidade científica numa determinada época¹⁸¹. Os paradigmas são, então, modelos que tanto se referem a problemas tipo, como a soluções e contêm a estrutura seguida por uma comunidade de investigadores, bem como respostas prováveis aos problemas em causa.

Na tradição filosófica da Grécia antiga, paradigma era também utilizado para designar a forma de construção de um pensamento, realizado através de um fluxo de ideias que culminam numa conclusão, metodologia que estrutura os diálogos de Platão. Como fluxo, implica a existência de pelo menos duas partes em confronto – estratégia

¹⁷⁹PLATÃO – *Timeu*. In *Diálogos IV*. p.260-278.

¹⁸⁰Cf. PRIOR, William J. – The Forms as Paradigm. In *Unity and Development*. p.102.

¹⁸¹Cf. KUHN, Thomas S. – The Priority of Paradigms. In *The Structure of Scientific Revolutions*. Vol. II. p.43.

igualmente presente na confrontação de hipóteses e respectiva experimentação no domínio das ciências exactas –, ou seja, o paradigma é um modelo que implica uma relação entre partes. Esta acepção retoma a ideia do “corpo como modelo” pois o corpo é a parte visível, a que apresenta a relação entre indivíduo e contexto e, nesse sentido, é determinado pelo modelo social, político ou cultural vigente – o modelo das Formas em Platão, o divino no Cristianismo, o homem branco na modernidade –; de forma constante, o modelo de corpo que cada comunidade inventa serve de exemplo à construção dos corpos de todos os indivíduos, por confirmação ou rejeição.

Nas narrativas estudadas por Mitchell observa-se um fluxo cuja origem é, ora a imagem, ora o espectador e onde, de forma paradigmática, se apresentam as formas de relacionamento entre espectador e imagem, pelo que é viável propor a extensão dos “efeitos” a “paradigmas”. Nestes “paradigmas” está coberta, nos termos de Belting¹⁸², a «parte delas» e a «nossa parte», sendo a «parte delas» as características das imagens: a ilusão de vida no reflexo de Narciso, o poder do olhar de Medusa, a excelência da escultura de Galateia. Na “parte” do espectador, a relação varia entre a projecção de desejos e a identificação, supondo ambos a escolha consciente ou a liberdade em acreditar nas propostas da imagem. O desejo de Pigmalião cria Galateia; o desejo de Narciso faz do reflexo um objecto de amor; mas, em Narciso e Medusa, a relação supõe o colapso da distância que separa espectador e imagem, sujeito e objecto. Narciso identifica-se com o objecto do seu desejo no sentido da continuidade entre ambos – a substância líquida une-os e, posteriormente, a morte entrega o seu corpo à imagem¹⁸³ unindo as duas partes, sujeito e imagem que, afinal, pertenceram sempre a Narciso; Medusa, a imagem que transforma os espectadores em imagens e os obriga à identificação, integra, ela mesma, a capacidade de ser imagem e espectadora. É imagem quando apenas pode ser vista por terceiros através do reflexo, quando é apenas uma cabeça privada de corpo e, ainda, quando mantém a capacidade de medusar no escudo de Atena; é espectadora quando é capturada pelo seu olhar através do escudo de Perseu e se vê vendo-se, vê o seu olhar.

¹⁸²Cf. BELTING, Hans – *A Verdadeira Imagem*. p.143.

V. *infra* p.126.

¹⁸³«(...) and it was his tragic destiny to deliver up his body to the image in which he had thought to grasp it.»

LAVELLE, Louis – *The Dilemma of Narcissus*. p.30.

Os três mitos descrevem, ainda, a aproximação dos espectadores às duas valências da imagem, ser *image* ou *picture*, atendendo ao facto de apenas Pigmalião se relacionar com uma *picture*, uma imagem com corpo e de, em Narciso e Medusa, a imagem prescindir do suporte e ser imaterial, um reflexo. Neste caso, toma-se como estrita a definição proposta por Mitchell e considera-se o suporte de *a picture* como possibilidade de tornar palpável a imagem e sublinha-se, ainda, o carácter voluntário do registo por oposição ao automatismo que caracteriza o reflexo. Mitchell integra o reflexo no que designa de “família das imagens ópticas”, consideradas *pictures* e estudadas pela física; no entanto, agrupa as aparências na “família das imagens perceptuais” e coloca este conjunto na fronteira entre campos variados, a fisiologia, a psicologia, a história de arte, a filosofia, entre outros¹⁸⁴. Em Narciso e Medusa, apesar de se tratar de um reflexo em termos físicos, é um reflexo que existe à semelhança daqueles que o originam, uma semelhança que, como a que une Deus e os homens, não é apenas física mas, também, da ordem da substância: o reflexo de Narciso é o próprio Narciso, se se entender que Narciso morre, precisamente, por desafiar o oráculo que dita que ele nunca se conheça; e o reflexo de Medusa contém ou mantém a qualidade que define Medusa, que é a de petrificar. Assim, o reflexo estende-se à imagem como aparência, embora não seja apenas uma aparência de uma substância – uma cópia ou um simulacro no sentido platónico – mas, mais, a imagem como semelhança espiritual.

Marie-José Mondzain fala de um reflexo que mata quando espectador e imagem se identificam, «A imagem olha-nos e pode engolir-nos. (...) Tornarmo-nos unos com aquilo que vemos é mortal.»¹⁸⁵. O perigo de identificação com uma *image* não é a única ameaça presente nestes mitos, cujo final é trágico: existe o perigo de olhar, o olhar em si mesmo de Medusa (o olhar da morte, o olhar fatal) ou o perigo de, como Narciso, ser arrebatado por um amor do olhar, um amor que nasce da beleza da imagem. A beleza, historicamente valorizada através da sua ligação ao Bem e, simultaneamente denegrida por ser parente do pecado da carne e poder contribuir para esconder uma “má alma” é, nos mitos, a causa da fixação de Narciso e é a beleza de Medusa que seduz Poseidon e leva Atena a transformar a górgona em monstro, os belos cabelos em serpentes¹⁸⁶.

¹⁸⁴Cf. MITCHELL, W. J. T. – *Iconology. Image, Text, Ideology*. p.10.

¹⁸⁵MONDZAIN, Marie-José – *A Imagem pode Matar?*. p.23.

¹⁸⁶Uma vez mais, o cabelo surge como atributo da beleza feminina. Ver *infra* p.48.

Stephen Wilk nota que a representação da górgona oscilou entre a monstruosidade e a aparência de uma mulher bela. Na primeira fase, entre os séculos VIII e V a.C., surge com olhos muito abertos e arregalados, uma boca grande e aberta, com dentes afiados e língua pendente; depois do IV século a.C. é suavizada e, em vez de ser representada de frente, como até aí, passa a ser tratada com a maioria das figuras e mostrada a três quartos ou de perfil. Nesse momento e pela primeira vez, é representada de olhos fechados e transforma-se numa mulher jovem e bela, sendo que o regresso da Medusa monstruosa só é feito na Renascença¹⁸⁷. Jean Clair – cuja análise do sucesso de Perseu como uma vitória da cultura se harmoniza com a relação que Louis Marin estabelece entre as estratégias do herói e a racionalidade da perspectiva – sugere que as representações mais perturbadoras coincidem com épocas de revolução, em que a confiança na razão está a ser posta em causa quando, por oposição, as representações em que Medusa é humanizada e figurada como uma mulher bela correspondem a períodos de estabilidade¹⁸⁸. A monstruosidade de Medusa apoia-se no facto desta ser uma figura caótica ou marginal, encontrando-se sempre entre duas realidades: a beleza e a monstruosidade mas, também, o humano e o monstro, o divino e o mortal (é a única, de entre as górgonas, que é mortal), o homem e a mulher (considerando as serpentes como falos¹⁸⁹ e, também, o masculino como género do artista criador de imagens), o criador e a imagem, o espectador e a imagem. Esta instabilidade obriga os espectadores a tomarem uma posição, decidindo acerca do sentido daquilo que vêem – Tsili Doleve-Gandelman e Claude Gandelman¹⁹⁰ tornam efectiva, em termos perceptivos, a possibilidade dos espectadores verem *isto* ou *aquilo* pois, socorrendo-se dos escritos de Freud, referem que a boca de Medusa pode ser vista como boca ou como genitais femininos¹⁹¹. Os autores, para além de considerarem a duplicidade de sentidos da imagem de Medusa, integram-na na família das “imagens metaestáveis” (*metastably images*), sendo “metaestável um termo proveniente da *gestalt* que aponta para a

¹⁸⁷A divisão das “fases” de representação de Medusa segue o proposto por Wilhelm Roscher em 1896.

Cf. WILK, Stephen R. – *Medusa. Solving the Mystery of the Gorgon*. p.31-35.

¹⁸⁸Cf. CLAIR, Jean – *Méduse : Contribution à une Anthropologie des Arts du Visuel*. p.68-69.

¹⁸⁹Tese avançada no ensaio de Freud, *Medusa's Head*, onde Medusa corresponde à fantasia da mãe fálica e as serpentes são substitutos do pénis perdido; a decapitação corresponde à castração e a petrificação à erecção.

Cf. FREUD, Sigmund – *Medusa's Head. In Writings on Art and Literature*.

¹⁹⁰Cf. DOLEVE-GANDELMAN, Tsili ; GANDELMAN, Claude – *The Metastability of Primitive Artefacts*. «Semiotica».

¹⁹¹Cf. *Op cit.*, p.203.

reversibilidade permanente dos signos, podendo uma coisa tornar-se outra, ou até o seu exacto contrário, em momentos sucessivos. Seguindo os autores, muitos dos artefactos das sociedades ditas “primitivas” (máscaras, escudos, etc.) apresentam esta característica ao juntarem formas animais e humanas, vistas de perfil e vistas frontais, faces e símbolos sexuais mas, ao exemplificar o fenómeno, utilizam a imagem que consideram paradigmática, a do *duck-rabbit*, introduzida por Ludwig Wittgenstein no contexto da reflexão teórica em 1953 a propósito do estudo acerca da univocidade da visão. O filósofo nota que esta imagem (este tipo de imagens reversíveis) resiste à interpretação e mantém o espectador cativo, sendo-lhe impossível sair da imagem pois, ao abandonar a interpretação de que a figura é um coelho, passa imediatamente a ficar cativo da imagem do pato. Ainda assim, Wittgenstein acredita ser possível ver um híbrido, uma figura coelho-pato¹⁹², enquanto Gombrich considera impossível percepcionar uma fusão, afirmando que é viável passar rapidamente de uma interpretação para a outra sem, no entanto, ser exequível experimentar as duas opções de forma simultânea¹⁹³. Mitchell adopta o ponto de vista de Wittgenstein¹⁹⁴ mas Tsili Doleve-Gandelman e Claude Gandelman encontram uma solução de compromisso: do ponto de vista da percepção a simultaneidade não existe, embora a sucessão de interpretações possa ser extremamente rápida; do ponto de vista da cognição sim, é possível a coexistência de interpretações¹⁹⁵.

Figura 58
Duck-Rabbit, 1892. Ilustração da
publicação *Fliegend Blätter*.



¹⁹²«I'm shown a picture-rabbit and asked what it is; I say "It's a rabbit". Not "Now it's a rabbit". I'm reporting my perception. – I'm shown the duck-rabbit and asked what it is; I may say "It's a duck-rabbit". But I may also react to the question quite differently. – The answer that it is a duck-rabbit is again the report of a perception; the answer "Now it's a duck-rabbit" is not. Had I replied "It's a rabbit", the ambiguity would have escaped me, and I would have been reporting my perception.»

WITTGENSTEIN, Ludwig – *Philosophical Investigations*. p.167.

¹⁹³Cf. GOMBRICH, E.H. – *Arte e Ilusão*. p.4-5.

¹⁹⁴«(...) Wittgenstein is right, that the search is neither for a duck nor a rabbit, but for a curious hybrid that looks like anything else but itself.»

MITCHELL, W J. T. – *Picture Theory*. p.53.

Mitchell discute o *duck-rabbit* a propósito das *metapictures*. O autor estuda os textos de Wittgenstein mas, também, de Gombrich e Tsili Doleve-Gandelman e Claude Gandelman. Posteriormente, estuda a utilização política da figura de Medusa no século XIX e isola duas perspectivas: Medusa como símbolo do Outro, o adversário, ou Medusa como um herói abjecto. V. MITCHELL, W J. T. – *Picture Theory*. p.45-57, 172-76.

¹⁹⁵Cf. DOLEVE-GANDELMAN, Tsili ; GANDELMAN, Claude – *The Metastability of Primitive Artefacts*. «Semiotica». p.191.

Neste sentido – e para além de Medusa poder ser uma “imagem metaestável” no sentido efectivo, ver-se uma boca ou um genital – Medusa pode ser encarada como um caso de alargamento do campo da “metaestabilidade” pois, apesar de nem sempre coincidirem ou se sucederem quase instantaneamente as interpretações que a tomam como monstro ou humana, mortal ou imortal, etc., existe, no campo da cognição, uma necessidade de a interpretar como sendo *x*. Se Medusa estabelece, por vezes, a reversibilidade perceptual do signo, determina sempre uma reversibilidade dos significados, tornando polimórfica a relação entre significante e significado e apresentando-se como uma imagem resistente à interpretação.

Mitchell aponta esta resistência como uma das qualidades que definem a imagem que, ao invés de se diluir ou apagar ao serviço de uma representação transparente de qualquer coisa, é uma entidade para observar e examinar. Daqui decorre que o espectador se desvende a si mesmo na experiência da descoberta da imagem:

They may be primitive in a rather different sense, however, in their function as reflections on the basic nature of pictures, places where pictorial representation displays itself for inspection rather than effacing itself in the service of transparent representation of something else. (...) We might think of multistable image as a device for educing self-knowledge, a kind of mirror for the beholder, or a screen for self-projecting (...). The observer's identity may emerge in a dialogue with specific cultural stereotypes (...).¹⁹⁶

A imagem de Narciso é a de um outro, a de uma figura de alteridade e é o reflexo de Narciso; Galateia é uma escultura e, ao mesmo tempo, parece feita de carne e Medusa é múltipla – como fazedora de imagens e imagem, como espectadora e imagem, bela e monstruosa, mortal e imortal, feminina e masculina e, ainda, na relação entre um espectador e a sua face. Esta alternância da imagem convida a uma tomada de posição do sujeito que diz, então, algo acerca do que ele é: aceitar a imagem como sendo *x* (um reflexo, uma estátua) ou aderir, projectar-se e identificar-se com a imagem, retomando a distinção de Didi-Huberman entre a tautologia e a crença.

A imagem existe e pode seduzir ou “tocar” o espectador – esse primeiro movimento origina a resposta do indivíduo, a que se segue a possibilidade da imagem devolver o olhar, agora contaminado pelo olhar do sujeito. Este modo de relação entre espectador e imagem é o que permite à própria imagem ser, como no caso do corpo, um modelo a seguir. Mas esta imagem modelo é, ela própria, um dado em segunda mão,

¹⁹⁶MITCHELL, W J. T. – *Picture Theory*. p.48.

diferido, que faz retornar ao espectador uma parte daquilo que ele é, tal como a voz que o reflexo de Narciso lhe devolve é a voz de Narciso repetida por Eco.

No “paradigma Narciso” abre-se a possibilidade do indivíduo se deixar seduzir pela imagem, desejando-a e identificando-se com ela, no sentido da adesão entre a expectativa e a imagem ser perfeita; no “paradigma Medusa” está em causa a identificação entre espectador e imagem, podendo os indivíduos transformar-se em imagens e, simultaneamente, serem obrigados a um posicionamento activo que defina o sentido do visível; finalmente, no “paradigma Pigmalião” encontra-se a oportunidade dos espectadores criarem imagens de acordo com os seus desejos e, simultaneamente, a capacidade das imagens se autonomizarem face ao criador.

O que querem, então, as imagens? Querem ser autónomas e fazer dos espectadores seus semelhantes.

2.3.3. O LUGAR DO ESPELHO

Em *A Story About a Story* (1995) o fotógrafo Duane Michals apresenta um espaço em abismo onde se adivinha a existência de um espelho que capta, simultaneamente, o referente e o reflexo. Indivíduo e reflexo são repetidos e sucedem-se num corredor potencialmente infinito e a relação que os une não se altera, vêem-se vendo numa cena capaz de ilustrar a relação entre *o que nós vemos* e *o que nos olha*¹⁹⁷. O espelho tem a capacidade de, como a água de Narciso, fazer prever um interior que se estende fisicamente para lá de uma superfície e é esse o lugar onde o indivíduo de pode ver e poder estar, de uma forma utópica mas efectiva. Por este motivo, Foucault toma o espelho como exemplo paradigmático de uma heteropia, espaços próximos das utopias mas que existem, integram o espaço social e são geograficamente determináveis. Ainda assim, excluem-se de todos os outros espaços por serem sítios sem lugar algum, como os espelhos:

O espelho é, afinal de contas, uma utopia, uma vez que é um lugar sem lugar algum. No espelho, vejo-me ali onde não estou, num espaço irreal, virtual, que está aberto do lado de lá da superfície; estou além, ali onde não estou, sou uma sombra que me dá visibilidade de mim mesmo, que me permite ver-me ali onde sou ausente. Assim é a utopia do espelho. Mas é também uma heterotopia, uma vez que o espelho existe na realidade, e exerce um tipo de contra-acção à posição que eu ocupo. Do sítio em que me encontro no espelho apercebo-me da ausência no sítio onde estou, uma vez que eu posso ver-me ali. A partir deste olhar dirigido a mim próprio, da base desse espaço

¹⁹⁷Referência a DIDI-HUBERMAN, Georges – *O Que Nós Vemos, O Que Nos Olha*.

virtual que se encontra do outro lado do espelho, eu volto a mim mesmo: dirijo o olhar a mim mesmo e começo a reconstituir-me a mim próprio ali onde estou. O espelho funciona como uma heterotopia neste *momentum*: transforma este lugar, o que ocupo no momento em que me vejo no espelho, num espaço a um só tempo absolutamente real, associado a todo o espaço que o circunda, e absolutamente irreal, uma vez que para nos apercebermos desse espaço real, tem de se atravessar esse ponto virtual que está do lado de lá.¹⁹⁸

A “contra-acção” que o espelho exerce baseia-se no facto de ser possível o reflexo olhar o referente, fazendo-o ver-se a si. Tomando como constitutiva da relação entre espectador e imagem a reversibilidade do olhar, pode considerar-se que qualquer imagem pode ser, desde que actue sobre o espectador e num sentido figurado, uma heteropia, uma vez que se organiza como um lugar com o qual o indivíduo se identifica e onde se projecta e, daí, se olha, definindo-se e construindo-se a partir dessa tomada de consciência. Neste sentido, e nos termos da comparação de Mitchell, a imagem é «(...) uma espécie de espelho para o espectador (...)»¹⁹⁹.

A leitura da história do espelho identifica duas posições hegemónicas sobre o objecto: a que o relaciona com a possibilidade de cada sujeito se conhecer e a que o conota com a frivolidade e superficialidade do cuidado da aparência, vectores que já se encontravam nas apreciações acerca do olho e da visão que, ora o tomam como o sentido mais próximo da alma (na procura de conhecimento e do divino), ora reconhecem a sua aproximação ao prazer e pecado carnal. Estes enquadramentos antagónicos existem, igualmente, no mito de Narciso onde, ao ver-se, Narciso se conhece e, como dita o oráculo, morre; mas ao amar a sua beleza, abre caminho às interpretações que relacionam Narciso com uma espécie de frivolidade e individualismo, ou ao privilégio do pessoal sobre o universal, do hedonismo sobre o esforço e o trabalho, como acontece em *A Era do Vazio* de Gilles Lipovetsky²⁰⁰.

Figura 59
Duane Michals, *A Story About a Story*, 1995



¹⁹⁸FOUCAULT, Michel – *De Outros Espaços*.

¹⁹⁹«(...) kind of mirror for the beholder (...)»

MITCHELL, W J. T. – *Picture Theory*. p.48.

²⁰⁰LIPOVETSKY, Gilles – *A Era do Vazio*.

Em *A República*, Platão aproxima o espelho de um fazedor de ilusões, dando seguimento à condenação das imagens: «(...) se quiseres pegar num espelho e apresentá-lo de todos os lados; farás imediatamente o Sol e os astros do céu, a Terra, tu mesmo e os outros seres vivos, e os móveis e as plantas e tudo aquilo de que falávamos há instantes. – Sim, mas serão aparências e não realidades.»²⁰¹. No entanto, no diálogo *Alcibiades*, o reflexo surge como mecanismo que gera a possibilidade do sujeito se conhecer:

SOCRATES: (...) If the inscription took our eyes to be men and advised them, “See thyself”, how would we understand such advice? Shouldn’t the eye be looking at something in which it could see itself?

ALCIBIADES: Obviously.

SOCRATES: Then let’s think of something that allows us to see both in and ourselves when we look at it.

ALCIBIADES: Obviously, Socrates, you mean mirrors and that sort of thing.

SOCRATES: Quite right. And isn’t there something like that in the eye, which we see with?

ALCIBIADES: Certainly.

SOCRATES: I’m sure you’ve noticed that when a man looks into an eye his face appears in it, like in a mirror. We call this the “pupil”, for it’s a sort of miniature of the man who’s looking.

(...)

So, if an eye is to see itself, it must look at an eye, and at that region of it in which the good activity of an eye actually occurs, and this, I presume, is seeing.

ALCIBIADES: That’s right.

SOCRATES: Then if the soul, Alcibiades, is to know itself, it must look at a soul (...).²⁰²

Quem deseje conhecer-se deve olhar-se utilizando um espelho especial, aquele que, juntamente com a água, terá sido um dos primeiros a ser utilizado pela humanidade, o olho. No entanto e contrariamente à água, o olho pertence a um sujeito e é, de acordo com a tradição, o órgão que dá acesso à alma e é por isso que este espelho pode ser mais fiável, porque implica que ao ver-se reflectido no olho do próximo, o indivíduo “olhe uma alma” e deixe que a sua alma seja vista. Ao analisar este episódio, Sabine Melchior-Bonnet constata que o verdadeiro espelho será o olho humano exactamente porque nele se encerra uma alma e atribui a Sócrates a reconciliação com o reflexo que serve, agora, como meio de auto-conhecimento, contribuindo para que cada indivíduo se possa melhorar tendo por base o que vê e o que conhece de si²⁰³. Melchior-Bonnet revê esta concepção nos textos de Santo Agostinho que, ao considerar que o humano é feito à semelhança de Deus, acredita ser-lhe possível receber a luz divina caso

²⁰¹ PLATÃO – *A República*. Livro VII. p.347-48.

²⁰² PLATÃO – Alcibiades. In COOPER, J. M. (ed.) - *Plato. Complete Works*. p.591-92.

²⁰³ Cf. MELCHIOR-BONNET, Sabine – *The Mirror: A History*. p.106-07.

não se perca na ilusão da imagem dos espelhos materiais. O verdadeiro espelho é a Bíblia, que realiza o esplendor divino e onde o crente pode conhecer-se e melhorar através do encontro com o modelo divino²⁰⁴.

A água de Narciso instaura a utilização do espelho como ferramenta de auto-conhecimento, sendo conhecida a prática dos pintores se verem e, em muitas circunstâncias, pintarem o espelho nos auto-retratos, género associado ao olhar sobre si. Antagonicamente, é possível encontrar espelhos em alegorias sobre o orgulho, como na ilustração do *Livro das Horas* de Robinet Testard (c.1475) ou nos *Sete Pecados Capitais* de Hieronymus Bosch (c. 1490), que associam a vaidade à beleza. A superstição popular que prevê azar nos espelhos quebrados enquadra-se, por um lado, no “perigo que decorre do olhar” como meio de encontro com uma suposta verdade ou terror, ideia presente nos mitos de Narciso e Medusa mas pode, igualmente, fazer referência ao perigo da aparência e da “coqueteria” e aqui, pode pensar-se que, talvez, Medusa tenha morrido simplesmente por não suportar a fealdade do seu rosto, outrora belo. Uma revisão pragmática do mito mostra o percurso de uma mulher bela que, em consequência de um acto cuja responsabilidade não lhe pertence totalmente (afinal, foi seduzida por um deus), foi transformada num monstro. No conto de Charles Perrault, *O Espelho ou a Metamorfose de Orante*²⁰⁵, Calista trespassa Orante com um alfinete por não suportar ver reflectida a sua fealdade e, de forma similar, Medusa sofre quando aqueles que a olham se transformam em estátuas e lhe recordam, nesse momento, a sua monstruosidade. Medusa é feia, ainda, porque, como refere Mark Cousins, faz prever um interior maior que o exterior e remete para o grotesco que se associa à gravidez, sendo a própria Medusa uma criatura grávida²⁰⁶. Ao contrário de Merrick, o Homem Elefante, para quem a passagem do monstro à humanidade se faz, também, com a aceitação do reflexo e com o prazer no cuidado com a aparência, Medusa mantém a condição de monstro e a impossibilidade de olhar para si, prerrogativa eminentemente humana.

²⁰⁴ *Op cit.*, p.110-11.

²⁰⁵ Cf. PERRAULT, Charles – O Espelho ou a Metamorfose de Orante. *In Contos e Fábulas*.

Orante ama Calista, em grego “a mais bela” e não se cansa de reproduzir a sua beleza. Quando o rosto de Calista fica deformado e embora todos o escondam, Orante não pode deixar de lho dizer. Furiosa, Calista trespassa Orante com um alfinete, provocando-lhe uma lesão fatal. O deus do amor, amigo de Orante, não consegue evitar a sua morte mas torna o seu corpo incorruptível e transforma-o num espelho veneziano, objecto que mantém as qualidades de Orante: não ter memória e não deixar de reproduzir a verdade.

²⁰⁶ V. *infra* p.96-97.

Melchior-Bonnet traça a história do espelho e nota a raridade da sua utilização. Primeiro e como indicam os mitos, os espelhos eram superfícies reflectoras, como a água ou o bronze e os primeiros espelhos de vidro terão sido encontrados no século III a.C.; no entanto, as dimensões eram muito reduzidas e, já no século XVI, ainda se preferiam espelhos de metal aos de vidro, demasiado pequenos e com imagens pouco nítidas. A dificuldade em produzir espelhos de qualidade e de grandes formatos popularizou espelhos de pequenas dimensões, utilizados para o rosto que, juntamente com o que se designa de “partes altas” (cabeça, tronco e mãos), era o motivo de atenção na construção da beleza da aparência; ainda assim, estes pequenos espelhos eram apenas acessíveis às classes economicamente favorecidas. No século XVII eram ainda raros os espelhos de meio corpo, que apenas se popularizaram no século XVIII, juntamente com o nascimento da casa-de-banho que continha como mobiliário pequenas bancadas com gavetas e espelhos reclináveis, as *coiffeuses*²⁰⁷. Nestes espaços, dedicados ao cuidado com a aparência, comparados a laboratórios e confessionários, o indivíduo – particularmente a mulher – «(...) não deve ter medo de fazer gestos ridículos. Quando se está só, nunca se deve ter vergonha em frente do espelho»²⁰⁸. Só no século XIX se introduzem os espelhos de corpo inteiro e o crescimento do tamanho dos espelhos segue paralelo à integração da totalidade do corpo na construção da beleza, tal como a difusão dos espelhos à maioria (ou quase totalidade) dos cidadãos demonstra o alargamento do cuidado da aparência a todos os indivíduos e, conseqüentemente, a massificação do mercado da beleza.

Para além de hierarquizarem as partes do corpo – e como regalia social – os espelhos distinguem nobres e burgueses do proletariado, bem como os cidadãos urbanos dos rurais. Ter um espelho era sinónimo de disponibilidade económica para a sua aquisição e, também, da existência de um corpo que não é, ou não se esgota, na função de ser valor trabalho. O corpo que se mira no espelho tem um valor de exposição, uma função ociosa e é por esse motivo que Baudrillard o associa à ascensão burguesa, a quem é permitido o privilégio de reproduzir a sua imagem²⁰⁹. O corpo nobre e burguês

²⁰⁷Cf. MELCHIOR-BONNET, Sabine – *The Mirror: A History*. p.80.

²⁰⁸«(...) a woman shouldn't be afraid of making ridiculous gestures. When one is alone, one never has to be shy in front of a mirror!»

COMTESSE DE GENCÉ – *Le Cabinet de Toilette*. 1870, cit. por *Op cit.*, p.96.

²⁰⁹«(...) the mirror is an opulent object which affords the self indulgent bourgeois individual the opportunity to exercise his privilege – to reproduce his own image and revel his possessions.»

deve ser visto, enquanto o do proletariado não comporta essa dimensão, uma vez que lhe escapam os meios necessários à passagem da necessidade à estetização, questão que se mantém contemporaneamente nas diferenças no acesso aos bens e capitais necessários à construção de estilos de vida ditos de sucesso. Este tipo de distinção existe, também, relativamente aos cidadãos rurais e é apenas na segunda metade do século XVIII que se encontram espelhos nas suas casas, exactamente porque o corpo era uma ferramenta de trabalho e se encontrava generalizada a suspeição relativamente à “coqueteria”²¹⁰. Por oposição, o corpo nobre constrói-se a partir da visibilidade e o espelho é o instrumento que permite a cada indivíduo tomar consciência de si de forma a poder modificar-se, de acordo com as directivas sociais.

Seguindo Melchior-Bonnet, a corte de Versalhes é o paradigma da construção de indivíduos públicos, criados através da aparência e da aprovação pública. O jogo de olhares existente na corte, onde todos são *voyeurs* e vistos, transforma as qualidades da nobreza em qualidades sociais, possíveis de treinar individualmente com o auxílio do espelho: «Beleza, graça e charme – essas qualidades naturais da nobreza – eram qualidades sociais que o espelho encorajava e mantinha ao ajudar o cortesão a regular os seus instintos e emoções.»²¹¹. Courtine e Haroche falam da sociedade da corte como uma sociedade da máscara em que o cortesão é um “homem duplo”, no qual ser e parecer são distintos; uma sociedade que privilegia a aparência e se oferece ao olhar dos pares, que controla os sentimentos, emoções e demais comportamentos em função da relação que estabelece com os outros²¹².

No exemplo de Versalhes, é notória a forma como o sujeito se vê a partir do olhar do outro e o espelho funciona como o lugar onde esse olhar social se inscreve; para além de se ver ali, no reflexo e de, desde esse lugar se ver, o olhar que retorna ao indivíduo é atravessado por juízos sociais que, obviamente, se encontram subjacentes ao olhar do sujeito como ser social. A afirmação de Warhol – «As pessoas não deixam de me chamar de espelho. E se um espelho olhar para outro espelho, o que é que encontra

BAUDRILLARD, Jean – *The System of Objects*. p.21.

²¹⁰Cf. MELCHIOR-BONNET, Sabine – *The Mirror: A History*. p.90-93.

²¹¹«Beauty, grace, and charm – these natural qualities of nobility – were social qualities that the mirror encouraged and maintained by helping the courtier regulate his instincts and his emotions.»

Op cit., p.138.

²¹²Cf. COURTINE, Jean-Jacques ; HAROCHE, Claudine – *História do Rosto*. p.195-96.

quando olha?»²¹³ – dá conta do permanente jogo de reflexos em que ver é uma questão de aparência. No entanto, no argumento de Sócrates, o olho como espelho implica que as almas se vejam e que o olho do outro inclua um sujeito que avalia e, por isso, funcione como um juiz daquilo que é entendido como a substância, a alma. Mas, num e noutro caso – e também na acepção da Bíblia como espelho – ver-se implica sempre o encontro com uma avaliação socialmente construída.

No espelho, então, «(...) estou além, ali onde não estou, sou uma sombra que me dá visibilidade de mim mesmo, que me permite ver-me ali onde sou ausente.»²¹⁴ e admitindo que certas imagens se comportam como espelhos, permitindo ao espectador projectar-se ou identificar-se e, a partir da imagem, construir um olhar sobre si, pode aceitar-se que esse olhar virtual integra o eu e o outro, na medida em que os indivíduos são seres sociais e que existe uma possibilidade de ver significar construir uma imagem ideal, como já acusa o “ego ideal” de que fala Lacan a propósito da designada “fase do espelho”²¹⁵.

2.3.4. NOVAMENTE as CELEBRIDADES

Ao narrar os mitos de Narciso e Medusa, Ovídio caracteriza o espelho como o instrumento que dá conta de qualquer coisa de essencial a propósito do sujeito que se vê nele reflectido. Em *Medicamina Faciei Femineae*²¹⁶, o poeta apresenta uma visão mais prosaica do espelho, entendido como objecto utilitário e integrado nas práticas comuns de cuidado com a aparência. No poema, apresentam-se algumas receitas de cosmética e trata-se o cuidado da aparência como um trabalho difícil mas útil e louvável, necessário para retardar ou iludir o momento em que o reflexo no espelho se torna motivo de

²¹³«People won't stop calling me a mirror. And if a mirror looks into another mirror, what will it find when it looks?»

WARHOL, Andy – *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*. p.71.

²¹⁴FOUCAULT, Michel – *De Outros Espaços*.

²¹⁵No estágio do espelho, que decorre entre os seis e os dezoito meses de vida, a criança passa, progressivamente, a compreender que o reflexo é uma imagem que lhe pertence e a apreender uma imagem de totalidade; a criança identifica-se e assume a imagem especular. Nas palavras de Lacan, é o momento da construção de uma *matrix* simbólica no qual o “eu” se precipita numa forma primordial, anterior à dialéctica de identificação entre “eu”/ Outro ou à construção do sujeito pela linguagem. Lacan designa este “eu”, definido através da imagem, de “ego-ideal” e observa a sua direcção ficcional, por oposição a uma posterior definição social.

Cf. LACAN, Jacques – The Mirror Stage as Formative of the Function on the/ as Revealed in Psychoanalytic Experience. In *Écrits*. p.1-2.

²¹⁶Cf. OVÍDIO – *Medicamina Faciei Femineae*. In RIMELL, Victoria – *Ovid's Lovers. Desire, Difference, and the Poetic Imagination*. p.42-47.

angústia. Ovídio afirma não existir “nada de errado” com a preservação da beleza, esforço maioritariamente feminino mas que, supostamente, afecta também os homens bem-parecidos da época; no entanto, alerta para a necessidade de uma face bela necessitar de uma “boa personalidade” e de, com a idade, isso ser o mais importante, argumento que segue as linhas tradicionais que privilegiam o “interior” como sustento da beleza exterior. No entanto e tendo em conta o conteúdo do poema que descreve receitas de cosmética, releva-se a relação imediata estabelecida entre a aparência e a personalidade, conexão que parece adivinhar a situação contemporânea que funde a beleza da aparência com a expressão da (boa) personalidade:

Learn from me, ladies, what efforts can enhance your looks,
and how best to preserve your beauty.

(...)

And nothing wrong with that: you must be anxious to look good,
for yours is the era of super-groomed man.

Your husbands are spruced up to female standards,
and the bride can scarce accessorize his chic.

(...)

A gorgeous face needs “personality” to match.

It’s what’s inside that counts: old age will ravage beauty,
and lines will plough a pretty face.

The time will come, when you’ll hate to look in the mirror,

(...).²¹⁷



Figura 60
Carrie Mae Weems,
Mirror, Mirror,
1987-88

²¹⁷ *Op cit.*, p.46.

Medicamina Faciei Femineae integra a obra *Ars Amatoria* e terá sido escrito entre I a.C. e VIII d.C..

Em *Medicamina*, o esforço do cuidado da aparência é louvável e a beleza das mulheres serve, por exemplo, como forma de construção da figura pública dos maridos. Numa outra narrativa, o conto dos irmãos Grimm *Branca de Neve* (1812)²¹⁸, porventura uma das histórias mais conhecidas onde o espelho é uma personagem, o objecto é o barómetro que faz o escalonamento das belezas do reino. Se o espelho de Ovídio não mente e acusa as marcas do envelhecimento, tão-pouco mente o espelho da rainha quando lhe diz que “existe alguém mais bela do que ela”. A relação entre a beleza e o juízo da comunidade é, aqui, essencial pois o interesse da madrasta é ser bela por comparação com todas as outras mulheres, ser a mais bela de todas. Em *Mirror, Mirror* (1987-88), a artista Carrie Mae Weems parodia *Branca de Neve* tendo em consideração os estereótipos ligados ao feminino e à negritude e coloca uma mulher africana frente a um espelho onde, como no conto, surge uma face que, agora, reforça a oposição branco/negro. A mulher pergunta ao espelho, «Espelho, espelho na parede, quem é a mais bela de todas?» e o espelho responde com um insulto racista que é Branca de Neve.²¹⁹ A obra mantém a beleza como qualidade atribuída a um objecto ou pessoa e não como coisa em si²²⁰ e reforça o facto dessa qualidade depender da comparação e, portanto, de um juízo socialmente construído que, neste caso, se realiza a partir do modelo de beleza ocidental, o da mulher branca. O espelho da rainha e o de Weems não são objectos que devolvam o reflexo mas, antes, imagens que falam a partir de uma face que personifica a avaliação social.

Este tipo de estratégia, colocar uma face a veicular um discurso global (que no caso de Weems é ideológico e hegemónico), revela-se comum na publicidade onde, ao apresentarem determinado produto, os modelos ou celebridades conseguem dizer qualquer coisa e serem, por si e independentemente da palavra, símbolos de um comportamento ou atitude. Na publicidade da empresa de cosmética DLK a produtos para o rosto masculino, surge um homem que ocupa a quase totalidade do campo visual e do qual se vê a face, a zona do pescoço e os punhos envoltos em ligaduras; no cartaz pode ler-se «Combater o envelhecimento» e «2011. Manual de tratamento

²¹⁸GRIMM, Jacob ; GRIMM, Wilhelm – *Snow-White and the Seven Dwarfs*.

²¹⁹«Looking into the mirror, the black woman asked, “Mirror, mirror on the wall, who’s the finest of them all?” The mirror says, “Snow White you black bitch, and don’t you forget it!”»
Legenda da obra *Mirror, Mirror*, de Carrie Mae Weems.

²²⁰Argumento explorado por Wendy Steiner. V. STEINER, Wendy – *The Trouble with Beauty*.

masculino»²²¹. De acordo com a análise de Barthes em *Retórica da Imagem*²²², as legendas são a forma de restringir a polissemia da imagem, de ancorar a leitura de cada espectador numa rede controlada pelo autor e pelas leituras sociais vigentes, que é de tipo “repressivo”, exactamente por excluir significados potenciais. Com efeito, um torso masculino com punhos erguidos pode justificar uma pluralidade de significados e o encaminhamento para o combate ao envelhecimento apenas é possível através do uso da linguagem. Em termos denotativos, a imagem diz apenas o que a câmara fotográfica capta, um homem nu de punhos erguidos cobertos de ligaduras e este facto, que depende da suposta objectividade fotográfica e da sua identificação com a apresentação de uma verdade, «(...) “naturaliza” o sistema da mensagem conotada.»²²³ e reveste-a de um carácter inocente que torna difusa a mensagem conotada que, de acordo com Barthes, é ideológica. O modelo aproxima-se ou é um sucedâneo dos padrões de beleza ocidental: é jovem; o que mostra do corpo deixa adivinhar uma estrutura larga, de músculos definidos e porte elegante; as proporções da face são harmoniosas; os maxilares são angulosos; a boca é saliente e a barba encontra-se por fazer, num estado que, embora não recorde os visuais das décadas de sessenta e setenta, é suficiente para fazer referência aos pêlos como símbolos masculinos de força. Numa época onde a androginia é muitas vezes utilizada na publicidade e moda, este modelo exclui-se a qualquer ambiguidade de género e as linhas angulosas do rosto auxiliam a sua leitura como exemplo do masculino; a barba, por seu turno e para além da referência à força e virilidade, recordam o visual dos modelos da marca Marlboro ou do modelo que se tornou o actor James Dean, associados a despreocupação, irreverência e liberdade. A publicidade dirige-se, então, a um público masculino que, tradicionalmente, não utiliza produtos de beleza e que, tendencialmente, os associa ao feminino. Daí a importância da escolha do modelo e da sua imediata união ao masculino e à manutenção de uma atitude despreocupada e indulgente que, agora, se passa a associar ao cuidado com aparência e

²²¹«Fight aging» e «2011. Men’s grooming handbook».

Disponível em

<http://www.dlkonavenue.com/Page.asp?PageID=122&ContentID=1267&SiteNodeID=184>. (2011.11.03).

²²²Cf. BARTHES, Roland – *Retórica da Imagem*. In *Mitologias*.

Em *Literacia Visual* Isabel Gil contextualiza a problemática da relação entre palavra e imagem através da referência a autores como W.J.T. Mitchell, Ludwig Wittgenstein, James Elkins, Nicholas Mirzoeff, Roland Barthes, Hal Foster, Michel Foucault, Stuart Hall, entre outros.

V. GIL, Isabel Capeloa – O que é Literacia Visual ou o Estranho Caso do Coelho-Pato. In *Literacia Visual. Estudos sobre a Inquietude das Imagens*.

²²³*Op cit.*, p.40.

à cosmética. A legenda, «Combater o envelhecimento», ajuda a que a atitude violenta igualmente associada ao masculino migre para o campo da cosmética – cada indivíduo é explicitamente instigado a combater, muito embora o “inimigo” seja o envelhecimento. A linguagem elucida o espectador relativamente às ligaduras das mãos, que envolvem os punhos numa luva; por não serem luvas de boxe mas, antes, ligaduras, tornam presentes as formas de luta ancestrais, eventualmente mais violentas, em que os adversários se enfrentavam com menos protecções físicas e regulamentares. Desta forma, a imagem propõe associações de sentido que juntam os cosméticos às características e motivações tradicionalmente masculinas, integrando consumidores que, de outra forma, tenderiam a considerar a utilização de cosméticos uma concessão e uma aproximação ao feminino.

