

Calendários de mulheres nuas, batons e loções afrodisíacas: artefatos simbólicos e arquétipos ligados ao gênero, desejo e processos de dominação

Manuela Triani Gomes de Knegt Brière¹

Resumo: O presente artigo trata de três obras de arte produzidas nas décadas de 1960 e 1970 por Lygia Pape, Wanda Pimentel e Maria Eugenia Chellet. Todas as três colocam em cena o corpo de mulheres ambientado em distintas situações onde discursos normativos da sexualidade e processos de dominação são evidenciados. As principais fontes de pesquisa para este artigo foram depoimentos das artistas, entrevistas, textos de exposições, além de uma literatura dirigida à sexualidade feminina e aos mecanismos de estabelecimento de relações de dominação.

Palavras-chave: Lygia Pape – Maria Eugenia Chellet – Wanda Pimentel – Feminismo – Sexualidade

Erotic calendars, lipsticks and aphrodisiac lotions: symbolic artefacts and archetypes related to gender, desire and domination processes

Abstract: The present article deals with three works of art produced in the 1960s and 1970s by Brazilian artists Lygia Pape, Wanda Pimentel and Mexican artist Maria Eugenia Chellet. They all brought on stage the women's body represented in different situations, where normative discourses of sexuality and processes of domination are highlighted. The main sources of research for this article are the artists testimonies, interviews, texts from exhibition catalogues, in addition to literature regarding female sexuality and the mechanisms for establishing domination relationships.

Keywords: Lygia Pape – Maria Eugenia Chellet – Wanda Pimentel – Feminis – Sexuality

¹ Manuela Triani Gomes de Knegt Brière, é Doutora em História da Arte, pela Universidade Paris La Sorbonne, título reconhecido pela USP, e Tutora EAD na Uniasselvi Centro Universitário. Email: manuelatgknegt@hotmail.com

O título deste artigo descreve parcialmente o trabalho *Eat Me: a gula ou a luxúria?* de Lygia Pape (1927 - 2004), artista originária de Nova Friburgo, nascida em 1927 e falecida em 2004, no Rio de Janeiro. Ela é integrante dos grupos Concreto e Frente e uma das signatárias do Manifesto Neoconcreto. Sua formação inicial foi em grande parte realizada nos ateliés do MAM do Rio de Janeiro, sob a tutela de Ivan Serpa (1923-1973).

Em 1976, Pape expõe no MAM do Rio de Janeiro o trabalho *Eat Me: a gula ou a luxúria?*, um vasto projeto que contava com duas exposições, um filme em 16mm, posteriormente refeito em 35mm, instalações contando com vitrines, tendas e barracas típicas do comércio informal repletas de produtos baratos, comercializados em pequenos kits, embalados em saquinhos. Seu conteúdo era formado por objetos tais como calendários de mulheres nuas, cabelos postiços, loções afrodisíacas, batons, maçãs, seios postiços e textos feministas. Os kits, que eram autenticados pela própria artista, que os carimbava, beijava com batom e assinava, eram vendidos a preços populares, como uma forma de contornar as imposições do mercado da arte².

O início do filme mostra uma boca masculina com bigode e barba, que chupa um objeto plástico lapidado à semelhança de uma pedra falsa. Acompanha esta imagem o som de gemidos sexuais femininos que vão aumentando de volume e acabam com um grito. O objeto, então, muda de cor, tornando-se azul. A câmera focaliza uma boca feminina com batom vermelho, chupando uma salsicha com mostarda. A sequência seguinte retoma a boca masculina que, deixando cair a pedra azul, passa a dobrar a língua e brincar com bolhas de saliva. O som que acompanha as sequências repete em várias línguas a frase: “a gula ou a luxúria?”.

Os objetos escolhidos pela artista, chamados por ela de objetos de sedução, são comuns dentro do comércio. Expostos e vendidos sob um formato estetizado de objeto de arte, evidenciam a sexualidade e o erotismo aos quais o corpo feminino permanece tendenciosamente ligado. Fazendo-os dialogar com textos permeando a questão do gênero e fundamentadores do feminismo, Lygia Pape nos mostra alguns dos mecanismos de objetivação da sexualidade e do corpo feminino. Esses objetos de consumo de massa aparecem como garantes de uma *surenchère* da feminilidade pelo viés do erotismo.

Como nos lembra Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo*: “O Erotismo da mulher é muito mais complexo e ele reflete a complexidade da situação feminina”³. Desta forma, o erotismo feminino é inseparável da sociopolítica, já que reflete uma organização social em torno do gênero em todos os seus aspectos, sejam eles legais ou ligados a uma imprecisa e volúvel lei da moralidade.

Simone de Beauvoir afirma que uma sociedade não é representativa de uma espécie, mas moldada por um sistema de crenças e costumes que não derivam dos aspectos biológicos dos gêneros. É no sistema de crenças e valores que os diferentes gêneros se apoiam para encontrar sua disposição ontológica: “Não é enquanto corpo, mas enquanto corpo sujeito a

² MATAR, Lygia Pape: Intrinsecamente anarquista, p. 74.

³ BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe* (1949), p. 146: “L’erotisme de la femme est beaucoup plus complexe et il reflète la complexité de la situation féminine”.

tabus e a leis que o indivíduo toma consciência de si mesmo e alcança sua maturidade: é ao nome de certos valores que ele se valoriza”⁴.

Beauvoir defende que é numa relação que conjuga o feminino e o social que a mulher pode definir-se como indivíduo. Porém, a autora enfatiza que o corpo da mulher é uma variável preponderante nessa equação, pré-definindo seu status social e estabelecendo um sistema de imposições mais ou menos flexíveis. Beauvoir afirma que, ainda que o corpo da mulher não seja capaz de defini-la, ele se impõe como uma construção social que varia conforme o momento histórico:

O corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa no mundo. Mas não é aquilo que a define; não há realidade vivida sem ser assumida pela consciência através de ações e ao seio da sociedade. [...] a questão é saber o que a humanidade fez da fêmea humana⁵.

Em *Eat Me: a gula ou a luxúria?* a forma como os objetos banais relacionados à beleza da mulher são exibidos em tendas e barracas típicas do comércio ambulante reflete a fragilidade socialmente imposta ou associada à mulher dentro das sociedades patriarcais, quase sempre culminada em algum tipo de submissão.

Em *Eat Me: a gula ou a luxúria?*, Lygia Pape enfatiza um processo de adaptação ao qual a mulher brasileira recorre para se adequar à norma abstrata da exigência da feminilidade: cílios postiços, batons e seios falsos a aproximariam de um modelo de feminilidade que se relaciona com aquele da sedução. A artista apresenta esses objetos juntamente com os textos feministas, estabelecendo assim uma relação de conjunto entre eles. Os objetos escolhidos fazem referência a dois arquétipos relacionados à mulher: a mulher feminina e a mulher feminista. Nasce então a necessidade de saber se o estereótipo feminino e o feminismo podem coexistir, ou se o feminismo implica numa progressiva des-erotização do corpo feminino. Em outras palavras, que tipo de força existe na sexualidade e no erotismo? Que tipo de fragilidade se impõe junto à erotização do corpo feminino?

A obra *Dulces Dieciséis* da artista mexicana Maria Eugenia Chellet nos coloca no coração do problema. Maria Eugenia Chellet nasceu na Cidade do México em 1948, estudou ciências da informação na universidade Iberoamericana e Artes Visuais na ENAP, UNAM. Artista visual multidisciplinar ela trabalha igualmente fotocolagens e performances, vídeo arte e instalações. Oriunda da série *Complejo de Musa: autoretratos de 1981*, *Dulces Dieciséis* é uma montagem realizada a partir da obra de François Bucher, *Girl Reclining: Louise*, de 1751, cuja modelo tinha dezesseis anos, e à qual Chellet adiciona algumas fotografias de si mesma aos dezesseis anos de idade. As fotografias escolhidas pela artista, na verdade uma repetição da mesma imagem onde ela aparece vestida com o uniforme do colégio de freiras que frequentava, são sobrepostas sobre a reprodução da pintura de Bucher que retrata uma adolescente nua, reclinada sobre o ventre em um tipo de cadeira alongada e com as pernas

⁴ BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe* (1949), v. I, p. 78: “Ce n’est pas en tant que corps, ce en tant que corps assujetti à des tabous, à des lois, que le sujet prend conscience de lui même et s’accomplit: c’est au mon de certaines valeurs qu’il se valorise”.