É possível a muitos dos espectadores identificarem-se com o modelo da DLK, pois ele é a imagem que remete para uma cadeia de significados onde cada indivíduo se pode rever. Se considerarmos os casos em que o modelo é uma celebridade, o processo de identificação é facilitado: quando a L'Oreal recorre a Cláudia Schiffer para publicitar produtos anti-envelhecimento, mostra às espectadoras que a actual beleza da modelo é uma questão de cuidado, de trabalho e que, se era possível pensar que a beleza de Schiffer era uma felicidade ou um acaso do destino, agora todas sabem que depende da utilização de cosméticos. Tendo em consideração o facto da carreira da modelo ser pública, a maioria das espectadoras seguiu o crescimento e amadurecimento de Schiffer e pode facilmente rever-se na mulher que tenta evitar os efeitos do envelhecimento.

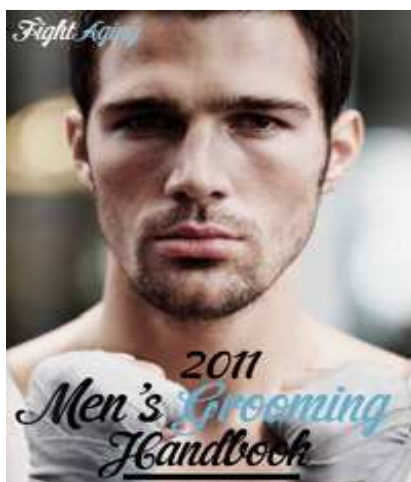


Figura 61
Publicidade DLK, 2011



Figura 62
Publicidade L'Oréal

A polissemia da imagem permite-lhe dizer coisas e deixar que outras lhe sejam associadas pois a intencionalidade da mensagem publicitária de que fala Barthes²²⁴ integra o que é dito e o que é possível dizer (na forma de uma potência calculada), mantendo em aberto leituras variáveis que fazem com que, a propósito delas, o espectador possa sonhar ou efabular. Esta abertura concorre para a projecção e identificação do leitor na e com a imagem o que, voltando à metáfora da imagem como espelho, significa que o espectador se vê reflectido nestas imagens com rostos de terceiros. E, como na *Branca de Neve*, o rosto que aparece na “imagem-espelho” é um mensageiro dos padrões sociais (nos exemplos, não ser ou parecer velho, ser responsável por si, integrar o mercado de consumo) e, ao mesmo tempo que veicula um modelo onde o indivíduo se pode projectar, fornece um exemplo relativamente ao qual cada um se pode medir e avaliar.

Nas palavras de Agamben, um paradigma é um exemplo, um caso que não vale na sua singularidade mas que é determinado por ela, de tal forma que existe num espaço “ao lado”:

Um conceito que escapa à antinomia do universal e do particular é-nos desde sempre familiar: é o exemplo. (...) todo o exemplo é tratado, de facto, como um caso particular real, por outro, reconhece-se que não pode valer na sua particularidade. Nem particular, nem universal, o exemplo é um objecto singular que, digamos assim, se dá a ver como tal, mostra a sua singularidade. (...) exprime-se também como “para-deigma”, o que se mostra ao lado (como o alemão “bei-spiel”, o que joga ao lado) (...) o lugar próprio do exemplo é sempre ao lado de si próprio, no espaço vazio em que se desenrola a sua vida inqualificável e inesquecível.²²⁵

Como exemplos, o interesse das celebridades depende também da sua originalidade, que pode residir em determinadas particularidades (como a proeminência da boca e dentição de Schiffer ou o sinal de Cindy Crawford) que contribuem para a construção de uma aparência única. No entanto, é sempre possível a cada indivíduo encontrar semelhanças entre figuras públicas e formar conjuntos que tipificam modelos – por exemplo, a cantora Beyonce, Jennifer Lopez e Christina Aguilera personificam uma beleza relacionada com a sexualidade; Schiffer ou Nicole Kidman são a mulher alta, loura e pálida que mais facilmente se associa a candura e Tom Cruise e Brad Pitt serão sempre “jovens rapazes”, independentemente da sua idade real. Os tipos não se encontram, apesar de tudo, tão distantes da lógica que preside à determinação das

²²⁴Cf. *Op cit.*, p.27.

²²⁵AGAMBEN, Giorgio – *A Comunidade que Vem*. p.16.

categorias estabelecidas por Gabriel de Minuit em 1587, que descreviam a «beleza sediciosa», a «beleza melindrosa» e a «beleza religiosa»²²⁶.

Como exemplos, modelos ou paradigmas, as celebridades e todas as imagens de corpos ideais encontram-se permanentemente “ao lado” de cada indivíduo quando se vê, um “ao lado” que obriga à comparação. Mas, como Susie Orbach constata, os indivíduos estão longe de se considerarem vítimas de um modelo que os pressiona a ter um corpo semelhante a *x*; na qualidade de psicanalista, Orbach verifica o aumento de patologias psíquicas associadas a um mal-estar com o corpo, facto que considera uma novidade²²⁷ e que associa maioritariamente à imposição da magreza nas sociedades contemporâneas. Como outros elementos que contribuem para a aquisição de *status*, a magreza implica o afastamento da necessidade pois, numa (suposta) sociedade da abundância, restringir o consumo de alimentos é entendido como uma escolha consciente. Orbach socorre-se de estatísticas que ilustram o crescimento da indústria das dietas, da cosmética ou da cirurgia plástica²²⁸ para inferir uma relação de dependência entre o crescimento do mercado da beleza e a disseminação de angústias que derivam em patologias associadas ao corpo: o mercado alimenta-se do descontentamento com um idílico “corpo natural” e da indicação moderna da responsabilidade sobre si para pressionar cada indivíduo a entender o corpo como uma construção, agora auxiliada pelo facto de existirem produtos e tratamentos acessíveis e passíveis de melhorar o corpo e a aparência. É este corpo em processo que Bauman denomina de *fitness*, por ser capaz de se mover e aceitar a novidade e que se harmoniza com um sujeito que tem como determinação a adaptação à reflexividade contemporânea. Num contexto movediço, a unidade que percorre os modelos de corpos difundidas pelos *media* num âmbito global funcionam como pontos de ancoragem para os indivíduos e Orbach acredita que uma das vantagens na sua disseminação e aceitação é serem marcas de

²²⁶Designações de Gabriel de Minuit.

Cf. MINUIT, Gabriel de – *De la Beauté*. Lião, 1587. p.159-205, cit. por VIGARELLO, Georges – *História da Beleza*. p.36-37.

V. *infra* p.31-32.

²²⁷«Body difficulties, whether expressed as eating problems or through painful body practices, are ubiquitous in our consulting rooms. This is new.»

ORBACH, Susie – *Bodies*. p.72.

²²⁸A NutriSystem passou de um milhão de dólares em 2004 para oitenta e cinco milhões em 2006; o mercado da cirurgia cosmética significa catorze biliões de dólares em 2007 e cresce cerca de um bilião anualmente.

Cf. *Op cit.*, p.5, 85.

continuidade num ambiente em mudança²²⁹. Apesar da verificação do número de casos de angústia ou enfermidade, a maioria dos indivíduos entende que o trabalho sobre o corpo não lhe é imposto e que corresponde a uma oportunidade em que o próprio é agente da mudança, por muito que o objectivo a atingir se encontre determinado pelos modelos difundidos à escala mundial.

O espectador olha as imagens e elas olham-no a partir de um exemplo que se encontra sempre “ao lado”. Este exemplo é o de um corpo a quem foi retirado os efeitos da carne (os fluidos e secreções, a degradação, a morte) e a profundidade de uma suposta alma, totalmente afastada ou resumida na leveza da “personalidade”. O que importa é a imagem e é essa que sobrevive, como evidencia a legislação acerca dos direitos de autor que supõe um período de setenta anos durante o qual a agência ou editora que adquiriu os direitos é dona da imagem de um indivíduo²³⁰. Se o corpo como coisa em si é uma imagem (que está entre, dá forma e representa as virtudes e vícios da alma e da carne), o corpo modelo dos *media* aproxima-se de uma *image*. Embora seja notória a proliferação de modelos alternativos, é-se obrigado a admitir a existência de um modelo ocidental unificador e é esse paradigma que pode ser exportado, por exemplo para a Ásia. Tal como do conjunto de determinadas celebridades surge um paradigma de beleza, do conjunto dos corpos dos *media* constrói-se uma ideia de corpo: o corpo ocidental jovem, elegante, vigoroso, proporcionado, que se depreende ser sinónimo de um estilo de vida de sucesso. Este corpo tem um carácter potencial, é uma ideia que pode tomar forma em vários suportes. Como “ideia” volta a tornar difusa a distinção entre ideia e imagem e integra-se na família das “imagens perceptuais” de Mitchell como uma aparência, «(...) que (quotidianamente) se introduzem entre nós e a realidade, e às quais nos referimos muitas vezes como “imagens” – da imagem projectada por um actor talentoso, às criadas para produtos e personagens por *experts* em publicidade e propaganda.»²³¹. No entanto, este corpo abstracto é mais que uma

²²⁹Cf. *Op cit.*, p.5, 88.

²³⁰As fotografias de uma individualidade, por exemplo Marilyn Monroe, pertencem ao fotógrafo ou à agência ou editora que as adquiriu. Acontece que o valor da fotografia depende, nestes casos, do valor de mercado do indivíduo fotografado – as imagens de Marilyn que se conhecem passam para o domínio público setenta anos depois da data do seu aparecimento.

V. https://ciist.ist.utl.pt/docs_da/codigo_direito_autor_republicado.pdf. (2011.11.03).

²³¹«(...) those “appearances” which (in common place) intrude between ourselves and reality, and which we so often refer to as “images” – from the image projected by a skilled actor, to those created for products and personages by experts in advertising and propaganda.»

MITCHELL, W. J. T. – *Iconology. Image, Text, Ideology*. p.10.

ideia, corresponde a uma forma e se neste momento estiverem esquecidos os pormenores que tornam singular o modelo da DLK, existe mentalmente uma abstracção desse corpo, existe uma imagem mental – uma *image* – que, embora suprima o particular, estabelece uma imagem modelo, a de um homem jovem, elegante, de pele clara, linhas angulosas, músculos definidos que, quando separado da legenda, se abre a uma pluralidade de sentidos de facto maior. Tendencialmente, esta abstracção a partir da imagem de um *x* acontece, existindo divergências entre a imagem mental quando os pormenores são esquecidos (*image*) e a sua materialização como *picture*. Esta imagem-potência fixa-se – torna-se *picture* – em vários corpos, tornando-se, por um lado, particular em cada uma das materializações e, em simultâneo, reforçando o seu carácter de exemplo, à semelhança dos corpos e rostos de Aziz+Cucher quando prescindem do particular e se tornam potência. O circuito é fluido: o corpo-*image* torna-se *picture* – e é essa a forma da sua existência e meio de actuação – através dos vários exemplos, mas os exemplos contribuem para a definição do corpo-potência.

Como modelo e ao longo da História, o corpo tem demonstrado ser esse exemplo potencial, uma *image* que tutela o conjunto de representações sobre o corpo e pressiona os corpos dos indivíduos a copiarem esse modelo. E, da mesma forma que o corpo do modelo da DLK pode ser articulado com uma série de conceitos (virilidade, liberdade, etc.), também o corpo-*image* pode facilmente ser associado aos modelos políticos, sociais e culturais vigentes e significar Bem, racionalidade ou sucesso.

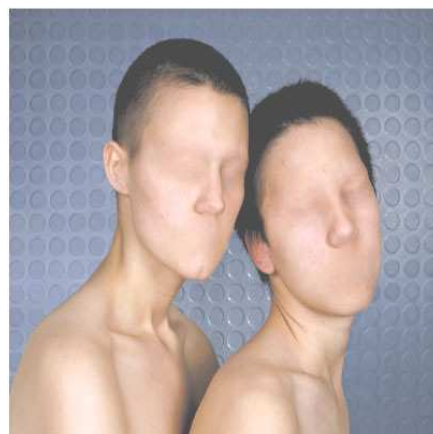


Figura 63
Aziz + Cucher,
da série
Dystopia,
1994-95

Quando analisa a ideia de exemplo, Agamben afirma que «O ser exemplar é o ser puramente linguístico.»²³², uma vez que ser exemplar é ser universal, não podendo, portanto, ser definido através de propriedades ou identidades ordinárias e poder apenas «(...) ser dito. (...) não é o ser-Jakob, mas o ser-dito-Jakob que define o exemplo.». É por não comungar de qualquer propriedade da comunidade real que o exemplo se constitui mas, ao excluir-se, enfrenta a possibilidade de ser posto em causa e lhe ser recusada a legitimidade representativa (daí a dificuldade da fotografia em representar “tipos” ou modelos e se situar numa zona híbrida entre o “tipo” e o “caso”²³³). Se se tentar descrever um rosto ou um corpo real, de alguém, percebe-se a dificuldade em fazer coincidir a descrição verbal com a imagem mental que esta desencadeia num ouvinte; mas, ao contrário, é possível traduzir o corpo-*image* por palavras ou, a partir de palavras, encontrar uma abstracção semelhante criada pelos vários ouvintes (um homem jovem, elegante, de pele clara, linhas angulosas, músculos definidos). A irredutibilidade do real torna necessária a coexistência de vários modelos, de vários corpos-*picture* que, enquanto dão forma e o constroem, legitimam a existência do corpo-*image*, que é também ideia e verbo mas se abre à polissemia da imagem (das várias imagens que são seus sucedâneos), permitindo apropriações particulares e projecções diversas por parte dos indivíduos. Jacques Rancière define a representação da imagem no quadro da «(...) dependência do visível em relação à palavra.»²³⁴, que se concretiza através das capacidades de substituição (tornar presente o ausente) e manifestação (tornar visível o que escapa ao visível); se o corpo-*image* se articula com a palavra – que é o exemplo –, a palavra pode apenas constituir-se como exemplo e modelo porque a imagem a estende para lá dos limites dos seus significados e da pura abstracção, através de um equilíbrio que, em simultâneo, esconde e deixa perceber a palavra em causa. Ou seja, tomando como exemplo o “sucesso” (como valor e qualidade dos indivíduos contemporâneos), a imagem do(s) corpo(s) dos *media* empresta ao “sucesso” imagens de corpos belos que, enquanto falam do sucesso, o escondem e permitem a articulação da imagem com muitos outros significados, condição favorável à identificação e possibilidade de projecção dos indivíduos na imagem. Como imagem, o corpo dos sujeitos tenta deixar o

²³²AGAMBEN, Giorgio – *A Comunidade que Vem*. p.16.

²³³Cf. FRADE, Pedro Miguel – *Figuras do Espanto. A Fotografia antes da sua Cultura*. p.148-49. V. *infra* p.58.

²³⁴RANCIÈRE, Jacques – Se Existe o Irrepresentável. In *O Destino das Imagens*. p.152.

corpo-*image* aparecer, tal como, nas palavras de Heidegger, a *Madonna* de Raphael aparece ou irrompe antes da imagem se tornar suporte²³⁵ mas, para tanto, socorre-se dos exemplos – sempre singulares e universais – de que dispõe e que, contemporaneamente, são maioritariamente os das celebridades e demais corpos presentes nos *media*. Os indivíduos copiam as *pictures* que dão forma a uma *image*.

Anteriormente, a forma como cada indivíduo podia alterar o corpo de acordo com um modelo era limitada, esgotava-se na utilização de maquilhagem ou de vestuário capaz de modelar a silhueta, como os corpetes e alteração do penteado. O facto de ser hoje possível aceder a produtos e tecnologias capazes de alterar significativamente o corpo faz com que, ao longo da vida, um indivíduo possa coleccionar aparências diferentes. É o corpo de cada indivíduo que se aproxima, também, de uma *image* pois, para cada um, o seu corpo aparece como um projecto, uma potência. O corpo nunca é o que se tem, é sempre uma ambição, uma promessa ou uma construção mental que se deseja e que se altera sucessivamente pois, como acontece com os modelos dos *media*, uma imagem precede outra, infinitamente. Mitchell²³⁶ junta aos “efeitos” Narciso, Medusa e Pigmalião o «efeito Tantalus», o personagem mitológico que sequioso, está condenado a nunca aceder ao recipiente com água que se encontra em cima da sua cabeça. Com este mito, Mitchell enfatiza a capacidade das imagens criarem ou despertarem desejos sem nunca os satisfazerem (capacidade habilmente utilizada pela publicidade, por exemplo); eventualmente, é porque as imagens são “inesgotáveis” que nunca satisfazem os desejos e, em simultâneo, é porque nunca saciam os desejos que são inesgotáveis.

A instabilidade do corpo de cada indivíduo, o facto de ser de forma abstracta uma *image* e a esperança de se poder encontrar e fixar a partir das várias imagens das celebridades, cria as condições para cada indivíduo se encontrar permanentemente seduzido por imagens. Como Narciso, é possível ao sujeito fixar-se num modelo e ansiar prescindir do seu corpo a favor da imagem de um terceiro ou, como em Medusa, ser uma imagem e nela encontrar espaço para o desafio às fronteiras que regulam os modelos propostos ou, antes, transformar-se numa Galateia, uma imagem autónoma e potencialmente capaz de dar corpo aos desejos do indivíduo.

²³⁵Cf. HEIDEGGER, Martin – *Sobre a Madona Sixtina*. p.74-77.
V. *infra* p.45.

²³⁶Cf. MITCHELL, W. J. T. – *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. p.80-81.

CAPÍTULO III

O Corpo na Era da Sua (Re)Criação Tecnológica

3.1. A ÚLTIMA OBRA DE ARTE

(...) you came so nearly perfect from the hand of Nature, that this slightest possible defect (...) shocks me, as being the visible mark of earthly imperfection.

Nathaniel Hawthorne, *The BirthMark*, 1843¹

3.1.1. UMA FACE FAMOSA

No programa televisivo *I Want a Famous Face*, transmitido pela MTV entre 2004 e 2005, os concorrentes seleccionam uma celebridade como modelo e, em função dessa escolha, vêm a sua aparência transformada através da cirurgia estética. Em cada um dos episódios os espectadores têm acesso ao “antes” e ao “depois” da cirurgia, bem como à avaliação que os concorrentes, por norma jovens, fazem do processo.

Dois irmãos gémeos, Matt e Mike, de vinte anos, do Arizona, elegeram Brad Pitt como modelo pois, de acordo com os próprios, a aparência do actor (a perfeição da estrutura maxilar, do queixo, das maçãs do rosto e da estrutura óssea) seria a causa do seu sucesso, pessoal e profissional. Matt e Mike submeteram-se a cirurgias plásticas ao nariz, receberam implantes na face, trataram a pele através da colocação de uma máscara plástica e Mike recebeu, também, implantes no queixo.

Antes da cirurgia os jovens mostravam-se descontentes, tristes e pouco confiantes; findo o processo e aquando da sua avaliação, utilizaram expressões como

¹HAWTHORNE, Nathaniel – *The BirthMark*. In *Mosses from an Old Manse*. Vol. I. p.62.

«Sinto-me criado por Deus.», «Sinto que atingi o sucesso.» ou «Estou feliz...pela primeira vez.»². Um e outro mostraram-se muito satisfeitos com os resultados e a avaliação denota a adesão à tese que relaciona aparência e personalidade pois, nas palavras dos irmãos, «A cirurgia alterou-me a vida, deu-me um novo fôlego na vida e permitiu-me ver a minha vida presente e futura à luz de uma nova perspectiva.»³. A alteração da aparência promoveu o aumento dos sentimentos de confiança e a modificação da apresentação em público, o que se verificou na alteração da postura e forma de comunicar; reciprocamente, a relação com outros indivíduos tornou-se mais fácil, passando Matt e Mike a ser aceites e ser reconhecidos como “celebridades”.

Uma das questões possíveis de isolar prende-se com a hipótese real de um cidadão anónimo se transformar em celebridade enquanto, em simultâneo, a integração numa determinada elite deixa de estar subordinada à omissão dos procedimentos que a ela conduzem para serem esses procedimentos os responsáveis pelo reconhecimento público. Ou seja, Matt e Mike passaram a ser conhecidos por se terem transformado em Brad Pitt e não por serem o Brad Pitt; o importante é a exposição pública de um processo – o da cirurgia – cujo sucesso dependia, até à contemporaneidade, de ser mantido em segredo.

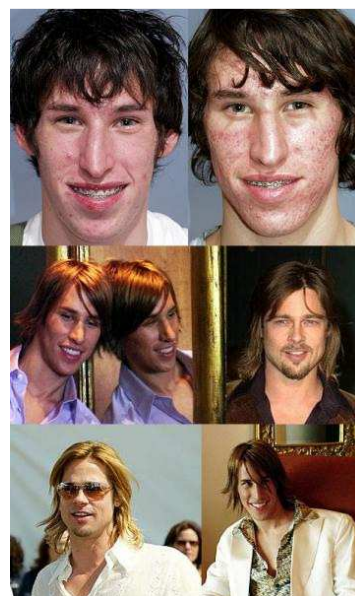


Figura 64, 65
I Want a Famous Face. Matt, Mike e Brad Pitt.

²«I feel like God created.»; «I feel I achieved that success!»; «I am... happy for once.»
Matt e Mike em entrevista à MTV. Disponível em www.mtv.com/onair/dyn/i_want_a_famous_face-2/flipbooks.jhtml. (2011.12.21).

³«The surgery has been life altering, it has given me a new lease on life, and has allowed me to view everything that consist of my life in the present and what I see as future, in a new light.»

Op cit.

A associação do consumo à liberdade e à auto-expressão e o seu enquadramento como mecanismo de construção das identidades⁴ substitui o indivíduo vítima do mercado pelo consumidor livre que, em seu favor e por sua vontade, modela o seu corpo e é igualmente a passagem de vítima a consumidor que altera o estatuto simbólico de práticas como a da cirurgia estética. Se o início da cirurgia pretende fazer crer que os corpos por ela alterados são “naturais” (ou seja, pretende “fazer passar”), esse objectivo apenas pode ser cumprido se o processo for mantido em segredo. O entendimento contemporâneo da cirurgia prescinde desse apagamento e, embora existam (certamente) inúmeros casos de indivíduos que omitem a submissão à cirurgia e tentam fazer acreditar na “naturalidade” do corpo reformado, são igualmente múltiplos aqueles que a assumem, tanto ao nível das celebridades como nos exemplos dispersos por este e vários outros programas televisivos que relatam os processos de transformação de cidadãos comuns. Aquilo que era a anulação de uma marca – o nariz sífilítico, a raça – pode agora ser a ostentação de um estilo de vida de sucesso, no qual o indivíduo dispõe dos meios necessários para aceder a um determinado produto e *status* correspondente ou, como em *I Want a Famous Face*, a cirurgia é a prova da determinação dos indivíduos em mudar (para melhor).

3.1.2. CELEBRIDADES COMUNS

Em 1962 Daniel Boorstin propôs uma das definições mais emblemáticas de celebridade, «A celebridade é uma pessoa conhecida pelo facto de ser conhecida.»⁵. Contrariando teses como as apresentadas por Stephan Hinerman⁶, Boorstin distancia as celebridades dos heróis pois, ao invés de serem conhecidas e reconhecidas por qualquer qualidade ou feito extraordinário, as celebridades limitar-se-iam a conseguir diferenciar a sua personalidade da de outras figuras da arena pública, pelo que seria natural o número elevado de actores célebres, tendo em consideração a competência dos actores na interpretação de papéis. As celebridades seriam o exemplo humano dos “pseudo-eventos”, termo que o autor cunhou e que se enquadra na análise de um contexto

⁴V. ROBINS, Kevin – Consuming Images: From the Symbolic to the Psychotic. *In Into the Image. Culture and Politics in the Field of Vision.*

⁵«The celebrity is a person who is well-known for their well-knownness.»

BOORSTIN, Daniel – *The Image: a Guide to Pseudo-Events in America.* p.58.

⁶Cf. HINERMAN, Stephan – Star Culture. *In LULL, James (ed.) – Culture in the Communication Age.* V. *infra* p.117.

dominado pelos *media* onde o real é substituído por uma cultura do fascínio e da simulação e os factos noticiados se descolam da realidade. Neste contexto, as celebridades seriam um produto integralmente construído pelas representações dos *media*, não existindo qualquer feito a justificar a sua consagração. No entanto, existem diversos tipos de celebridades, que cobrem modelos, actores, políticos, desportistas e até participantes de *reality shows* e se, em alguns casos, é difícil encontrar o motivo que determina a fama para lá do acto de aparecer, noutras é verificável a relação entre a qualidade das acções e o conseqüente reconhecimento público. Acontece que a disparidade de tipologias de celebridades pode ser, como afirma Graeme Turner, coberta de modo semelhante pela lógica dos regimes de publicidade que tratam a apresentação pública e que, de acordo com o autor, podem fazer das celebridades o efeito de um discurso, uma comodidade, um produto da indústria ou, até, uma forma de relação social que aproxima o espectador e a representação mediática⁷.

Entre os tipos que compõem o espectro das celebridades, observa-se uma diferença substancial entre as “primeiras celebridades”, nascidas de Hollywood e as recentes celebridades aclamadas em programas como o *Big Brother* e que fazem jus à definição de Boorstin pois, de facto, nada justifica o seu reconhecimento a não ser o facto de aparecerem publicamente e de serem integrados na lógica de produção e circulação das imagens dos *media*. Se, inicialmente, a carreira de um actor lhe permitia integrar novas formas de circulação e novos *media* e transformar-se, na definição de John Ellis⁸, numa celebridade, a *performance* pela qual os concorrentes dos *reality shows* se tornam conhecidos é a exposição da sua vida sem (supostamente) qualquer véu ou ficção, facto que torna rápida a ascensão e fugaz a fama. Esta modalidade de consagração exponencia os “quinze minutos de fama” de Warhol e abre o estatuto das celebridades, mesmo que momentaneamente, aos cidadãos comuns. No caso dos programas cujo mote é a transformação do corpo, como o *The Biggest Loser*, consegue-se o encontro entre a promessa de *qualquer um poder ser uma celebridade* com a de que *qualquer um consegue ter o corpo de uma celebridade* (como exemplo) sendo que, no

⁷Cf. TURNER, Graeme – *Understanding Celebrity*. p.137.

⁸Cf. ELLIS, John – *Visible Fictions. Cinema, Television, Video*. p.91.
V. *infra* p.118-19.

caso, ser uma celebridade depende de lutar por ter o corpo próximo do dos modelos aceites.

Os vários programas televisivos cujo argumento é a alteração da imagem podem ser agrupados de acordo com uma escala que vai desde a alteração do vestuário, cabelo e maquilhagem, como *What Not to Wear*, até aos que propõem alterações profundas com recurso à cirurgia como *Extreme Makeover*. Em *What Not to Wear*, programa transmitido em diversos canais desde 2003 (TLC, Discovery Travel & Living, People+Arts), dois consultores de moda censuram o guarda-roupa dos participantes e oferecem uma quantia para a compra de novas peças de vestuário, escolhidas de acordo com os critérios dos consultores; a mudança inclui, ainda, um novo corte de cabelo e maquilhagem adequada. Os concorrentes são inscritos no programa por amigos ou familiares e, no início, nem sempre estão insatisfeitos com o seu “estilo”; ainda assim, depois de aceitarem participar, aquilo que seria o seu “estilo” é relegado para segundo plano pois, mesmo que afirmem respeitar a diversidade, os consultores enquadram cada participante num formato mais ou menos estandardizado e apenas permitem a diferenciação em pequenos acessórios como cintos, malas ou bijutaria. Da visualização de diversos episódios retiram-se algumas regras: a utilização de peças de vestuário discretas e a afirmação do “estilo” através de acessórios mas, sobretudo, a adequação do vestuário ao corpo de cada um tendo em consideração a modelação desse corpo de acordo com um padrão. Ou seja, o início da transformação depende do facto de existirem terceiros descontentes com a aparência do participante o que, em conjunto com a aceitação do próprio, denota a necessidade de adequar a aparência às directrizes da comunidade; essa adequação depende de, por um lado, enfatizar o facto de todos os indivíduos serem belos ou potencialmente belos e deverem, por isso, aceitar o seu corpo (em muitos episódios, os concorrentes revelam que não cuidam da aparência por estarem descontentes com seu o corpo e terem dificuldade em encontrar roupa adequada no pronto-a-vestir, desenhado para um corpo ideal), por outro de encontrar roupa que aproxime o corpo de cada um do tal corpo aceite. Cada episódio encerra o paradoxo de, enquanto promove a diferença – a diferença entre corpos, a diferença de “estilos” – domesticar essa mesma diversidade, adequando a aparência aos modelos aceites e encerrando o “estilo”, que é a expressão da personalidade, no que é acessório.

Em *Extreme Makeover*, emitido por diferentes canais televisivos desde 2002 (ABC, Discovery Travel & Living, People+Arts), são os indivíduos que se propõem participar e, para além de alterações no cabelo e na maquilhagem, são submetidos a cirurgias plásticas a todas as zonas do rosto e corpo consideradas imperfeitas. O processo passa por tratamentos e reconstituições dentárias, correcções oftalmológicas e dermatológicas e, ainda, rigorosas dietas alimentares e treino em ginásios, de forma a adquirirem uma aparência ideal. De entre as várias correcções, destaca-se a perda de peso, a correcção do nariz e queixo, a injeção de volume nas bochechas, a subida das pálpebras, a anulação de manchas na pele, a correcção da dentição, a correcção dos seios no caso feminino e o tratamento da calvice no caso masculino, operações que podem ser sumariadas na procura de harmonia na face e estrutura do corpo, emagrecimento e recuperação das marcas de envelhecimento. Da visualização de vários episódios resulta, como modelo geral, o de um corpo elegante, tonificado e proporcionado e o de uma face harmoniosa que perde alguma da especificidade de cada indivíduo a favor dessa harmonia, realizada por narizes rectilíneos, sorrisos que ostentam dentes brancos e alinhados e, especialmente no caso masculino, faces emolduradas por linhas capilares perfeitas. Se em *What Not to Wear* se adivinha a existência de um “estilo” e corpo padronizado, *Extreme Makeover* anuncia a presença de um cânone que tutela as alterações previstas, facto assumido em alguma literatura médica aportada à cirurgia estética. Anne Balsamo⁹ analisa um dos volumes publicados pela American Academy of Facial Plastic and Reconstructive Surgery intitulado *Proportions of the Aesthetic Face*¹⁰ e conclui que existe um cânone encontrado a partir de medições da face, que pretende encontrar relações de simetria entre as partes. Balsamo afirma que a face ideal, a que guia os cirurgiões, é simétrica – logo harmónica – e pertence ao indivíduo caucasiano, denunciando casos de profissionais que se recusam a efectuar intervenções em indivíduos negros pela sua dificuldade em sarar as cicatrizes de um modo invisível.

Em *Aesthetic Facial Proportions*, os médicos Marion Ridley e Steven VanHook iniciam a análise dos cânones da face com a consideração de que, desde sempre, os humanos pretenderam definir e medir a beleza para poderem criar beleza¹¹. O seu texto

⁹Cf. BALSAMO, Anne – On the Cutting Edge. In MIRZOEFF, Nicholas (ed.) - *The Visual Culture Reader*.

¹⁰POWELL, Nelson ; HUMPHREYS, Brian – *Proportions of the Aesthetic Face*.

¹¹«During every recorded age of history, and undoubtedly even earlier, humankind has sought to define and measure beauty and thereby be able to create it.»

desenvolve-se com a constatação da impossibilidade de estabelecer um critério de beleza universal devido ao facto desta depender das idiossincrasias dos sujeitos, da época, da cultura, da geografia, entre outros e de, para auxiliar a tarefa dos cirurgiões, ser necessário recorrer à História de Arte como mostruário do que se considerou belo – e por isso representável – ao longo do tempo; os autores focam artistas como Praxíteles, Vitrúvio, Leonardo ou Dürer. Assim como Lavater se apoiou na perfeição de Apolo de Belvedere, a cirurgia contemporânea recorre aos cânones de obras de arte para encontrar um modelo e as imagens de rostos atravessados por medições exaustivas e marcações de ângulos ideais que se encontram nas páginas destas obras não deixam de recordar os tratados de Lavater e seus contemporâneos. O artigo desenvolve-se com a apresentação das medidas ideais e dos ângulos tidos como referência para a alteração das faces de pacientes e conclui afirmando que, apesar de não existir uma forma exacta de determinar a beleza, é possível encontrar uma forma de determinar que mudanças são necessárias realizar para, através da cirurgia, produzir harmonia¹².

O que é comum aos participantes reconstituídos pela (*extreme*) *makeover* é a denúncia de que, para lá da aparência particular, existe um modelo: se o homem médio de Quetelet é a média tornada ideal, os concorrentes são a aproximação a um modelo que não depende da média. E, como no *The Biggest Loser*, a promessa destes concursos é a de qualquer indivíduo poder mudar e melhorar e da aparência ideal não se encontrar interdita aos que não pertencem ao conjunto das celebridades. A exposição de todo o processo, à revelia do desígnio de “passar”, justifica-se pelo facto de mostrar equivaler a aceder – ao corpo, ao *status* – e de se considerar positiva a atitude do indivíduo que se responsabiliza sobre si e muda, no corpo e no “interior”, desde que esta mudança concorde com a semelhança a um modelo.

RIDLEY, Marion B. ; VANHOOK, Steven M. – Aesthetic Facial Proportions. In PPL, Ira D. [et al] - *Facial Plastic and Reconstructive Surgery*. p.119.

¹²«Although no precise algorithm for determination of facial beauty exists, preoperative facial measurements assist in the determination of which facial features need to change to produce harmony with the face as a whole.»

Op cit., p.132.

3.1.3. O CAMINHO da CIRURGIA

O conto *The BirthMark* (1843) de Nathaniel Hawthorne¹³ narra a história de Georgiana, uma mulher bela que nasceu com uma marca na face. Apesar da maioria dos homens se sentirem encantados por Georgiana e considerarem a marca atractiva, o marido, um cientista de nome Aylmer, sente um incómodo crescente face ao sinal. Este mal-estar (que se transforma em ódio) começa a ser partilhado por Georgiana e o casal acorda submeter a mulher a uma experiência científica que remova a marca. Os momentos que antecedem a operação deixam Aylmer deslumbrado pois, nas suas palavras, «Nem mesmo Pigmalião, quando a sua mulher estátua adquiriu vida, sentiu um êxtase maior do que o meu será.»¹⁴; no entanto, a marca contém a ligação entre o corpo e a alma de Georgiana e, no momento seguinte ao da remoção, Georgiana morre – o êxtase de Aylmer não dura mais que um instante.

A narrativa harmoniza-se com um contexto histórico que valoriza o conhecimento racional e confia na infalibilidade da relação entre ciência e técnica, capaz de alterar o mundo e os indivíduos. Simultaneamente, apresenta, como acontece na narrativa de Pigmalião e Galateia (que Aylmer utiliza como termo de comparação), a relação entre o criador masculino e a obra, ou o objecto feminino e que, de forma mais universal, diz respeito ao domínio do indivíduo sobre a matéria e, também, ao domínio da cultura sobre a Natureza. O ponto é que, ao contrário de Galateia que acede à vida, se emancipa do criador e o domina através do amor, Georgiana morre porque a remoção do sinal equivale à remoção da alma; ou seja, existe um local geograficamente determinado, situado no corpo, que encerra a ligação entre a alma, o corpo e a carne.

Determinar o sítio onde alma e corpo se cruzam é uma necessidade que existe desde a separação das duas entidades e Platão não deixou de determinar em que partes do corpo se albergavam as diversas almas – a alma imortal e racional na cabeça, a mortal e irascível no tórax e a mortal e concupiscível entre o diafragma e o umbigo. No entanto, a distinção entre alma, corpo e carne implica a noção da ressurreição do corpo, ou seja, a impossibilidade de separação entre alma e corpo e a consideração do corpo enquanto organismo, uma composição solidária que existe como conjunto e não pode,

¹³Cf. HAWTHORNE, Nathaniel – *The BirthMark*. In *Mosses from an Old Manse*. Vol. I.

¹⁴«Even Pygmalion, when his sculpture woman assumed life, felt not greater exstasy then mine will be.» *Op cit.*, Vol. I. p.70.

por isso, ser violada. É isto que nos diz o corpo de Cristo, uma unidade composta por todos os fiéis unidos pelo Espírito Santo. O corpo dos católicos pertence e encontra-se no corpo de Cristo e não existe forma de separar alma e corpo; é esta a premissa que é supostamente alterada quando a ciência decide abrir o corpo à análise, nomeadamente através da dissecação. A referência constante a Andreas Vesalius e ao seu tratado *De Corporis Humani Fabrica* (1543) justifica-se por ser um dos exemplos pioneiros¹⁵ em que a função de conjunto do corpo humano é anulada e se favorece a sua análise parcelar enquanto, em simultâneo, se deprecia o corpo de cada indivíduo naquilo que tem de particular e se valoriza uma ideia abstracta de corpo, o modelo. A dissecação permite abrir o organismo humano e expor órgãos, tecidos e nervos e é a necessidade de análise objectiva que leva Vesalius a preferir, como objectos, cadáveres que sejam “normais” no sexo e idade e o mais próximos possível do cânone de Policleto¹⁶, por forma a que o corpo dissecado seja um exemplo ou paradigma e se encontre, por isso, entre a média e o ideal. Esta preferência pelo exemplar harmoniza-se com a separação entre um sujeito que observa, do exterior, um corpo-cadáver que é objecto e não sujeito e deve, por isso, ser credível como motivo de análise.



Figura 66
Ilustração de
De Corporis Humani Fabrica de
Andreas Vesalio, 1543

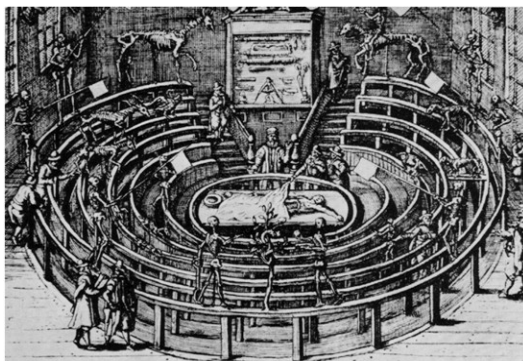


Figura 67
Teatro Anatómico de Leiden, c.1610



Figura 68
Publicidade Centrum,
2011

¹⁵O médico e anatomista Mondino De'Luzzi escreveu o seu tratado de anatomia *Anathomia Mundini* em 1316, baseado na dissecação de cadáveres humanos.

V. ECO, Umberto (dir.) – *História do Feio*. p.249.

¹⁶Cf. ORTEGA, Francisco – *O Corpo Incerto. Corporeidade, Tecnologias Médicas e Cultura Contemporânea*. p.114.

A história da prática da dissecação é paralela à dos teatros anatómicos e à encenação de um espectáculo público que, apesar de pretender a objectividade analítica, não deixa de apresentar um conteúdo moralizante quando recorda a condição mortal dos humanos: no teatro anatómico de Leiden (c.1610) a exposição de esqueletos é acompanhada de legendas como «Conhece-te a ti mesmo.» e «Nascemos para morrer.»¹⁷, que dão conta da necessidade de considerar o “interior” para lá da falibilidade da carne. O que a dissecação apresenta é, então, a exposição de um interior onde não se encontra a alma mas, antes, os órgãos e tudo aquilo que existe de mortal no interior do corpo. José Gil enfatiza o facto de ser retirado ao corpo-cadáver a alma e qualquer resquício de vida quando nota que as ilustrações que apresentam o corpo dissecado representam um corpo (um esqueleto) vivo: a vida encontra-se do lado da imagem – da cultura – a morte do lado da carne¹⁸. O que se separa é a alma e a carne e, quando Georgiana morre, morre a carne pois, acreditando na ressurreição, a alma separa-se com o corpo imortal – a interrogação deve ser, então, acerca do sítio específico onde, apesar do corpo, alma e carne se tocam, questão que Descartes resolveu com a glândula pineal¹⁹. Nesta parte particular do cérebro encontrar-se-ia a ligação entre uma alma descarnada e a matéria do corpo e é esta relação entre alma e corpo (o corpo que, aqui, é carne) que permite considerar a versão de Descartes reducionista ou localizacionista²⁰. A distinção da *res cogitans* (a substância pensante) da *res extensa* (a extensão física) encontra-se contida na conhecida premissa “penso, logo existo” que implica que, embora possa duvidar de tudo o que existe, o sujeito não pode duvidar do facto de ter dúvidas, ou seja, não pode duvidar do seu raciocínio; para tanto, é necessária uma substância pensante que raciocine e esta não necessita da extensão ou de qualquer qualidade que dependa e possa ser atribuída ao corpo, independência que

¹⁷«Nosce te Ipsum» e «Nascentes Morimus».

Op cit., p.95.

¹⁸Cf. GIL, José – *Metamorfoses do Corpo*. p.139.

¹⁹Cf. DESCARTES, René – Correspondence (1637-1641). In *Philosophical Essays and Correspondence*. p.91.

²⁰Francisco Ortega cita Eva Thompson a propósito da relação entre alma e corpo se estabelecer no cérebro e ser reducionista ou localizacionista. Seguindo a autora, afirma que a visão de Descartes relativamente ao corpo é a de um *proto-embodiment* e que, contrariamente à consideração do corpo como mero objecto e sua referência como uma terceira pessoa, Descartes fala do corpo na primeira pessoa, na qualidade de um ser corporizado.

Cf. ORTEGA, Francisco – *O Corpo Incerto. Corporeidade, Tecnologias Médicas e Cultura Contemporânea*. p.66.

garante a individualidade do *cogito*²¹. Neste contexto, Descartes considera que o funcionamento do corpo é independente da acção de quaisquer «(...) forças ocultas (...)»²² e que decorre da configuração e relação dos órgãos, que pode ser vista pelo olho humano. Quando estuda o coração e a circulação do sangue e descreve o sistema de artérias e válvulas, observa que a expansão e circulação do fluxo sanguíneo depende do seu aquecimento e da configuração do coração e é neste momento que compara o sistema ao funcionamento de um relógio, cujo movimento depende, de forma equivalente, das formas das peças, contrapesos e engrenagens:

Like us, these new man²³ will be composed of a soul and a body. I must describe to you first the body itself, and the soul, also by itself, and finally I must show how these two natures must be joined and united to constitute people who resemble us.

I assume that the body is nothing other than a statue or earthen machine, which God forms expressly to make it as much as possible like us, so that not only does he give it externally the colour and shape of all our members, but also he puts within it all the parts necessary to make it walk, eat, breathe, and ultimately imitate all those of our functions that may be imagined to depend only on the arrangement of organs.

We see clocks, artificial fountains, mills, and other similar machines, which, although they are made only by men, are not without the power of moving themselves in many different ways.

(...)

I should like you to consider that all these functions follow naturally in this machine simply from the arrangement of its organs, no more or less than the movements of a clock or other automaton follow from that of its counterweights and wheels, so that it is not at all necessary for their explanation to conceive in it any other soul, vegetative or sensitive, or any other principle of motion and life other than its blood and its spirits, set in motion by the heat of the fire that burns continually in its heart, and which is of a nature no different from all fires in inanimate bodies.²⁴

Se Descartes atribui à glândula pineal a função de ligar corpo e alma²⁵, existem outros estudiosos cuja observação conclui que não existe qualquer ponto específico em

²¹Cf. DESCARTES, René – *Os Princípios da Filosofia*. p.55.

²²COTTINGHAM, John – *Dicionário Descartes*. p.140.

²³A ambição de fornecer uma explicação alargada das origens e estrutura do Universo e, possivelmente, a necessidade de a harmonizar com as directivas teológicas, leva Descartes a desenvolver o projecto de um “novo mundo imaginário”, habitado por “novos homens” e que não convoca poderes divinos (apesar de não ser negado o lugar de Deus) mas é explicado como sendo uma máquina onde as operações se dão de acordo com as leis da matéria e do movimento *. Esta concepção não é totalmente inovadora e já Bernardino Telésio (1508-1588) e Campanella (1568-1639) haviam concebido o Universo de acordo com relações entre matéria e forças, sendo a matéria movida por forças de contracção e expansão**.

*V. *Op cit.*, p.45-46.

**V. SÁ, Artur Moreira – *Os Precursores de Descartes*.

²⁴DESCARTES, René – *Early Works and Correspondence (to 1637)*. In *Philosophical Essays and Correspondence*. p.41-43.

²⁵A ideia de “homem-máquina” encontra-se igualmente relacionada com Julien de La Mettrie que, em 1747, publica *L’Homme Machine*. Se Descartes distingue corpo e alma, La Mettrie associa a alma (ou o espírito) ao cérebro e propõe a associação entre alma e corpo. A alma pode apenas ser estudada através do corpo, pelo que se depreende uma origem mecânica para as manifestações da alma.

A este propósito da distinção entre as concepções de Descartes e de La Mettrie V. MEDEROS, Margarida – *Fotografia e Verdade. Uma História de Fantasmas*. p.63-68.

que se dê a união, podendo a alma encontrar-se em qualquer parte: o médico Thomas Willis (1621-1675) estuda o sistema neurológico e afirma não existir qualquer ponto observável onde a alma se situe e Claude Bernard (1813-1878) nota que nunca, nos vários cadáveres que dissecou, encontrou a alma²⁶. O estudo do interior do corpo, da carne, confirma a sua separação da alma (ou da consciência) e a comparação entre o funcionamento do corpo e o de um relógio encaixa numa concepção mecanicista do corpo que privilegia a relação entre as partes em detrimento do todo, sendo agora possível reparar ou substituir órgãos de forma a manter o bom funcionamento da estrutura, lógica que é cara à medicina ocidental.

Daniel Dennett²⁷ considera a afirmação de Descartes que faz equivaler os animais a *robots* e diz que a mente é um atributo humano. Para Descartes, o indivíduo seria a sua mente e a glândula pineal o canal onde a informação física é traduzida em informação mental; Dennett avança a hipótese da substituição de todas as substâncias do corpo por um sistema químico diferente e conclui que os materiais de que corpo e mente são feitos importam e que as mentes e os corpos dependem daquilo que os compõe porque são estas matérias que são compatíveis com as funções que se pretende que desempenhem, sendo esse um dado histórico-biológico. Dennett questiona aqueles que afirmam que «(...) eu não sou o meu corpo, mas aquele que possui... o meu corpo.»²⁸ e considera que o corpo contém muito do “eu”, os valores, as capacidades, as memórias e as disposições que fazem um indivíduo ser de determinada maneira e não de outra. Ao mostrar-se avesso ao pensamento cartesiano e rejeitar a hipótese do cérebro controlar o corpo, diz antes que o cérebro (e a mente) é um órgão entre outros que não chefia mas trabalha para servir os interesses do corpo, o corpo «(...) que o abriga e dá sentido às suas actividades.»²⁹. A proposta é de abandonar a distinção entre corpo e mente para aceitar que a sabedoria está disseminada por todo o corpo. Aqui, cita a passagem *Dos que Desprezam o Corpo*, de Nietzsche, quando a criança diz «Eu sou corpo e alma. (...) a “alma é uma palavra que designa uma parte do corpo. (...) Habita o teu corpo, é o teu corpo. Há mais razão no teu corpo do que na própria essência da tua sabedoria.»³⁰.

²⁶Cf. MIRANDA, José A. Bragança de – *Corpo e Imagem*. p.86.

²⁷Cf. DENNETT, Daniel C. – *Tipos de Mentis*.

²⁸*Op cit.*, p.93.

²⁹*Op cit.*

³⁰NIETZSCHE, Friedrich – *Dos que Desprezam o Corpo*. In *Assim falava Zarathustra*. 1885., cit. por *Op cit.*, p.94.

Se, na prática, o corpo passou a ser tratado a partir da lógica da máquina, reparando-se e substituindo-se partes ou órgãos, persiste também uma visão do corpo como qualquer coisa de especial, como símbolo de uma humanidade inviolável que garante a espécie. Da mesma forma que os humanos acreditaram ser o centro do Universo, tendo o sol a girar em seu torno e desconfiaram da hipótese levantada por Darwin quanto às suas origens, persiste um mal-estar relativamente à ideia de que o corpo possa ser apenas matéria. Assim, o “corpo-organismo”, especial e filho de Deus, convive com o paradigma do “corpo-máquina” – o corpo é a última obra de arte a que se pode atribuir a emanção de uma “aura”, por ser criado por Deus à sua imagem e semelhança e por isso diverso de qualquer outro ser vivo; mas é um corpo que convive, agora, com a recriação, transformação e reprodução tecnológica, alterações que o privam, segundo Walter Benjamin, do “aqui e agora” ou da função ritual que garante a autenticidade e é constituinte da “aura”. A singularidade do corpo (aqui entendido como conjunto solidário entre corpo e carne) depende deste ser, por um lado, o corpo de cada um, aquele que contém informação privada e onde o “eu” se projecta e constrói e, por outro, deste corpo ser humano e, por isso, diverso do dos monstros e animais, capaz de albergar a alma ou, como afirma Descartes, ser uma máquina especial, mais complexa porque criada por Deus.

Entender o corpo como sendo especial permite associar-lhe uma aura, conceito que Walter Benjamin associa à obra de arte e define através de expressões como «(...) o aqui e agora do original [que] constitui o conceito da sua autenticidade(...)»³¹, «(...) manifestação única de uma lonjura (...)»³², «(...) carácter único (...)»³³, «(...) função ritual (...)»³⁴, «(...) valor de culto (...)»³⁵ ou «(...) melancolia e beleza (...)»³⁶. A

³¹ BENJAMIN, Walter – A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica. *In Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992. (Antropos). p.77.

³² *Op cit.*, p.81.

³³ *Op cit.*

³⁴ *Op cit.*, p.82.

³⁵ *Op cit.*, p.84.

³⁶ *Op cit.*, p.87.

«(...) Benjamin becomes de retrospective prophet of aura when he speaks of values that are irredeemably lost and gone, values that find their last shrine in his very words. It is a difficult to describe what Benjamin means by aura as it is easy to memorize his “concise” definition of it as “the experience of distance, however far that may be which brought it about”. The problem with aura is that one is trying to describe something lost and absent rather than something extant to which one can refer indexically. In fact, Benjamin is not really describing it at all, but rather constructing it in the moment of its supposed vanishing. Hence, the nostalgia of his concept that struggles to capture a loss, one rather loosely defined

reprodução mecânica colocaria em causa a aura, em grande parte devido à ligação entre a aura e a autenticidade e à associação entre a autenticidade e o toque³⁷ do artista na obra sendo que, aqui, a aura depende da singularidade impressa através do corpo. Aleida e Jan Assmann vêm na “lonjura”, na experiência da distância e na “nostalgia” a tentativa de capturar algo que se encontra já perdido, sendo esse elemento ausente o que define a verdade e a aura do objecto de arte. Epistemologicamente, aura vem do grego e do latim *ἀύρα*, que significa “brisa suave” e o termo estabeleceu-se na arte romana nas representações de *Aurae*, personificações de uma “doce brisa”³⁸, o que leva os autores a afirmar que falar de aura implica recorrer a uma experiência do mistério – é esta brisa, um “sopro de verdade” que existe no corpo e que Benjamin reconhece existir quando diz que o actor de cinema se encontra privado de aura pois, ao transformar-se em imagem, deixa de ter no corpo o garante do “aqui e agora”³⁹.

Didi-Huberman enfatiza o «(...) *poder da distância* (...)»⁴⁰ como o que caracteriza a aura, sendo o dom de estar próximo e distante em simultâneo e de mostrar a sua distância aquilo que garante a experiência da obra como um momento único. Esta acepção requer a convocação do modelo da crença na experiência do objecto pois, como Benjamin sintetiza, «Ter a experiência da aura de um fenómeno significa dotá-lo da capacidade de retribuir o olhar.»⁴¹, ou de implicar o sujeito para além do “isto é isto”. É a distância e a dificuldade no acesso que se encontra implícita, também, ao valor de culto⁴² (por oposição ao valor de exposição e à reprodutibilidade) e é a inacessibilidade que faz Didi-Huberman projectar o valor de culto na experiência religiosa e no exemplo de Verónica, a imagem que se furta permanentemente aos olhos do crente e onde o espectador deseja ver Cristo – ver para além da imagem, «(...) *ver a aura*,

as the element of art “which is not reproducible”. This vanishing element, supposedly the “truth” of a work of art, is what Benjamin calls its aura.»

ZUMTHOR, Paul – Concerning Two “Encounters” with Walter Benjamin. The Reproducibility of Art. In MARRINAN, Michael ; GUMBRECHT, Hans Ulrich (ed.) – *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*. p.153.

³⁷«Whatever is considered to be authentic has been in touch with the body of an author (...)»

MARRINAN, Michael ; GUMBRECHT, Hans Ulrich (ed.) – *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*. p.127.

³⁸Cf. ASSMANN, Jan ; ASSMANN, Aleida – Air from Other Planets Blowing. In MARRINAN, Michael ; GUMBRECHT, Hans Ulrich (ed.) – *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*. p.153.

³⁹Cf. BENJAMIN, Walter – A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica. In *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. p.92.

⁴⁰DIDI-HUBERMAN, Georges – *O Que Nós Vemos, O Que Nos Olha*. p.117.

⁴¹BENJAMIN, Walter – *Sobre alguns Motivos na Obra de Baudelaire*. 1939. p.142, cit por *Op cit.*, p.118.

⁴²Cf. BENJAMIN, Walter – A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica. In *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. p.84-87.

justamente.»⁴³. No caso do corpo, a aura encontra-se garantida desde que o corpo foi modelado pelo exemplo do corpo de Cristo, um corpo cuja situação é a de estar permanentemente além e exigir a crença e, por isso, concordar com todas as aproximações que definem a aura e a autenticidade: o único, o ritual, o culto, a “brisa de verdade”.

⁴³DIDI-HUBERMAN, Georges – *O Que Nós Vemos, O Que Nos Olha*. p.123.

3.2. NARCISO, A ALMA

DAVID: *She's mine. And I'm the ONLY one. I'm David! I'm David! I'm David! I'm David! I'm David! I'm David! I'm David! I'm special! I'm unique! I'm David!*

Steven Spielberg, *A.I. Artificial Intelligence*, 2001⁴⁴

3.2.1. A CÓPIA

Em *What Not to Wear* e *Extreme Makeover* adivinha-se ou conhece-se um modelo que é, apesar de tudo, abstracto no sentido de ser uma ficção ou um protótipo do que se supõe ser a beleza humana; em *Style Her Famous* e *I Want a Famous Face* existe alguém, uma celebridade, cujo papel excede a função de protótipo, a celebridade é o modelo que deve ser imitado. Ao caracterizar os vários graus de cópias, James Elkins⁴⁵ refere que o termo “imitação” invoca a oposição italiana entre “imitação” (*imitazione*) e “imaginação” (*fantasia*) e refere os pontos de vista divergentes que ora consideram que a imitação apenas pode ser fiel ao original se for recriada através da fantasia, ora defendem a imitação estrita e a absoluta precisão no encontro entre original e imitação. Inicialmente, o termo foi usado pelo poeta Robert Lowell para descrever poemas que “imitavam” mas não transcreviam o original, o que supõe a alteração do original. A inclusão da fantasia encontra-se subjacente às mudanças a que os concorrentes de *Style*

⁴⁴SPIELBERG, Steven - *A.I. Artificial Intelligence* [registo de vídeo].

⁴⁵Cf. ELKINS, James – *From Original to Copy and Back Again*. p.116.

Her Famous e *I Want a Famous Face* se sujeitam, sendo a diferença fundamental entre os dois programas de televisão o grau de investimento que a alteração sugere: no primeiro caso existe uma encenação da aparência realizada de forma lúdica e efêmera, sendo que a fixação da experiência é feita através do registo fotográfico; no segundo caso, a alteração implica permanência, tendo em conta que os procedimentos cirúrgicos, embora reversíveis, são irreversíveis até ao próximo acto médico. A encenação proposta em *Style Her Famous* não se encontra longe das transformações realizadas por um actor que utiliza o figurino e a caracterização para interpretar e encenar um personagem, o que supõe que quando o espectador decidir não “suspender a descrença” possa sempre ver o actor – no caso do concurso, o concorrente – para além da máscara. A relação entre superfície–essência ou imagem–verdade não se altera neste caso pois, para lá da encenação de *x* encontra-se o concorrente, o “verdadeiro indivíduo”. Esta separação colapsa no caso de *I Want a Famous Face* pois a encenação torna-se definitiva não sendo possível encontrar o verdadeiro corpo de Matt ou Mike para lá da aparência de Brad Pitt: ao olhar para Matt ou Mike vê-se sempre Brad Pitt. Walter Benjamin⁴⁶ analisa a diferença entre teatro e cinema e observa que a relação física que une espectadores e actores no teatro mantém a ideia de aura quando, opostamente, a mediação da câmara no cinema a interdita e, como consequência da perda de aura, propõe o culto das estrelas, alicerçado numa personalidade regida pelo carácter mercantil. Quando Stanley Cavell⁴⁷ estuda o papel dos actores de teatro e cinema conclui que, como por norma, os actores do teatro não são celebridades e não são conhecidos pela generalidade do público, a sua aparição nunca remete para si próprios mas sempre para a personagem interpretada; no cinema, exactamente porque os actores são celebridades, a sua *performance* excede o domínio da personagem interpretada e aponta sempre para o indivíduo, para o nome próprio. «No palco, o actor trabalha-se para um papel; no ecrã, o performer assume o papel para si mesmo»⁴⁸: a diferença existe, até, nas palavras que Cavell emprega, sendo que no teatro Cavell usa o termo “actor” e no cinema prefere “*performer*” pois, no primeiro caso, o autor afirma

⁴⁶Cf. BENJAMIN, Walter – A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica. *In Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. p.90-95.

⁴⁷Cf. CAVELL, Stanley – *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. p.27-28.

⁴⁸ «For the stage, an actor works himself into a role; for the screen, a performer takes the role onto himself.»

Op cit., p.27.

existirem dois seres, o personagem e o actor, o último constantemente assaltado pela personagem e sobrevivente a custo; no ecrã, por seu turno, o *performer* é sempre um sujeito, o sujeito.

Ver Brad Pitt a interpretar Benjamin Button⁴⁹ implica reconhecer e ter permanentemente presente Brad Pitt para lá da aparência de criança ou de idoso de Button; de forma análoga, ver Matt ou Mike implica reconhecê-los como casos de transformação e ver, para lá deles, Brad Pitt.

Elkins distingue tipos ou graus de cópias, uma delas a imitação, outra a cópia estrita (que envolve uma cópia fotográfica), a reprodução (que integra a distância formal e estética, como nas obras de Sherrie Levine), a variação (caso da caricatura, paródia ou pastiche) e a versão (um quase segundo original) e por muito que Matt e Mike possam pretender ser cópias estritas, serão sempre imitações, reproduções, variações ou versões, tendo em consideração as actuais limitações científicas e técnicas que impedem a semelhança exacta e que não podem ainda prescindir das qualidades da carne que aceita a cirurgia. Elkins demonstra que a originalidade da criação artística conta com o diálogo entre original e cópia e o facto é que qualquer cópia valoriza o original e reforça o seu estatuto, tal como a cópia platónica reforça, para Deleuze, o desejo de participação nas Formas e a sua conseqüente pertinência. Se na hierarquia platónica (ou deleuziana) sobra o simulacro, na de Benjamin sobra a falsificação: a cópia não coloca em causa a autenticidade, tendo em conta o facto da cópia se assumir como tal e precisar do original para a sua existência e afirmação; a falsificação, por seu turno, é uma «(...) cópia que pretende ser o original (...)»⁵⁰, encontrando-se por isso nos antípodas do simulacro. Cópia e falsificação são categorias normalmente aplicadas a objectos e, no caso dos humanos, utiliza-se de forma mais óbvia as expressões impostura (*imposture*) e representação (*impersonation*), categorias que Hillel Schwartz⁵¹ distingue: a primeira será a assunção compulsiva de vidas inventadas – o que estaria de acordo com uma interpretação quase caricatural da necessidade contemporânea de construção da identidade –, a segunda a adopção premeditada de uma identidade pública. Matt e Mike

⁴⁹Referência `interpretação de Brad Pitt em FINCHER, David – *The Curious Case of Benjamin Button* [registo de vídeo].

⁵⁰«Copies that pretend to be originals are what we call fakes.»

MARRINAN, Michael ; GUMBRECHT, Hans Ulrich (ed.) – *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*. p.126.

⁵¹Cf. SCHWARTZ, Hillel – *The Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. p.72.

não se limitam a viver uma ficção mas estão igualmente longe de usurpar a identidade de Brad Pitt, uma vez que o seu sucesso depende da existência de Brad Pitt. Matt e Mike são cópias de Brad Pitt mas estão igualmente longe de convocar as dúvidas com que se debate, por exemplo, a figura do clone porque estas cópias apenas mimam a aparência e não se encontra subjacente o paradoxo filosófico que questiona o facto de duas pessoas com o mesmo corpo serem ou não a mesma pessoa e que se resume na narrativa do barco de Teseu⁵²: Teseu, o herói grego, tinha um barco de nome Ariadna, construído por pranchas de madeira. A estadia prolongada no mar leva a que as pranchas sejam gradualmente substituídas até que, sem que Teseu se aperceba, a última prancha original é substituída. Com as pranchas removidas, um construtor naval constrói um outro barco, seguindo o mesmo modelo do de Ariadna. Teseu afirma que sempre navegou no mesmo barco e que o barco construído pelo armador é apenas semelhante a Ariadna; o construtor diz que o novo navio é idêntico ao primeiro, na matéria e na forma. O paradoxo é que ambos dizem a verdade o que, quando aplicado ao corpo e pensando num corpo em que todas as células fossem substituídas por outras, coloca uma questão semelhante: é ou não o mesmo corpo?

O corpo do barco de Teseu diz respeito ao conjunto corpo mais carne, pois as pranchas de madeira não se limitam a ser a aparência ou a superfície das pranchas de madeira mas são cada uma das partículas que constituem as pranchas de madeira. Em *I Want a Famous Face* a alteração conta com o corpo mas exclui a carne como coisa em si e apenas a utiliza como matéria, pois o importante é conseguir transformar a carne de forma a obter uma aparência semelhante à do modelo seleccionado. Ainda assim, é possível transcrever algumas das questões associadas à clonagem⁵³ e colocá-las a propósito de Matt e Mike, nomeadamente a identificação simbólica entre a unicidade do rosto e a identidade; a existência de um modelo e de uma cópia (o que implica o estabelecimento de critérios que definam quem deve ser copiado); a diluição da possibilidade de construção da identidade através da diferença entre o “eu” e o Outro e a anulação da diversidade a favor da eleição de modelos considerados belos, agora efectivada.

⁵²V. CORREIA, Carlos João – Schiller e o Problema da Identidade Pessoal. In SANTOS, Leonel Ribeiro dos (coord.) - *Educação Estética e Utopia Política*. p.184.

⁵³V. ATLAN, Henri [et.al.] – *Clonagem Humana*.

3.2.2. SE MATT e MIKE fossem NARCISO

No mito de Narciso o fundamental é o facto deste se ter apaixonado por uma imagem que, como o próprio veio posteriormente a verificar, era o seu reflexo. Mitchell utiliza a expressão *deadly lure*⁵⁴, possível de traduzir como “logro mortal” ou “engodo mortal”, sendo que engodo remete imediatamente para um artil ou uma forma astuciosa de seduzir ou fixar a atenção de alguém, ou «(...) enganar com promessas vãs.»⁵⁵. A imagem assume, neste caso, o estatuto que a associa ao perigo do engano, à falácia, papel que lhe assenta desde a repulsa platónica da imagem e que, a propósito dos avisos de Santo Agostinho, Martin Jay resume como sendo o paradoxo da cultura visual: a imagem como possibilidade de contemplação de realidades virtuais e extraordinárias e a imagem como falsidade e, em paralelo, o indivíduo como sujeito da observação ou como objecto de vigilância⁵⁶. No mito, o facto de Narciso se ter deixado seduzir permite considerá-lo na qualidade de objecto vítima do engano – não fosse o facto de Narciso ter escolhido o engodo – e aproximar o papel de Narciso da posição dos espectadores contemporâneos vistos através das teses de Adorno⁵⁷ ou da radicalização de Debord⁵⁸ que ligam a indústria da cultura, encimada pela televisão, à alienação dos espectadores. Para tanto, a água de Narciso teria que se equiparar ao ecrã – se a água de Narciso é o local da imagem é, por definição, superfície e profundidade. Esta dupla valência caracteriza a água onde Narciso se mira, pois para lá da superfície da água e do reflexo existe um espaço onde Narciso projecta a existência de um outro e existe, de facto, um espaço em profundidade que, por ser vivo, integra o movimento (a impossibilidade enunciada por Heraclito de um homem se banhar duas vezes no mesmo rio). O ecrã é, igualmente, uma superfície que contém uma profundidade e, enquanto superfície, nega aquilo que a define por ser um *interface* fluido que conta com o movimento dos signos. Cavell vai mais longe e afirma que o ecrã não é um suporte, como a tela, porque não existe nada (como a tinta) a suportar, o que existe é a projecção de luz e, por isso, fala do ecrã como uma barreira que separa o indivíduo e o seu mundo desse outro mundo

⁵⁴MITCHELL, W. J. T. – *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. p.58.

Texto contido na nota de rodapé nº 2.

⁵⁵COSTA, J. Almeida ; MELO, A. Sampaio – *Dicionário da Língua Portuguesa*. p.619.

⁵⁶ V. *infra* p.31, nota de rodapé nº 49.

Cf. JAY, Martin – In *The Empire of the Gaze*. In HOY, David Couzens (ed.) – *Foucault: A Critical Reader*. p.177.

⁵⁷V. ADORNO, Theodor W. – Prólogo sobre a Televisão. In *Sobre a Indústria da Cultura*.

⁵⁸V. DEBORD, Guy – *A Sociedade do Espectáculo*.

contido no «contentor»⁵⁹ que é o ecrã. Para lá do ecrã existe um mundo virtual, um «(...) oceano-imagem (...)» nas palavras de Alain Gauthier⁶⁰ (como é líquida a modernidade contemporânea⁶¹), um espaço que, por norma, se associa à janela de Alberti através do azul que caracteriza o ambiente Windows (janela)⁶² mas que pode, por intermédio do mesmo azul, associar-se às águas de Narciso e ao sonho através do qual Bachelard as descreve⁶³. No virtual de que fala Gauthier, o indivíduo prescinde de um corpo físico e entra numa zona movediça caracterizada pela interacção sem esforço, sem inquietação ou incerteza.

É a essa passagem que se refere Paul Virilio quando utiliza o cinema para entender e caracterizar a arquitectura: no cinema, os instantes entre *frames* falam mais do que desaparece do que daquilo que aparece e este desaparecimento é o que se encontra subjacente ao ecrã como paradigma de visualização. A cidade deixa de ser um teatro para ser um cinema saturado de ecrãs, o que implica a perda do real a favor da relação empática com o ecrã⁶⁴ – individualmente e em especial na relação que estabelece com a televisão, o autor sublinha a substituição do que se encontra perto, a comunidade de vizinhos ou amigos, pelo que se encontra longe, o personagem que habita o ecrã⁶⁵.

Matt e Mike deixaram-se seduzir por uma imagem e extinguíram efectivamente a distância que separa indivíduo e imagem. Mas, se o colapso entre indivíduo e imagem (sujeito e objecto) que se encontra subjacente ao mito de Narciso depende de indivíduo e imagem pertencerem à mesma entidade – Narciso – e da separação entre ambos sujeitar-se, primeiro, a um engano, esse engano só é mantido por vontade de Narciso e através do *interface* (a água). Em contrapartida, a imagem de Brad Pitt não pertence a Matt e Mike e não existe engano que justifique a escolha dos irmãos. Por outro lado, o

⁵⁹Termo utilizado por Cavell.

Cf. CAVELL, Stanley – *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. p.24.

⁶⁰GAUTHIER, Alain – O Virtual é Azul. «Real vs. Virtual. Revista de Comunicação e Linguagens».

⁶¹Referência ao título da obra de Bauman que foca a passagem da “modernidade sólida” para um estado líquido, onde tudo é relativo e volátil e onde a realidade se caracteriza pela flexibilização das relações afectivas e sociais tendo como consequência, para o indivíduo, a sensação crescente de liberdade e de desamparo.

BAUMAN, Zygmunt – *Modernidade Líquida*.

⁶²V. BOLTER, Jay David ; GROMALA, Diane – *Windows and Mirrors. Interaction Design, Digital Art, and the Myth of Transparency*. p.42.

⁶³V. *infra* p.156.

⁶⁴Cf. VIRILIO, Paul – *Aesthetics of Disappearance*. p.64-65.

⁶⁵Cf. VIRILIO, Paul – *Cibermundo: A Política do Pior*. p.46-54.

interface é suplantado e o ecrã (tomando Brad Pitt como imagem cuja circulação privilegia o cinema e a televisão ou tomando o ecrã com o significado alargado de *media*) é destituído da função de fronteira: a imagem de Brad Pitt sai do ecrã e assume um corpo tridimensional. Se o líquido de Gauthier é o virtual, a ligação física entre Narciso e reflexo é metafórica, pois advém da correspondência entre os líquidos do olho e da água⁶⁶. Em *I Want a Famous Face*, a ligação entre Matt e Mike e a imagem constitui-se de facto através da carne. A estranheza é a de a imagem não ser o reflexo e não pertencer, por isso, aos irmãos; Matt e Mike apropriam-se da imagem de alguém, ou de alguém que existe publicamente como imagem e, ao fazê-lo, tornam equívoca a relação que existia entre Narciso e o reflexo de Narciso e que se estruturava de acordo com a hierarquia das partes: o reflexo existe numa relação analógica que subentende a dependência entre imagem e referente. É esta a lógica da *mimesis*, que Phillippe Dubois descreve como «(...) *analogon* objectivo do real.»⁶⁷ e que indica uma semelhança perfeita entre imagem e referente.

No entanto, a imagem de Brad Pitt não depende da existência de Matt e Mike e, ao prescindirem dos seus rostos a favor do de Brad Pitt, os jovens reforçam o estatuto da imagem pois são eles que existem à semelhança da imagem; o original é enaltecido através da sua reprodução ou, de forma mais enfática, o modelo existe através da sua confirmação no real. Esta posição está nos antípodas do costume, por exemplo, de Andy Warhol e Edie Sedgwick tornarem as suas aparências semelhantes e saírem juntos, como cópias um do outro: «Andy Warhol e Edie Sedgwick. Andy e Edie. Eles eram como um acto duplo. Sabes, ela pintou o cabelo de prateado por um tempo, e eles saíam como um casal.»⁶⁸. Neste caso, Warhol e Sedgwick são os modelos um do outro, pelo que não existe um deles que se que se preste a ser copiado e seja identificável como modelo e a sua acção, que será sempre lida em função de um contexto (o da produção artística e o da cena norte-americana da década de setenta do século XX), coloca em causa o papel e definição de cópia enquanto, ao mesmo tempo, evidencia a

⁶⁶ V. *infra* p.156.

⁶⁷ DUBOIS, Phillippe – *O Acto Fotográfico*. p.20.

⁶⁸ «Andy Warhol and Edie Sedgwick. Andy and Edie. They were like a double act. You know, she dyed her hair silver for a while, and they would go out as a twosome.»

Billy Name em entrevista.

McNEIL, Legs ; McCAIN, Gillian – *Please Kill Me. The Uncensored Oral History of Punk*. p.11.

originalidade do par através da acção pouco comum da transformação de dois indivíduos em cópias um do outro.

Em *Are Persons Bodies*⁶⁹, Bernard Williams concebe a existência de um corpo e de cópias feitas a partir desse corpo: como cópias, passariam a ter experiências diversas das do protótipo pelo que, quando vistas como cópias, seriam cópias «(...) turvas ou re-escritas (...)»⁷⁰ e quando observadas enquanto pessoas de direito próprio seriam personalidades individuais. Por exemplo, alguém se apaixona por uma cópia de Mary Smith; se o apaixonado gostar da cópia *apesar* desta ser Mary Smith, amá-la-á tanto mais quanto ela se afastar do protótipo e se constituir como pessoa de direito mas se, pelo contrário, o apaixonado amar a cópia *como* Mary Smith, a situação será equivalente ao interesse pela reprodução de uma obra de arte. No âmbito dos objectos, o sentido de *After Walker Evans* (1981) ou de *Fountain, After Marcel Duchamp* (1991) de Sherrie Levine depende da existência das fotografias de Walker Evans e do urinol de Duchamp e a adesão à obra de Levine faz-se, em simultâneo, *por causa* de Evans e Duchamp e *apesar* de Evans e Duchamp. A perplexidade que emerge no caso das pessoas é, então, a mesma que atinge os clones – é possível que o sentido de alguém dependa de um outro?, ou é possível gostar de alguém *por causa* ou *apesar* do modelo de um outro? O que equivalerá a questionar a individualidade, a liberdade e a responsabilidade como pilares da construção das identidades e como características irreduzíveis do género humano.

Figura 69
Sherrie Levine,
*After Walker
Evans*, 1981



Figura 70
Sherrie Levine,
*Fountain, After
Marcel
Duchamp*, 1991



⁶⁹Cf. WILLIAMS, Bernard – *Are Persons Bodies*. In SPICKER, Stuart F. (ed.) - *The Philosophy of the Body*.

⁷⁰«(...) blurred or written-over (...)».
Op cit., p.81.

3.2.3. A AURA, a ALMA

Narciso deseja separar-se do seu corpo quando percebe que, aquele que ama, é ele mesmo; Matt e Mike desejam amar-se e, para tanto, usam a estratégia de se aproximarem da aparência de um outro. O objecto de amor que Narciso excluiu ao amar-se a si mesmo é fortalecido através da acção dos irmãos – olhar para Matt e Mike é olhar para a imagem de Brad Pitt ou, como na análise de Stanley Cavell, olhar para Matt e Mike como se fossem Brad Pitt a interpretar um papel (o de Matt e Mike) e ver, para além dele, o sujeito Brad Pitt. Matt e Mike remetem para Brad Pitt e, a acreditar nas palavras do actor Phil Boroff, parecido fisicamente com Woody Allen⁷¹, julgar os irmãos a partir da proximidade das suas *performances* às de Brad Pitt. Querer ser igual a Brad Pitt é querer, por intermédio do corpo, ser bem sucedido como o modelo e “passar” não como sendo Brad Pitt mas como tendo uma “boa personalidade”, como Brad Pitt. Os irmãos perseguem o sucesso do modelo, ou um nível de sucesso semelhante (como celebridades) e, uma vez mais, o sucesso surge como significante colado ao corpo-*image* e ao corpo-*picture* das celebridades.

No mito, a morte de Narciso é determinada pelo oráculo que, ao impedir Narciso de se conhecer, estabelece uma relação de causa-efeito entre ver e conhecer: ao olhar-se, Narciso estaria a desvendar-se quando, opostamente, ver a aparência reformulada de Matt ou Mike é diferente de ver e conhecer Matt e Mike mas é, igualmente, diferente de ver e conhecer Brad Pitt, por muito que possa ser evocada a presença da aura do actor. A relação (platónica) entre ver e conhecer, que equivale a convocar a relação entre aparência e verdade, é destruída quando deixa de ser possível recorrer ao expediente de Lavater que assenta na legibilidade do rosto e recorda a possibilidade de encontrar, na silhueta, a verdadeira alma. Se Narciso morre, o corpo de Matt e Mike morre também pois é alterado para ser outro e esta morte simbólica da aparência implode a função do corpo como representação das virtudes: as sociais e as de cada um. Se todos podem ser iguais, torna-se supérflua a figura do homem-médio como medida relativamente à qual se define o normal, o anormal e o ideal mas torna-se igualmente dispensável o

⁷¹«You cannot escape a person toy look like. All the associations that a person has, good or bad, for a celebrity they have for you.»
Phil Boroff, cit. por SCHWARTZ, Hillel – *The Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. p.329.

adestramento da carne através do corpo pois este corpo não pode mais dar a ver a boa alma ou a alma fraca e a carne forte. Cumpre-se literalmente o preceito que dita a igualdade de todos os homens aos olhos de Deus e a sua distinção através da virtude, pois o fim do corpo que é anunciado com a sua indiferenciação retoma a importância da alma ou do “interior subjectivo”, expresso na personalidade. O reforço do papel da alma remete para o caso dos gémeos, quando, em 1942, Luigi Gedda, investigador do Institute for Medical Genetics and Twin Research de Roma, declara que apesar da semelhança física, é a alma que torna os gémeos distintos e os personaliza⁷².

Só existe alma ou, como todos são igualmente belos, a única forma de diferenciação é através da personalidade, fazendo-se esta coincidir, sem metáforas, com a beleza. A “passagem da pessoa à imagem e da imagem à pessoa” – que está na base do mito de Narciso e parece óbvia no caso de Matt e Mike – é, afinal, a exaltação da pessoa, aqui reduzida ao “interior subjectivo” e a anulação da imagem como critério de diferenciação e construção do “eu”, o que contraria a representação tradicional da imagem de Narciso (como a de Caravaggio de 1597-99, uma das mais divulgadas) a mirar-se na água e convoca, antes, o Narciso (*Narcisso*, 2001-02) de Oscar Muñoz: no decorrer dos cerca de 2:29 minutos que compõem o vídeo, uma linha preta desenha um rosto, vendo-se também a sombra que esta origina; linha e sombra acabam por desaparecer no interior de um ralo, fazendo o rosto desaparecer (por contraponto ao ralo de Robert Gober que obriga a carne a aparecer⁷³). Muñoz concretiza o desaparecimento que, no *Narciso* de Caravaggio, não apaga referente e imagem; no entanto, as águas negras de Caravaggio anunciam um final infeliz que se encontra, igualmente, na narrativa do mito através dos perigos aí enunciados: o do prazer decorrente do ver, o da beleza, o de amar uma *image*.

Figura 71
Oscar Muñoz,
Narcisso, 2001-02



⁷²Cf. Luigi Gedda, cit. por SCHWARTZ, Hillel – *The Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. p.35.

⁷³V. *infra* p.100-101.

No caso Matt e Mike, o perigo estende-se ao amor ao corpo-*picture* e o erro não foi confundir o reflexo com um outro mas, antes, desejar o corpo-*image* e utilizar, como estratégia, o amor ao corpo-*picture*. Este “erro” não o é, obviamente, para os dois irmãos mas existe quando se estende o exemplo à comunidade, pois o aumento da escala faz ecoar a afirmação, o apelo e a angústia contida na afirmação de David, a personagem da película *A.I. Artificial Intelligence*, quando diz, «Sou especial! Sou único! Sou o David!»⁷⁴. David faz este desabafo quando descobre que é um *robot* igual a tantos outros num armazém onde, embalados, estão inúmeros *robots* iguais a si mesmo e é o facto de terem corpos iguais que denuncia a sua produção em massa, a sua reprodutibilidade técnica.

A luta pela unicidade está contida, ainda, em algumas narrativas ancestrais e ficções literárias onde, basicamente, o indivíduo e o duplo dividem a existência de um “eu” bom e outro mau. É assim em *A Sombra* (1847), de Hans Christian Andersen, onde a sombra autonomizada (o duplo) é mesquinha e tirana e em *William Wilson* (1839) de Edgar Allan Poe⁷⁵, que termina com a morte de um dos Williams que, em consequência, condena o assassino à sua própria morte. A presença e o medo do duplo existe, igualmente, em tradições como a do *evil twin* ou do *doppelgänger*. O medo dos gémeos encontra-se em algumas lendas de tribos africanas, que conotam o seu nascimento com o regresso da alma dos mortos ou com a má sorte⁷⁶ (é curioso observar que Matt e Mike são gémeos, pelo que a angústia de ter alguém igual a si parece não existir e, ao contrário, a existência prévia de um semelhante pode servir como factor que torna comum ver-se reflectido num outro). O medo existe, também, na crença de um “gémeo bom” e um “gémeo mau” (ou, por afinidade, na narrativa católica dos irmãos - não gémeos - Caim e Abel); *doppelgänger*, por seu turno, significa “duplo andante” e a figura remonta ao folclore germânico e é premonição de morte por ser a forma do indivíduo ver a alma fora do seu corpo⁷⁷.

De alguma maneira, o que Narciso vê no reflexo é a sua alma fora dele e aquilo de que Narciso não quer prescindir é da imagem que lhe está associada – por isso não

⁷⁴ «I'm special! I'm unique! I'm David!»

SPIELBERG, Steven - *A.I. Artificial Intelligence* [registo de vídeo].

⁷⁵ POE, Edgar – *William Wilson*.

⁷⁶ Cf. FONSECA, Tony – The Doppelgänger. In JOSHI, S.T. (ed.) – *Icons of Horror and the Supernatural: an Encyclopedia of Our Worst Nightmares*. Vol. I, II. p.193-94.

⁷⁷ Cf. *Op cit.*, Vol. I, II. p.188.

toca a água. O toque de Narciso ditaria o fim da imagem; no entanto, a nova imagem de Matt e Mike depende de um toque, menos metafórico, que é o toque da ciência e da técnica realizado pela mão do cirurgião: é ele que constrói e pode destruir a ilusão criada através do corpo. Deste ponto de vista – e se os irmãos trocaram de lugar com Brad Pitt, – Narciso (o actor) não se mira mais nas águas mas no plástico, a matéria que pode ser moldada (quase) infinitamente e se distancia da Natureza. A imagem que se associa a este Narciso é a da peça *Narcissus Garden* (1966), de Yayoi Kusama, onde o espectador se pode ver reflectido em cento e cinquenta bolas de plástico⁷⁸.



Figura 72
Yayoi Kusama, *Narcissus Garden*,
1966

⁷⁸V. RODENBECK, J. F. – Yayoi Kusama: Surface, Stitch, Skin. In ZEGHER, M. Catherine - *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art In, Of, and From Feminine*. p.152-53.

3.3. MEDUSA, O CORPO

Em sonhos, pus fim à vida com uma espingarda. Quando soou o tiro não acordei, mas vi-me durante algum tempo já cadáver. Só depois acordei.

Walter Benjamin, *Imagens de Pensamento*, 1925-34⁷⁹

3.3.1. A IMAGEM do CORPO

Existem inúmeros relatos de indivíduos que regressaram de uma experiência de coma e, na grande maioria, a descrição evoca a separação do “corpo físico” e uma “viagem” na qual o indivíduo paira sobre esse corpo inerte e, por vezes, vislumbra uma luz ou uma imensa escuridão, que se entende ser a passagem para uma outra dimensão. Aceitando-se ou não a veracidade destas narrativas, observa-se a separação de algo – o designado “corpo físico” que é, afinal, a carne – e a consciência da existência de um sujeito sem peso, livre da matéria que, ainda assim, se subentende manter a imagem do corpo que havia sido em vida e, por isso, manter também a utilização dos sentidos: os descritores “sentem” e “vêm” determinadas coisas. Ressalta deste tipo de relatos a ideia de uma alma que depende da existência de um corpo imortal, um corpo – depois da morte – separado da carne. É também enfatizada a necessidade humana de se rever, numa outra dimensão, como uma figura semelhante àquela que define cada indivíduo

⁷⁹BENJAMIN, Walter – *Imagens de Pensamento*. p.55.

em terra o que, de alguma maneira, aponta o privilégio da noção de interior subjectivo e da ideia de corpo, em detrimento da carne, na definição do que é essencial ao indivíduo.