⁵ BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe* (1949), v. I, pp. 78-79: “le corps de la femme est l’un des éléments essentiels de la situation qu’elle occupe en ce monde. Mais ce n’est pas non plus lui qui suffit à la définir ; il n’a de réalité vécue qu’en tant qu’assumé par la conscience à travers des actions et au sein d’une société [...] il s’agit de savoir ce que l’humanité a fait de la femelle humaine”.

abertas. O contraste entre as representações das duas jovens traz a questão do erotismo e da sexualidade, pontuando um momento chave na vida e carreira de Chellet, que passa a interessar-se pelos mecanismos por trás de sua própria sexualidade, explorando-os em seus trabalhos visuais. Maria Eugenia Chellet falou sobre esta obra na abertura da exposição *Mulheres Radicais*, na Pinacoteca de São Paulo, relatando que passou muitos anos de sua vida sendo a modelo de seu companheiro artista, até que, em um momento ela havia incorporado em sua personalidade traços da musa, que ela passa a descrever como um arquétipo no qual ela se projeta e que, em retorno a protege.

A obra *Dulces Dieciséis* nos leva a pensar sobre o papel dos artefatos na erotização do corpo feminino, aqui representado pelo pintor François Bucher com a evocação das sensações de seda e veludo que cobrem o ambiente, combinadas às fitas de cetim e cores pastéis que aludem à inocência da jovem representada. O erotismo nasce da ambientação entre almofadas e cortinas, na intimidade de um quarto que poderia ser infantil, onde uma adolescente posa nua para um pintor na expectativa de se tornar a amante do rei. O erotismo da cena traz ao mesmo tempo fragilidade e força da adolescente, que usa de, e é utilizada por, sua sensualidade em desenvolvimento para alcançar uma posição social.

Simone de Beauvoir nos dá uma segunda pista quando nos lembra que “fazer-se um objeto, fazer-se passiva é uma coisa diferente de ser um objeto passivo”⁶. Segundo Beauvoir, a mulher submissa não pode satisfazer o apetite de seu amante, assim como a mulher muito constrangida por tabus também não pode. Seria então esperado da mulher que sua sexualidade se encaixasse em uma categoria entre a languidez e o ardor⁷. Esta expectativa ou imposição condiciona o comportamento sexual dos gêneros, onde o elemento feminino deve sempre aparecer sob a forma de uma ilusão perfeitamente controlada, encontrando no ato sexual algum tipo de equilíbrio entre a amante que se espera dela, a amante que ela de fato é e a amante que ela deseja ser. A necessidade ou escolha de agir dentro deste calculado balanceamento entre a consciência de si mesma e o olhar do outro introduz um novo conflito a uma fantasmagórica ética feminina. Por que recorrer a um arquétipo quando o corpo feminino já foi ele mesmo induzido com tantas camadas de imposições sobre o comportamento que corresponde à feminilidade? Por que recorrer ao adorno e ao estereótipo numa supervalorização do ideal do feminino? Que tipo de força existiria no ato de estereotipar o corpo da mulher como hiperfeminino? Por que exagerar sua fragilidade para içá-la a uma posição de domínio? Poderia a utilização de um arquétipo de presa, de isca, conduzir uma mulher a uma situação de poder? Abre-se assim uma discussão em torno dos artefatos simbólicos relacionados a uma ideia de feminilidade.

A série *Envolvimento* de Wanda Pimentel permite aproximar este problema sob um outro aspecto. Nas pinturas da série *Envolvimento* deparamo-nos com outro tipo de arquétipo do feminino, aquele que gradativamente se anula, até quase desaparecer quando em ambientes opressivos.