Fixar a imagem do corpo sem carne foi uma tarefa destinada às imagens, sendo o momento paradigmático o da ressurreição do corpo de Cristo, com a transformação dos vestígios do corpo no sudário numa imagem – na Sua face – cuja veracidade é garantida pela sua génese pura, independente do gesto humano⁸⁰. O rosto que “aparece” no véu de Verónica é verdadeiro por escapar ao toque e à interpretação humana e, por ser realizado por decalque, torna-se na filiação metafórica da fotografia, cuja veracidade depende da obtenção de um registo de luz impressa em papel, de ser um processo *skiagraphico*. Phillippe Dubois parte da afirmação de André Bazin, «A fotografia beneficia de uma transferência da realidade da coisa para a sua reprodução.»⁸¹, para concluir que, mais importante que a semelhança mimética, a fotografia importa como vestígio do real, como índice⁸², entidade que define através da contiguidade física entre imagem e referente e que, como tal, determina uma relação singular entre referente e signo, uma vez que o último reenvia sempre para o real e, por isso, dele testemunha. Dubois compara a relação entre fotografia e referente à que une fogo e fumo, sombra e presença (a sombra do amado da filha de Butades), cicatriz e ferida, ruína e vestígio, sintoma e doença⁸³, exemplos em que por vezes é acentuada a relação entre o presente da fotografia e um real passado. A fotografia captura um momento fixo e, ao fazê-lo, retira-o do tempo presente – o dos vivos – e encerra o instante no tempo da imagem. Em simultâneo, subtrai essa fracção de realidade às consequências do tempo que, ao passar, conduz à morte – talvez por isso, na *Câmara Clara*, Barthes não deixe de relacionar morte e ressurreição com a fotografia⁸⁴ e seja fluida a relação que une a fotografia e a imagem de Medusa na expressão «Foto-Medusa» de Dubois⁸⁵. O autor enfatiza a noção de instante, o breve momento em que Medusa é capturada e petrificada, mas a relação entre a morte associada a Medusa e aquela que a fotografia implica é pensada em dois

⁸⁰V. *infra* p.107-08.

⁸¹BAZIN, André – Ontologia da Imagem Fotográfica. In *O que é o Cinema?*. p.19.

⁸²Margarida Medeiros apoia-se na obra de Jean-Marie Schaffer, *L'Image Précaire – du Dispositif Photographique* (1987) e distingue índice e index: «(...) enquanto o primeiro seria o resultado de um vestígio físico e natural, o efeito físico-químico da luz, o segundo seria o resultado de codificações simbólicas que nos permitem reconhecer a fotografia como uma imagem de algo *real*, com valor icónico.»

MEDEIROS, Margarida – *Fotografia e Narcisismo. O Auto-Retrato Contemporâneo*. p.65.

⁸³Cf. DUBOIS, Phillippe – *O Acto Fotográfico*. p.44.

⁸⁴Cf. BARTHES, Roland – *A Câmara Clara*. p.89-93.

⁸⁵DUBOIS, Phillippe – *O Acto Fotográfico*. p.134.

momentos: se a fotografia tira alguma coisa do real, fá-lo duplamente, quando o obturador é pressionado e antes, quando obriga a que o modelo pose para a objectiva e se apresente como uma imagem fixa antes dela existir. É aqui que Craig Owens⁸⁶ situa Medusa, na condição de alguém obrigado à identificação com a imagem – o que lhe custa a vida –, muito embora Medusa continue a viver como imagem e seja “ser imagem” a sua essência, uma imagem capaz de sobreviver à morte.

Antes da fotografia foi sempre impossível ao indivíduo separar-se da sua imagem sem a intervenção de um terceiro: a sombra obriga à contiguidade entre o corpo e a imagem, o espelho precisa que o sujeito o mire, o auto-retrato incorpora a mão que pinta. Como tecnologia, a fotografia permite que a imagem se separe daquele que a determina e, permite, ainda, «(...) o aparecimento de eu próprio como outro (...)»⁸⁷, ou a encenação de uma ficção do “eu” que tem lugar e apenas existe na imagem. De forma ficcional, esta criação de um “eu” através da imagem é visível na obra de Cindy Sherman, especialmente na série *Film Stills*, (1977-1980) onde, em mais de oitenta fotografias a preto-e-branco, se recria a ambiência dos filmes de série B dos anos 50-60 através da imagem da mulher. Esta mulher é sempre a própria Sherman a interpretar estereótipos do feminino e importa isolar a forma como a imagem permite criar uma personagem com uma identidade própria, cuja credibilidade depende da certificação atribuída pela fotografia. Mais: os *stills* de Sherman remetem para filmes antigos e, ao observá-los, o espectador parece recordar-se de filmes que viu e dos quais não guarda mais que uma imagem; no entanto, os *stills* não se referem a nada, não têm passado, pelo que colocam o espectador na posição incómoda de ter que admitir que as suas memórias se confundem com fotografias que nunca antes tinha visto. Pelo menos por um instante, o espectador é capturado pela imagem e por ela é obrigado a permanecer na lógica da imagem. Se esta interpretação recorda a figura de Medusa, a górgona mantém-se activa na relação que Sherman estabelece com a imagem pois, pelo facto de se transformar sucessivamente através e na imagem, a face da “verdadeira Sherman” permanecia desconhecida até há pouco tempo. A(s) imagem(s) encenada(s) pela artista (*The Girl*, nas palavras de Arthur C. Danto⁸⁸) suga(m) a realidade, a da memória do

⁸⁶ V. *infra* p.156-58.

⁸⁷ BARTHES, Roland – *A Câmara Clara*. p.20.

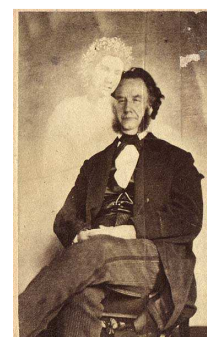
⁸⁸ DANTO, Arthur C. – *Photography and Performance: Cindy Sherman's Stills*. In *UNTITLED FILM STILLS*. CINDY SHERMAN. p. 6-7.

espectador e a de Sherman: obriga à introdução do espectador no interior da lógica proposta pela imagem; obriga à existência de Sherman como imagem, sendo essa a única forma que existe de lhe aceder.

Se a proposta de Sherman é da ordem da ficção, a fotografia tentou, nos seus primórdios, capturar realmente o corpo como imagem separada da carne. No final do século XIX cresce o interesse científico pelo espiritualismo e o nome de Lombroso surge associado à England Society of Phychical Research, fundada em 1882, responsável pela edição de uma obra que pretende testemunhar a existência de fantasmas, *Phantasms of the Living* (1886). À semelhança da forma como pretende ler o corpo e estabelecer relações de causa e efeito entre a fisicalidade e o carácter, Lombroso entusiasma-se com a possibilidade de fazer a alma falar através do acesso à figura do morto em vida⁸⁹ e as sessões espíritas transformam-se em laboratórios equipados com tecnologias como electroscópios, radiómetros ou dinamómetros. Na obra *Fotografia e Verdade*⁹⁰, Margarida Medeiros relaciona a concepção do psiquismo humano dos séculos XVIII e XIX com o entendimento da máquina, em especial a fotográfica. Neste contexto, detém-se sobre a fotografia espírita e sobre os vários expedientes implícitos na sua produção, descrevendo casos em que a fraude é confessada e outros em que, ao contrário, se acredita na veracidade das imagens. No entanto, salienta a associação entre o automatismo fotográfico e a aceitação da verdade implícita nas imagens, facto que motivou o acolhimento da fotografia espírita em muitos círculos de homens de ciência. Os vários exemplos citados e as imagens fotográficas que acompanham o texto mostram, então, que os fantasmas mantêm uma figura humana, que aparecem com um corpo igual ao que tinham em vida.

Figura 73
Cindy
Sherman,
*Untitled Film
Still # 21*,
1978

Figura 74
William
Mumler, *Moses
A. Dow com o
Espírito de
Mabel Warren*,
1871



⁸⁹Cf. LOMBROSO, César – *Studi Sull'Ipnotismo. Com Appendice Sullo Spiritismo*. 1886. p.34, cit por VIOLI, Alessandra – *Proof Positive: The Photomatic Body in Fin de Siècle Science*.

⁹⁰Cf. MEDEROS, Margarida – *Fotografia e Verdade. Uma História de Fantasmas*.

Como nas ficções de Sherman, a semelhança mimética alia-se à lógica do vestígio: a aceitação da verdade dos personagens de Sherman e a aceitação da verdade dos fantasmas radica na semelhança entre a imagem e a realidade (nos fantasmas, a parecença com o morto em vida) garantida pela máquina e, especialmente, pelo contacto entre referente e imagem, o “aquilo esteve lá”. A fotografia permite, no caso de Sherman, que o sujeito (a artista) se veja como sendo outro que é, em simultâneo, o próprio e permite ainda, no exemplo dos espectros, ver um corpo autónomo da carne, um corpo sem carne.

Na continuidade das potencialidades tecnológicas que a contemporaneidade disponibiliza, o ecrã – particularmente no caso em que o indivíduo interage em tempo real, como no ecrã que o liga à Internet – apresenta-se como o meio de unir a encenação do “eu” à autonomia do corpo e consegue-o munindo o corpo de uma existência concreta e própria, tornando real a ficção da sombra de Andersen (*A Sombra*, 1847) que se liberta do indivíduo que a gera e detém. Para além de descrever o ecrã como «barreira» e o seu interior como «contentor», Cavell afirma que a existência no ecrã se aproxima de uma ausência e que o espaço do ecrã é sempre um outro espaço⁹¹; neste outro espaço, é possível encenar um “eu” e dotá-lo de um corpo que existe em contiguidade com o corpo (real) que o origina. Mas, se a credibilidade da fotografia depende de um dado diferido, um “isto esteve lá”, o ecrã, por seu turno, anula a lógica do vestígio, da contiguidade física mas remete sempre para um presente em que “isto está aqui”. O corpo no ecrã existe em simultâneo com a presença de um indivíduo, dotado de um corpo material, que toca e manipula a imagem através do *interface* que é o sítio onde se constrói uma relação entre interactor e imagem que existe no tempo presente. É a presença do *interface* e do ecrã como barreira que garante ao utilizador toda a liberdade necessária à construção de ficções pois, retomando Gauthier, o espaço virtual anula o esforço, a responsabilidade ou o perigo por ser e não ser real, ser e não ser permanente – existir como “outro espaço”.

⁹¹Cf. CAVELL, Stanley – *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. p.XVI.

3.3.2. MATT E MIKE ou BRAD PITT, QUAL DELES É MEDUSA?

A característica fundamental de Medusa é ser uma imagem que cria outras imagens. Neste sentido, é fácil pensar que a relação que Brad Pitt e Matt e Mike estabelecem em *I Want a Famous Face* é a de dois indivíduos transformados em imagens por uma celebridade que é, como produto dos *media*, uma imagem. A alteração da aparência dos irmãos promoveu o seu reconhecimento como celebridades o que indica uma sequência em que Brad Pitt, no papel de Medusa, cria imagens que mantêm a capacidade de “medusar”. Matt e Mike passaram a integrar o circuito dos *media* e a aparecerem como imagens, devidamente integradas no seu sistema de produção e circulação; é certo que a fama pode ser efêmera mas pode suceder o contrário, uma vez que existem múltiplos exemplos de participantes de *reality shows* que conseguiram manter uma presença assídua nos *media* e desenvolver actividades nesse domínio. Neste segundo cenário, é possível pensar em outros indivíduos que escolham ser Matt e Mike, ou ser Brad Pitt através de Matt e Mike, hipótese que leva a pensar em Matt e Mike como reflexos especiais pois, tal como a imagem da górgona no escudo mantém os poderes de Medusa, os irmãos mantêm a semelhança física e a qualidade que define Brad Pitt neste contexto: ser uma celebridade. Se, na análise realizada à luz do mito de Narciso, os gémeos pretendem copiar uma aparência (um *corpo-picture*) para, através desse expediente, conseguirem a felicidade e o sucesso de uma celebridade verifica-se, no caso de Medusa e uma vez mais, a colisão entre o *corpo-picture* e o *corpo-image*. O que se persegue é uma aparência determinada mas, para lá dela, persegue-se uma ideia de corpo que se manifesta através de uma ideia de celebridade.

Nesta aproximação, Brad Pitt é Medusa, a criatura no momento anterior à decapitação embora possa, igualmente, ser considerado o reflexo de Medusa e ser a partir dessa condição, como imagem destituída de materialidade, que petrifica os gémeos. Os irmãos podem assumir o papel dos indivíduos que, no mito, são petrificados e transformados em estátuas mas podem igualmente ser o reflexo da górgona no escudo e, daí, serem Medusa e medusar. Esta troca de papéis revela a plasticidade da narrativa do mito pois é ela que define a permanente troca de papéis entre criador e espectador e revela Medusa como uma criatura ambígua, entre estados. Esta instabilidade obriga os indivíduos à assunção de um ponto de vista o que, para Matt e Mike significa verem-se como criadores – de si e de possíveis outros – ou como criaturas; como agentes livres

que se determinam de acordo com as possibilidades de um sistema que gera padrões de consumo ou como vítimas desse complexo mediático.

Pode ainda considerar-se um terceiro cenário: Matt e Mike são a Medusa que se olha ao espelho. É necessário convocar o que se designou anteriormente por “revisão pragmática do mito”⁹² e encarar a figura de Medusa como a de alguém, outrora belo, que não suporta ver a fealdade reflectida no espelho e, ao ver-se, morre. Se for essa a situação dos gémeos, ela é comprável à do corpo anorético pois, em última análise, é o descontentamento com o reflexo no espelho (por muito que o reflexo não coincida com a interpretação que o indivíduo faz dele) que leva ao desejo de alterar a aparência. No caso da anorexia essa alteração faz-se deixando de comer, pois é essa a solução para o problema da fantasia do excesso de carne. O que o corpo anorético faz é anular a carne. Ao fazê-lo, transforma o corpo numa entidade informe embora, aqui, a dissolução da forma se faça através da falta e não do excesso de carne (como no caso dos concorrentes do *Biggest Loser*). O corpo anorético evidencia um excesso de corpo e, tal como o bulímico, torna visível um excesso social – o corpo bulímico fala de uma sociedade do consumo e do desperdício, o corpo anorético fala de uma sociedade inundada de imagens de corpos sem matéria. Simbolicamente, o corpo anorético denuncia o desejo da morte da carne o que pode, efectivamente, significar a morte do indivíduo em si; metaforicamente, Matt e Mike prescindem do seu corpo a favor de o de um outro. É certo que, como indivíduos, continuam a existir como corpo dotado de carne mas a carne transforma-se num meio para atingir o corpo desejado, é uma matéria que deve ser trabalhada no sentido de concorrer e se transformar no corpo pretendido. É por isso que, sempre metaforicamente, a identificação de Matt e Mike com a imagem significa, como no mito de Medusa, a morte do indivíduo real, de corpo e carne e a sua transformação num corpo que é, afinal, uma imagem. Acontece que o corpo existe na situação estranha de pertencer e não pertencer à carne e aquilo que Matt e Mike desejam é abdicar desta situação e serem apenas um corpo igual ao que existe nos *media*, livre da carne. Como indivíduo, Brad Pitt tem carne e sofre os efeitos da carne – envelhece, adoce e morre – mas, como imagem que aparece, como *aquela imagem particular que num momento específico* foi seleccionada pelos irmãos como modelo, Brad Pitt está imobilizado, retirado do tempo presente e contínuo e imune aos efeitos desse tempo.

⁹² V. *infra* p.168.

Matt e Mike alteram-se de acordo com uma imagem “fotográfica” e juntam o “isto foi” que caracteriza o modelo ao “isto é” dos seus corpos, transformados de acordo com um Brad Pitt estabilizado pela imagem.

3.3.3. SER um CORPO

A situação de Matt e Mike é extrema, é quase um “limite de identificação” entre aquele que vê e a imagem que lhe serve de modelo que é, em simultâneo, o seu reflexo (considerando a imagem como local de identificação e projecção a partir de um olhar contaminado). No mito de Medusa este tipo de identificação fez nascer uma figura cuja existência pertence ao escudo, como reflexo e livre das determinações da Medusa-criatura, de carne e osso, mas que mantém, apesar disso, um olhar que mata.

Aceitando a interpretação de Matt e Mike se terem transformado em corpos livres da carne, pode aceitar-se igualmente o papel da tecnologia – aqui a cirurgia plástica – como meio de tornar efectiva essa separação. No entanto, a tecnologia associada à produção de imagens encerra, na sua história, a encenação dessa separação, como acontece com a fotografia. Actualmente, a tecnologia permite criar ficções mais credíveis e com potencialidades expandidas, que permitem a cada indivíduo encenar a sua existência como corpo sem carne e, como ficção, experimentá-lo sem a responsabilidade que se encontra subjacente à intervenção cirúrgica a que Matt e Mike se submeteram.

Sherry Turkle⁹³ analisa os MUDs (*Multiple – User Dungeons, Domains or Dimensions*), que são jogos interactivos normalmente executados através de um servidor específico (BBS, *Bulletin Board System*) ou da Internet e encontra, nos MUDs, formas dos indivíduos experimentarem formas identitárias alternativas. A maioria dos MUDs são jogos – muitas vezes povoados por um imaginário fantástico de elfos e duendes, cenários medievais ou universos de ficção científica – em que os utilizadores escolhem uma personagem e interagem com outros jogadores, sendo possível a conversação escrita ou falada. Grande parte dos exemplos diz respeito a jogos que encaixam no âmbito da ficção e onde, para além da interacção em tempo real, a lógica é semelhante à da maioria dos jogos para computador ou consola. No seguimento da

⁹³Cf. TURKLE, Sherry – *Life on Screen: Identity in the Age of the Internet*.

experiência dos MUDs Philip Rosedale criou, em 1999, o jogo *Second Life*: a diferença fundamental relativamente aos produtos anteriormente descritos prende-se com a ausência de objectivos estruturados; ou seja, não existe um enredo e um desfecho anunciado e a acção refere-se, essencialmente, a encontros sociais virtuais. Aquando da sua adesão, o indivíduo é convidado a escolher um nome virtual e um *avatar* (um corpo digital que pode ser alterado) e a construir a sua vida desde esse início; o mesmo sucede com o espaço, organizado em “ilhas” e com os objectos existentes, igualmente criados pelos utilizadores de acordo com normas específicas. A página de entrada no jogo lança a questão, «Qual é a tua história?»⁹⁴, tornando claro que esta “segunda vida” é a de cada um, feita com as suas narrativas particulares e em harmonia com o contexto actual.

Desde 2003 que a rentabilidade do produto foi equacionada e, nessa data, marcas empresariais iniciaram a venda de produtos na plataforma; o auge desta tendência verificou-se no ano de 2006 quando marcas como a Coca-Cola, a Fiat ou a Bershka passaram a ter representações virtuais e migraram para o *Second Life* autarquias e universidades. Do ponto de vista dos utilizadores, o final de 2007 contava com dez milhões de indivíduos e, actualmente, a média situa-se entre os sessenta e os setenta mil utilizadores diários. O acesso dos *avatars* a objectos, casas ou aparências diferentes (as designadas “peles”, *skins*) depende da sua compra e a introdução da circulação de dinheiro no jogo é um dos aspectos que leva a considerar a semelhança entre real e virtual.

Figura 75
*Avatars do
Second Life*

Figura 76
*Skins do
Second Life*



⁹⁴«What's your story?»
<http://secondlife.com/>. (2012.02.01).

Quando refere as possibilidades técnicas das imagens geradas por computador, Pedro Miguel Frade fala de uma «*piiedade do real*»⁹⁵, termo utilizado sem compaixão mas, antes, como modo de sublinhar da tendência a manter a exposição de objectos existentes e a preservar o contacto com o real. No estudo que Paulo Frias⁹⁶ efectua relativamente ao *Second Life*, conclui existir uma propensão a reproduzir a realidade no jogo, muito embora a reprodução não se limite à imitação estrita mas exista um fluxo que une real e virtual e os universos se influenciam mutuamente. Ao analisar o caso específico das representações de *avatars* portuguesas na plataforma, verifica a tendência para os utilizadores considerarem motivadora a proximidade entre os espaços do jogo e os reais e refere a introdução de elementos como a Torre de Belém ou o Castelo de Almourol na paisagem virtual.

Esta posição concorda com a de Turkle que, quando discute a possibilidade da criação de identidades *online* determinar um “eu” esquizofrénico, prefere abdicar da distinção entre vida real e virtual e substituir “vida real” por “resto da vida”⁹⁷. Turkle defende que a experiência *online* faz parte da vida de cada indivíduo, uma vez que os utilizadores despendem tempo – tempo real –, agem e experienciam determinadas situações quando estão *online*. Essas acções influenciam e alteraram a vida dos indivíduos no resto da vida, como mostra o caso de uma utilizadora que escolheu um *avatar* homossexual masculino por sentir, desde sempre, curiosidade na relação que unia dois homens; como consequência, alterou a avaliação que faz dos homossexuais no resto da vida⁹⁸. Turkle defende que, *online*, o indivíduo encontra a possibilidade de experimentar e desenvolver, de forma criativa, aspectos da sua identidade, dando forma material às considerações contemporâneas acerca da identidade como sendo múltipla e fragmentária, por oposição a uma identidade estável, tal como definida pela pré-modernidade e pela modernidade. O exemplo da utilizadora que escolheu um *avatar* homossexual masculino mostra como o facto de experimentar alternativas virtuais não significa tornar problemática a gestão da identidade no resto da vida e, exceptuando casos patológicos, seleccionar um corpo diverso daquele que corresponde ao do utilizador não significa integrar essa identidade ou alterar o corpo real em função do do

⁹⁵ FRADE, Pedro Miguel – *Figuras do Espanto. A Fotografia antes da sua Cultura*. p. 17.

⁹⁶ Cf. FRIAS, Paulo – “*Novos Colonos*” – *Comunicação, Representação e Apropriação do Espaço em Mundos Virtuais Online. A Comunidade Portuguesa em Second Life*.

⁹⁷ Cf. CASALEGNO, Federico – Entrevista a Sherry Turkle: Fronteiras do Real e do Virtual. «Famecos».

⁹⁸ Cf. TURKLE, Sherry – *Life on Screen: Identity in the Age of the Internet*. p.213.

avatar. Esta facilidade poderia deixar antever uma significativa abertura criativa na construção dos *avatars* e a circulação de vários *avatars* diversos dos dos corpos dos utilizadores e dos corpos de todos os indivíduos reais.

Estar *online* significa poder abandonar as determinações de um corpo com carne e as determinações de um “eu” e ter acesso a um corpo autónomo, capaz de destruir o triângulo que une alma (ou o interior subjectivo), corpo e carne [pode pensar-se num caso limite de alguém que consiga responder a todas as necessidades quotidianas através da Internet (efectuar pagamentos, encomendar alimentos, etc.). Nesse caso, o indivíduo abdica do seu corpo como protagonista da relação com o outro e pode escolher qualquer imagem de si enquanto se encontra *online*]. No entanto, como mostra o estudo de Frias, existe, na maioria dos casos, um vínculo entre o corpo real e o corpo digital, bem como a migração dos comportamentos do resto da vida para o ecrã (e vice-versa). Esta correspondência também existe nas relações sociais, sendo atribuída especial relevância pelos utilizadores às referências de género, idade, etnia e carácter transmitidas por um determinado *avatar*⁹⁹. As estatísticas referentes aos utilizadores portugueses mostram que, em cerca de 67% dos casos, existe uma correspondência entre a aparência dos indivíduos e a dos *avatars* que, se não é total, é pelo menos parcial sendo a justificação avançada pelos utilizadores a procura de reconhecimento e aumento dos níveis de auto-confiança¹⁰⁰, facto que Frias enuncia através da procura de um «auto-melhoramento» e «auto-verificação» (aqui associada à estabilização do “eu”)¹⁰¹ e que determina que os *avatars* apresentem “versões melhoradas” dos indivíduos. A verificação e melhoramento do “eu” através da imagem não deixa de recordar os escritos de Bourdieu acerca da fotografia, quando considera que, face às possibilidades tecnológicas, toda a

⁹⁹Cf. FRIAS, Paulo – “*Novos Colonos*” – *Comunicação, Representação e Apropriação do Espaço em Mundos Virtuais Online. A Comunidade Portuguesa em Second Life*. p.86.

¹⁰⁰Cf. *Op cit.*, p.204.

¹⁰¹Termos utilizados por Messinger e apropriados por Frias.

Messinger, Paul R. [*et al*] - On the Relationship between My Avatar and Myself. «Journal of Virtual Worlds Research». 2008, cit. por *Op cit.*, p.33.

No artigo *The Psychology of Avatars*, Edge Staff dá conta de várias investigações que confirmam esta perspectiva: o investigador Nick Yee, do Palo Alto Research Center conclui que os *avatars* são, maioritariamente, versões melhoradas dos sujeitos. No mesmo artigo, Staff cita o estudo de Seung-a Jin, do Boston Colleg’s Communication, que enfatiza a relevância do corpo no modo de actuação dos indivíduos quando constata que os utilizadores se comportam de acordo com a aparência do *avatar* que escolheram. Finalmente, o estudo de uma equipa de investigadores da University of Missouri confirma a importância das vivências *online* no “resto da vida”, baseando-se em experiências que conseguiram educar e alterar o comportamento de determinados indivíduos – por exemplo, colocar um sujeito com medo de piscinas em piscinas virtuais determinou o recuo desse receio no “resto da vida”.

Cf. STAFF, Edge - *The Psychology of Avatars*.

realidade é fotografável; neste sentido, fotografar *x* e não *y* corresponde a uma escolha. De acordo com o autor, a fotografia comunica as intenções e opções do fotógrafo mas, igualmente, os esquemas de pensamento de um grupo de indivíduos (fotógrafos e fotografados) e, por isso, participa na definição simbólica de classes, grupos e épocas. O significado e função que se atribui à fotografia está sempre ligado à estrutura ideológica de um grupo e, neste sentido, a fotografia apresenta a reprodução e validação da imagem que o grupo produz de si próprio:

Si en esas fotografías congeladas, de “poses”, engoladas, afectadas, de acuerdo a las reglas de una etiqueta social que toman los fotógrafos de fiestas de familia y de “recuerdos” de vacaciones, no se ha sabido reconocer ese cuerpo de reglas implícitas o explícitas que definen las estéticas, sin duda es porque se ha dejado en suspenso una definición demasiado restringida (y socialmente condicionada) de la legitimidad cultural. Las tareas más triviales se hacen siempre cargo de acciones que no deben nada a la búsqueda pura y simple de la eficacia y las acciones más directamente orientadas hacia fines prácticos pueden dar lugar a juicios estéticos (...).¹⁰²

Ao aderir ao *Second Life* e depois da escolha do nome, são apresentados grupos de *avatars* – humanos, vampiros, *robots*, veículos e animais – que o utilizador deve escolher. Considerando as estatísticas de Freire e a experiência de vários utilizadores¹⁰³, os *avatars* humanos são seleccionados pela maioria e importa, por isso, descrevê-los: são corpos idealizados, jovens (apesar de existir a tendência a uma utilização maior por parte de grupos etários acima dos cinquenta anos¹⁰⁴), altos, magros e com vestuário actualizado. A aparência coincidente com o que se considera “estar na moda” justifica o número de *avatars* vampiros, numa época em que esse imaginário se encontra especialmente presente na ficção do cinema e televisão, como é visível no sucesso da saga *Twilight*¹⁰⁵. Posteriormente, é possível alterar a aparência do *avatar* e, para tanto, o utilizador pode adquirir vestuário, adereços, partes de corpos ou novas *skins*. As *skins* são peles em que se encontra desenhada uma determinada aparência, possível de completar através do vestuário mas que, de algum modo, traduzem uma ideia de um corpo autonomizado da carne e da alma: as *skins* são corpos abertos e planificados, prontos a cobrir o *avatar* que, em vez de ser carne, é já um corpo livre da matéria; a *skin*

¹⁰²BOURDIEU, Pierre – *La Fotografía: un Arte Intermedio*. p.4.

¹⁰³Incluímó-nos e utilizamos a nossa experiência como utilizador.

¹⁰⁴Cf. FRIAS, Paulo – “Novos Colonos” – *Comunicação, Representação e Apropriação do Espaço em Mundos Virtuais Online. A Comunidade Portuguesa em Second Life*. p.197.

¹⁰⁵HARDWICKE, Catherine – *Twilight* [registo de vídeo].

como corpo cobre sempre outro corpo e, inversamente, mostra que para lá do corpo há apenas outro corpo.

Apesar de ser possível redesenhar o *avatar*, cada utilizador é obrigado ao confronto com os modelos disponibilizados – aderir às suas definições base ou alterá-las significativamente só é possível depois desse confronto. Alterar o *avatar* implica, como no resto da vida, consumir determinados produtos de determinadas marcas (literalmente as mesmas que existem no resto da vida) pelo que, para além da continuidade entre os espaços e *avatars* criados virtualmente e os reais, o *Second Life* mantém a relação “ter para ser” e o consumo como mecanismo de construção da identidade e aquisição de *status*. A experiência de vários utilizadores confirma que a obtenção de *status* resulta da aquisição de produtos raros e de valor económico elevado e a semelhança entre este universo e o da realidade social é visível em grupos como, por exemplo, os constituídos por brasileiros em que, especialmente as mulheres, mimam os estereótipos associados à aparência feminina no Brasil¹⁰⁶.

Existem casos excepcionais em que os *avatars* invertem a lógica dos corpos humanos reais e realizam figuras miscigenadas, compostas de partes humanas, animais e/ ou mecânicas. O processo de construção através de fragmentos tanto remete para a criação de beleza, como na criação da imagem da Helena de Zeuxis, como para a construção da monstruosidade, como no caso de Frankenstein. Wendy Steiner cita Schopenhauer para afirmar que a criação do cânone de beleza grego se fez através da colecção de partes de corpos belos¹⁰⁷; inversamente, René Girard desconstrói a ideia romântica de que a criação dos monstros se faz *ex nihilo* e aponta para a combinação de elementos retirados de formas reais e articulados numa forma nova, que não considera as formas existentes:

Ever since the romantic movement we have tended to see in the mythological monster a true creation *ex nihilo*, a pure invention. Imagination is perceived as an absolute ability to conceive of forms that exist nowhere in nature. Examination of mythological monsters reveals no such thing. They always consist of a combination of elements borrowed from various existing forms and brought together in the monster, which then claim an independent identity. Thus the Minotaur is a mixture of man and bull.¹⁰⁸

¹⁰⁶Cf. FRIAS, Paulo – “Novos Colonos” – *Comunicação, Representação e Apropriação do Espaço em Mundos Virtuais Online. A Comunidade Portuguesa em Second Life*. p.292.

¹⁰⁷Cf. STEINER, Wendy – *The Trouble with Beauty*. p.8.

¹⁰⁸GIRARD, René – What is a Myth?. In *The Scapegoat*. p.33.

Se um utilizador encontrar uma destas figuras compósitas *online* pode ter necessidade de lhe atribuir um sentido e, para tanto, deve interrogar-se: “é um humano ou um animal?”, “é um humano ou uma máquina?” ou, em última análise, “é um humano ou um monstro?”. A posição a que o indivíduo se vê obrigado não é muito diversa da que Medusa propõe ao exigir a oscilação continua entre interpretações e a pressionar o espectador a escolher um ponto de vista. Mas se, no final do mito, Medusa continua a ser uma figura indomável (embora domesticada pelo escudo de Athena tem a capacidade de medusar) e a ser, na cultura ocidental, um símbolo de desafio à razão, Medusa é igualmente a figura derrotada por Perseu, o enviado da cultura e da razão. Pensando nos *avatars* monstruosos enquanto figuras de desafio à norma, eles são capazes de abalar e questionar os modelos pré-determinados pelo *Second Life* e os desenhados pela maioria dos utilizadores e existir como propostas alternativas: ao corpo consumido como modelo e à definição do que se aceita ser um corpo humano. Deste ponto de vista, estes *avatars* seguem a lógica do monstro, aqui entendido como figura que estabelece a fronteira e o limite do que é ser humano (como o fazem os monstros do mapa de Hereford¹⁰⁹). No entanto, ao povoarem um ambiente virtual que integra a lógica do real, especialmente a lógica do consumo de massas são, como Medusa, figuras derrotadas e domesticadas por essa realidade.



Figura 77
Logótipo Versace



Figura 78
Lady Gaga no vídeo *The Edge of Glory*, 2011

¹⁰⁹V. *infra* p.75.

No *Second Life*, Perseu é a figura do mercado e a monstruosidade que, no jogo, só pode ser criada através do consumo, remete para a ambiguidade que, no resto da vida, a figura de Medusa implica ao ser utilizada pelas estratégias publicitárias. Neste contexto, a utilização que o estilista Gianni Versace fez da górgona, utilizando-a como seu logótipo e integrando-a em vários produtos por si desenhados, é sintomática. Versace justifica a opção com as qualidades que definem Medusa (como “mulher fatal”, que mata à primeira vista): «Sedução... Sentido de história, classicismo... Ficas comigo, ou não. É isso. Medusa significa sedução... uma atracção perigosa.»¹¹⁰. Aquilo que define Medusa como figura de desafio é a “sedução perigosa” e é essa a qualidade que é utilizada ao serviço da sedução dos espectadores e dos consumidores, passando a auxiliar a promoção de Versace e de outras celebridades (como na aparição pública de Lady Gaga a vestir o logótipo de Versace).

Considerando Medusa como símbolo de uma alternativa à razão e à cultura, é possível estabelecer um paralelo entre a sua utilização pelo *mainstream* e aquilo que Stephen Duncombe descreve como a «canibalização do alternativo» – o autor analisa a forma como os movimentos culturais ditos alternativos são integrados pelo sistema de massas e são transformados em produtos desse sistema, garantindo-lhe lucros¹¹¹.

Outra das associações possíveis entre o mito e o ecrã diz respeito à diluição das fronteiras entre espectador e imagem, sujeito e objecto. Por um lado, verifica-se a identificação e a continuidade entre sujeito e imagem, sendo o *avatar* um corpo que, embora diverso do do indivíduo, existe em continuidade e dependência do corpo real; por outro lado, a posição do utilizador é próxima da da górgona que é criadora e espectadora. Medusa cria imagens antes e depois da decapitação; mas, por um segundo, quando se vê reflectida no bronze, é espectadora. Quando se encontra *online*, o indivíduo tem a possibilidade de criar imagens que são diversas de si e são, em simultâneo, suas semelhantes. Criar *avatars* é situar-se como sujeito autor, interveniente mas, como Medusa, é possível que por breves instantes o indivíduo adopte a postura daquele que observa e, no caso, se observa como ficção (com toda a dificuldade que,

¹¹⁰«Seduction... Sense of history, classicism. You stay with me, or no. That’s it. Medusa means seduction... a dangerous attraction.»
Gianni Versace em entrevista.

SEAL, Mark – Seduction. In GARBER, Marjorie ; VICKERS, Nancy J. (ed.) – *The Medusa Reader*. p.73.

¹¹¹Cf. DUNCOMBE, Stephen – *Zines. Notes from Underground and the Politics of Alternative Culture*. p.4-6.

como Medusa demonstra através da morte, se encontra subjacente ao “olhar para si”). A este espectador-interactor é permitido encenar-se em tempo real, facto que ultrapassa as ficções de Sherman. Mas, embora a encenação se faça em tempo real e se repercuta no resto da vida, conta um grau mínimo de responsabilidade, uma vez que a «barreira» do ecrã serve de protecção ao indivíduo – a efectividade destas acções contrasta com a cirurgia de Matt e Mike e com as das encenações de programas televisivos como *Style Her Famous* que, embora recorra a transformações efémeras, implica a difusão televisiva das imagens dos indivíduos e a sua avaliação por parte de um público.

O facto dos utilizadores de jogos como o *Second Life* beneficiarem do anonimato e, também, as possibilidades criativas da plataforma anunciaria, como hipótese, a criação de figuras mais ambíguas ou monstruosas. Mas, como o estudo de Frias revela, os indivíduos pretendem, no essencial, construir versões melhoradas de si – versões de corpos atractivos (sem carne) e em que a personalidade se constrói e expressa através dessa aparência rectificada. Ou seja, considerando o elevado número de utilizadores do *Second Life*, parece credível concluir que, quando têm a possibilidade de se ficcionar, os indivíduos aderem aos modelos propostos e pretendem apenas ser os seus corpos idealizados.

Finalmente, os ambientes virtuais permitem reconsiderar o paradoxo da cultura visual e associar o espectador ao agente, cuja acção determina a narrativa e o desenrolar da sua vida no ecrã ou, contrariamente, considerar que a colonização destes ambientes pelo mercado integra o espectador num sistema panóptico, onde se encontra permanentemente observado e em que a sua liberdade de acção é usada para benefício do mercado.

3.4. PIGMALIÃO, A CARNE

- Já ouviu a história do Golem?

-Já – disse. – o Golem era uma criatura artificial... mecânica... um protótipo do robô. Foi criado pelo rabino Loew.

- Meu caro amigo – sorriu – acho que sabe muita coisa. Mas tem uma data de coisas a aprender.

(...)

Todas as lendas sobre os golens derivavam de uma antiga crença judaica de que um homem virtuoso podia criar o mundo, repetindo, segundo determinada ordem prescrita pela Cabala, as letras do nome secreto de Deus. Golem significa “informe” ou “não criado” em hebreu. O próprio Adão tinha sido «golem» – uma inerte massa de barro tão vasta que cobria toda a Terra: quer dizer, até lavê o reduzir à escala humana e soprar-lhe na boca o dom da palavra.

- Então, está a ver – disse Utz. – Adão não foi só o primeiro humano. Foi também a primeira escultura em cerâmica.

Bruce Chatwin, *Utz*, 1988¹¹²

3.4.1. PODEM MATT e MIKE ser PIGMALIÃO?

De acordo com o mito, Pigmalião abraçou o celibato por discordar da conduta libertina das mulheres da ilha de Chipre. É esse o motivo que determina o seu empenho em esculpir uma estátua da mulher ideal e é, igualmente, o seu afastamento em relação às mulheres de “carne e osso” que justifica o seu enamoramento pela escultura. Galateia é uma figura dúbia: por um lado, é tida como metáfora do simulacro, da criação original

¹¹² CHATWIN, Bruce – *Utz*. p.37-38.

e originária; por outro lado, a sua construção depende de uma insatisfação moral e não física o que faz com que, apesar de não imitar qualquer modelo específico, Galateia siga o cânone do corpo feminino e seja, na prática um corpo feminino belo. Esta incerteza relativamente à dependência entre Galateia e um modelo construído a partir do real encontra-se presente na pintura de Jean-Léon Gérôme, *The Artist and His Model* (c. 1890-93): Stoichita observa não existir justificação para a presença da modelo, tendo em conta que, no estúdio representado, o artista está a polir o mármore (Stoichita fala de «uma última carícia»¹¹³, expressão que enfatiza a relação que o autor estabelece entre o toque e a vida; a coloração e a carne). Na pintura, a parede do *atelier* exibe uma outra obra de Gérôme, *Pygmalion and Galatea* (c. 1890), pelo que a referência ao mito de Pigmalião condiciona a leitura de *The Artist and His Model* e estabelece um diálogo entre Galateia, a estátua de mármore e a modelo. Poder-se-ia considerar que, afinal, a estátua (interpretada como Galateia) foi esculpida em função de uma modelo de “carne e osso”, não fosse o facto de, como Stoichita adverte, parecer ser a modelo a mimar a estátua e não o contrário, cenário favorecido por se considerar dispensável a presença da modelo no processo de polimento. Pode sumariar-se a situação através de um compromisso: Galateia é uma criação independente do real que, ainda assim, não o nega ou, pelo contrário, reafirma o real através da sua idealização, não se afastando sobremaneira das premissas tradicionais que determinam o melhoramento da Natureza através da arte.



Figura 79
Jean-Léon Gérôme, *The Artist and His Model*, c. 1890-93

¹¹³«(...) or, more precisely, a last polish, a last caress...»
STOICHITA, Victor I. – *The Pygmalion Effect. From Ovid to Hitchcock*. p.168.

Considerando a relação entre o mito e o caso de Matt e Mike verifica-se que, ao contrário de Pigmalião, o descontentamento dos irmãos não é de ordem moral mas física e a esperança dos gémeos é conseguir, por intermédio da alteração física, benefícios ao nível da personalidade. A segunda divergência é que, ao contrário de Galateia, Matt e Mike estão longe de serem simulacros e são, antes, exemplos de uma dependência extrema relativamente a modelos reais, uma realidade que é física – a de Brad Pitt – e social – a imagem mediática do actor. Ainda assim, poder-se-ia pensar no caso dos irmãos enquanto paradigma de uma tentativa de melhoramento e idealização do real e, desse ponto de vista, Matt e Mike seriam melhoramentos de Brad Pitt. No entanto, também esta parece ser uma impossibilidade tendo em conta o resultado final das cirurgias que, embora alterem as aparências originais dos concorrentes (supostamente para melhor), estão ainda longe de serem cópias exactas da aparência do actor e é o estatuto do modelo que é reforçado e não é, como acontece com Galateia, a obra a melhorar o real. De resto, a hipótese de se pretender melhorar a Natureza não se coloca, uma vez que Brad Pitt foi eleito por ser considerado perfeito.

Existe, ainda, a contingência de, quando Galateia adquire vida, continuar a ser – ou ser aí e ser cada vez mais – uma entidade independente do seu criador; Matt e Mike passaram de indivíduos autónomos a indivíduos a quem se pode aplicar o estatuto de cópias ou de aproximações de Brad Pitt e, nessa condição, a sua independência e autonomia (agora não mais relativamente a um criador mas a um modelo) é, pelo menos, questionada, tendo em consideração que a sua aparência passa a remeter para a do actor.

Didi-Huberman lembra que Galateia foi esculpida no marfim, o que indica a sua dimensão diminuta¹¹⁴ e leva a crer que o milagre da vida da estátua foi acompanhado pelo milagre do aumento da escala. A dimensão da matéria é propícia à observação de uma relação desigual entre criador e matéria – o humano domina a matéria. Esta estrutura é desfeita, num primeiro momento, quando Pigmalião se enamora da estátua e, num segundo momento e de forma literal, quando o marfim se transforma em carne e Galateia adquire vida (à semelhança de Stoichita¹¹⁵, Didi-Huberman realça a passagem do branco do marfim à carnação e apela à tactilidade envolvida). O marfim é sinónimo do domínio do Homem sobre a matéria e, opostamente, a carne é a matéria da

¹¹⁴Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges – *La Peinture Incarnée*. p.83.

¹¹⁵V. *infra* p.155.

emancipação; no caso de Matt e Mike e no caso da cirurgia estética, a carne é a matéria e o triunfo da ciência e da técnica sobre uma carne que é obrigada a ser corpo, equivale ao triunfo do Homem sobre qualquer matéria. A possibilidade de manipular a carne remete sempre para dois caminhos alternativos: o da transcrição de modelos ou a criação original, este último em concordância com o carácter de simulacro de Galateia.

Numa acepção estrita, o caso de Matt e Mike previligiaria a transcrição de um modelo. Mas se se pensar nos gémeos enquanto indivíduos que utilizam o modelo de uma celebridade, pode igualmente considerar-se uma leitura mais lata do caso: os irmãos copiam um corpo-*picture* (o de Brad Pitt) quando o que pretendem é, essencialmente, transformar-se e realizar-se de acordo com o que consideram ser uma determinada ideia de celebridade. O argumento utilizado relativamente à relação que une ideia, corpo-*image* e corpo-*picture*¹¹⁶ funciona e pode ser empregue para caracterizar a relação que liga celebridade, corpo-*image* e corpo-*picture*: a ideia de celebridade precede a imagem mais ou menos abstracta da aparência de uma celebridade que, por sua vez, existe e se manifesta através dos corpos dos vários indivíduos considerados celebridades. Por esse motivo, os gémeos utilizam um modelo real, que existe, para se aproximarem daquilo que consideram ser a aparência de uma celebridade e, desse modo, da vida e dos benefícios que imaginam caracterizar uma celebridade. Neste sentido, ser celebridade é ser uma potência e o que a transcrição do modelo Brad Pitt pretende é a aproximação a um carácter potencial, ao carácter abstracto da celebridade-*image*.

3.4.2. O “CORPO QUALQUER”

Entender Galateia na qualidade de simulacro é o que permite a vários autores¹¹⁷ considerá-la como uma figura próxima do paradigma digital, o que remete para a liberdade e autonomia da criação relativamente a qualquer referente e a qualquer criador. O que o digital permite é a combinação infinita de unidades de informação e a criação de imagens que, ao contrário das realizadas pelo analógico, estão libertas da

¹¹⁶ V. *infra* p.178-81.

¹¹⁷ Entre eles Victor Stoichita, Brenda Lauren ou Peter Jones.

V. STOICHITA, Victor I. – *The Pygmalion Effect. From Ovid to Hitchcock*. p.6.; LAUREN, Brenda – *Computer as Theatre*. In TREND, David – *Reading Digital Culture*. p.113.; JONES, Peter – *Reading Ovid. Stories from the Metamorphoses*. p.222.

submissão a um referente e podem, como informação, ser apropriadas e reorganizadas por vários indivíduos. Neste sentido, Galateia é a figura que pode significar a autonomia relativamente a um criador (ou à Lei), a independência face a qualquer modelo real e a permissão da liberdade total na edificação de uma obra que, neste caso, é um corpo. Isto significa que, juntando o símbolo de Galateia à possibilidade real de manipulação da carne, seria possível percorrer o caminho da realização de um “corpo qualquer”, “independente do modelo do corpo humano”.

Este “corpo qualquer” existe como possibilidade e encontra-se conceptualizado no texto *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and the Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century* (vulgo, *Manifesto Cyborg*), de Donna Haraway¹¹⁸. Haraway define o *cyborg* como um organismo cibernético resultante do cruzamento entre máquinas e matéria orgânica, ocupando um espaço que é, simultaneamente, o da realidade social e o da ficção. No essencial, a autora propõe o *cyborg* como figura de desafio às estruturas políticas e sociais ocidentais e considera a intervenção tecnológica enquanto meio para a obtenção de um novo corpo, capaz de desenhar um mapa ideológico alternativo.

O *cyborg* é, para Haraway, uma nova categoria conceptual e política que permite ultrapassar as categorizações modernas, alicerçadas na diferenciação e oposição entre mente e corpo, animal e humano, homem e mulher, organismo e máquina, público e privado, Natureza e cultura, primitivo e civilizado¹¹⁹ pois, ao escapar à matriz do nascimento por reprodução a favor da construção/reconstrução, escapa, também, às concepções totalizadoras ocidentais relacionadas com o Éden e o retorno a esse lugar perdido. A autora entende que a reprodução sexual é uma de entre várias formas de reprodução e considera-a um mecanismo de perpetuação da estrutura familiar nuclear, ela mesma um elemento de manutenção e reprodução da ordem social ocidental, nascida a partir do mito falocêntrico do “Pai Criador” e consolidada na organização e dominação masculina do mundo. Neste contexto, afasta o *cyborg* da eventualidade de um regresso a esse passado original e distingue-o do seu antepassado

¹¹⁸HARAWAY, Donna J. – *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and the Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*. In *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*.

Texto tratado na dissertação de mestrado. V. CORDEIRO, Marta – *Do Corpo Orgânico ao Corpo Pós-Orgânico. Uma História de Fragmentações*. p.118-121. V. também CORDEIRO, Marta - Raça, Género e Classe nos Media. «Revista de Estudos da Comunicação». p.25-26.

¹¹⁹Cf. HARAWAY, Donna J. – *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and the Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*. In *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. p.141.

mais directo, o monstro de Frankenstein que, construído a partir de fragmentos de corpos, persegue desesperadamente o seu criador na tentativa de recuperar o único laço que o prende a um referencial e a uma “identidade hereditária”¹²⁰. Por ser, desde o início, uma construção, o *cyborg* privilegia a novidade e abdica das memórias inscritas no património histórico e cultural da humanidade.

O *cyborg* faz-se da junção de partes orgânicas e mecânicas e, a este facto, junta-se a possibilidade de fazer circular informação (a que pertence às máquinas e a contida no código genético). Assim, o *cyborg* privilegia a rede e permite considerar o humano enquanto componente ou sub-sistema, aberto e em interligação e interdependência com outros elementos, orgânicos ou não. Deste ponto de vista, Haraway dessacraliza o corpo humano como entidade fechada e capaz de conter uma alma e desafia o próprio conceito de humanidade, pois permite pensar o desenvolvimento humano desligado da ideia de espécie e tornado particular e multidimensional.

Considerando que as distinções modernas são questões ideológicas, linguisticamente construídas e que nada existe de “natural” na criação de grupos filiados nas categorias de raça, género ou classe, Haraway remete a construção dessas categorias para um contexto histórico específico, decorrente (“forçado” é o termo que utiliza¹²¹) das condições impostas pela tutela patriarcal, pelo colonialismo e capitalismo. O grande produto desta ideologia ocidental é o domínio do macho branco, simultaneamente o criador da ideologia e de toda a História. Partindo deste pressuposto, endereça críticas ao marxismo, ao socialismo feminista e ao feminismo radical, mostrando que todas estas abordagens assentam na tentativa de estabelecimento de um “nós” totalizador que procura albergar todos os elementos de um dado grupo sobre uma identidade comum: no caso do marxismo está em causa a classe e a alienação pelo trabalho; o feminismo socialista, que segue a linha marxista, assenta na ideia da exploração da força de trabalho das mulheres pelo sistema capitalista, dominado por homens; o feminismo

¹²⁰David Hirsch considera o ideal de construção de uma comunhão de indivíduos na Revolução Industrial e a introdução da igualdade como valor. Hirsch contrapõe a ênfase moderna na hereditariedade à necessidade de abandonar os benefícios de sangue, como presente na destruição da Lei do Primogénito pela Constituição Francesa e analisa o monstro de Frankenstein a partir de duas perspectivas: a que suporta a comunhão familiar presente no corpo composto e a que torna grotesco esse corpo e, consequentemente, a ordem social e familiar.

V. HIRSCH, David A. H. – Liberty, Equality, Monstrosity: Revolutionizing the Family in Mary Shelly’s Frankenstein. In COHEN, Jeffrey (ed.) – *Monster Theory*.

¹²¹Cf. HARAWAY, Donna J. – A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and the Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. In *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. p.133.

radical pretende a objectivação e unificação do género feminino, o “ser” (mulher) por oposição a “não ser”.

De acordo com Haraway, a tradição ocidental assenta na oposição fundamental entre um «*One*», o homem branco, que “domina” o conhecimento, a Natureza, a moral e a ética, que se assemelha a um deus poderoso e um «*Other*» (os grupos minoritários), que é dominado, múltiplo, fragmentado e não tem fronteiras definidas¹²². A cultura *high-tech* estaria apta a desafiar estes dualismos pois, ao permitir a construção de figuras híbridas, nascidas da fusão entre humanos, animais¹²³ e máquinas, opor-se-ia a qualquer ideia de totalidade. O *cyborg* define-se a partir do múltiplo e, porque não procura uma identidade estável, foge à tentação de parcelizar o real por forma a encontrar, dentro das fronteiras de dada categoria, os limites da sua própria identidade. O corpo, agora construído e não gerado, atravessado por unidades de informação, deixa de ter na pele uma fronteira estável para passar a ser alvo de processos de transformação e conexão.

A proximidade entre o corpo *cyborg* e o paradigma digital reside no facto do *cyborg* ser, como a imagem digital, composto por unidades independentes. É certo que a independência das partes já se encontrava no “corpo-máquina” de Descartes e que a figura do monstro continha, desde o início, a acoplagem de fracções de natureza diversa; no entanto, o *cyborg* introduz a particularidade de ser uma construção processual e que é determinada pelo processo. Se o “corpo-máquina” propõe a substituição de fragmentos por outros idênticos, o *cyborg* apresenta a possibilidade de manter a alteração infinitamente, juntando novos elementos que modificam a estrutura e a aparência e modelam um corpo que nunca é o mesmo e que se define pelo processo e como processo.

3.4.3. O CORPO em REDE

Neste seguimento – e atendendo à composição de um “corpo em rede” –, é possível associar esta proposta à do espaço liso, como sugerido por Deleuze e

¹²²*Op cit.*, p155.

¹²³A propósito da fusão entre humanos e animais, Haraway fornece o exemplo das associações que lutam pelos direitos dos animais, considerando essa luta um sinal de reconhecimento da interligação entre natureza e cultura.
Op cit., p.130.

Guattari¹²⁴ e pensar a metáfora do *cyborg* a partir de uma ideia de espaço não estriado ou segmentado. A associação e união entre partes e unidades de informação obriga à consideração de um corpo realizado através de múltiplas ligações e sem respeito pelas hierarquias tradicionais – visualmente, pode usar-se a metáfora com que Deleuze e Guattari descrevem o espaço nómada, a do tecido de feltro, um intrincado de fibras que não deixa ver qualquer estrutura e que aceita ligações imprevisíveis e infinitas:

Mas, entre os produtos dos sólidos flexíveis, há o feltro que procede diferentemente, como um anti-tecido. Não implica nenhum desprendimento de fios, nenhum entrecruzamento, mas apenas um encadeamento de fibras, obtido por pisoamento (por exemplo, ao rolar alternativamente o bloco de fibras para diante e para trás). São as micro-escamas das fibras que se encadeiam. Um tal conjunto de intricação não é de modo nenhum *homogéneo*: é, no entanto, liso e opõe-se ponto por ponto ao espaço do tecido (é infinito no direito, aberto ou ilimitado em todas as direcções; não tem avesso nem direito, nem centro; não atribui fixos nem móveis, mas distribui, de preferência, uma variação contínua.¹²⁵

Em consonância e como alternativa política e cultural, o *cyborg* abdica da superioridade do indivíduo ocidental sobre qualquer Outro, o que implica abandonar um certo tipo de olhar sobre o mundo, como o que decorreu da utilização conceptual e técnica da perspectiva e, ao invés, privilegiar a instauração de um espaço háptico, realizado por contacto e em que «(...) nenhuma linha separa a terra e o céu, que são da mesma substância (...)»¹²⁶, o que equivale a anular diferenças entre as várias partes. Retomando o exemplo da cartografia pense-se que, se o desenho de um mapa implica reduzir o real e domesticar a realidade através do sujeito que, distante, tudo vê, pensar o *cyborg* na proximidade do espaço nómada e háptico implica alterar o ponto de vista de quem vê e colocar o indivíduo na posição do navegador que, do barco, observa e contacta com um real que se desenrola à sua volta, a 360º¹²⁷.

O *cyborg* é uma entidade em contacto e em processo, no qual não é possível utilizar a estabilidade do corpo humano que conta, apesar de tudo, com a pele como fronteira que distingue e separa o “eu” do exterior. Atente-se novamente nos escritos de Deleuze e Guattari onde se distingue a linha abstracta da orgânica e geométrica: a linha abstracta impossibilita o desenho de qualquer contorno e admite apenas espaços abertos; as outras, por contraste, continuam a remeter para o respeito pelos órgãos como

¹²⁴ Neste ponto retoma-se as considerações realizadas no Capítulo I, 1.1.1. V *infra* p.17-37.

¹²⁵ DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix – *Mil Planaltos. Capitalismo e Esquizofrenia 2*. p.605.

¹²⁶ *Op cit.*, p.627.

¹²⁷ V. *infra* p.77.

entidades capazes de manter e perpetuar a ordem e a hierarquia e a delimitar espaços fechados¹²⁸. A dificuldade é, então, como pensar um corpo aberto, sem uma exterioridade estável? A questão implica imaginar um corpo sem figura, ou um corpo que abdica de uma das suas funções: proteger e cobrir a carne enquanto a limita e enquadra. Haraway afirma que o seu projecto de *cyborg* se encontra entre algo literal ou literário e uma coisa figurativa¹²⁹: por muito que a autora apresente uma proposta de negociação cultural, existe uma conexão física e real entre o corpo e a máquina e existe, para além do *Manifesto Cyborg*, um imaginário do *cyborg* e humanos considerados *cyborgs*.

3.4.4. OS CYBORGS que EXISTEM

Como reconhece Haraway, o imaginário *cyborg* radica na geopolítica e é masculino por natureza – a associação à máquina de guerra é inevitável e percorre muitas das ficções cinematográficas, especialmente na década de noventa do século XX,

¹²⁸V. *infra* p.21.

O *Manifesto Cyborg* constrói um corpo em rede que pretende destruir oposições e fronteiras sociais e políticas e, neste sentido, existe alguma concordância entre a função da linha orgânica no *cyborg* e na sua utilização na metáfora do «corpo sem órgãos» de Deleuze e Guattari. O «corpo sem órgãos» reclama a construção do corpo através da ligação entre fluxos de energia constantes, com intensidades diversas e este corpo atravessado por fluxos contém um conteúdo político de recusa a instrumentalização do corpo. Deleuze e Guattari falam de uma recusa da ordem: «Que ordem é esta? O que, em primeiro lugar, se reparte sobre o «corpo sem órgãos» são as raças, a cultura e os deuses.»*. No entanto – e considerando a associação ao corpo sem órgãos de Artaud – o «corpo sem órgãos» reabilita uma espécie de “gramática da carne”, uma linguagem construída pelos fluxos do corpo. Como explica José Gil, «Como insiste Deleuze, tudo, no corpo sem órgãos é uma questão de matéria. Construir o corpo sem órgãos consiste em determinar a matéria, a que convém ao corpo que se quer edificar: um corpo de sensações picturais, um corpo de dor no masoquista, um corpo de afectos amorosos no amor cortês, um corpo de pensamento no filósofo, um corpo de saúde no doente, um corpo de movimento no bailarino. Em cada caso, o desejo escolhe a matéria adequada. Apercebemo-nos da natureza intersticial do espaço interior notando que ele não é um vivido da consciência. É vazio (corpo vazio, flutuante), mas possui agora o poder de atrair sobre si todas as espécies de “matérias”, e de as transformar em intensidades particulares (intensidades de pensamento, de cores, etc.)»**. No mesmo texto, Gil releva a explosão da pele como fronteira entre interior e exterior e nota o facto das vísceras se ligarem ao exterior e produzirem intensidades. O mesmo autor refere, ainda, que o «corpo sem órgãos» «(...) é profusamente virtual, quer dizer inconsciente. O corpo é poder de transformação e devir – devir sensitivo, afectivo que atinge e desorganiza a unidade da consciência.»***.

Para lá de possíveis acordos entre o «corpo sem órgãos» e o *cyborg* de Haraway existe o facto do «corpo sem órgãos» não propor, como o *cyborg*, o desenho de uma nova aparência para o indivíduo e é esse o motivo que o torna lateral ao presente estudo; contrariamente, as possibilidades oferecidas pelo *cyborg* dependem da interligação entre matéria orgânica e não orgânica, facto de modifica a aparência e o corpo. É sobre esta possibilidade de alteração radical que se debruça o paradigma Pigmalião.

*DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix – *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia I*. p.89.

**GIL, José – *Movimento Total. O Corpo e a Dança*. p.75-76.

***GIL, José – *Metamorfoses do Corpo*. p.185.

¹²⁹Cf. HARAWAY, Donna – *The Haraway Reader*. p.322.

alimentadas pelo imaginário da Guerra Fria. Em películas como *Universal Soldier*¹³⁰, com Jean-Claude Van Damme ou *Robocop*¹³¹, com Peter Weller no principal papel, Van Damme e Weller são *cyborgs* que lutam ao lado dos humanos contra outros *cyborgs* e/ou *robots*. A selecção destes actores privilegia o corpo masculino hiper-musculado, a que se juntam próteses mecânicas que lhe atribuem novas capacidades de domínio da violência; como argumento, recorre-se à contenda entre humanos e máquinas e espicaça-se o medo dos humanos poderem vir a ser dominados pelas máquinas. Este receio existe já nas lendas e mitos antigos e é dele que fala a lenda judaica do *golem* que, na narração de Bruce Chatwin, é uma criatura gerada com matéria inerte; não se sabe se é dotado de palavra mas sabe-se que tem memória e obedece cegamente às ordens que lhe dão. Diz-se também que os *golems* crescem diariamente, «(...) aspirando, segundo parece, a alcançar a estatura gigantesca do Adão cósmico – e poder, assim, esmagar o seu criador e dominar o mundo.»¹³². Como precaução, cada *golem* pode ser dissolvido se o seu criador proferir a palavra *meth* (morte).

Estes filmes (e outros como *Cyborg*¹³³ de 1989 ou, recentemente, a sequência de *Cyborg Soldier*¹³⁴ de 2008) encontram-se longe de responder às propostas de Haraway e são, antes, o reforço dos estereótipos de género, alimentado pelo domínio do herói masculino e do corpo masculino guerreiro, bem como dos estereótipos de raça, aqui sublinhada pela divergência entre humanos e máquinas e pelo favorecimento de uma consciência de espécie – da humana – fortalecida através da luta contra o Outro. Na década de oitenta, o filme *Blade Runner*¹³⁵ viria a ser um dos primeiros a considerar a diluição de fronteiras entre humanos e máquinas, especialmente através da proximidade entre Deckard, um humano e os *replicants*, que são *cyborgs*: na cena final Deckard é salvo da morte por um *replicant*, Roy e, durante o filme, apaixonou-se por Rachel, outra *replicant*. No entanto, a miscigenação entre humanos e máquinas, ou humanos e *cyborgs* é perceptível ao espectador porque descrita durante a narrativa e porque existem cenas que mostram o laboratório onde os *replicants* são criados. O produto final – o corpo de cada *replicant* – não denuncia a miscigenação entre humanos e máquinas.

¹³⁰RODGERS, Mic – *Universal Soldier – The Return* [registo de vídeo].

¹³¹VERHOEVEN, Paul - *Robocop* [registo de vídeo].

¹³²CHATWIN, Bruce – *Utz*. p.39.

¹³³PYUN, Albert – *Cyborg* [registo de vídeo].

¹³⁴STEAD, John – *Cyborg Soldier* [registo de vídeo].

¹³⁵SCOTT, Ridley – *Blade Runner* [registo de vídeo].

Os *replicants*, criados pela empresa The Tyrell Corporation à semelhança dos humanos, mantêm essa aparência humana e são, aliás, dotados de corpos jovens e atléticos. Ou seja, Deckard apaixonou-se por alguém que consegue “passar” por humana e a intriga organiza-se em torno de saber se *x* é humano ou *replicant* e dos próprios *replicants* – especialmente Rachel a quem implantaram memórias – descobrirem que são *cyborgs*.

Walter Benn Michaels¹³⁶ afirma que Haraway substituiu uma política da identidade (eu sou *x*) por uma política da diferença (não existe um *x* totalizador) mas, depois de analisar algumas obras de ficção científica, chama a atenção para o facto da miscigenação – entre humanos e *aliens*, no caso – acarretar a anulação da diferença, uma vez que num mundo “homogeneamente miscigenado” todos serem iguais e, por isso, a diferença terminar. A miscigenação encerra uma condição dupla: o elogio da diferença e, em simultâneo, a eliminação da diferença. Para o corpo de Haraway destruir as desigualdades baseadas em distinções de género, raça ou classe, teria que se fundar na miscigenação entre humanos e máquinas mas, como Michaels aponta, esse cruzamento resultaria na anulação da diferença e só essa eliminação teria como resultado o fim das distinções. *Blade Runner* segue uma lógica próxima: humanos e *replicants* misturam-se sem que daí resulte um corpo novo; o modelo de corpo utilizado é o humano (um corpo humano belo) e se, semanticamente, as diferenças entre humanos e *cyborgs* são diluídas, continua a ser possível estabelecer diferenças em função destes corpos.

Importa sublinhar o facto de, nestes casos e no argumento de Haraway, se considerar a junção física entre matéria orgânica e não orgânica e não – ou não apenas – os casos em que essa fusão se faz por intermédio da rede: numa leitura de Haraway, Dolores Galindo¹³⁷ fala do abandono do corpo de carne a favor do corpo de fluxos permitido pela tecnociência, o que aponta para um corpo ligado, em rede. No entanto, esta rede pode ser a da Internet ou a possibilitada pela comunicação entre *chips* e sensores o que, por si, não implica a alteração do corpo ou a visibilidade dessa alteração. Imagine-se dois ou mais indivíduos ligados por intermédio de *chips*: *x* sentiria o corpo de *y*. A hipótese não é inviável tendo em conta a experiências do cientista Kevin Warwick, cujo objecto de estudo é a comunicação entre cérebros, sem corpo ou linguagem e que, em 2002, colocou *chips* no seu braço e no da sua esposa, tendo ambos

¹³⁶Cf. MICHAELS, Walter Benn – *The Shape of the Signifier. 1967 and the End of History*. p.36-37.

¹³⁷GALINDO, Dolores Cristina – *Sobre os Ciborgues como Figuras de Borda*. p. 8-9.

conseguido experimentar sensações básicas da mão do parceiro a mexer-se; o casal prevê a colocação de *chips* no interior do crânio, o que permitiria a comunicação ao nível do pensamento, hipótese que se constitui como objectivo último¹³⁸. Neste caso, todas as distinções terminariam pois *x* seria parte de *y* e vice-versa. As distinções terminariam em virtude da anulação dos indivíduos e só assim deixariam de funcionar as distinções baseadas na aparência: quando não existirem indivíduos distintos, o que é o mesmo que imaginar várias mentes ligadas em rede. No entanto, esta tipologia não faz jus à neutralização das diferenças entre mente e corpo pois radica na hiper-valorização da mente e no apagamento do corpo e é um dos cenários que ilustram a forma como a miscigenação anula a diferença.

Na obra *The Cyborg Handbook*, generaliza-se a condição de *cyborg* a uma grande parte da população, considerando-se uma definição alargada que faz de qualquer indivíduo com próteses ou implantes um *cyborg*, o que somaria cerca de 10% da população americana¹³⁹. No entanto, a definição parece colidir com a realidade, tendo em consideração que Neil Harbisson foi o primeiro indivíduo a ser considerado *cyborg* por um Governo, logo, pelo poder político e legal¹⁴⁰. Harbisson não conseguia distinguir as cores e foi-lhe acoplado na nuca um terceiro olho, um sensor que traduz as cores em sonoridades e, através de um *chip*, envia essa informação ao cérebro. Quando, em 2004, tentou renovar o seu passaporte britânico, deparou-se com a dificuldade de poder manter, na fotografia, o terceiro olho; Harbisson argumentou que o dispositivo pertence ao seu corpo e que é uma extensão dos seus sentidos. Depois de confirmações médicas, o governo britânico aceitou a fotografia com o dispositivo e Harbisson passou a ser considerado, agora também pelos *media*, o primeiro *cyborg* do mundo. Este facto – cuja relevância depende de ser real e ultrapassar ficções, especulações ou designações teóricas – distingue o *cyborg* de indivíduos com próteses: em entrevista ao *El País*, Harbisson fala da artista Moon Ribas (com quem trabalha em parceria¹⁴¹) que colocou como próteses umas orelhas que são sensores de movimento e transmitem a velocidade real a que os objectos se deslocam. No entanto e de acordo com Harbisson, ser *cyborg* implica que a integração da tecnologia se realize definitivamente e não de forma

¹³⁸V. PEREIRA, Micael – Olha o Robô. «Revista Única».

¹³⁹HAYLES, Katherine N. – The Life Cycle of Cyborgs. Writing the Posthuman. In GRAY, Chris Hables (ed.) – *The Cyborg Handbook*. p.322.

¹⁴⁰V. MILLÁS, Juan José – El Ciborg del Tercer Ojo. «El País».

¹⁴¹V. <http://moonandharbissonworks.blogspot.com/>. (2012.02.27).

intermitente, como no caso destas orelhas que são removíveis. As próteses de Ribas seguem a lógica das realizadas pelo artista Stelarc que, nos vários projectos que realizou – tome-se como exemplo *The Third Hand* (1981) – aposta na colocação de próteses que ampliam as capacidades do corpo e o privam da degradação e morte (numa espécie de limite do projecto do corpo moderno). À excepção do projecto *Extra Ear* (2003), em que implantou no braço uma orelha criada em laboratório a partir de células vivas e que contém um sensor de som (que não funciona), as próteses são removíveis e Stelarc não pode, por isso, ser considerado um *cyborg*.

Harbisson exclui, igualmente, a possibilidade de um indivíduo com uma prótese numa perna ser *cyborg* e, neste caso, o argumento centra-se no facto desta prótese não expandir as possibilidades do corpo; um indivíduo com uma prótese na perna seria *cyborg* se, por exemplo, essa perna mecânica transmitisse qualquer informação ao cérebro¹⁴². De acordo com Harbisson e de acordo com o governo britânico, ser *cyborg* implica a permanência da relação entre matéria orgânica e não orgânica, bem como a ampliação das capacidades do corpo realizada através da transmissão de informação ao cérebro (visto que é inegável que uma perna mecânica amplia as possibilidades de um corpo privado de uma perna orgânica). Deste ponto de vista, mantém-se a ideia de um “interior” e um “exterior”, ou uma mente e um corpo, distinção que conserva a submissão do corpo, agora mecânico, à mente pois é a mente que organiza os dados oferecidos pelo corpo. De forma comparável, um outro projecto de Stelarc problematiza a distinção que Haraway propõe apagar, entre mente e corpo: em *Ping Body Performance Digital Aesthetics Conference* (1996) o artista liga o seu corpo à Internet e permite que sejam utilizadores da rede, em número potencialmente ilimitado, situados num local distante daquele em que se encontra, a activar os músculos do seu corpo através de impulsos electromecânicos. O corpo perde, nas palavras de Stelarc, a capacidade de ter memórias, desejos, intenções ou expectativas¹⁴³ e liga-se a outros indivíduos, passando a funcionar em rede. É possível encontrar, neste projecto, uma

¹⁴²«Alguien que lleva una pierna mecánica, por ejemplo, no es un ciborg. Lo sería si esa pierna fuera capaz, no sé, de detectar el calor y llevar la información al cerebro.»

Neil Harbisson em entrevista. MILLÁS, Juan José – El Ciborg del Tercer Ojo. «El País».

¹⁴³«For me, the problem is not whether we should talk about a machine of desire but rather how to think of the functions of the body without memory or desires, without intentions or expectations! (...) And so, if you activate my body by remote control, this body has no memory of the action that it is about to perform, because there is no intention of any sort.»

Stelarc, cit. por MIGLIETTI, Francesca Alfano – *Extreme Bodies. The Use and Abuse of the Body in Art*. p.198-199.

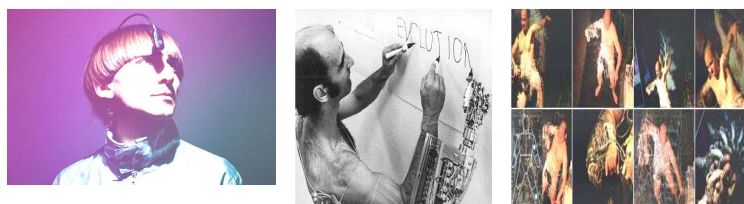
forma de anular as distinções entre mente e corpo, uma vez que o corpo de Stelarc passa a estar em rede e realmente ligado a outras mentes e corpos, passando a existir um canal – a Internet – que estabelece uma ligação física entre os intervenientes. No entanto, é igualmente possível observar, no projecto, o estabelecimento de distinções ainda mais radicais entre mente e corpo pois, ao perder o desejo, a intenção e a memória, o corpo transforma-se num objecto – um «objecto de engenharia»¹⁴⁴ – comandado por uma mente que se encontra ausente. É o próprio artista que, aliás, propõe a possibilidade de um único operador – uma única mente – comandar uma série de corpos robóticos através da Internet¹⁴⁵.

O problema com que Harbisson se debateu quando foi impedido de integrar o terceiro olho na fotografia do passaporte só existe porque a prótese é exterior – imaginando-se que o terceiro olho se encontrava no interior do corpo, não existiria qualquer dificuldade, exactamente porque a prótese não seria visível. Nesta hipótese, a aparência de Harbisson seria “estritamente humana” e as categorizações a que estaria sujeito seriam as mesmas que atravessam qualquer dos corpos ocidentais: em especial as de raça, género e classe. Actualmente, é possível considerar que o facto de Harbisson se apresentar com um terceiro olho o distingue dos restantes indivíduos mas, mesmo que num futuro e como calcula Harbisson, todos os indivíduos venham a ser *cyborgs*, existirá sempre possibilidade de os distinguir, agora em função das próteses que colocam e que podem ser mais ou menos *high tech*, critério que depende de determinações económicas. Em paralelo, a introdução da tecnologia não garante a anulação da distinção entre mente e corpo, que é uma distinção que designa o corpo ocidental desde a sua formulação na filosofia socrático-platónica.

Figura 80
Neil Harbisson, 2012

Figura 81
Stelarc, *The Third Hand*,
1981

Figura 82
Stelarc, *Ping Body*, 1996



¹⁴⁴STELARC – From Psycho-Body to Cyber Systems: Images as Post-human Entities. In DIXON, Joan Broadhurst ; CASSIDY, Eric J. (ed.) – *Virtual Futures*. p.121.

¹⁴⁵*Op cit.*, p.122.

3.4.5. O FIM do CORPO, a CARNE

O corpo humano é uma construção histórica e cultural e essa construção apropria-se dos factos biológicos – a aparência humana como concebida pela Natureza – e atribui-lhe sentidos. É por isso que Platão consegue estabelecer um paralelo entre o indivíduo e a cidade que propõe e que é, eminentemente, um produto cultural. Desde então, a existência de um corpo e de uma alma (ou, mais tarde, de corpo, alma e carne) define o corpo ocidental; o que Haraway pretende é destruir esta construção e fazê-lo através da alteração do corpo, pois só assim se entende o recurso ao imaginário *cyborg*. Ou seja – e como a própria afirma – o corpo alternativo de Haraway implica a alteração física do corpo; no entanto, o imaginário que a autora reclama não contém, em si mesmo, a solução para o fim das distinções entre mente/ corpo; homem/ máquina, etc. Considerando a linha abstracta como aquela que pode desenhar o *cyborg*, entende-se a inexistência de imagens capazes de fazer jus às expectativas de Haraway e se a raiz do corpo ocidental se pode relacionar com a cidade de *A República* de Platão – implicando ambos a existência de dois espaços ou, no caso do indivíduo, a deslocalização da alma para o plano das Ideias –, parece mais fácil relacionar o *cyborg* de Haraway com a imagem do tecido de feltro. A concepção platónica contém a possibilidade de pensar o seu contrário e, ao espaço óptico e estriado, opor o háptico e o liso; de forma semelhante, a separação entre corpo e alma permite pensar o seu oposto e o *cyborg* de Haraway é uma dessas oposições. No entanto, da mesma forma que é difícil encontrar imagens para os espaços lisos (Deleuze e Guattari utilizam o feltro, o caleidoscópio e o mar), é difícil encontrar as imagens que definam este novo corpo processual e em rede. Deste ponto de vista, parece mais viável entender este corpo como uma geografia de ligações realizada horizontalmente – porque escusa de hierarquias – e, ao corpo ocidental e à cidade de Platão opor o corpo de Haraway e a *Nova Babilónia* de Constant – nómada, lisa e háptica. Como o *cyborg* de Haraway, a *Nova Babilónia* define-se como processo, um devir apoiado em ligações indetermináveis e infinitas entre pontos que fazem terminar quaisquer fronteiras. Da mesma forma que a *Nova Babilónia* se estende por todo o território do planeta e anula o círculo que, segundo Lewis Mumford, é a

figura embrionária do espaço da cidade¹⁴⁶ e determina uma lógica de oposições (dentro e fora, cidade e Natureza, protecção e expansão), também o *cyborg* ataca a estabilidade do corpo humano e qualquer círculo que se desenhe em torno de um centro, como aquele onde figura o corpo de Cristo enquanto princípio de entendimento do corpo humano ocidental, ou qualquer outro que dependa de um princípio organizador que determine quem *x* é.

Mitchell afirma que as pinturas abstractas são imagens que não querem ser imagens porque, tendo o seu próprio drama, são indiferentes ao espectador, não pretendem representar nada (abdicam da *mimesis*) nem suscitar qualquer desejo no espectador¹⁴⁷; a *Nova Babilónia* é, como o *cyborg*, desenhada por linhas abstractas e, em última análise, é uma cidade que deixa de querer ser cidade: é todo o território quando uma cidade é uma parcela do território. A construção do *cyborg* de Haraway pode existir de duas formas: através da miscigenação que, como aponta Michaels, não resolve o problema da diferença ou através de um corpo em rede que, como a cidade de Constant, existe sendo “desorganizado” por se opor, por princípio, a uma organização dominante. Como imagem, as manchas de cor dos esquissos de Constant aproximam-se do movimento das cores do caleidoscópio e, de certa forma, de imagens abstractas; eventualmente, o corpo *cyborg* que Haraway propõe será “abstracto”.

Então, da mesma forma que a cidade nómada prescinde de ser cidade, o *cyborg* de Haraway prescinde de ser corpo, quando se considera o corpo a entidade que está entre a alma e a carne e que deve promover a invisibilidade da carne e a solidariedade com a alma. Como as pinturas abstractas, o *cyborg* não pretende representar nada, mas o problema reside no facto de, sendo visível, o corpo se encontrar sujeito à interpretação e, logo, à codificação e categorização.

Se o *cyborg* de Haraway tem por objectivo fazer terminar a distinção entre Natureza e cultura tem também, na sua mira, o fim de uma coisa – o corpo – que é uma construção cultural e que, em simultâneo, é responsável pela construção da cultura que

¹⁴⁶V. *infra* p.22.

O círculo contém o espaço da caverna, fundador das cidades.

Cf. MUMFORD, Lewis – *The City in History. Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*. p.5, 9, 13.

¹⁴⁷«Abstract paintings are pictures that want not to be pictures (...)». A afirmação é feita no contexto da análise do modernismo. O autor continua afirmando que o desejo de não mostrar desejo é, ainda, uma forma de desejo.

MITCHELL, W. J. T. – *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. p.44.

se define, nas palavras de Haraway, pelo domínio do macho branco. Fazer terminar a diferença entre mente e corpo é, antes, anular o conceito de um “eu” estável a viver no interior do corpo, ou seja, é anular o “eu” e o corpo e assumir que este corpo novo é, afinal, um corpo desprovido de uma mente e desprovido de corpo. Sobra, então, a carne: é a carne que deve ser fundida com a máquina e utilizada como matéria para a construção de um novo corpo, liberto da tradição e dos constrangimentos históricos, permitindo atribuir um sentido mais radical à associação realizada entre o mito de Pigmalião e o paradigma digital: o *cyborg* utiliza a matéria – a carne no lugar do marfim – para realizar o novo. Quando constata a separação do corpo da carne, Bragança de Miranda refere que o corpo se encontra autonomizado no espaço dos *media* e deixa de cumprir as funções de proteger e regular a carne; a carne fica disponível para ser intervencionada através da tecnologia o que, quando acontece, torna real o modelo do *cyborg*¹⁴⁸. Neste sentido, a novidade que o *cyborg* anuncia só é possível quando o corpo deixa de proteger a carne, ou seja, quando o corpo deixa de funcionar como um véu e uma protecção cultural colocada sobre carne.

3.4.6. PIGMALIÃO, o que HÁ-DE VIR

Quando Pigmalião decidiu esculpir Galateia criou uma alternativa à realidade das mulheres da sua ilha. O projecto de Pigmalião não se afastou radicalmente dos modelos oferecidos pela realidade pelo que, fisicamente, Galateia é uma mulher bela, ficando por conhecer o desenvolvimento das suas qualidades morais (embora, por corar, se adivinhe o seu pudor). O desejo de Pigmalião modela, ao contrário de Narciso e Medusa, uma imagem que prescindiu do referente – daí a aproximação ao digital. No entanto, prescindir do modelo analógico não é anular a analogia e, por isso, Galateia melhora o real e mantém a « *piedade do real*»¹⁴⁹.

¹⁴⁸«O problema do nosso tempo é o acontecimento da técnica, cujas ondas de choque mal presentimos. As tecnologias continuam a enxertar-se no corpo (...). Mas ao fazerem-no levam-no até ao limite, esgotam-no, transparentizam-no. De vários modos: 1) inscrevendo-se na carne, substituindo-a, fundindo-se com ela. É o modelo do *cyborg* (...); 2) indo indirectamente, através das paixões, que são atraídas para uma miríade de imagens, que são o efeito da fragmentação do “corpo”, que nenhuma profusão imagética substitui. A razão é que o corpo mediador está a ser substituído por um corpo-dos-*media*, dotado de pura consistência electrónica.»

MIRANDA, José A. Bragança de – *Corpo e Imagem*. p.124.

¹⁴⁹FRADE, Pedro Miguel – *Figuras do Espanto. A Fotografia antes da sua Cultura*. p.17.

No entanto, para lá do desenrolar da narrativa, o marfim continha todas as hipóteses para a modelação de uma “Galateia qualquer”, com um “corpo qualquer”. De forma análoga, a decisão dos irmãos Matt e Mike transformarem a aparência continha, em potência, todas as possibilidades de mudança e, também, a da edificação de um “corpo qualquer”. Contudo, tratando-se da realidade e do corpo humano, o “corpo qualquer” aparece como ficção e limite potencial mas, em alternativa, teria sido possível alterar o corpo em função do *seu* corpo e não, como aconteceu, em função do modelo Brad Pitt. Embora o desejo dos gémeos seja o de conseguir uma aparência bela e uma vida de sucesso – o que equivale a dizer que a pretensão é a de encontrarem corpos melhorados e contextos melhorados e serem, como Brad Pitt, reconhecidos –, a opção que Matt e Mike fizeram ao copiarem alguém aproxima-os desse modelo mas, ao mesmo tempo, coloca-os no limite oposto ao do modelo ocidental, fundado na singularidade dos indivíduos e na expressão dessa condição no corpo: «O carácter único de cada ser humano, no qual assentam os direitos do Homem e a dignidade da pessoa, é expresso de forma visível pela unicidade do corpo e do rosto (...)»¹⁵⁰. A acção dos irmãos (e dos demais concorrentes de *I Want a Famous Face*) desafia aquilo que o ocidente determina como sendo característico dos humanos – a singularidade – e constitui-se como motivo de debate relativamente aos limites dessa humanidade se poderem, ou não, determinar a partir dessa especificidade. José Gil fala do nascimento de «corpos colectivos» a partir dos avanços da genética que consegue contaminar os corpos de cada indivíduo com próteses e órgãos de corpos de outros indivíduos; esta intromissão no interior dos corpos faria perigar a «(...) noção da unicidade, da integridade, da pertença e dos limites dos corpos.»¹⁵¹. Este é um problema inerente ao *cyborg* que, como Gil apresenta, indica o fim de uma determinada concepção do humano e a impossibilidade de designar um «sujeito moral», cuja responsabilidade radicaria na sua separação dos outros indivíduos (eu sou *x* e sou diferente de *y*). Obviamente, Matt e Mike não são *cyborgs* e não está em causa o facto de partilharem órgãos ou tecidos com Brad Pitt, pelo que não se coloca a questão de identificar – ou

¹⁵⁰ATLAN, Henri – Possibilidades Biológicas, Impossibilidades Sociais. In ATLAN, Henri [et.al.] – *Clonagem Humana*. p.24.

¹⁵¹GIL, José – *Metamorfoses do Corpo*. p.221.

não – um sujeito moral através da constância do seu corpo¹⁵². No entanto, a criação de um «corpo colectivo» ou, mais precisamente, de uma “aparência colectiva”, introduz o questionamento de uma definição de humano baseada na singularidade. Neste sentido – e como o *cyborg* – os corpos alterados dos gémeos permitem pensar as fronteiras do humano intervencionado pela tecnologia e especular acerca dos limites dessa intervenção.