Wanda Pimentel é uma artista carioca nascida em 1943, e que inicia seus estudos em 1965, no ateliê de Ivan Serpa, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Porém, diferentemente de Lygia Pape, que teve uma formação similar, Pimentel encontra na Nova Figuração Brasileira sua fonte de inspiração. Durante os anos sessenta e setenta, a artista

⁶ BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe* (1949), V.II, p. 155: “Se faire objet, se faire passive c’est tout autre chose qu’être un objet passif”.

⁷ BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe* (1949), V.II, p. 155: “[...] la langueur et le feu”.

desenvolve uma obra que se situa entre a figuração e a abstração, mantendo um diálogo com a Pop Arte. A figuração de Wanda Pimentel é composta por imagens em cores sólidas, sem nuances. Os elementos se sobrepõem em planos ambíguos, sem uma verdadeira noção de profundidade. As imagens produzidas por Pimentel nesse período representavam, em cores aciduladas, espaços e objetos domésticos banais, tais como máquinas de costura e de lavar, nas quais fragmentos de corpos femininos são introduzidos, transportando o observador a uma ambientação de interiores opressiva e claustrofóbica. É pela omissão quase completa do corpo feminino que a artista dá vida a seu arquétipo feminino de dona de casa, esposa ou filha cuja identidade se mescla à sua força de trabalho doméstico e invisível.

Nessas imagens de Pimentel, os objetos tendem a ser mais realçados do que os fragmentos dos corpos que contracenam com eles, aludindo a um tipo de semi-existência dos indivíduos representados, ou de existência condicionada a uma função doméstica pré-estabelecida.

Esta descrição de Ana Beatriz Siqueira, de uma das pinturas da série *Envolvimento* ilustra a dimensão da importância atribuída aos objetos sobre os corpos representados:

Apoiado no chão e no espaldar da cadeira, um vestido de mangas compridas parece vivo, cansado. Da mesma forma, um guarda-chuva ereto, sem se recostar a canto algum, ganha força vital. Da tomada no canto do rodapé sai um fio a traçar linha sinuosa até o abajur sobre a mesa-saia, ao lado de um vidro (de perfume?) e de um cinzeiro em que repousam dois cigarros acesos, cujas fumaças se fundem. Cigarros que atestam, em sua objetualidade e na fumaça que exalam, a presença viva das pessoas que os fumam. A perspectiva fragmentada mostra diferentes pontos de vista, unificados pelo uso de poucas cores saturadas e vibrantes (branco, preto, vermelho, azul, verde, amarelo), que recusam qualquer tonalismo e se repetem abstratamente em diferentes partes do quadro. Pernas de mulher viram pernas de mesa. Coisas ganham vida. Fio é linha. Fumaça é densidade. Objetos viram cor, voltam a ser objetos, se transmutam em seres, recuperam a condição de signos gráficos. Tudo é ambivalente e nenhum sentido se deixa fixar⁸.

Esta ambivalência criada por Pimentel entre os objetos inanimados e os corpos, dando aos primeiros mais vida que aos segundos, sugere uma hierarquia simbólica que habita os ambientes privados, onde a importância atribuída à mulher é estabelecida em função da importância dos objetos representados. Um vestido depositado sobre uma cadeira sugerindo o cansaço vem substituir a presença do corpo, a importância do inanimado se impondo à do indivíduo.

Segundo descrito por Vera Beatriz Siqueira em seu artigo *Maldito silêncio: o canto de Wanda Pimentel*, a artista estaria apontando para o problema da relação da mulher com os objetos presentes no ambiente privado da casa e, nesse ponto, ela se aproximaria do mesmo tipo de crítica que é estabelecida pela Pop Arte. Porém, é exatamente na fragmentação dos corpos que repousa uma impressão de opressão dos ambientes representados, onde os

⁸ Cf. SIQUEIRA, “Maldito silêncio: o canto de Wanda Pimentel”.

corpos são substituídos por suas partes, em um apelo pela erotização de cada membro, como um pé, uma perna, mão ou um pescoço.