Considerando Frankenstein como primeiro *cyborg*, a junção entre homem e máquina foi determinada por um contexto de emancipação da ciência e da técnica e denota os receios de uma possível autonomia da técnica e da subjugação dos humanos (o que, pelo menos simbolicamente, aconteceu tendo em consideração que o monstro usurpou o nome do seu criador e que, actualmente, é comum utilizar o nome Frankenstein para designar o monstro). Como reconhece Hal Foster¹⁵³, o imaginário *cyborg* contamina o modernismo e expressa-se através da adesão à máquina, como no futurismo, ou na crítica à edificação de um homem-máquina, questão colocada, por exemplo, nas fotomontagens de Hannah Höch, na *Tête Mécanique* (1921) de Raoul Hausmann ou em filmes como *Metroplis* (1927) de Fritz Lang e, ainda que sem a apresentação de um homem com partes mecânicas, na crítica de Charlie Chaplin em *Modern Times* (1936).



Figura 83
Hannah Höch, *High Finance*, 1923



Figura 84
Raoul Hausmann, *Tête Mécanique*, 1921



Figura 85
Fritz Lang, *Metropolis*, 1927 (frame)



Figura 86
Charlie Chaplin, *Modern Times*, 1936 (frame)

¹⁵²Questão abordada a propósito da narrativa do barco de Teseu e que se constitui como paradoxo filosófico, ainda hoje discutido, cuja formulação inaugural se encontra no *Ensaio sobre o Entendimento Humano* (1690), de John Locke .

V. *infra* p.4-5; 204.

¹⁵³Cf. FOSTER, Hal – *Prosthetic Gods*.

V. *infra* p.77-78, nota de rodapé nº 199.

Neste contexto, a função do *cyborg* é a de permitir pensar os limites do humano – qual é o momento em que a junção com a máquina obriga a que um indivíduo deixe de ser considerado humano? – e fazê-lo através da expressão de receios que, hoje, se mantêm em muitas películas cinematográficas. É este o motivo que leva vários autores a aproximarem a função do *cyborg* da do monstro, tendo em consideração que o corpo do monstro – hetrogéneo, impossível e proibido¹⁵⁴ – combina fragmentos de corpos diversos e junta-os de forma a constituir um pólo de negatividade. Ou seja, da mesma forma que a junção entre homem e máquina personifica o inimigo em filmes como *Cyborg*, o Minotauro avisa da fronteira com a besta e, historicamente, os fetos e bebês deformados sublinham uma deformidade moral. Como aponta Jeffrey Cohen, o monstro é um limite da cultura que instaura uma fronteira que não pode ser ultrapassada: fazê-lo é transformar-se num monstro¹⁵⁵.

Como o *cyborg*, também o monstro existe num espaço que é simultaneamente o da realidade e o da ficção. O monstro viveu durante largo tempo num anel que circunda o território humano, como representado no mapa de Hereford¹⁵⁶ – Haraway reclama para o *cyborg* a genealogia das amazonas e dos centauros, povos que viviam em territórios exteriores à *polis* grega e, como os gémeos e os hermafroditas na França moderna, obrigavam ao questionamento dos limites humanos¹⁵⁷. As amazonas e os centauros obrigam à diluição das fronteiras entre machos guerreiros, mulheres e animais; os hermafroditas interrogam o género e os gémeos a singularidade. No entanto, no caso das amazonas e centauros, enquanto questionam os limites humanos redefinem-nos, certificam-nos: o guerreiro grego não é animal (é diferente dos centauros) e não é uma mulher (é diferente das amazonas). Esta certificação é dada através do território – o monstro está às portas da cidade – e do corpo, pois o corpo do monstro é o corpo da diferença: no centauro combina-se o humano e o animal; nas amazonas, o corpo feminino alia-se à musculatura masculina, fazendo-se migrar, para o feminino, a violência (possivelmente, o corpo das amazonas é o exemplo mais feliz de uma política da diferença, tendo em consideração que existe, de facto, interligação das valências

¹⁵⁴Cf. FOUCAULT, Michel – *Abnormal. Lectures at the Collège de France 1974-1975*. p.56.

¹⁵⁵Cf. COHEN, Jeffrey – *Monster Culture (Seven Theses)*. In COHEN, Jeffrey (ed.) – *Monster Theory*. p.12-13.

¹⁵⁶V. *infra* p.76-77.

¹⁵⁷HARAWAY, Donna J. – *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and the Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*. In *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. p.158.

tradicionalmente associadas ao masculino e feminino; o mesmo não acontece com os centauros que são versões tradicionais da monstruosidade).

A diferença entre a função do monstro (e a dos *cyborgs* do modernismo ou do cinema *mainstream*) e a do *cyborg* de Haraway reside no facto de, como José Gil aponta a propósito do monstro da Idade Média, o monstro reafirmar a pertinência do corpo humano e garantir, por oposição, que o corpo humano é especial e merece ser dotado de alma; o *cyborg* de Haraway não funciona por oposição, pelo contrário opõe-se à oposição quando valoriza a diferença. Na verdade, é politicamente incorrecto e é difícil discordar do racismo, do classismo ou da subjugação dos géneros e, por isso, o *cyborg* de Haraway apresenta-se como uma possibilidade com a qual se deve concordar. Daí que seja difícil encontrar elementos representativos de uma qualquer exclusão e combiná-los na formação de um corpo monstruoso ou negativo. Essa não é a função deste *cyborg*: ele não apresenta, como o monstro, um limite que não pode ser ultrapassado e não reafirma a humanidade do corpo humano; pelo contrário, é uma possibilidade viável em termos teóricos mas que, no seu conteúdo, introduz o fim do corpo. Por isso, apesar de permitir, como o monstro, pensar os limites do humano, não apresenta o que o humano é por oposição ao que não é, explana o que o humano pode vir a ser. E fá-lo de forma puramente teórica e sem um corpo alternativo que, por existir, possa ser negado ou apropriado – mesmo Galateia, o simulacro, aponta para a transformação de uma ficção na realidade de um corpo humano, com vida humana, tão humana quanto possível. Deste ponto de vista, para além do feltro, do caleidoscópio, do mar ou da *Nova Babilónia*, a imagem deste corpo potencial pode ser, também, a do mapa em branco desenhado por Henry Holiday para ilustrar o poema *The Hunting of the Snark*, de Lewis Carroll¹⁵⁸. Esta página em branco indica que a viagem não pretende percorrer um itinerário estabelecido mas tem como ponto de partida o desenho da viagem, ou a invenção de viagem, ideia que contraria o significado do termo mapa, o tal mundo organizado dentro de um lenço.

¹⁵⁸CARROLL; Lewis – *The Hunting of the Snark*.

3.4.7. *IMAGE e PICTURE*

O mapa de Henry Holiday é a imagem de uma potência – no mapa em branco encontram-se todos os itinerários possíveis e impossíveis, as rotas finitas e as infinitas, todos os caminhos e nenhum caminho. Ser uma potência é uma qualidade que não deixa de se associar à imagem, especialmente porque a imagem encerra a possibilidade de representar aquilo que não é visível e não existe como realidade. No “interior das imagens” – ou na separação de Mitchell entre *image* e *picture* – o carácter potencial define o lugar instável de *images* e *pictures*: qualquer *image* é potencialmente uma *picture* e é, também e sempre potencialmente, uma ideia; de igual modo, qualquer *picture* é potencialmente uma *image* e uma ideia e uma ideia pode sempre ser transformada numa *image* ou numa *picture*. Esta permeabilidade indica o permanente estado de colapso entre ideias, *images* e *pictures*, facto que permite, no caso do corpo, pensá-lo enquanto entidade que integra estas três valências. Perseguir o corpo-*picture* de uma celebridade é sempre perseguir, afinal, um corpo-*image* (ou um corpo-*image* de uma celebridade) e, em simultâneo, perseguir uma ideia de corpo e uma ideia de celebridade.

Ao escolherem uma aparência semelhante à de Brad Pitt, Matt e Mike pretendem gostar de si próprios e consideram que essa reconciliação consigo mesmos depende de conseguirem uma aparência bela ou adequada e de, através dela, conseguirem a vida de sucesso de uma celebridade. A leitura deste caso à luz das figuras de Narciso, Medusa e Pigmalião encontra, em qualquer uma das circunstâncias, a sobreposição de *image* e *picture*: em Narciso, dá-se a tomada da parte (o corpo-*picture* de Brad Pitt) pelo todo (o corpo-*image*); em Medusa, tornar-se imagem através da cópia da aparência de Brad Pitt é tornar-se *image* de uma celebridade ou, em Pigmalião, ser potência é perseguir uma ideia ou uma *image* de uma celebridade modelo, ainda que a partir de um exemplo identificável.

A relação entre ideia, *image* e *picture* é profícua porque, apesar da porosidade que caracteriza a relação entre as três, a tradução exacta não é possível: a imagem mental que *x* realiza a partir de uma *picture* ou de uma ideia (uma descrição) não coincide completamente com o ponto de partida (embora possam existir abstracções semelhantes); a *picture* realizada a partir de uma *image* ou de uma ideia não é uma transcrição completa ou, a ideia para a qual remete uma *image* ou uma *picture* pode

sempre ser exposta e escondida e associar-se a inúmeros outros sentidos. É nestes espaços em branco, nestas fendas, que reside a esperança de, ao copiar a aparência de *x*, ser a *image* e a ideia que se encontra *para lá* desse *x*.

Figura 87
Henry Holiday,
*The Hunting of
the Snark*, 1876

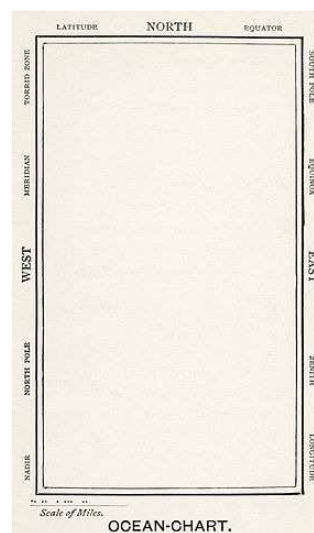
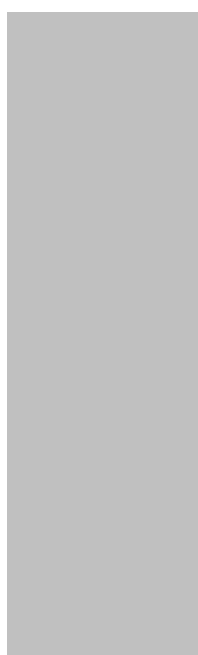




Figura 88
Raphaëlle Peale, *Venus Rising From the Sea. A Deception*,
ca. 1822



CONCLUSÃO

Na pintura *Venus Rising From the Sea. A Deception* (c.1822), Raphaelle Peale representa um pano (um lençol, uma toalha?) que cobre um corpo. Vê-se o pano e sabe-se que acabou de sair de um armário ou gaveta porque ainda apresenta os vincos do ferro de engomar, ainda está rígido. Do lado de lá do lençol, adivinha-se um corpo `porque dele se mostra os pés e um braço, mas não existe outro vestígio desse corpo, nenhum volume a moldar o lençol – parece ser um corpo plano (a confirmá-lo, a análise laboratorial da pintura revela que o corpo não tem continuidade para além dos elementos visíveis¹).

Suponha-se que o lençol é, afinal, uma cortina. Uma cortina que tapa uma mulher a despir-se, uma cortina que cobre a “ascensão de Vénus”, como indica o título. Uma cortina que cobre um corpo é uma imagem que não deixa de remeter para a narrativa de Zeuxis e Parrásios onde, de forma inaugural, uma cortina pintada não cobre nada. A cortina que “esconde o acto de esconder”, esconde, agora, um corpo; esconde, protege um elemento escorregadio do qual, como afirma José Gil «(...) quanto mais sobre ele se fala, menos ele existe por si próprio.»² ou, em alternativa, quanto mais se

¹V. <http://www.nelson-atkins.org/art/CollectionDatabase.cfm?id=30797&theme=american>. (06.03.2011).

²GIL, José – *Metamorfoses do Corpo*. p.13.

olha menos se vê. A cortina de Parrásios não esconde nada e mostra que, *para lá* da imagem, não existe nada; a cortina de Peale esconde o corpo. Como é aceite tradicionalmente, *para lá* da imagem pode estar, nas palavras de Rosalind Krauss, a Verdade, o Ideal ou a Mente ou, em alternativa e de acordo com a mesma autora, a opacidade do corpo ou da matéria³. Em paralelo, *para lá* do corpo pode estar a opacidade da carne – os órgãos – ou, em alternativa, o acesso a uma verdade: a da alma ou interior subjectivo. Na designação de José Gil, o corpo é a superfície, a alma situa-se numa profundidade e a carne é o elemento estranho⁴.

Como a cortina de Parrásios e de Peale, o corpo é uma cortina realizada pelo homem, pela cultura que, como nos diz o Caledónio cristianizado – «O espírito? Oh! Vós não nos trouxestes o espírito. Já conhecíamos a existência do espírito. (...) O que vós nos trouxestes foi o corpo.»⁵ –, nem sempre existiu, foi construído pela cultura, aqui identificada com o catolicismo. Este corpo particular, o corpo ocidental, teve que ser inventado, arquitectado e, a este percurso, não é estranha a metafísica platónica.

O modelo de conhecimento que a *Alegoria da Caverna* resume adequa-se ao que Deleuze e Guattari definem como um modelo óptico: um modelo que fragmenta a realidade em espaços distintos e implica que seja procurado, sempre, um espaço outro que foge permanentemente ao real. Em Platão, esse é o mundo das Ideias, aquele que é modelo para a realidade e que esta copia de forma imperfeita. De acordo com esta necessidade de cópia (a cópia que participa nas Formas, por oposição ao simulacro, como refere Deleuze), Platão inventa uma cidade ideal que descreve em *A República*, uma organização que mima o mundo das Ideias e que lhe é subalterna. Este modelo de cidade é paralelo ao que estabelece para o indivíduo e, sobre um facto biológico – o corpo humano – Platão aplica uma organização fundada num modelo igualmente óptico, que separa o indivíduo em corpo e alma e exige que o corpo seja comandado pela alma. A cidade é dividida em espaços diferenciados, com funções distintas; a comunidade é dividida nas classes dos governantes, guardas e lavradores e artesãos; o corpo é dividido

Afirmção realizada depois da constatação de que a palavra “corpo” é utilizada em vários contextos: o corpo da arte grega, a ginástica e o corpo, o corpo cristão. Este facto – que seria uma «docilidade da linguagem», exerce uma violência sobre o corpo que é a de não se saber o que ele é.

³Cf. KRAUSS, Rosalind – History Portraits. In CINDY SHERMAN.

V. *infra* p.136, 139.

⁴GIL, José – *Metamorfoses do Corpo*. p.150-53, 178.

V. *infra* p. 109-10.

⁵*Op cit*, p. 58.

de acordo com as partes da alma que pretende albergar e, nesta divisão, adivinha-se a depreciação da carne. De acordo com um modelo e uma hierarquia de tipo vertical, os elementos do corpo são valorizados em função da sua aproximação às Ideias e, por isso, a cabeça é enaltecida e o olho é valorizado sobre todos os outros órgãos enquanto órgão de procura de conhecimento.

O modelo óptico, cujo realização exemplar é a da cidade e o esquema circular que a origina inicialmente, é estriado e sedentário e implica uma organização em que o indivíduo é comandado do exterior: deprecia-se a terra e procura-se uma exterioridade mais perfeita, instaura-se uma lógica de oposições entre Bem e Mal, alma e corpo, certo e errado. Como qualquer hipótese, este modelo implica que seja possível pensar o seu contrário, o que Deleuze e Guattari fazem contrapondo, ao óptico, o háptico, coincidente com o liso e o nómada. Como metáfora, existe nos exemplos do feltro, do caleidoscópio e do mar mas pode, igualmente, ser pensado nos termos da *Nova Babilónia* de Constant Nieuwenhuys que, considerada como conjunto de estruturas móveis e abolição de fronteiras, projecta um habitante nómada, constantemente móvel e em relação com outros indivíduos e espaços. Definida em termos de uma rede e obrigada a engendrar um “indivíduo em rede”, a *Nova Babilónia* abdica de um espaço “fora-de-campo” e determina-se na terra, por toda a terra, sem hierarquias e modelos superiores.

O modelo óptico dita o respeito por uma hierarquia, a do mundo das Formas no caso da metafísica platónica, o divino na adaptação católica: a cidade de Platão copia o modelo das Formas, a cidade terrena de Santo Agostinho está aquém e procura a salvação na perfeição da cidade de Deus. Foucault descreve o indivíduo que o catolicismo engendra como «(...) uma caracterização da substância ética a partir da finitude, da queda e do mal; um modo de sujeição na forma da obediência a uma lei geral que é ao mesmo tempo vontade de um deus pessoal; um tipo de trabalho sobre si que implica o deciframento da alma e hermenêutica purificadora dos desejos; um modo de realização ética que tende à renúncia a si.»⁶

Uma vez mais, o Bem encontra-se definido e existe como entidade num espaço exterior à terra, que deve ser superada. Relativamente ao indivíduo, mantém-se a dualidade entre corpo e alma e faz-se do corpo um espelho das virtudes da alma: o

⁶FOUCULT, Michel – *História da Sexualidade III. O Cuidado de Si*. p.270.

corpo deve expressar, através da beleza, a bondade e as virtudes da alma. O Bem e o Belo, que coexistiam no plano das Ideias, continuam associados e a beleza do corpo deve expressar a perfeição divina – assim, o corpo continua a ser valorizado de acordo com critérios morais que ditam que o “alto” (a cabeça, os olhos, as mãos) merece ser elogiado e, por contraponto, o “baixo” (as ancas, as pernas) deve ser escondido. À beleza formal – a harmonia e proporção entre as partes – junta-se uma avaliação moralizante e, por isso, é necessária a categorização dos vários tipos de beleza: a «beleza sediciosa» da amante e da rameira, a «beleza melindrosa», que ainda seduz e a «beleza religiosa»⁷. A dupla função da beleza – elevar ao divino ou fazer sucumbir aos prazeres da carne – corresponde à ambiguidade com que se avalia o olho: o órgão de procura do conhecimento e do Bem, ou o órgão que se deixa seduzir e que conduz o indivíduo ao encontro com o pecado.

É do pecado da carne que o corpo se liberta na ressurreição. A divisão católica distingue alma, corpo e carne: o corpo está entre as duas entidades e encontra-se na posição ambígua de lhes pertencer e, simultaneamente, não pertencer; partilha, com a carne, a materialidade e, com a alma, a imortalidade, pois a Bíblia faz depender a imortalidade da alma da ressurreição do corpo, devendo a alma reencarnar nesse corpo, agora livre das necessidades e desejos da carne. Em terra, o corpo deve adestrar a carne de forma a proteger o indivíduo do pecado e essa protecção e controlo deve ser visível, porque expressa no corpo – como exemplo de uma falha nesse domínio do corpo, tome-se a corrupção do corpo e a visibilidade da carne na doença da lepra.

Nesta circunstância, o catolicismo instaura um dispositivo de controlo dos indivíduos realizado através da atenção constante ao pecado que, baseando-se num modelo óptico, se define através da existência de hierarquias que obrigam os indivíduos a regerem-se por uma Lei que escapa à realidade e lhe serve de exemplo. O exercício da confissão obriga os crentes a um exame permanente aos desejos e pensamentos íntimos e ao seu relato a um representante da ordem divina, o confessor, que tem como função guiar as almas e punir os pecadores.

Este tipo de modelo permanece na modernidade, onde se verifica a emergência do Estado (em paralelo com a religião e a família) como dispositivo de controlo dos

⁷Cf. Gabriel de Minuit – *De la Beauté*. Lião, 1587. p. 159-205, cit. por VIGARELLO, Georges – *História da Beleza*. p.36-37.
V. *infra* p.31-32.

indivíduos e se verifica a manutenção da ligação secular entre a beleza e o Bem, sendo a aparência valorizada de acordo com a sua adequação ao ideal do indivíduo ocidental, socialmente ajustado. O carácter de cada indivíduo deve expressar-se na aparência e esse é o fundamento da fisionomia, que Lavater pretende elevar a ciência. O objectivo será decifrar as qualidades morais inscritas na aparência: os estudos de Lavater mantêm a associação entre beleza e virtude, vício e fealdade. O estudo das aparências leva a consagrar a existência de “tipos”, grupos de indivíduos em que a aparência corresponde a um tipo de existência moral – a determinação destes tipos, como realizada por Lombroso, Bertillon ou Galton, pretende manter a saúde e higiene social e, ao identificar os que são criminosos, loucos ou desajustados, impedir uma possível degeneração de toda a comunidade. De forma próxima, os estudos de Camper justificam a superioridade dos europeus relativamente aos africanos e demais raças, a excelência dos “civilizados” sobre os “primitivos” (em conjunto, são estas as questões presentes no nazismo alemão). Neste caso, é bastante óbvia a forma como a aparência bela se determina em virtude do afastamento do dito “primitivo”, devendo, no caso das mulheres do século XIX e princípios do século XX, procurar-se seios pequenos, estômagos lisos e ancas estreitas, por oposição aos seios, barriga e ancas das mulheres ditas “primitivas” (em especial as africanas e judias), às quais se associa a maternidade e a execução de tarefas domésticas, como cozinhar⁸.

O indivíduo passa a ser avaliado de acordo com o seu grau de concordância ou desvio relativamente a uma norma, uma medida que será fixada na figura do “homem médio” de Quetelet. Numa primeira fase, o homem médio é uma ferramenta de avaliação das massas mas, posteriormente, passa a ser tratado como um ideal de perfeição a que os indivíduos devem corresponder. A categorização faz-se, sobretudo, em função da raça, género e classe e o indivíduo deve ajustar-se a um poder produtivo, que normaliza e integra todos os indivíduos, tornando-os «dóceis», nas palavras de Foucault⁹. Este tipo de sistema panóptico, onde se cruza a medicina e a Lei, integra os cidadãos em dispositivos que visam otimizar a sua *performance* e é a integração e a fé na razão que motiva o tratamento da diferença em termos de uma disfunção corrigível. Anteriormente, o humano contrapunha-se à figura mais ou menos mitológica do

⁸V. GILMAN, Sander L. – *Making the Body Beautiful. A Cultural History of Aesthetic Surgery*. p.230-34.

⁹Cf. FOUCAULT, Michel – *História da Sexualidade I. A Vontade de Saber*. p.142.

monstro e o corpo do monstro atestava a humanidade e a especificidade do corpo humano; a modernidade dispensa a figura do monstro quando considera que qualquer patologia deve ser integrada e corrigida e, ao fazê-lo, transforma o monstro no anormal, aquele que se refere sempre à norma.

Individualmente, cada sujeito deve zelar por si e ser responsável pelo seu corpo: pode pensar-se que a modernidade introduz a passagem das esperanças de imortalidade da alma para o corpo, hipótese que sustenta o cuidado com o corpo e a saúde, que se mantêm na actualidade. No entanto, o corpo foi imortal desde a sua concepção pelo catolicismo, pelo que esta preocupação sempre existiu: o que a modernidade e a contemporaneidade realizam é a tentativa de manter essa condição imortal do corpo sem a existência de um Céu que sustente a ressurreição. Ou seja, a imortalidade deixa de ser uma esperança e uma certeza para ser um desígnio, uma meta, perseguida através do uso da ciência e da técnica e, individualmente, da atenção a si. Os dispositivos do «biopoder» que Foucault identifica implicam a consciência da emergência de um “sujeito social” pois, se é verdade que o sujeito sempre dependeu da sua relação com o outro, essa relação encontrava-se justificada e pautava-se por mandamentos extra-terrestres ou divinos; a modernidade torna claro que a rede de normas que definem o que um indivíduo é é de natureza social, logo humana. Retomando Agamben, torna-se claro que a emergência de um sujeito a partir da relação entre o ser vivo e os dispositivos é a emergência de um sujeito realizada através da intersecção entre o ser vivo e a rede humana que interliga saber e poder¹⁰.

O crescimento do grau de responsabilização de cada indivíduo por si próprio acompanha a passagem de modelos impositivos para o alargamento dos modelos disponíveis, capazes de responder às necessidades de cada sujeito. Do modelo de Cristo e Maria em que o catolicismo se apoia, passa-se para o enaltecimento do europeu produtivo e ajustado; a determinação destes modelos – que são, essencialmente, modelos de conduta – apoia-se na valorização de uma aparência bela, sendo que, para além da simetria e proporção, a beleza é igualmente moral. A emergência do mercado da beleza no início do século XX valoriza, como critérios de beleza, a juventude, a saúde e o dinamismo e os *media* difundem directrizes que os leitores devem seguir. Este tipo de mensagem autoritária encontra paralelo na difusão dos concursos das *Miss* (*Miss*

¹⁰AGAMBEN, Giorgio – O que é um Dispositivo ?. In *O que é o Contemporâneo e Outros Ensaios*. V. *infra* p.62-63.

Universo, América, etc.), que elegem um modelo único e distinto das demais mulheres, por oposição ao exemplo da Helena de Zeuxis ou da Betty Crocker, que recorrem ao retrato compósito. Actualmente – e de forma a acompanhar a autonomização dos indivíduos e alargar o universo de potenciais consumidores do mercado de beleza –, procura-se que cada um possa ser, teoricamente, o seu modelo e instiga-se cada a indivíduo a procurar a sua beleza, traduzida na expressão da sua (boa) personalidade. Todos os indivíduos podem ser belos e devem, acima de tudo, procurar o bem-estar e a expressão da personalidade – a beleza torna-se particular, o Bem passa a ser o que é bom para cada sujeito. No entanto, os indivíduos são permanentemente confrontados com imagens de corpos belos, retocados através de *softwares* de tratamento da imagem (por vezes são as suas próprias fotografias que são, desde a infância, corrigidas), que continuam a comunicar que a beleza se encontra associada à juventude, elegância e saúde – agora, tal como as imagens, também o corpo de cada indivíduo pode ser “retocado”, melhorado, através da cirurgia estética mas, também, do uso de maquilhagem, da modelação do corpo através do exercício ou de dietas. Actualmente, é recorrente constatar o aumento da preocupação com a aparência e utilizar o número de patologias associadas a um mal-estar com o corpo à mediatização de corpos belos¹¹; diz-se, portanto, que a contemporaneidade instaura o culto do corpo. No entanto, o corpo sempre foi objecto de culto e de atenção pois sempre foi através do corpo que se expressou a concordância ou discordância relativamente aos modelos propostos – foi através do corpo que se deu a ver a boa alma, o bom carácter moderno ou a actual boa personalidade. O que se altera é o grau de responsabilidade assacado a cada indivíduo pois, supostamente, para além do cumprimento dos desígnios propostos, cada sujeito é hoje obrigado a fixar o seu projecto e os seus objectivos, sem ter no Paraíso ou nas categorias modernas um modelo pré-determinado. Em paralelo, os modelos de corpo que são expostos deixam de ter em conta as especificidades locais e são disseminados globalmente. É certo que o leque de corpos aceites como modelos é, actualmente, bastante alargado, existindo modelos que correspondem às expectativas de cada “nicho de mercado” que, por isso, integram diversos indivíduos nesse mercado; no entanto, esses corpos são apresentados de forma melhorada, de acordo com um melhoramento

¹¹ORBACH, Susie – *Bodies*.
V. *infra* p.177-78.

digital da imagem que os publicita e/ ou, de acordo com aperfeiçoamentos realizados no corpo real e que recorrem aos produtos e tecnologias disponíveis. Daqui decorre que cada indivíduo se compare, de forma mais constante, com essas versões melhoradas e que se lhes procure adequar-se através do seu corpo. O corpo católico pertence ao corpo de Cristo, o corpo moderno pertence ao indivíduo mas é tutelado pelas instituições, o corpo contemporâneo pertence ao indivíduo e a sua condição é de ser um projecto, uma aspiração e nunca um facto ou um dado estável e terminado.

A premissa de que “todos podem ser belos” encontra seguimento naquela que determina que, em virtude dos produtos disponíveis, não existe qualquer justificação ou desculpa para não ser belo – não ser belo é falhar. Como critérios, mantêm-se a juventude, saúde e elegância, que traçam uma linha de continuidade entre as aspirações modernas e a actualidade. Considerando que a degradação e a morte são características da carne, pode assumir-se que a beleza sempre dependeu da exclusão da carne: o catolicismo aposta no controlo da carne e na expressão da virtude e o próprio corpo de Cristo ressuscitado mantém a juventude e a proporção; a modernidade intenta prevenir a degeneração e a doença e aposta na saúde e no *status* e, actualmente, pretende apagar-se qualquer marca de envelhecimento e falência e, como preocupação maior, combate-se a obesidade, que mais não é que o excesso de carne. Adestrar a carne implica a realização de critérios morais mas, também, formais, tendo em conta que mostrar a carne envolve atentar contra a integridade formal do corpo: a lepra mostra um corpo agredido; a doença e a degradação evidenciam a decomposição do corpo; o excesso de carne esconde a forma imortalizada nos cânones do corpo humano. O controlo da carne significa o sucesso do controlo social e individual, pois a emergência da carne sinaliza a falha dos dispositivos de poder vigentes: a vitória do pecado, a vitória da Natureza sobre os poderes da ciência e da técnica e sobre a cultura; ou, a título individual, a derrota do controlo sobre si.

A diferença entre alma, corpo e carne emerge em várias das tentativas de análise do corpo (sendo a atenção constante ao corpo e a necessidade permanente de o estudar uma argumento que apoia a hipótese do corpo ser um facto cultural): quando Elizabeth Grosz¹² distingue a perspectiva da “inscrição” da do “corpo vivo”, separa aquilo que define como sendo uma superfície pública, onde se inscrevem e comunicam conteúdos

¹²Cf. GROSZ, Elizabeth – *Space Time and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*. p.33-35. V. *infra* p.105-06.

determinados sócio-politicamente, de um “interior subjectivo”; Mike Featherstone¹³, por seu turno, prefere designar de «*inner body*» a interioridade dos órgãos e de «*outer body*» o controlo do corpo no espaço social, preferencialmente associado à forma como o sujeito se move e apresenta publicamente. Destas análises, resulta a referência à carne (aos órgãos), à alma (ao interior subjectivo) e ao corpo que, na reflexão de Grosz é um produto codificado social e politicamente e, no texto de Featherstone, se aproxima de um veículo de expressão particular dos indivíduos.

Quotidianamente, quando um indivíduo se refere a si, refere-se ao “seu corpo” e ao seu “eu”. Aqui, o “seu corpo” é uma coisa que existe e define-se, essencialmente, como sendo a sua aparência materializada num volume. Este volume – o corpo – é composto por órgãos, músculos, etc., ou seja, é composto da carne. No entanto, quando se refere a si e ao “seu corpo”, o sujeito não se refere exactamente à “sua carne” pois é duvidoso que alguém se defina a si mesmo enquanto um rim, um bícepe ou um pâncreas. O “seu corpo” é, então, uma entidade que exclui a carne. Do par corpo/ carne, existe a carne, não o corpo. Do outro lado, o do par corpo/ alma (ou “eu”), é inegável que existe um “eu”. A existência da alma é discutível (como produto da História) mas ninguém duvida que existe como sujeito, como um “eu” ou uma profundidade, para além da carne. O que, de facto, é questionável, é a existência de um corpo como coisa em si, para além da sua enunciação enquanto imagem, designação e construção cultural.

Como entidade que se define como sendo visível, o corpo é um objecto sujeito à interpretação; o corpo vê-se, apresenta-se, mostra-se e, ao fazê-lo, comunica qualquer coisa de imaterial, enuncia algo. Aquilo que comunica e a forma como é interpretado encontra-se influenciado pelos modelos sócio-políticos e, também, pelas idiosincrasias de quem enuncia e de quem interpreta. O que um indivíduo mostra é aquilo que pretende ser para o outro e que, tendencialmente, coincide com aquilo que pretende que o defina; por sua vez, a leitura do interlocutor encontra-se condicionada pelo objecto – o corpo – e pela sua interpretação particular. O que um indivíduo é para o outro é um dado diferido, pois qualquer leitura é condicionada pelo intérprete, facto que pode ser aplicado à interpretação de qualquer objecto ou imagem – no confronto com uma

¹³Cf. FEATHERSTONE, Mike – The Body in Consumer Culture. In FEATHERSTONE, Michael ; HEPWORTH, Mike ; TURNER, Bryan S. (ed.) – *The Body: Social Process and Cultural Theory*. p.171. V. *infra* p.106.

imagem existirá sempre «a parte delas» e «a nossa parte»¹⁴; por isso, assumir um modelo implica contaminar esse modelo.

Como superfície, o corpo contém aquilo que Hans Belting¹⁵ define como «existência medial», traduzida na possibilidade de tornar visível algo de imaterial através de um suporte. Esta instância imaterial será sempre conotada com a alma ou a interioridade, sendo igualmente dessa alma que José Gil fala quando remete para a profundidade que está *para lá* da superfície do corpo. Neste contexto, *para lá* da cortina de Peale e *para lá* do corpo que ela esconde pode estar uma profundidade que é a da alma e, nunca, a da opacidade da carne que é, como nota Gil, o elemento estranho ao sujeito.

Definindo-se, essencialmente, como corpo e como um interior subjectivo, o indivíduo expressa no corpo essa subjectividade. Tendo em consideração a oportunidade e obrigatoriedade contemporânea de realizar escolhas acerca de quem é, o indivíduo expressa essas escolhas na construção de um estilo de vida, que não pode ser afastado dos mecanismos de consumo de bens materiais e capitais simbólicos, responsáveis pela obtenção de *status* social; o “estilo” é, em grande parte, uma espécie de “*curriculum vitae* visual”. O mercado difunde a mensagem de que “ter estilo” está ao alcance de todos, o que faz com que se democratize o acesso ao “estilo” e que todos os indivíduos passem a ser potenciais consumidores; no entanto, o acesso aos capitais necessários à construção de um estilo de vida considerado de sucesso depende da existência de recursos económicos que permitam realizar a relação “ter para ser”, disponibilidade que não é comum a todos os indivíduos. “Ter estilo” é uma forma sucedânea de “ser belo”, pois o conceito de beleza foi alargado, tornando-se mais abrangente e móvel e adaptado a um mercado que necessita de criar necessidades constantemente: «A característica daquilo que é “interessante” é que isso pode, já a partir do instante seguinte, ter-se tornado indiferente para nós e ser substituído por outra coisa, que nos diz tão pouco respeito quanto a precedente.»¹⁶. Em simultâneo, “ser belo” é expressar a personalidade, conceito que substitui a rigidez relacionada com o carácter

¹⁴Referência a Hans Belting.

BELTING, Hans – *A Verdadeira Imagem*. Trad. de Artur Morão. p.143.

V. *infra* p.126.

¹⁵Cf. *Op cit.*, p.94.

V. *infra* p.107-08.

¹⁶HEIDEGGER, Martin – *Qu’apelle-t-on Penser?*. Paris : P.U.F., 1983. p.23, cit por FRADE, Pedro Miguel – *Figuras do Espanto. A Fotografia antes da sua Cultura*. p.16.

moderno e que se adequa a uma estrutura que conta com as designadas celebridades como modelos de conduta e de beleza. Numa época em que responsabilidade e ansiedade andam a par, as celebridades funcionam como pontos de apoio e ancoragem que auxiliam a construção dos percursos dos indivíduos pois, por serem reconhecidas, são exemplos sancionados publicamente.

Definir as celebridades como imagens decorre do facto da sua divulgação através dos *media* seguir o curso da divulgação de todos os outros produtos e comodidades por eles difundidos. Acresce o facto da valorização das celebridades depender, como defende Daniel Boorstin¹⁷, de serem conhecidas, ou seja, do facto de aparecerem e, através dos *media*, aparecerem como imagens que fascinam. Estudos¹⁸ mostram que os indivíduos consideram que as suas vidas não possuem o encanto das vidas divulgadas pelos *media* e a influência das celebridades integram-se nessa lógica: o indivíduo projecta-se e permite-se efabular sobre um momento realizado à semelhança daqueles que os *media* apresentam. Esta possibilidade de tornar presente o inexistente pertence ao domínio das imagens e, nessa circunstância (e em alguns casos, como no dos exemplos de determinados *reality shows*), os indivíduos aspiram ver-se como celebridades e ver-se como imagens para, através delas, se aceitarem *sendo assim*¹⁹ e serem aceites pela comunidade. Note-se que a possibilidade de se relacionar com uma imagem através da sua contemplação é uma capacidade que, como afirma Rosalind Krauss²⁰, pertence aos humanos; ver-se como imagem é uma derivação desta qualidade que acrescenta a capacidade de, vendo-se, projectar-se e aceitar-se *sendo assim*. Para tanto, a identificação entre o sujeito e a imagem de uma celebridade conta com o facto da última ser uma materialização particular de uma ideia, ou seja, ser um corpo-*picture* que, ao representar, constrói uma ideia de modelo de corpo mais geral e abstracta, a de um corpo-*image*. Daqui decorre que a separação entre corpo-*picture* e corpo-*image* não seja estanque e que *image* e *picture* se sobreponham constantemente, em abismo.

¹⁷Cf. BOORSTIN, Daniel – *The Image: a Guide to Pseudo-Events in America*. p.58.

V. *infra* p.187-88.

¹⁸MESSARIS, Paul – Visual Culture. In LULL, James (ed.) – *Culture in the Communication Age*. p.185-88.

V. *infra* p.120.

¹⁹Referência a Roland Barthes.

Cf. BARTHES, Roland – *Roland Barthes por Roland Barthes*. p.44.

V. *infra* p.122.

²⁰Cf. KRAUSS, Rosalind – Gestalt. In BOIS, Yve-Alain ; KRAUSS, Rosalind - *Formless. A User's Guide*. p.90.

V. *infra* p.101, 128.

A capacidade de um indivíduo se projectar na imagem é constitutiva da relação entre espectador e imagem, que se estabelece tendo em conta a liberdade interpretativa dos sujeitos. É a capacidade de julgar de forma consciente que determina a diferença entre a aceitação da ilusão por parte dos animais e dos humanos, como exemplificado através da narrativa de Zeuxis e Parrásios – os humanos permitem-se “suspender a descrença” ou, em determinadas circunstâncias, render-se à imagem e ser “tocados”, nos termos de Thierry de Duve²¹.

A versão tradicional que associa à profundidade da imagem a existência de uma “ideia” é necessária à distinção realizada por Georges Didi-Huberman entre os modelos da tautologia e o da crença. O modelo da crença realiza a esperança de encontrar, para lá da imagem, um «(...) algo Outro (...)»²², determinação que se sujeita, essencialmente, ao papel desempenhado pelo espectador – intérprete. No entanto, para descrever este modelo, Didi-Huberman utiliza o exemplo do túmulo (ou, no contexto da desconstrução da possibilidade das obras minimalistas serem literais, o cubo negro – *The Black Box*, 1961 – de Tony Smith, com seis pés, «Seis pés debaixo da terra»...²³). Estar diante de um túmulo ou de qualquer outro objecto (um automóvel, uma faca, etc.) não é exactamente a mesma coisa, uma vez que o túmulo se associa directamente ao espaço do corpo e à morte. Neste sentido, existe a «parte delas», a “parte das imagens”, que é determinante porque chama a si um leque de potenciais reacções, muito embora caiba ao intérprete o poder da constituição dos significados. Esta será «a nossa parte», que conta com a interpretação e a possibilidade de “ser tocado”.

Interpretar de forma consciente e racional e exceder esse controlo dos significados através da emoção do “toque” são duas formas de aceder à imagem. Jacques Rancière²⁴ nota que na obra de Roland Barthes se encontram descritas estas duas possibilidades: em *Mitologias*, em particular no texto *Retórica da Imagem*²⁵, procede-se à desconstrução das mensagens encriptadas e sócio-politicamente determinadas que se insinuem e escondem *para lá* do visível; em *A Câmara Clara*

²¹Cf. DUVE, Thierry de – On Incarnation: Sylvie Blocher’s *L’Annonce Amoreuse* and Édouard Manet’s *A Bar at the Folies-Bergère*. In GILL, Carolyn Bailey (ed.) - *Time and Image*. p.114.

V. *infra* p.132.

²²DIDI-HUBERMAN, Georges – *O Que Nós Vemos, O Que Nos Olha*. p.21.

V. *infra* p.133-34.

²³*Op cit.*, p.73.

²⁴Cf. RANCIÈRE, Jacques – O Destino das imagens. In *O Destino das Imagens*. p.16-20.

²⁵BARTHES, Roland – Retórica da Imagem. In *Mitologias*.

distingue-se o *studium* (aquilo que, numa fotografia, é material para análise crítica) do *punctum*, que integra a emoção do “isto foi” presente na lógica do vestígio da fotografia. Se o *studium* é codificado, o *punctum* escapa à designação da palavra e, nessa condição, é capaz de “ferir” (ou trespassar, picar, mortificar, apunhalar²⁶): «Aquilo a que posso dar um nome não pode realmente ferir-me.²⁷». Acresce o facto do *punctum* ser individual, dizendo respeito à forma como um sujeito particular é tocado pela imagem fotográfica e podendo, por isso, ser encontrado em qualquer imagem e em qualquer fragmento dessa imagem de forma inesperada. Destes dois movimentos, Rancière nota que «O primeiro demonstrava que a imagem era, de facto, o veículo de um discurso mudo que ele se empenhava em traduzir em frases. O segundo diz-nos que a imagem nos fala no momento em que se cala, quando já não nos transmite nenhuma mensagem.»²⁸. Neste sentido, as imagens são «(...) relações entre um todo e partes, entre uma visibilidade e uma potência de significações e afecto que lhe estão associadas, entre expectativas e aquilo que as vem preencher.²⁹».

A condição da imagem poder tocar e fazê-lo de forma particular remete para a liberdade de cada indivíduo se constituir como sujeito a quem a imagem “acontece” («Uma determinada foto *acontece-me*, uma outra não³⁰»); a «parte delas» e a «nossa parte» intersecta-se no instante simultâneo em que a imagem toca e o espectador preenche a imagem com as suas expectativas e projecções.

A relação entre espectador e imagem integra liberdade e responsabilidade na aceitação, por parte dos indivíduos, das propostas das imagens mas, também, a possibilidade dos indivíduos projectarem os seus desejos nas imagens e poderem, até, identificar-se com elas. Este modo de relacionamento encontra-se presente naquilo que Mitchell designa de “efeitos” e que caracteriza com recurso aos mitos de Narciso, Medusa e Pigmalião³¹. Porém, nas três narrativas, encontra-se um modo de relacionamento que não dispensa o papel do espectador e distribui em partes mais ou menos equivalentes a relevância dos papéis da imagem e do espectador. Nos três mitos, encontra-se a permuta entre pessoa e imagem e é possível, através das narrativas,

²⁶ Cf. BARTHES, Roland – *A Câmara Clara*. p.35.

²⁷ *Op cit.*, p.61.

²⁸ RANCIÈRE, Jacques – O Destino das imagens. In *O Destino das Imagens*. p.19.

²⁹ *Op cit.*, p.10.

³⁰ BARTHES, Roland – *A Câmara Clara*. p.27.

³¹ Cf. MITCHELL, W. J. – *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. p.58.

enunciar determinados critérios que são constituintes da relação entre espectador e imagem: *a)* a liberdade dos espectadores aderirem às imagens; *b)* a identificação entre sujeito e imagem; *c)* a projecção dos desejos do espectador na imagem e a capacidade das imagens ensinarem a desejar fazendo-se desejadas; *d)* o poder/ desejo exercido pelas imagens sobre o espectador. Neste contexto, é possível pensar estes modos de relacionamento como paradigmas – ao invés de os designar de “efeitos” – e deduzir uma sequência em que, ao desejar e utilizarem o seu poder, as imagens determinam uma resposta por parte dos espectadores; seguidamente, os espectadores devolvem às imagens um olhar contaminado – assim, mesmo que se instituem como modelos (modelos de corpos, em especial) as imagens são sempre modelos manchados pelo olhar particular de cada indivíduo.

Assumindo a reversibilidade do olhar como condição da relação entre imagem e espectador, é possível aproximar a imagem da metáfora do espelho, tendo em consideração que a reflexão a que o espelho obriga faz dele um lugar onde o sujeito se olha e, daí, se vê vendo-se. Ao longo da História, o espelho tem sido conotado com a superficialidade do cuidado da aparência ou, em alternativa, com a possibilidade do indivíduo se conhecer profundamente. A utilização dos espelhos ao longo da História dá conta da distinção dos indivíduos em função de determinações económicas – quem tem acesso a um objecto que, numa primeira fase, é raro – e da forma como o corpo é entendido: o corpo dos aristocratas e burgueses merece ser objecto de atenção quando, opostamente, o corpo dos proletários é uma ferramenta de trabalho. No extremo contrário, ao considerar o espelho enquanto instrumento para o auto-conhecimento, o olho humano foi considerado como o espelho mais fidedigno, pois promove o encontro entre “duas almas” e a avaliação de um terceiro relativamente àquele que se mira. Num e noutro caso, o encontro com o espelho determina o encontro consigo e com um outro e permite que um indivíduo adquira a consciência de si, podendo modificar-se em função de uma avaliação particular e de uma outra, socialmente construída.

Considerando o paralelo entre espelho e imagem e tomando como caso de estudo as imagens de corpos modelos difundidas pelos *media* é possível pensar que, quando olha para uma dessas imagens, o sujeito se olha a si mesmo pois, de algum modo, identifica-se e projecta-se naquela imagem enquanto versão melhorada de si; em simultâneo, quando se olha, é olhado por esse ser exemplar (o modelo, a celebridade)

que, enquanto difunde aparências, comportamentos e atitudes sancionadas como sendo de sucesso pela comunidade, exerce sobre os indivíduos o poder de os avaliar em função da sua proximidade ou afastamento relativamente a si, a esse modelo. Neste sentido, como o espelho, a imagem diz tanto dela mesma como do sujeito que aí se revê.

Muitos dos *reality shows* actuais centram-se na alteração da aparência dos concorrentes e denunciam a existência de um modelo que os vários concorrentes seguem. Enquanto se transformam no decorrer de um concurso televisivo, os indivíduos são reconhecidos pelo público e, embora na maioria dos casos tal suceda de forma efémera, beneficiam do estatuto de celebridades. O programa televisivo *I Want a Famous Face* é um caso extremo de aceitação de um modelo: prescinde da integração da comunidade através do retrato compósito de Betty Crocker e supera a abstracção do Apolo de Belvedere. Betty Crocker (como a Helena de Zeuxis) representa um dos modos de construir modelos: encontrar uma generalização a partir da composição de fragmentos do real; Apolo corresponde ao outro modo de criar modelos: criar uma abstracção que, como acontece em *A República* de Platão, tem em conta o real mas, sobre ele e apesar dele, cria uma figura “perfeita”. Outra possibilidade é a de Cristo e Maria: em torno de pessoas reais, construir mitos. Em qualquer dos casos, o modelo é sempre uma abstracção pois, utilizando “modelo” e “paradigma” como sinónimos, tem-se que o modelo existe oscilando entre o particular e o universal, como mostra Giorgio Agamben³².

Em *I Want a Famous Face*, para além de ser tomada uma generalização de um modelo (*an image*), é adoptada a aparência de um indivíduo particular (*a picture*) e o corpo é transformado de forma permanente através da cirurgia estética. Tomando as relações entre espectadores e imagens enunciadas através dos paradigmas Narciso, Medusa e Pigmalião, é possível analisar este *reality show* à luz dessas relações e, também, considerar as formas como os sujeitos alteram as suas aparências de acordo com a aceitação das qualidades da imagem modelo, como em Narciso; com a aceitação de uma existência como imagem, como em Medusa; ou com a criação corpos que prescindem do modelo, como em Pigmalião.

No primeiro caso, o de Narciso, a aceitação de um modelo estrito faz dos indivíduos cópias, enquanto o modelo é reforçado e quebra-se a relação tradicional entre

³²V. AGAMBEN, Giorgio – *A Comunidade que Vem*. p.16.
V. *infra* p.176, 180.

ver e conhecer pois, ao assumirem aparências iguais às do modelo, perde-se a possibilidade de, através da aparência, expressar uma alma ou uma personalidade única e coloca-se em causa a relação entre a originalidade da aparência e a singularidade humana. Paradoxalmente, a consideração da hipóteses de todos ou de vários indivíduos terem aparências semelhantes – situação que, na sua génese, depende da atenção e valorização do corpo – tem como consequência a valorização da alma pois, se todos os corpos são iguais, a única forma de diferenciação é a expressão da interioridade subjectiva.

Tomando o *reality show I Want a Famous Face* enquanto exemplo de como as imagens das celebridades moldam outras imagens, retoma-se a lógica do mito de Medusa, onde a górgona é uma imagem que cria outras imagens. No concurso, a esperança dos concorrentes é adquirirem a aparência de uma imagem estabilizada num dado tempo e espaço e que, nessa condição, prescindem dos efeitos da passagem do tempo que viriam a denunciar a emergência da carne. Neste sentido, os indivíduos pretendem a sua transformação em imagens, de acordo com o modelo da imagem fotográfica que petrifica momentos do real, resguardando-os dos efeitos do tempo. A separação entre corpo e carne e a encenação do indivíduo através da imagem é possível através da fotografia e, actualmente, cada vez mais possível através do recurso a experiências *online*. O que estes exemplos mostram, especialmente através do caso do jogo *Second Life* é que, como criadores de imagens de corpos livres de carne e das constâncias de uma determinada alma – e, mais, como criadores de imagens de si – os indivíduos prescindem do potencial de desafio subjacente à figura de Medusa e pretendem, essencialmente, ser imagens de si: os indivíduos desejam ser eles próprios na forma de versões melhoradas em função dos modelos de corpos socialmente difundidos e aceites.

Revisitando o mito de Pigmalião da perspectiva da construção de um corpo potencial e encarando o exemplo de Matt e Mike como a perseguição de uma determinada ideia de celebridade, pode assumir-se que os gémeos procuram, através do corpo-*picture* de Brad Pitt, encontrar um corpo-*image*, ou a *image* de uma celebridade. Este último corpo será sempre potencial, pois encontra-se entre a ideia e as possibilidades da sua materialização e, então, tendo em conta a instabilidade que define o corpo-*image* (sempre aberto, sempre disponível para aceitar realizar-se num

determinado corpo-*picture*), o percurso dos irmãos é paralelo ao da criação de Galateia, pois em ambos os casos existe a criação do inexistente.

No entanto, quando considerado de forma estrita, o caso de *I Want a Famous Face* encontra-se nos antípodas do entendimento do paradigma Pigmalião enquanto forma de construção de um corpo simulacro. O facto do *reality show* produzir cópias contrasta com a possibilidade enunciada no mito de Pigmalião: a utilização da matéria na construção do novo. No caso dos humanos, a ciência e a tecnologia permitem que cada indivíduo altere o seu corpo e utilize matéria inorgânica nessa reconstrução: este é o paradigma do corpo *cyborg*. Tendencialmente, o *cyborg* tem uma função semelhante à do monstro, que é a de absorver os receios e ansiedades dos indivíduos e conjugá-los numa figura que opera de forma negativa – como o monstro, o *cyborg* atesta a especificidade do humano e estabelece o limite da humanidade. No entanto, o *cyborg* descrito por Donna Haraway no *Manifesto Cyborg* é avesso a esta função de exclusão e, por apoiar uma política da diferença, Haraway propõe um corpo que utiliza a tecnologia para funcionar em rede e, dessa forma, fazer colapsar as convenções tradicionais que definem o corpo humano e o categorizam. Por este motivo – e apesar de ser um corpo físico – é difícil encontrar imagens que o possam representar. Nesta circunstância, o *cyborg* de Haraway pode estar para a *Nova Babilónia* de Constant e adequar-se à determinação de um corpo como território, com valências semelhantes às que caracterizam o espaço nómada, liso e háptico de Deleuze e Guattari. Como projecto sócio-político, o corpo de Haraway ataca o modelo tradicional das sociedades ocidentais, caracterizado pela existência de hierarquias que ditam protótipos acerca do que os indivíduos devem ser; neste seguimento, o *cyborg* de Haraway propõe o fim do corpo tal como definido pelas sociedades ocidentais. Fazendo terminar o corpo e a alma, especialmente através da renúncia às oposições entre interior e exterior, mente e corpo, o *cyborg* de Haraway realiza-se através da exposição e da intervenção da tecnologia sobre a carne e a sua função é a de ser um projecto, uma potência, que pensa aquilo que o humano pode vir a ser.

Ao analisar a intervenção da ciência e da tecnologia sobre a carne, Bragança de Miranda³³ afirma que, apesar de tudo, a dualidade cartesiana conserva a protecção sobre a carne pois embora seja possível tratá-la tecnicamente, mantém-se uma

³³Cf. MIRANDA, José A. Bragança de – *Corpo e Imagem*. p.92-95.

superintendência da consciência que permite reparar órgãos isoladamente mas protege a existência de um corpo como totalidade. O autor afirma que o questionamento da dualidade cartesiana e católica, em conjunto com as disponibilidades tecnológicas de produção de imagem (iniciadas com a fotografia) autonomizam o corpo como imagem e tornam possíveis todas as suas hibridações quando, no extremo oposto, a carne (desprotegida com a relativização da religião e do contrato social) se encontra igualmente disponível para ser intervencionada e aceitar moldar-se de acordo com a nova plasticidade do corpo. Ainda assim – e aceitando a relevância do corpo-imagem, que circula nos *media*, bem como a possibilidade de intervir na carne – continua a existir um corpo de cada indivíduo, em si mesmo uma imagem com a dupla condição de ser *image* e *picture*, que difere fundamentalmente dos corpos precedentes por não se encontrar justificado pelas designadas «grandes narrativas». A ordem católica manteve a carne visível como meio de controlo do pecado (a carne de Cristo na cruz) mas instaurou, para cada crente, a obrigatoriedade de a excluir e afastou dos limites da cidade a carne pecaminosa dos leprosos; a modernidade tentou a rejeição da carne por intermédio do par clínica-Lei e a actualidade exclui a carne do imaginário, afastando-a do corpo-imagem que aparece como modelo, um corpo livre de secreções, degradação e morte. É certo existirem exemplos incompatíveis com este modelo que, pelo contrário, evidenciam a carne e a utilizam como matéria, concepção fundamental no caso, por exemplo, da *body art* ou da artista Orlan, cujas cirurgias plásticas não procuram iludir a intervenção sobre a matéria e, apesar de na performance *The Reincarnation of Saint Orlan* (1990-93) partirem de modelos de beleza retirados da História de Arte ocidental³⁴, não reconstituem um modelo de beleza mas apresentam, antes, uma visão frankensteiniana que torna visível a carne. No entanto, a esmagadora maioria dos cidadãos utiliza a intervenção tecnológica sobre a carne para, por um lado, tratar órgãos e eliminar a doença e a morte e, por outro, quando a intervenção se situa no âmbito da manipulação da aparência, para se aproximar dos modelos vigentes. A carne é de facto intervencionada e para isso tem que estar “disponível” mas a novidade da cirurgia estética é a da carne a fazer-se corpo. Desde o início, a intervenção no nariz judeu procurava fazer com que essa carne se transformasse num corpo, novamente um modelo que, aqui, correspondia ao do homem europeu socialmente ajustado; actualmente,

³⁴O nariz da escultura de Diana, a boca de *Europa* de Boucher, a testa da *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci, o queixo da *Vénus* de Botticelli e os olhos da *Psyché* de Gerome.

cosmética e cirurgia estética propõem, igualmente, utilizar a carne mas fazê-lo trazendo-a para primeiro plano como corpo, tornando-a cúmplice de um corpo realizado na aparência, como superfície de exposição e colocando-a na posição de aceitar ser modelada de acordo com o paradigma do corpo. Para além de serem remetidas para o corpo e para a carne as esperanças de imortalidade cuja propriedade pertencia à alma e ao corpo, anula-se efectivamente a carne enquanto entidade corrupta e a sua existência permite, de forma efectiva e definitiva, construir um corpo-imagem. Neste sentido, confirma-se a necessidade de «auto-melhoramento»³⁵ que decorre da análise do paradigma Medusa e das experiências *online*.

Ansiar melhorar-se e continuar a ser o seu corpo atesta o lugar activo que o indivíduo contemporâneo guarda para si: apesar das directivas e dos modelos, o indivíduo é um agente com capacidade para alterar ou simular a alteração do seu corpo de acordo com a sua realidade. O caso de *I Want a Famous Face*, onde *x* quer ser igual a *y*, é um limite: um limite relativamente à especificidade do humano e um limite que, apesar de nascer de uma cultura do consumo e dos *media*, afronta essa mesma cultura. O facto de um indivíduo escolher ter a aparência de um determinado modelo quebra uma das actuais directivas que afirma que “todos são belos” e devem procurar expressar essa beleza. Este formato integra todos os indivíduos e alarga o número de potenciais consumidores, uma vez que a imposição de modelos de beleza definitivos e únicos exclui, à partida, a possibilidade de uma grande parte dos indivíduos sequer tentarem a aproximação. Actualmente, uma das conquistas do mercado da beleza é conseguir vender a beleza a quem, por definição, é belo (tem boa personalidade) e apelar a algo que, à partida, é simples: expressar a boa personalidade através da aparência e reconciliar-se consigo mesmo. O facto de existirem muitos modelos (corpos-*picture*) e de o corpo ideal ser suficientemente abstracto (o corpo-*image*) faz com que seja possível integrar a quase totalidade dos indivíduos como consumidores. *I Want a Famous Face* denuncia a perversidade de tomar aquilo que é um exemplo particular (um dado corpo-*picture*) pelo todo quando, por ser específico, esse modelo não pode ser universal. Assumir a aparência de um *x* implica renunciar a uma parte de si e colocar o

³⁵Messinger, Paul R. [et al] - On the Relationship between My Avatar and Myself. «Journal of Virtual Worlds Research». 2008, cit. por FRIAS, Paulo – “Novos Colonos” – *Comunicação, Representação e Apropriação do Espaço em Mundos Virtuais Online. A Comunidade Portuguesa em Second Life*. p.33. V. *infra* p.223.

paradigma, «(...) o que se mostra ao lado (...)»³⁶, no centro – fazer do modelo o seu reflexo no espelho. Verifica-se, então, que os indivíduos desejam ter um corpo que corresponda àquilo que pretendem ser, para si e para os outros e que, embora transformado, continue a ser um corpo humano (até o corpo de Galateia é humano), o seu corpo.

Aderir de forma estrita ao modelo ou subvertê-lo e excluí-lo são duas formas limite de pensar o corpo: no primeiro caso, o de Narciso, o corpo transforma-se numa cópia; no caso de Pigmalião, o corpo é simulacro. Num e noutro caso, coloca-se em causa o corpo (ocidental), seja porque se lhe nega a capacidade de individualizar e expressar a singularidade humana, seja porque se abdica da construção sócio-política que o corpo é. Enquanto limites que expõem a relação entre indivíduo e imagem modelo e limites à construção do corpo por cada indivíduo, as figuras de Narciso e Pigmalião apontam, de forma demasiado evidente, aquilo que é uma das valências da imagem e do corpo como imagem: representar de forma estrita o que existe e se encontra ausente e tornar presente o que não existe (por muito que nem todas as imagens tenham o intuito de representar, como se observa no minimalismo). Jacques Rancière³⁷ designa estas qualidades de «substituição» e «manifestação» e relembra a relação que estabelecem entre imagem e palavra. Nesta relação, a imagem tem a capacidade de exceder a palavra por ser, como nota Barthes³⁸ a propósito da mensagem publicitária, polissémica: a imagem junta a mensagem que pretende comunicar com interpretações potenciais que a excedem e, por isso, facilita a projecção e a identificação dos espectadores. Em sequência, poder-se-ia pensar numa qualidade aceite como factor comum aos modelos de corpo propostos – o sucesso, por exemplo – e considerar os vários corpos particulares das diversas celebridades que habitam os *media*. Cada um destes modelos torna visível, de uma determinada maneira, o sucesso e, ao fazê-lo, constrói uma ideia de sucesso (*para lá* da imagem pode estar a palavra ou, antagonicamente, pode não existir nada *para lá* da imagem e o desejo de cada espectador pode ser e coincidir com a imagem; neste caso, «O corpo dos desejos é uma imagem.»³⁹). Em conjunto, estes

³⁶AGAMBEN, Giorgio – *A Comunidade que Vem*. p.16.

³⁷Cf. RANCIÈRE, Jacques – Se Existe o Irrepresentável. In *O Destino das Imagens*. p.152. V. *infra* p.180.

³⁸Cf. BARTHES, Roland – Retórica da Imagem. In *Mitologias*. p.27. V. *infra* p.174-76.

³⁹AGAMBEN, Giorgio – *Profanações*. p.73.

vários corpos constroem uma ideia de corpo, um modelo de corpo mais abstracto que, enquanto dá forma ao que se entende por sucesso – representando e construindo o que o sucesso é –, esconde e excede essa palavra particular, permitindo que cada indivíduo se projecte e interprete com liberdade a imagem. Designando os modelos das várias celebridades de corpo-*picture* e a ideia abstracta de corpo modelo de corpo-*image*, é possível pensar nas celebridades enquanto veículos que, ao remeterem para o corpo-*image*, permitem que cada indivíduo as utilize como modelo mas veja, para lá delas, o corpo-*image* que pode ser o seu. Se, na imagem, se pode distinguir entre *image* e *picture* e considerar que, *para lá* de uma *picture* existe uma *image* (embora a relação não seja recíproca e existam *images* sem *pictures*), a relação mantém-se no corpo pois a apresentação material de um corpo particular remete para uma ideia de corpo: no caso da apresentação das celebridades a relação é notória mas, para cada indivíduo, ela mantém-se pois o corpo de cada um é um projecto, uma potência ou uma ideia que vai tomando forma e se vai alterando constantemente através da maneira como cada sujeito modela a sua aparência e expressa o seu estilo de vida.

A relação entre *image* e *picture* remete para uma outra, a que une imagem e ideia e que forja o entendimento tradicional da imagem como superfície que esconde uma Verdade (um conceito no sentido platónico). Esta relação encontra-se implicada no modelo da crença de Didi-Huberman e aponta para a definição da imagem enquanto superfície e profundidade. *Para lá* da superfície estaria o acesso a uma profundidade, entendimento que se mantém verdadeiro no caso do corpo pois, *para lá* do corpo, estaria a profundidade da alma ou do interior subjectivo. Em alternativa – e como acontece com a imagem – pode pensar-se que não existe nada *para lá* do corpo e que qualquer profundidade é coincidente com a superfície que, enquanto a projecta, a constrói e, assim, lhe atribui uma existência (ideia que é uma derivação do anti-cartesianismo de Daniel Dennett⁴⁰). Num e noutro caso, o corpo mantém a função de “representar substituindo” ou “representar manifestando” pois dá a ver e está em vez do que existe (a profundidade) ou, em alternativa, permite tornar visível o que não existe e construir um espaço de profundidade.

V. *infra* p.141.

⁴⁰V. DENNETT, Daniel C. – *Tipos de Mentis*.

V. *infra* p.196.

Estas qualidades do corpo como imagem – “representar substituindo” ou “representar manifestando” – mantêm a pertinência quando se abandona o corpo de cada indivíduo para pensar no modelo de corpo que cada sociedade engendra. A distinção entre corpo, alma e carne isola o corpo enquanto superfície de projecção e enquanto forma. Como superfície de projecção, representa as virtudes e vícios da alma e da carne; como forma, cabe-lhe ser o limite e modelar uma matéria potencialmente informe que é a carne e, também, tornar visível uma entidade imaterial que é a alma. Sendo visível, o corpo representa uma época e, simultaneamente, constrói o entendimento dos valores acarinhados por essa formação social: como saber o que é a bondade de Cristo sem a figura de Cristo?, como compreender a castidade de Maria sem a beleza do rosto de Maria?. O pressuposto mantém-se na actualidade, sendo a difusão das imagens das celebridades um dos meios mais eficazes de consagração e difusão da relação entre a palavra – o que um indivíduo deve ser – e a imagem – o que essa palavra é e como pode ser.

As “It Girls” são exemplos da forma como as celebridades podem seduzir e encantar os indivíduos, transformando-se em modelos. O termo encontra a sua vulgarização com a estrela do cinema mudo, Clara Bow que, em 1927, protagonizou o filme *It*, de Clarence Badger. De Bow, dizia-se, ter “aquilo”, qualquer coisa de inexplicável e irremediavelmente sedutor, qualidade que a transformou num ícone sexual. Desde então e até à actualidade, as “It Girls” são, essencialmente, atrizes, cantoras, modelos ou outras celebridades que, por terem o “*it*”, promovem estilos de vida através da sua imagem pública (sem contexto, “It girl” pode remeter para “rapariga – coisa”, um produto dos *media*). São muitas vezes apelidadas de “mulheres-imagem”, epíteto que reforça a negatividade muitas vezes articulada com a constatação de que “as celebridades são imagens”. Neste domínio – e para além das associações tradicionais à “mulher-objecto” – as “mulheres-imagem” e as “celebridades-imagens” recuperam a desconfiança relativamente à imagem como ilusão ou cópia degenerada, donde se encontra ausente a profundidade e a Verdade. As “It Girls” são, neste caso, aparências e a capacidade de se tornarem modelos depende de terem o “*it*” e de fazerem do cuidado com a aparência e da promoção das suas imagens um modo de vida. Paris Hilton – celebridade norte americana que, em 2011 foi a protagonista principal do *reality show* *The World According to Paris*, que relatava o seu quotidiano – e Kim Kardashian –

outra celebridade norte-americana que, desde 2007 e até ao presente protagoniza o *reality show Keeping Up with the Kardashians*, centrado no quotidiano da família Kardashian – são “It Girls”. Em 2010, Kim Kardashian foi a pessoa mais procurada na Internet: ao serviço da publicidade da Armani conseguiu, num único dia, 40000 citações; o que faz e o que utiliza é publicitado e seguido por inúmeros fãs⁴¹.

O sucesso das “It Girls” é mais uma forma de demonstrar a capacidade de influência das celebridades. Neste contexto, Nicholas Mirzoeff⁴² recupera para o domínio das imagens das celebridades o efeito do *punctum*. Tendo por base as imagens da princesa Diana – a pessoa mais fotografada desde sempre – defende que, frente a uma imagem, a forma como o espectador é atraído pela figura das celebridades que reconhece e com as quais se identifica, faz com que seja possível atribuir a essa celebridade a qualidade de pólo organizador e centralizador dos interesses e afectos, ou seja, a celebridade reclama o *punctum*. Embora exista, nesta visão, uma espécie de redução do *punctum*, retirando-lhe a experiência associada ao “toque” e ao excesso de emoção que une Barthes e a fotografia do Jardim de Inverno, Mirzoeff chama a atenção para a capacidade das celebridades focalizarem a atenção através do afecto com que um dado espectador as investe.

A relevância e a omnipresença destas figuras mediáticas permite observar que o corpo, sendo uma imagem, é seduzido e modelado de acordo com outras imagens, as dos corpos difundidos pelos *media*. A relação é beneficiada por, entre as imagens dos *media* e o corpo de cada indivíduo existir, afinal, uma relação entre pares – uma relação entre imagens.

⁴¹Dados retirados do documentário *Profissão: It Girl*, difundido na Rtp2 no dia 19 de Fevereiro de 2012.

⁴²Cf. MIRZOEFF, Nicholas – *The Celebrity Punctum*. In *An Introduction to Visual Culture*. p.240-44.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

A BÍBLIA SAGRADA. Lisboa: Difusora Bíblica, 1988.

ADAM, Peter – *Art of the Third Reich*. New York: Harry N. Abrams, INC. Publishers, 1995. ISBN 0-8109-2615-6.

ADEMA, Paulina – Betty Crocker. In HALL, Dennis R. ; HALL, Susan G. (ed.) - *American Icons: an Encyclopedia of the People, Places and Things*. U.S.A.: Greenwood Press, 2006. ISBN 0-275-98421-4. Vol. I.

ADORNO, Theodor W. – *Sobre a Indústria da Cultura*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

AGAMBEN, Giorgio – *A Comunidade que Vem* [1990]. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

– *Nudez*. Lisboa: Relógio d'Água, 2010. ISBN 978-989-641-166-4.

– O que é um Dispositivo ?. In *O que é o Contemporâneo e Outros Ensaio* [2006]. Chapecó: Argos, 2009. ISBN 978-85-7987-005-5.

– *Profanações* [2005]. Lisboa: Livros Cotovia, 2006. ISBN 972-795-172-4.

AGOSTINHO, Santo – *Confissões* [397-98]. Porto: Apostolado da Imprensa, 1984.

– *O Livre-Arbitrio* [426]. Trad. de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 1996. ISBN 86-349-0256-9.

– *The City of God* [413-26]. Trad. de Marcus Dods. Book XV. Disponível em <http://www.newadvent.org/fathers/1201.htm> First to Last Divide It. (2010.11. 25).

ANDERSEN, Hans Christian – *The Steadfast Tin Soldier* [1838]. Mankato: Creative Editions, 2002. ISBN 1-56846-142-9.

ANDREOTTI, Libero ; COSTA, Xavier (ed.) - *Theory of the Dérive and other Situationist Writings on the City*. Barcelona: Museu D'Art Contemporari, 1996. ISBN 84-84698-21-X.

ARISTÓFANES – *As Aves* [414 a.C.]. Trad. de Maria de Fátima Sousa Silva. Lisboa: Edições 70, 1989. (Clássicos Gregos e Latinos).

ATLAN, Henri [et.al.] – *Clonagem Humana* [1999]. Trad. De Sandro Nóbrega. Coimbra: Quarteto, 2001. ISBN 972-8535-28-7.

ATTFIELD, Judy – Barbie and Action Man: Adult Toys for Girls and Boys, 1959-93. In KIRKHAM, Pat (ed.) - *The Gendered Object*. Manchester: Manchester University Press, 1996. ISBN 0-7190-4475-8.

- AUMONT, Jacques – *A Imagem* [1990]. Lisboa: Texto&Grafia, 2009. (Mi.MÉ.SIS). ISBN 978-989-95884-5-5.
 – *Las Teorías de los Cineastas* [2002]. Trad. de Carles Roche. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, 2004. ISBN 978-84-493-1580-5.
- BAAS, Bernard – *Pygmalion's Gaze*. 2008. Disponível em www.lineofbeauty.org/index.php/s/article/view/9/43. p.6. (2011.07.29).
- BACHELARD, Gaston – *A Água e os Sonhos. Ensaio sobre a Linguagem e Matéria* [1942]. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail - *Rabelais and His World* [1965]. Trad. de Hélène Iswolsky. Bloomington IN: Indiana University Press, 1984.
- BARTHES, Roland – *A Câmara Clara* [1980]. Lisboa: Edições 70, 2006. ISBN 972-440076-X.
 – *Fragmentos de um Discurso Amoroso* [1977]. Lisboa: Edições 70, 1995. ISBN 972-44-0303-3.
 – *O Óbvio e o Obtuso* [1982]. Lisboa: Edições 70, 1984. (Signos).
 – *Retórica da Imagem. In Mitologias* [1957]. Lisboa: Edições 70, 1988. (Signos).
 – *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. de Jorge Pereira e Isabel Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1975.
- BATAILLE, Georges – *The Deviations of Nature. In Visions of Excess. Selected Writings 1927-1939*. Trad. de Allan Stoekl. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985. ISBN 0-8166-1288-3.
- BAUDRILLARD, Jean – *A Sociedade de Consumo* [1970]. Lisboa: Edições 70, 1995. (Arte & Comunicação). ISBN 972-44-0776-4.
 – *Para uma Crítica da Economia Política do Signo* [1974]. Trad. de Aníbal Alves. Lisboa: Edições 70, 1982. (Arte & Comunicação).
 – *Symbolic Exchange and Death* [1980]. London: Sage Publications, 1993. ISBN 0-8039-8399-9.
 – *The Ecstasy of Communication* [1987]. Trad. de Bernard Schutze e Caroline Schutze. New York: Semiotext(e), 1988. ISBN 0936756365.
 – *The System of Objects* [1969]. London: Verso, 2005. ISBN 1-84467-053-8.
- BAUMAN, Zygmunt – *Life in Fragments – Essays in Postmodern Morality*. Cambridge: Blackwell, 1995. ISBN 0-631-19266-2.
 – *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editora, 1997.
- BAZIN, André – *Ontologia da Imagem Fotográfica. In O que é o Cinema?* [1958-62]. Lisboa: Livros Horizonte Lda., 1992. (Horizontes de Cinema). ISBN 972-24-0826-7.
- BEECH, Dave (ed.) - *Beauty*. Cambridge: The Mit Press, 2009. (Documents of Contemporary Art). ISBN 978-0-85488-163-5.
- BELL; David ; HOLLOWS, Joanne – *Towards a History of Lifestyle. In BELL; David ; HOLLOWS, Joanne(ed.) - Historicizing Lifestyle. Mediating Taste, Consumption and Identity from 1900s to 1970s*. Hampshire: Ashgate Publishing Ltd., 2006. ISBN 0-7546-4441-3.
- BELTING, Hans – *A Verdadeira Imagem* [2006]. Trad. de Artur Morão. Porto: Dafne Editora, 2011. ISBN 978-989-8217-13-4.

– The Theory of Image and Its Traditions. *In Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art* [1993]. U.S.A.: The University of Chicago Press, 1996. ISBN 0-226-0415-4.

BENJAMIN, Walter – A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica. *In Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* [1936]. Lisboa: Relógio d'Água, 1992. (Antropos).
 – *Dos Ensayos sobre Goethe* [1922]. Trad. de Graciela Calderón e Griselda Mársico. Barcelona: Editorial Gedisa, 1996. ISBN 84-7432-565-X.
 – *Imagens de Pensamento* [1925-34]. Trad. de João Barrento. Lisboa: Asírio & Alvim, 2004. ISBN 972-37-0972-4.

BERGER, Jonh – *Modos de Ver* [1972]. Lisboa: Edições 70, 1982.

BERNHARD, Sarah – *The Art of Theatre*. [s.l.]: G. Bles, 1924.

BOIS, Yve-Alain ; KRAUSS, Rosalind - *Formless. A User's Guide* [1996]. New York: Zone Books, 1999. ISBN 0-942299-44-2.

BOLTER, Jay David ; GROMALA, Diane – *Windows and Mirrors. Interaction Design, Digital Art, and the Myth of Transparency*. Cambridge: The Mit Press, 2003. ISBN 0-262-02545-0.

BOORSTIN, Daniel – *The Image: a Guide to Pseudo-Events in America* [1961]. New York: Ath-Eneum, 1962.

BOUNDAS, Constantin (ed.) - *The Deleuze Reader*. New York: Columbia University Press, 1993. ISBN 0-231-07268-6.

BOURDIEU, Pierre – *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* [1979]. Trad. de Richard Nice. USA: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1984. ISBN 0-674-21277-0.
 – *La Fotografia: un Arte Intermedio* [1979]. Trad. de Óscar I. Martínez Gómez. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/7286264/Pierre-Bourdieu-La-Fotografia>. (2012.02.09).
 – *Sobre a Televisão* [1996]. Oeiras: Celta, 1997. ISBN 972-8027-74-5.

BRYSON, Norman - Introduction. *In BRYSON, Norman ; HOLLY, Michael Ann ; MOXEY, Keith – Visual Culture: Images and Interpretations*. Hanover: NH University Press of New England, 1994. ISBN-13: 978-0819562678.

CALVINO, Italo – A Aventura de um Fotógrafo. *In Amores Difíceis* [1971]. Trad. de Raquel Ramallete. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CANGUILHEM, Georges – Machine and Organism. *In CRARY, Jonathan ; KWINTER, Sanford (ed.) - Incorporations*. New York: Zone, 1992. ISBN 0-942299-29-9.

CARDOSO, Paula – A Cor da Pele. «Tabu». Dir. Vítor Rainho. N. 237. Lisboa: Sol, 2011.

CASALEGNO, Federico – Entrevista a Sherry Turkle: Fronteiras do Real e do Virtual. «Famecos». N.º 11. 1999. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3057/2335>. (2012.02.01).

CASSIRER, Ernst – A República de Platão. *In O Mito do Estado*. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: F-QM Editores Associados Ltda., 2003. ISBN 85-7594-014-7.

- CARROLL, Lewis – *Alice no País das Maravilhas* [1865]. Trad. de Maria de Meneses. Lisboa: Portugalia, [s.d.].
- *The Hunting of the Snark*. 1876. Disponível em <http://rpo.library.utoronto.ca/poem/438.html>. (2010.07.06).
- CAVELL, Stanley – *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1979. ISBN 0-674-96196-X.
- CESARCO, Alejandro (ed.) – *Paul Chan/ Martha Rosler. Between Artists*. Canada: Art Press, 2006. ISBN 0-923183-39-6.
- CHATWIN, Bruce – *Utz* [1988]. Lisboa: Quetzal, 1991.
- CHIESA, Lorenzo – Lacan with Artaud: Jouis-Sens, Jouis-Sens, Jouis-Sans. In ŽIŽEK, Slavoj (ed.) - *Lacan. The Silent Partners*. New York: Verso Books, 2006. ISBN 1-84467-549-1.
- CINDY SHERMAN. New York: Rizzoli, 1993. ISBN 0-8478-1756-3.
- CLAIR, Jean – *Méduse : Contribution à une Anthropologie des Arts du Visuel*. Paris: Gallimard, 1989. ISBN 2-07-071605-8.
- CLARK, Kenneth – The Naked and the Nude. In *The Nude. A Study in Ideal Form* [1956]. Princeton: Princeton University Press, 1990. ISBN 0-691-01788-3.
- COHEN, Jeffrey (ed.) – *Monster Theory*. London: University of Minneapolis Press, 1996. ISBN 0-8166-2855-6.
- COLERIDGE, Samuel Taylor – Biographia Literaria. In ENGELL, James ; BLAIN, W. Jackson (ed.) - *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*. Princeton: Princeton University Press, 1983. Vol.7.
- To Daniel Stuart. In GRIGGS, Earl Leslie (ed.) - *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge. 1815-1819*. Oxford: Oxford University Press, 1959. Vol. IV.
- CONCÍLIO ECONUMENICO. VATICANO II. Braga: Secretariado Nacional do Apostolado da Oração, 1987. ISBN 972-39-0043-9.
- CORDEIRO, Marta – *Do Corpo Orgânico ao Corpo Pós-Orgânico. Uma História de Fragmentações*. Lisboa: [s.n.], 2006. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.
- Raça, Género e Classe nos Media. «Revista de Estudos da Comunicação». Dir. Dra. Mônica Fort e Ms. Denise R. Stacheski. Vol.13, N.30. Curitiba: Pontífice Universidade Católica do Paraná/ Editora Universitária Champagnet, 2012.
- CORREIA, Carlos João – Schiller e o Problema da Identidade Pessoal. In SANTOS, Leonel Ribeiro dos (coord.) – *Educação Estética e Utopia Política*. Lisboa: Colibri, 1996. (Actas & Coloquios). ISBN 972-8288-51-4.
- COSTA, J. Almeida ; MELO, A. Sampaio – *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1999. ISBN 972-0-05001-2.
- COTTINGHAM, John – *Dicionário Descartes* [1993]. Trad. de Helena Martins. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995. ISBN 85-7110-307-0.

COURTINE, Jean-Jacques ; HAROCHE, Claudine – *História do Rosto*. Trad. de Ana Moura. Lisboa: Teorema, 1995. ISBN 972-695-240-9.

CRARY, Jonathan – *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Massachusetts: The Mit Press, 1992. ISBN 0-262-53107-0.

CHRISTIE, Agatha – *Nêmesis* [1971]. Trad. de Isabel Alves. Alfragide: Asa, 2010. ISBN 978-989-23-0940-8.

DA VINCI, Leonardo – *Tratado de Pintura*. Edição de Angel Gonzalez Garcia. Madrid: Editora Nacional, 1980. ISBN 84-276-1311-3.

DEBORD, Guy – *A Sociedade do Espectáculo* [1967]. Lisboa: Mobilis in Mobili, 2005. ISBN: 9727160026.

DECORDOVA, Richard – *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*. Urbana: University of Illinois Press, 1990.

DELEUZE, Gilles – *Diferença e Repetição* [1968]. Trad. de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio d'Água, 2000. (Filosofia). ISBN 972-708-595-4.

– *Nietzsche e a Filosofia* [1962]. Trad. de António M. Magalhães. Porto: Rés-Editora, 1989.

– *O Mistério de Ariana*. Trad. de Edmundo Cordeiro. Lisboa: Veja, 1996. (Passagens). ISBN 972-699-503-5.

– Platão, os Gregos. *In Crítica e Clínica* [1993]. Trad. de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997. ISBN 85-7336-0 9-6.

– Platon et le Simulacre. *In Logique du Sens* [1969]. Paris : Les Éditions de Minuit, 1969. (Critique). ISBN 2-7073-01-52-3.

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix – *Mil Planaltos. Capitalismo e Esquizofrenia 2* [1987]. Trad. de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007. ISBN 978-972-37-1272-8.

– *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia 1* [1972]. Trad. de Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. ISBN 972-37-0181-2.

– *O que é a Filosofia?* [1991]. Trad. de Bento Prado Jr. e Alberto Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1997. ISBN 85-85490-02-0.

DENNETT, Daniel C. – *Tipos de Mentis* [1996]. Trad. de Maria Teresa Castanheira. Maфра: Rocco, 2001. ISBN 972-759-314-3.

DERRIDA, Jacques – *Memoirs of the Blind. Self-Portrait and Other Ruins*. Trad. de Pascale-Anne Brault e Michael Naas. London: The University of Chicago Press, 1993. ISBN 978-0-226-14308-8.

DESCARTES, René – *Philosophical Essays and Correspondence*. Cambridge: Hackett Publishing Company, 2000. ISBN 978-0-87220-502-4.

– *Os Princípios da Filosofia* [1644]. Lisboa: Guimarães Editores, 1998. ISBN 972-665-279-0.

DIDEROT, Denis ; ALEMBERT, Jean – *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*. Geneve : Chez Pellet, 1777-79. Tomo 11.

DIDI-HUBERMAN, Georges – *Imagens Apesar de Tudo* [2004]. Trad. de V. Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012. ISBN 9789899768413.

– *Invention of Hysteria. Charcot and the Iconography of the Salpêtrière* [1982]. Trad. de Alisa Hartz. Massachusetts: The Mit Press, 2003. ISBN 0-262-04215-0.

- *La Peinture Incarnée*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1985. ISBN 2-7073-1009-3.
- *O Que Nós Vemos, O Que Nos Olha* [1992]. Trad. de Golgona Anghel e João Pedro Cachopo. Porto: Dafne Editora, 2011. ISBN 978-989-8217-12-7.
- Viscosities and Survivals. Art History Put to the Test by the Material. In DIDI-HUBERMAN, Georges ; DAVIS, Whitney; HECKER, Sharon ; KORNMEIER, Uta – *Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure*. Edimburgo: Getty Publications, 2008. ISBN 978-0892368778.
- DOLEVE-GANDELMAN, Tsili ; GANDELMAN, Claude – The Metastability of Primitive Artefacts. «Semiotica». Vol. 75. 1989. Disponível em <http://www.deepdyve.com/lp/de-gruyter/the-metastability-oionaremf-primitive-artefacts-nQCIn8cy2U>. (2011.10.12).
- DUBOIS, Phillipe – *O Acto Fotográfico* [1982]. Lisboa: Vega, 1991. ISBN 972-699-280-X.
- DUNCOMBE, Stephen – *Zines. Notes from Underground and the Politics of Alternative Culture*. London: Verso, 1997. ISBN 1-85984-158-9.
- DUVE, Thierry de – On Incarnation: Sylvie Blocher's *L'Annonce Amoreuse* and Édouard Manet's *A Bar at the Folies-Bergère*. In GILL, Carolyn Bailey (ed.) - *Time and Image*. Manchester & New York: Manchester University Press, 2000. ISBN 0-7190-5814-7.
- ECO, Humberto (dir.) – *História da Beleza*. Algés: Difel, 2004. ISBN 972-29-0716-6.
– *História do Feio*. Algés: Difel, 2007. ISBN 978-972-29-0854-2.
- ELKINS, James – From Original to Copy and Back Again. «The British Journal of Aesthetics». Dir. Richard Wollheim. Vol. 33, N. 2. Oxford: The British Society of Aesthetics by Oxford University Press, 1993. ISSN 0007-0904.
– *The Object Stares Back. On the Nature of Seeing*. New York: Simon & Schuster, 1996. ISBN 0-684-80095-0.
- ELLIS, John – *Visible Fictions. Cinema, Television, Video*. London: Routledge, 1982.
- ESTEVES, João Pissarra – Os *Media* e a Questão da Identidade. In MIRANDA, José Bragança de ; SILVEIRA, Joel Frederico da (org.) – *As Ciências da Comunicação na Viragem do Século*. Lisboa: Vega Editora, 2002. (Comunicação & Linguagens). ISBN 972-699-695-3.
- FARINELLI, Franco – O Dedo no Mapa. In MAPPA MUNDI. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2011. ISBN 978-989-8239-26-6.
- FEATHERSTONE, Michael ; HEPWORTH, Mike ; TURNER, Bryan S. (ed.) – *The Body: Social Process and Cultural Theory*. London: Sage Publications, 1991.
- FONSECA, Tony – The Doppelgänger. In JOSHI, S.T. (ed.) – *Icons of Horror and the Supernatural: an Encyclopedia of Our Worst Nightmares*. London: Greenwood Press, 2007. ISBN 0-313-33780-2. Vol. I, II.
- FOSTER, Hal – *Prosthetic Gods*. Massachusetts : The Mit Press, 2004. ISBN 0-262-06242-9.
- FOUCAULT, Michel – *Abnormal. Lectures at the Collège de France 1974-1975*. Trad. de Graham Burchell. New York: Picador, 1999. ISBN 0-312-42405-1.
– *A Hermenêutica do Sujeito* [1982]. Trad. de Márcio Fonseca e Salma Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006. ISBN 85-336-2344-5.

- *De Outros Espaços*. Trad. de Pedro Moura. 1967. Disponível em http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html. (2010. 11. 28).
- *História da Loucura* [1961]. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- *História da Sexualidade I. A Vontade de Saber* [1976]. Lisboa: Relógio d'Água, 1994. (Antropos).
- *História da Sexualidade III. O Cuidado de Si* [1984]. Lisboa: Relógio d'Água, 1994. ISBN 972-708-242-4.
- Introduction. In BARBIN, Herculine - *Herculine Barbin. Being the Recently Discovered Memoirs of a Nineteenth-Century French Hermaphrodite*. New York: Pantheon Books, 1980. ISBN 0-394-73862-4.
- *Isto Não é um Cachimbo* [1973]. Trad. de Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 2007. ISBN 978-85-7753-031-1.
- *Vigiar e Punir. Nascimento da Prisão* [1975]. Trad. de Raquel Ramalheite. Petrópolis: Ed. Vozes, 2003. ISBN 85-326-0508-7.

FRADE, Pedro Miguel – *Figuras do Espanto. A Fotografia antes da sua Cultura*. Porto: Asa, 1992. ISBN 972-41-1127-X.

FREEDBERG, David – *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1989. ISBN 0-226-26146-8.

FREUD, Sigmund – Fetichism. In PHILLIPS, Adam (ed.) – *The Penguin Freud Reader*. London: Penguin Books, 2006. ISBN 13: 978-0-141-18743-3.

– Medusa's Head. In *Writings on Art and Literature*. Ed. James Strachey. Stanford: Stanford University Press, 1997. ISBN 9780804729734.

FRIAS, Paulo – “Novos Colonos” – *Comunicação, Representação e Apropriação do Espaço em Mundos Virtuais Online. A Comunidade Portuguesa em Second Life*. Lisboa: [s.n.], 2010. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

GALINDO, Dolores Cristina – *Sobre os Ciborgues como Figuras de Borda*. 2003. Disponível em www.bib.uab.es/pub/athenea/1578864n4a16.pdf (22.03.2005).

GALTON, Francis – Race Improvement. In *Memories of My Life*. 1908. Disponível em www.mugu.com/galton/index.html. (2011.03.12).

GAMITO, Maria João – *Da Transição ao Transitório: A Margem como um Lugar em Trânsito*. 2007. Disponível em <http://hdl.handle.net/10451/1994>. (2011.06.13).

GARBER, Marjorie ; VICKERS, Nancy J. (ed.) – *The Medusa Reader*. New York & London: Routledge, 2003. ISBN 0-415-90099-9.

GAUTHIER, Alain – O Virtual é Azul. «Real vs. Virtual. Revista de Comunicação e Linguagens». Dir. Bragança de Miranda. N. 25. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens/ Edições Cosmos, 1999.

GIDDENS, Anthony – Living in a Post-Traditional Society. In BECK, Ulrich ; GIDDENS, Anthony ; LASH, Scott – *Reflexive Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*. Cambridge: Polity Press, 1994. ISBN 0-7456-1278-4.

– *Modernidade e a Identidade Pessoal* [1991]. Trad. de Miguel Vale de Almeida. Oeiras: Celta, 2001. ISBN 972-8027-73-7.

- GIL, Isabel Capeloa – O que é Literacia Visual ou o Estranho Caso do Coelho-Pato. *In Literacia Visual. Estudos sobre a Inquietude das Imagens*. Lisboa: Edições 70, 2011. (Arte & Comunicação). ISBN 978-972-44-1650-2.
- GIL, José – *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997. (Antropos).
 – *Monstros*. Lisboa: Relógio d'Água, 2006. (Antropos). ISBN 9727088902.
 – *Movimento Total. O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001. ISBN 972-708-650-0.
- GILMAN, Sander L. – *Making the Body Beautiful. A Cultural History of Aesthetic Surgery*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 1999. ISBN 978-0-691-07053-7.
- GIRARD, René – What is a Myth?. *In The Scapegoat* [1982]. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1986. ISBN 0-8018-3315-9.
- GOMBRICH, E.H. – *Arte e Ilusão* [1959]. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
 – *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*. London: Phaidon, 1999. ISBN 0-7148-3655-9.
- GOODMAN, Lizbeth - Who's Looking at Who(m)?: Re-viewing Medusa. «Modern Drama». 39, N.º 1. 1996.
- GOODMAN, Nelson – *Linguagens da Arte* [1968]. Trad. de Vítor Moura. Lisboa: Gradiva, 2006. (Filosofia Aberta).
- GRICE, H. P. – Personal Identity. *In* MOORE, G. (ed.) - *Mind*. London: Macmillan&Co., 1941.
- GRIMAL, Pierre – *Dicionário de Mitologia Grega e Romana* [1990]. Trad. de Victor Jabouille. Lisboa: Difel, 1992. ISBN 972-29-0049-8.
- GRIMM, Jacob ; GRIMM, Wilhelm – *Snow-White and the Seven Dwarfs* [1812]. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. ISBN 0-8166-4420-9.
- GROSZ, Elizabeth – *Space Time and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*. New York & London: Routledge, 1995. ISBN 0-415-91136-2.
- HABERMAS, Jürgen – *Técnica e Ciência como Ideologia* [1968]. Lisboa: Edições 70, 2007. (Biblioteca de Filosofia Contemporânea). ISBN 972-44-0661-X.
- HAGAN, Frank – *Introduction to Criminology. Theories, Methods, and Criminal Behavior*. London: Sage Publications, 2011. ISBN 978-1-4129-7971-9.
- HAIRSTYLES OF THE WORLD. Amsterdam: The Pepin Press, 2003. IBN 90-5496-082-5.
- HARAWAY, Donna J. – A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and the Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. *In Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books, 1991. ISBN 0-85343-139-7.
 – *The Haraway Reader*. NewYork: Routledge, 2004. ISBN 0-415-96688-4.
- HARRISON, Jane – The Ker as Gorgon. *In Prolegomena to the Study of Greek Religion* [1903]. Princeton: Princeton University Press, 1991. ISBN 0-691-01514-7.

- HART, Clive ; STEVENSON, Gilliland – *Heaven & the Flesh. Imagery of Desire from the Renaissance to the Rococo*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. ISBN 0-521-49571-7.
- HAWTHORNE, Nathaniel – *The BirthMark*. In *Mosses from an Old Manse* [1846]. U.K.: Assistedreadingbooks, 2006. ISBN 1425006930. Vol. I.
- HAYLES, Katherine N. – *The Life Cycle of Cyborgs. Writing the Posthuman*. In GRAY, Chris Hables (ed.) – *The Cyborg Handbook*. London: Routledge, 1995. ISBN 0-415-90848-5.
- HEIDEGGER, Martin – *Sobre a Madona Sixtina* [1955]. Trad. de Inês Borges Duarte. «Filosofia». Vol. III, N. 1,2. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Filosofia, 1989.
- HOY, David Couzens (ed.) – *Foucault: A Critical Reader*. New York: Blackwell, 1986.
- JANUS, Elizabeth – Ugo Rondinone. «Artforum». 1998. Disponível em http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_3_37/ai_53286434/. (2011.06.27).
- JONES, Peter – *Reading Ovid. Stories from the Metamorphoses*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. ISBN 978-0521613323.
- KERCKHOVE, Derrick de – *Television*. In *The Skin of Culture. Investigating the New Electronic Reality* [1995]. London: Kogan Page, 1997. ISBN 0-7494-2480-X.
- KLEIST, Heinrich Von – *As Marionetas* [1810]. Trad. de Luís Bruhein e Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora, 1988.
- KROKER, Arthur ; KROKER, Marilouise (ed.) – *Body Invadors. Panic Sex in America*. Quebec: New World Perspectives, 1987. ISBN 0-920393-96-9.
- KUHN, Thomas S. – *The Priority of Paradigms*. In *The Structure of Scientific Revolutions* [1962]. Chicago: The University of Chicago Press, 1970. ISBN 0-226-458040. Vol. II.
- LACAN, Jacques – *O Seminário. Livro 11. Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise* [1963-64]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Lda., 1993. ISBN 85-85061-10-3.
– *The Mirror Stage as Formative of the Function on the/ as Revealed in Psychoanalytic Experience*. In *Écrits* [1966]. London: Routledge, 1989. ISBN 0-415-25392-6.
- LAUGHRAN, Michelle – *Make-Up as Understructure. Renaissance Cosmetics in Renaissance Self-Fashioning*. 2003. Disponível em <http://sjcme.academia.edu/MichelleLaughran/Papers>. (2011.03.15).
- LAUREN, Brenda – *Computer as Theatre*. In TREND, David – *Reading Digital Culture*. U.K.: Blackwell Publishing, 2001. ISBN 0-631-22302-9.
- LAVATER, J. C. – *On the Lines of Animality*. In *Essays on Physiognomy; for the Promotion of Knowledge and the Love of Mankind*. London: C. Whittingilam, 1804. Vol. III.
– *Physiognomy, or the Corresponding Analogy Between the Conformation of the Features and the Ruling Passions of the Mind*. London: William Tegg, 1866.
- LAVELLE, Louis – *The Dilemma of Narcissus* [1939]. New York: Larson Publications, 1993. ISBN 0-943914-61-2.

- LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir.) – *A Pintura. Textos Essenciais. O Mito da Pintura*. São Paulo, Editora 34, 2004. ISBN 85-7326-292-3. Vol. 1.
 - *A Pintura. Textos Essenciais. A Teologia da Imagem e o Estatuto da Pintura* [2004]. São Paulo, Editora 34, 2007. ISBN 85-7326-293-1. Vol. 2.
- LIPOVETSKY, Gilles – *A Era do Vazio* [1983]. Lisboa: Relógio d'Água, 1989.
- LULL, James (ed.) – *Culture in the Communication Age*. New York : Routledge, 2001. ISBN 0-415-22116-1.
- LYOTARD, Jean-François – *A Condição Pós-Moderna* [1979]. Lisboa: Gradiva, 1989. (Trajectos). ISBN 972-662-016-3.
- MAIA, Tomás – *Assombra. Ensaio sobre a Origem da Imagem*. Lisboa: Assírio&Alvim, 2009. ISBN 978-972-37-1359-6.
- MARIAS, Juan – *História da Filosofia* [1941]. São Paulo: Martins-Fontes, 2004. ISBN 9788533619920.
- MARINETTI, Filippo Tommaso – *O Futurismo*. Lisboa: Hiena Editora, 1995.
- MARRINAN, Michael ; GUMBRECHT, Hans Ulrich (ed.) – *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press, 2003. ISBN 0-8047-4436-X.
- MARWICK, Arthur – *A History of Human Beauty*. London: Cambridge University Press, 2004. ISBN 1-85285-448-0.
- McNEIL, Legs ; McCAIN, Gillian – *Please Kill Me. The Uncensored Oral History of Punk*. New York: Grove Press, 2006. ISBN 978-08021422641.
- MEDEROS, Margarida – *Fotografia e Narcicismo. O Auto-Retrato Contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000. ISBN 927-37-0606-7.
 – *Fotografia e Verdade. Uma História de Fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. ISBN 978-972-37-1561-3.
- MEIJER, Miriam – *Race and Aesthetics in the Anthropology of Petrus Camper*. Amsterdam: Rodopi, 1999.
- MELCHIOR-BONNET, Sabine – *The Mirror: A History* [1994]. New York: Routledge, 2001. ISBN 0-415-92447-2.
- MICHAELS, Walter Benn – *The Shape of the Signifier. 1967 and the End of History*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2004. ISBN 0-691-11872-8.
 – *The Trouble with Diversity. How to Learn to Love Identity and Ignore Inequality*. New York: Metropolitan Books, 2006. ISBN 0-8050-7841-X.
- MIGLIETTI, Francesca Alfano – *Extreme Bodies. The Use and Abuse of the Body in Art*. Milano: Skira Ed., 2003. ISBN 88-8491-379-9.
- MILLÁS, Juan José – El Ciborg del Tercer Ojo. «El País». 2012. Disponível em http://elpais.com/diario/2012/01/15/eps/1326612415_850215.html. (2012.02.27).

- MIRANDA, José A. Bragança de – A Arte Interpelada pelo Corpo. In CORPUS. VISÕES DO CORPO NA COLEÇÃO BERARDO. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2003. ISBN 972-8176-85-6.
– *Corpo e Imagem*. Lisboa: Nova Vega, 2008. (Passagens). ISBN 978-972-699-895-2.
- MIRZOEFF, Nicholas – *An Introduction to Visual Culture*. London & New York: Routledge, 1999. ISBN 0-415-15875-3.
– *Bodyscape. Art, Modernity and the Ideal Figure*. London & New York: Routledge, 1995. ISBN 0-415-09800-9.
– *The Visual Culture Reader*. London & New York: Routledge, 1998. ISBN 0-415-14134-6.
- MITCHELL, W.J.T. – *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1986. ISBN 0-226-53229-1.
– *Picture Theory* [1994]. Chicago: The University of Chicago Press, 1995. ISBN 0-226-53232-1.
– *What do Pictures Want? The lives and Loves of Images*. U.S.A.: The University of Chicago Press, 2005. ISBN 0-226-53245-3.
– What do Pictures “Really” Want?. «October 77». 1996. Disponível em <http://digitalhistory.concordia.ca/courses/hist403w08/wp-content/uploads/2008/02/mitchell.pdf>. (2011.09.13).
- MITCHELL, William – *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge: The Mit Press, 1992. ISBN 0-262-13286-9.
- MOKHATAN, Gamal (ed.) – *História Geral da África*. Brasília: Unesco, 2010. ISBN 978-85-7652-124-2. Vol. II.
- MONDZAIN, Marie-José – *A Imagem pode Matar?*. Lisboa: Nova Veja, 2009. ISBN 978-972-699-908-9.
- MOSSE, George L. – Beauty Without Sensuality. The Exhibition Entartete Kunst. In BARRON, Stephanie – *Degenerate Art. The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. Los Angeles: Harry N. Abrams, INC., Publishers, 1991. ISBN 0-8109-3553-4.
- MULVEY, Laura – *A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman*. 1991. Disponível em http://bilgi.academia.edu/SaideElifOzkorkmaz/Papers/126286/A_Phantasmagoria_of_the_Female_Body_The_Work_of_Cindy_Sherman. (2011.03.25).
– Visual Pleasure and Narrative Cinema. In PENLEY, Constance (ed.) - *Feminism and Film Theory*. New York: Routledge, 1988. ISBN 0-415-90108-1.
- MUMFORD, Lewis – *The City in History. Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects* [1961]. London: Secker & Warburg, 1966.
- NIETZSCHE, Friedrich – *A Genealogia da Moral* [1887]. Trad. de Carlos José de Meneses. Lisboa: Guimarães Editora, [s.d.].
- OGDEN C.L. ; FRYAR C.D. ; CARROLL M.D. ; FLEGAL K.M. - Mean Body Weight, Height, and Body Mass Index, United States 1960–2002. «Advance Data from Vital and Health Statistics». Dir. Edward Sondik. N. 347. Hyattsville, Maryland: National Center for Health Statistics, 2004.
- ORBACH, Susie – *Bodies*. London: Profile Books, 2010. ISBN 978-1-846608-029-8.

ORTEGA, Francisco – *O Corpo Incerto. Corporeidade, Tecnologias Médicas e Cultura Contemporânea*. Rio de Janeiro: Garamond, 2008. ISBN 978-85-7617-140-9.

OVIDIO – *Medicamina Faciei Femineae*. In RIMELL, Victoria – *Ovid's Lovers. Desire, Difference, and the Poetic Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. ISBN 978-0-521-11780-7.

– *Metamorfoses*. Trad. de Domingos Lucas. Lisboa: Nova Veja, 2006. ISBN 972-699-842-5. Vol. I.

– *Metamorfoses*. Trad. de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007. ISBN 978-972-795-206-9.

OWENS, Craig – *The Medusa Effect, or, The Specular Ruse*. In *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*. California: University of California Press, 1994. ISBN 0-520-07740-7.

PEREIRA, Micael – *Olha o Robô*. «Revista Única». Dir. Henrique Monteiro. N. 1875. Lisboa: Expresso, 2008.

PERRAULT, Charles – *O Espelho ou a Metamorfose de Orante*. In *Contos e Fábulas*. São Paulo: Iluminuras, 2007. ISBN 978-85-7321-255-6.

PIO XII – MUNIFICENTISSIMUS DEUS. *Definição do Dogma da Assunção de Nossa Senhora em Corpo e Alma ao Céu*. 1950. Disponível em http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/apost_constitutions/documents/hf_p-xii_apc_19501101_munificentissimus-deus_po.html. (2011.01.07).

PLATÃO – *A República*. Mem-Martins: Europa-América, 1987.

– Alcibiades. Trad. de D.S. Hutchinson. In COOPER, J. M. (ed.) - *Plato. Complete Works*. Indiana: Hackett Publishing Company, 1997. ISBN 0-87220-349-2.

– *Fédon*. Lisboa: Lisboa Editora, 2001. ISBN 972-680-232-6.

– *Fedro*. Lisboa: Edições 70, 1997. ISBN 972-44-09651.

– *Laws*. Sioux Falls: NuVision Publications: 2006. ISBN 1-59547-953-8.

– *O Banquete*. Trad. de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 1986. (Filosofia & Ensaios).

– Timeu. In *Diálogos IV*. Trad. de Emile Chambry. Mem-Martins: Europa-América, 1969.

PLINE L'ANCIEN – *Histoire Naturelle*. XXXV. Paris : Les Belles Lettres, 1985.

POE, Edgar – *William Wilson*. 1839. Disponível em <http://www.online-literature.com/poe/47/>. (2011.01.03).

PRIOR, William J. – *The Forms as Paradigm*. In *Unity and Development*. Dorset: Biddles, Ltd., 1985. ISBN 0-7099-400-5-X.

QUETELET, Adolphe - *A Treatise on Man and the Development of His Faculties* [1842]. Los Angeles: University of California Library, 2003. ISBN 9-781149-562277.

RAJCHMAN, John – *As Ligações de Deleuze* [2000]. Trad. de Jorge P. Pires. Lisboa: Temas e Debates, 2002. (Memórias do Mundo). IBN 972-759-441-7.

RANCIÈRE, Jacques – *O Destino das Imagens* [2003]. Trad. de Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2011. ISBN 978-989-8327-17-8.

- RIDLEY, Marion B. ; VANHOOK, Steven M. – Aesthetic Facial Proportions. *In* PPL, Ira D. [et al] - *Facial Plastic and Reconstructive Surgery*. New York: Thiema Medical Pub., 2009. ISBN 978-1-58890-515-4.
- ROBINS, Kevin – *Into the Image. Culture and Politics in the Field of Vision*. London: Routledge, 1996. ISBN 0-415-14576-7.
- RODENBECK, J. F. – Yayoi Kusama: Surface, Stitch, Skin. *In* ZEGHER, M. Catherine - *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art In, Of, and From Feminine*. Massachusetts: The Mit Press, 1996. ISBN 9-780262-540810.
- RORTY, Amélie (ed.) - *The Identities of Persons* [1976]. California: University of California Press, 1984. ISBN 0-520-03309-4.
- SÁ, Artur Moreira – *Os Precursores de Descartes*. Lisboa: Tipografia Couto Martins, 1944.
- SABBATTINI, Nicola - *Pratique pour Fabriquer Scenes et Machines de Theatre* [1637]. Trad. de Maria Canavaggia, Renee Canavaggia e Louis Jouvét. Neuchatel : Idees et Calandes, 1994.
- SANTOS, Boaventura Sousa – O Social e o Político na Transição Pós-Moderna. «Revista de Comunicação e Linguagens» 6/7. Lisboa: Departamento de Comunicação Social da Universidade Nova de Lisboa, [s.d].
- SCHOLES, Robert – Light Reading. *In The Crafty Reader*. Yale: Yale University, 2001. ISBN 0-300-09015-3.
- SCHWARTZ, Hillel – *The Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. New York: Zone Books, 1998. ISBN 0-942299-36-1.
- SCRUTON, Roger – *Beauty*. Oxford: Oxford University Press, 2009. ISBN 978-0-19-955952-7.
- SEABRA, Ana – Nos Bastidores com as Top Models. «Máxima». Dir. Laura Torres. 2010. Disponível em <http://www.maxima.xl.pt/Fam%C3%ADlia/DetailheFamilia/tabid/314/itemId/1751/Default.asp>. (2011.03.22).
- SHAPIRO, Laura – “I Guarantee”: Betty Crocker and the Woman in the Kitchen. *In* AVAKIAN, Arlene V. ; HABER, Barbara (ed.) - *From Betty Crocker to Feminist Food Studies. Critical Perspectives on Woman and Food*. U.S.A.: University of Massachusetts Press, 2005. ISBN 1-55849-511-8.
- SHELLY, Mary – *Frankenstein* [1831]. Lisboa: Editorial Estampa, 1972.
- SONTAG, Susan – An Argument about Beauty. *In At the same Time. Essays and Speeches*. Ed. Paolo Dilonardo and Anne Jump. New York: Farrar Straus Giroux, 2007. ISBN 0-374-10072-8.
- SPICKER, Stuart F. (ed.) - *The Philosophy of the Body*. Chicago: Quadrant Books, 1970.
- STAFF, Edge – *The Psychology of Avatars*. Disponível em <http://www.edge-online.com/features/psychology-avatars>. (2012.06.15).

STEINER, Wendy – *The Trouble with Beauty*. London: William Heinemann, 2001. ISBN 0-4340-0735-8.

STELARC – From Psycho-Body to Cyber Systems: Images as Post-human Entities. In DIXON, Joan Broadhurst ; CASSIDY, Eric J. (ed.) – *Virtual Futures*. Great Britain: The Bath Press, 1998. ISBN 0-415-13379-3.

STOICHITA, Victor I. – *A Short History of the Shadow* [1997]. London: Reaktion Books, 1999. ISBN 1-86189-000-1.

– *The Pygmalion Effect. From Ovid to Hitchcock*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2008. ISBN 978-0-226-77521-0.

THOMPSON, Whitney – *Entrevista com a Top Plus Internacional Whitney Thompson*. 2008. Disponível em <http://garotasformosas.com.br/gformosas/?p=12625>. (2011.03.18).

TUCHERMAN, Ieda – *Breve História do Corpo e de seus Monstros*. Lisboa: Nova Vega, 2004. (Passagens). ISBN 972-699-577-9.

TURKLE, Sherry – *Life on Screen: Identity in the Age of the Internet*. New York: Simon and Schuster, 1995.

TURNER, Graeme – *Understanding Celebrity*. London: Sage Publications, 2004. ISBN 0-7619-4168-1.

VERNANT, Jean-Pierre – In the Mirror of Medusa. In *Mortals and Immortals* [1991]. Princeton: Princeton University Press, 1992. ISBN 0-691-01931-2.

VIEIRA, Padre António – Nossa Senhora do Rosário. In *Sermões*. São Paulo: Hedra, 2001. ISBN 1-85-87328-37-9.

VIGARELLO, Georges – *História da Beleza* [2004]. Lisboa: Editorial Teorema, 2005. ISBN 972-695-644-7.

VIOLI, Alessandra – *Proof Positive: The Photomatic Body in Fin de Siècle Science*. 2007. Disponível em http://www.pd.org/Perforations/perf29/violi/violi_proof_positive.htm. (2012.01.20).

VIRILIO, Paul – *Aesthetics of Disappearance*. U.S.A.: Semiotext(e), 1991.
– *Cibermundo: A Política do Pior*. Lisboa: Teorema, 2000. ISBN 972-695-396-0.
– *O Espaço Crítico* [1984]. Trad. de Paulo Roberto Pires. São Paulo: Editora 34, 1993. ISBN 85-85490-16-0.

WARHOL, Andy – *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975. ISBN 0-15-189050-1.

WATZLAWICK, Paul – *A Realidade é Real?* [1976]. Trad. de Maria Vasconcelos Moreira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991. (Antropos). ISBN 972-708-140-1.

WEBER, Max – *Economy and Society* [1921-22]. Ed. Guenther Roth e Claus Wittich. California: University of California Press, 1978. ISBN 0-520-03500-3.

WIGLEY, Mark – *Constant's New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire*. Rotterdam: Uitgeverij 010 Publishers, 1998. ISBN 90-4650-343-5.

WILK, Stephen R. – *Medusa. Solving the Mystery of the Gorgon*. Oxford: Oxford University Press, 2000. ISBN 0-19-512431-6.

WITTGENSTEIN, Ludwig – *Philosophical Investigations*. Trad. de G.E.M. Ascombe, P.M.S. Hacken, Joachim Schulte. U.K.: Blackwell Publishing, 2009. ISBN 978-1-4051-5928-9.

YANAL, Robert J. – *Paradoxes of Emotion and Fiction*. U.S.A.: The Pennsylvania State University Press, 1999. ISBN 0-271-01894-1.

ŽIŽEK, Slavoj – *Interrogating the Real*. London: Continuum, 2006. ISBN 0-8264-8973-7.

Outros Sítios na Internet

[http://www.pordata.pt/Portugal/Agregados+privados+com+os+principais+equipamentos+domicilios+\(percentagem\)-191](http://www.pordata.pt/Portugal/Agregados+privados+com+os+principais+equipamentos+domicilios+(percentagem)-191). (2012.04.02).

<http://www.ptjornal.com/201201024681/tv-media/casa-dos-segredos-esmaga-peso-pesado-nas-audiencias-de-final-de-ano.html>. (2012.04.03).

www.generalmills.com. (2011.02.12).

<http://www.missuniverse.com/>. (2011.03.21).

<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2011/07/adolescentes-aproveitam-ferias-para-voltar-aulas-com-silicone-nos-seios.html>. (2011.11.15).

<http://ultimosegundo.ig.com.br/mundo/nyt/para+muitos+chineses+nova+riqueza+traz+feicoes+renovadas/n1300099276338.html>. (2011.11.03).

<http://www.youtube.com/watch?v=aqYjciJOTFY>. (09:58 min). (2011.11.15).

<http://www.nbc.com/the-biggest-loser/video/categories/season-8-finale/1186424/>. (2011.11.12).

http://www.muenster.de/stadt/tourismus/en/sculptures_kabakov.html. (2011.11.12).

<http://www.dlkonavenue.com/Page.asp?PageID=122&ContentID=1267&SiteNodeID=184>. (2011.11.03).

https://ciist.ist.utl.pt/docs_da/codigo_direito_autor_republicado.pdf. (2011.11.03).

www.mtv.com/onair/dyn/i_want_a_famous_face-2/flipbooks.jhtml. (2011.12.21).

<http://secondlife.com/>. (2012.02.01).

<http://moonandharbissonworks.blogspot.com/>. (2012.02.27).

<http://www.nelson-atkins.org/art/CollectionDatabase.cfm?id=30797&theme=american>. (06.03.2011).

Filmes, Vídeos e Documentários

FINCHER, David – *The Curious Case of Benjamin Button* [registro de vídeo]. U.S.A.: Warner Bros./Paramount Pictures, 2008.

HARDWICKE, Catherine – *Twilight* [registro de vídeo]. U.S.A.: Summit Entertainment, 2008. DVD (122min).

LYNCH, David – *The Elephant Man* [registro de vídeo]. U.S.A.: Brookfilms, 1980. DVD (124min).

NATIONAL GEOGRAPHIC: SCIENCE OF GENDER [registro de vídeo]. 2010.

PASOLINI, Pier Paolo – *Che Cosa Sono le Nuvole?*. In PASOLINI, Pier Paolo [et.al.] - *Capriccio all'Italiana*. [registro de vídeo]. Itália: Dino de Laurentiis, 1967. (81min).

PYUN, Albert – *Cyborg* [registro de vídeo]. U.S.A.: Cannon Films, 1989. DVD (82 min).

RODGERS, Mic – *Universal Soldier – The Return* [registro de vídeo]. U.S.A.: TriStar Pictures, 1999. DVD (89 min).

ROHMER, Eric – *Os Amores de Astrea e Celadon* [registro de vídeo]. França: Réze Productions, CER; BIM, 2007. DVD (109min).

SCOTT, Ridley – *Blade Runner* [registro de vídeo]. U.S.A.: Warner Bros., 2008. DVD (84 min).

SPIELBERG, Steven - *A.I. Artificial Intelligence* [registro de vídeo]. U.S.A.: Dream Works/Warner Bros., 2001.

STEAD, John – *Cyborg Soldier* [registro de vídeo]. U.S.A.: Warner Bros., 2003. DVD (109 min).

VERHOEVEN, Paul - *Robocop* [registro de vídeo]. U.S.A.: Orion Pictures, 1987. DVD (102 min).

Figuras

Figura 1: Disponível em <http://www.artgalleryabc.com/magritte/blog>. (2012. 05. 10).

Figura 2: Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.078/299>. (2012.05.11).

Figura 3: Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.027/758>. (2012.05.11).

Figura 4: Disponível em <http://www.installationart.net/Chapter3Interaction/interaction03.html>. (2012.05.11).

Figura 5: Disponível em http://www.artchive.com/web_gallery/P/Pieter-Aertsen/Cook-in-front-of-the-Stove-1559.html. (2012.05.11).

Figura 6: Disponível em <http://www.drawingsofleonardo.org/images/studyofwomaninprofile.jpg>. (2012.05.11).

Figura 7: Disponível em <http://epsomat.blogspot.pt/2011/09/el-hombre-vitruvio-y-el-numero-aureo.html>. (2012.05.11).

Figura 8: Disponível em <http://bombsite.com/issues/98/articles/2862>. (2012.05.11).

Figura 9: Disponível em http://en.wikipedia.org/wiki/File:Meister_des_Codex_Aureus_Epternacensis_001.jpg. (15.05.2012).

Figura 10: Disponível em http://www.flickr.com/groups/cherubim_award_level_3__invitation_only_p1a2fav_75/. (2012.05.15).

Figura 11: Disponível em <http://www.bibliopolis.com/main/books/author/Lavater..html>. (2012.05.15).

Figura 12: Disponível em <http://topfferiana.free.fr/?p=1723>. (2012.05.15).

Figura 13: Disponível em <http://thephysiognomist.blogspot.pt/2007/01/face-is-not-just-face.html>. (2012.05.15).

Figura 14: Disponível em <http://whitehotel.tumblr.com/post/2533713710/albrecht-durer-male-study-profile-and-front-view>. (2012.05.15).

Figura 15: Disponível em http://www.kuzanov.net/services/rhinoplasty_history.html. (2012.05.15).

Figura 16: Disponível em ledroitcriminel.free.fr/.../iconographie_1.htm. (2012.05.15).

Figura 17: Disponível em www.ingenting.f2s.com/western/mallar.htm. (2012.05.15).

Figura 18: Disponível em www.loc.gov/exhibits/freud/freud02.html. (2012.05.15).

Figura 19: Disponível em http://en.wikipedia.org/wiki/File:Jean_Fouquet_Self_Portrait_1452-1455.jpg. (2012.05.15).

Figura 20: Disponível em http://phomul.canalblog.com/archives/duchamp__marcel/index.html. (2012.05.15).

Figura 21: Disponível em vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/essays/data/art29?p=4. (2012.05.15).

Figura 22: Disponível em hosting.zkm.de/ctrlspace/. (2012.05.15).

Figura 23: Disponível em <http://www.wfu.edu/~woodaljn/ant260/steel.htm>. (2012.05.15).

Figura 24: Disponível em <http://www.bytwerk.com/gpa/posters2.htm>. (2012.05.15).

Figura 25: Disponível em <http://www.mindatplay.co.uk/vitalstatistics.html>. (2012.05.15).

Figura 26: Disponível em http://en.wikipedia.org/wiki/Uncle_Sam. (2012.05.15).

Figura 27: Disponível em http://www.crazysven.com/gallery2/aunt_jemima/AuntJemima. (2012.05.15).

Figura 28: Disponível em <http://mundodasmarcas.blogspot.pt/2006/08/betty-crocker-make-every-day-homemade.html>. (2012.05.15).

Figura 29: Disponível em <http://www.aveleyman.com/FilmCredit.aspx?FilmID=5623>. (2012.05.15).

Figura 30: Disponível em http://en.wikipedia.org/wiki/Chang_and_Eng_Bunker. (2012.05.15).

Figura 31: Disponível em <http://escrevendohistoria.blogspot.pt/2007/07/o-mapa-de-hereford.html>. (2012.05.15).

Figura 32: Disponível em <http://ocw.unican.es/humanidades/teoria-y-metodos-de-la-geografia.-evolucion-del-material-de-clase-1/archivos-modulo-3/mapas-en-t-y-portulanos/mapa-de-ebstorff>. (2012.05.15).

Figura 33: Disponível em <http://www.buddytv.com/articles/americas-next-top-model/tonight-on-antm-double-elimina-31244.aspx>. (2012.05.15).

Figura 34: Disponível em <http://talk2q.wordpress.com/2011/07/14/474/>. (2012.05.15).

- Figura 35:* Disponível em www.pbs.org/art21/artists/wegman/card2.html. (2012.05.15).
- Figura 36:* Disponível em <http://realityvmagazine.sheknows.com/2009/01/13/the-biggest-loser-couples-sends-the-oldest-home/>. (2012.05.15).
- Figura 37:* Disponível em http://www.huffingtonpost.com/2010/05/26/biggest-loser-finale-2010_n_590984.html. (2012.05.15).
- Figura 38:* Disponível em <http://www.teleskop.es/hemeroteca/numero6/images/arte01.jpg>. (2012.05.15).
- Figura 39:* Disponível em <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=20568&tabview=image>. (2010. 06. 05).
- Figura 40:* Disponível em <http://www.artsjournal.com/anotherbb/2009/04/circling-the-drain.html>. (2010. 06. 05).
- Figura 41:* Disponível em http://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Veronica. (2012.05.16).
- Figura 42:* Disponível em <http://www.todocoleccion.net/cdv-andre-adolphe-eugene-disderi-albumina-8-tarjetas-visita-sin-cortar~x19420242>. (2012.05.16).
- Figura 43:* Disponível em <http://crushable.com/entertainment/tim-gunns-guide-to-style-eliza/>. (2012.05.16).
- Figura 44:* Disponível em <http://www.wikipaintings.org/en/albrecht-durer/draughtsman-drawing-a-recumbent-woman-1525>. (2012.05.18).
- Figura 45:* Disponível em <http://arteref.wordpress.com/2008/06/page/3/>. (2012.05.18).
- Figura 46, 47:* Disponível em <http://www.cultura.gov.br/site/2008/06/17/oratorio-de-aureliana-de-chaplin/>. (2012.05.18).
- Figura 48:* Disponível em http://www.pasolini.net/cinema_nuvole_recenLucaMartello.htm. (2012.05.22).
- Figura 49:* Disponível em http://www.muenster.de/stadt/tourismus/en/sculptures_kabakov.html. (2012.05.22).
- Figura 50:* Disponível em <http://last-tapes.blogspot.pt/2004/11/um-sonho-de-drer.html>. (2012.05.22).
- Figura 51:* Disponível em <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/photography/Cindy-Shermans-Photography.html>. (2012.05.22).
- Figura 52:* Disponível em <http://176.28.17.178/artist/details/ugo-rondinone>. (2012.05.22).
- Figura 53:* Disponível em http://old.likeyou.com/archives/ugo_rondinone_marks_07.htm. (2012.05.22).
- Figura 54:* Disponível em <http://www.artnet.com/Magazine/news/ntm3/ntm4-1-03.asp>. (2012.05.22).

Figura 55: Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Narciso>. (2012.05.22).

Figura 56: Disponível em http://www.virtualuffizi.com/uffizi1/Uffizi_Pictures.asp?Contatore=447. (2012.05.22).

Figura 57: Disponível em <http://amontanhatragica.blogspot.pt/2010/11/boneca-de-kokoschka.html>. (2012.05.22).

Figura 58: Disponível em <http://anboswell.wordpress.com/2011/12/18/duck-rabbit/>. (2012.05.22).

Figura 59: Disponível em <http://cltampa.com/tampa/life-and-death-by-duane-michals/Event?oid=2713129>. (2012.05.22).

Figura 60: Disponível em www.albrightknox.org/ArtStart/ISimpson.html. (2012.05.22).

Figura 61: Disponível em <http://www.dlkonavenue.com/Page.asp?PageID=122&ContentID=849&SiteNodeID=157>. (2012.05.22).

Figura 62: Disponível em <http://coolspotters.com/models/claudia-schiffer/and/health-beauty/loreal-collagen-filler-wrinkle-decontractor/media/1013165#medium-1013165>. (2012.05.22).

Figura 63: Disponível em www.cefvigo.com/galego/galeria_aziz+cucher_04.htm. (2012.05.22).

Figura 64: Disponível em http://www.mtv.com/onair/i_want_a_famous_face/meet_the_patients/index.jhtml. (2012.05.22).

Figura 65: Disponível em <http://www.body-philosophy.net/send/send/2898>. (2012.05.22).

Figura 66: Disponível em images.umdl.umich.edu/w/wantz/vesd1.htm. (2012.05.22).

Figura 67: Disponível em <http://www.librosmaravillosos.com/laepopeyadelamedicina/capitulo09.html>. (2012.05.22).

Figura 68: Disponível em <http://www.centrumvitaminas.com.pt/Centrum/Bem-estar/Perguntas-Frequentes/Centrum/Faqs.aspx?tabid=4807&code=pt>. (2012.05.22).

Figura 69: Disponível em <http://shawnrecords.blogspot.pt/2009/03/how-many-radical-feminists-does-it-take.html>. (2012.05.24).

Figura 70: Disponível em <http://www.artnet.com/magazine/features/cfinch/finch5-7-4.asp>. (2012.05.24).

Figura 71: Disponível em <http://moremilkyvette.blogspot.pt/2008/06/juan-munoz.html>. (2012.05.24).

Figura 72: Disponível em <http://interactive.qag.qld.gov.au/looknowseeforever/essays/specific-obsessions-2/>. (2012.05.24).

Figura 73: Disponível em http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/ARTH200/Women/Body/sherman_21.jpg. (2012.05.25).

Figura 74: Disponível em http://news.cnet.com/2300-1008_3-6195297.html. (2012.05.25).

Figura 75: Disponível em <http://www.irvingsjourney.com/2012/04/how-to-start-a-second-life-wait-this-is-your-second-life/>. (2012.05.25).

Figura 76: Disponível em <http://www.zeroterminal.com/skins/229-second-life-female-skin-cool-dark-quality-sample.html>. (2012.05.25).

Figura 77: Disponível em <http://www.logostage.com/logo/versace/>. (2012.05.25).

Figura 78: Disponível em <http://frocknyc.com/blog/2011/06/17/lady-gaga-opens-versace-vault-cathy-horn-says-keep-it-closed/>. (2012.05.25).

Figura 79: Disponível em http://blog.gallegosart.com/2008_05_01_archive.html. (2012.05.25).

Figura 80: Disponível em <http://roundedoff.com/2012/02/23/neil-is-a-cyborg-and-he-can-hear-colours/neil-harbisson/>. (2012.05.25).

Figura 81: Disponível em crossings.tcd.ie/issues/1.2/Longavesne/. (2012.05.25).

Figura 82: Disponível em <http://www.stelarc.va.com.au/pingbody/viu/index.html>. (2012.05.25).

Figura 83: Disponível em <http://www.dallasgoethecenter.org/hannah.htm>. (2012.05.25).

Figura 84: Disponível em www.artlex.com/ArtLex/Aru.html. (2012.05.25).

Figura 85: Disponível em <http://metropolis1927.com/>. (2012.05.25).

Figura 86: Disponível em <http://onceuponatimeininfinitespace.wordpress.com/2011/05/16/comedy-monday-modern-times-1936/>. (2012.05.25).

Figura 87: Disponível em <http://rpo.library.utoronto.ca/poem/438.html>. (2012.05.25).

Figura 88: Disponível em <http://sexualityinart.wordpress.com/2007/10/31/raphaelle-peale-venus-rising-from-the-sea-and-the-us-supreme-court-hears-case-on-breadth-of-pornography-law-enforcement/>. (2012.05.11).