Em *O Sistema dos Objetos*, o sociólogo Jean Baudrillard transcreve um diálogo retirado de um filme de Jean-Luc Godard. O trecho narra uma conversa íntima entre um casal, cujo tema é a observação e aprovação pelo homem de cada parte do corpo de sua amante:

[...] “Você ama meus pés?” dizia ela. [Notemos que, durante toda a cena, ela se detalha no espelho, o que não é indiferente: ela se valoriza como vista através de sua imagem, e em consequência já descontinuada no espaço.]

“Sim, eu os amo.

Você ama minhas pernas?

Sim.

E minhas coxas?

Sim, responde ele ainda, eu as amo”. [E assim em seguida, de auto a baixo, até seus cabelos].

“Então você me ama totalmente.

Sim, eu te amo totalmente.

Eu também, Paul”, diz ela resumindo a situação⁹.

No filme de Godard, é pela representação especular que a fragmentação do corpo da amante acontece, acompanhado de um discurso que ela mesma produz e que conduz a uma progressiva erotização de seu corpo. O amante, porém, não é meramente um espectador, pois cabe a ele caucionar a beleza de cada parte do corpo de sua amante, reafirmando seu amor e colaborando com o processo de autoafirmação que ela iniciou.

Pimentel igualmente recorre à fragmentação de suas personagens femininas, mas neste processo, ao invés de valorizá-las pelo viés do erotismo, introduz a noção de alienação das mesmas.

Esta descrição de Ana Beatriz Siqueira aponta para a progressiva perda de identidade das personagens de Pimentel:

A artista elege o problema da relação do homem, e mais particularmente da mulher, com os objetos que dominam seu ambiente. O que não era algo incomum na arte de então, especialmente aquela que se relacionava livremente com a tradição pop. Mas sua escolha pelos objetos domésticos, a estratégia de tratar o corpo metonimicamente, a opção pelos recantos particulares, pelos pontos de vista restritos, pelo tratamento escorço e fragmentário da perspectiva e, acima de tudo, pelo silêncio lírico, traz um dado peculiar a sua obra. No lugar do ceticismo político, da liberação erótica

⁹ BAUDRILLARD, *Le Système des objets*, p. 142: “[...] « Tu aimes mes pieds ? » disait-elle. [Notons que, pendant toute la scène, elle se détaille elle-même dans la glace, ce qui n’est pas indifférent : elle se valorise elle-même comme vue, à travers son image, et donc déjà discontinuée dans l’espace.] « Oui, je les aime. Tu aimes mes jambes ? Oui. Et mes cuisses ? Oui, répondait-il encore, je les aime ». [Et ainsi de suite, de bas en haut jusqu’aux cheveux]. « Alors, tu m’aimes totalement. Oui, je t’aime totalement. Moi aussi, Paul », dit-elle en résumant la situation”.

ou do histrionismo crítico que dominava boa parte da produção brasileira como reação à repressão e ao silenciamento, Wanda apresenta uma poética sutil. Segundo ela mesma, essa sutileza foi resultante do próprio contexto repressivo. Para conseguir falar, [Pimentel] adotou um tom rebaixado, uma forma tensa, dedicando-se a problemas amplos do mundo moderno e não a questões circunstanciais. Mas não foi uma opção passiva. Ao contrário, o que interessava a Wanda era justamente essa questão básica, de fundo, do posicionamento do homem diante do universo moderno do consumo. Cercar-se de objetos, sinal exterior de riqueza e bem-estar, submeter-se à lógica do consumo e da propriedade seria uma escolha consciente ou uma subordinação acrítica?¹⁰

Em filigrana à questão levantada por Siqueira, nota-se a carga simbólica dos artefatos que dividem a cena com as personagens femininas, todos representando interiores de casa ou de lojas de vestuário. A ambientação das cenas é sempre feita de acordo com os limites do que é convenientemente relacionado à mulher.

De fato, a dialética entre os espaços exteriores e interiores culmina numa forma de divisão do mundo entre domínios sagrados e profanos, seguros e inseguros. O sagrado corresponderia ao interior, que é o lugar conhecido e protegido. Por sua vez, o lugar profano é o exterior, devassado e exposto ao desconhecido. O interior do lar seria o local mais adequado à presença feminina, e dentro deste interior, os ambientes e objetos que tradicionalmente se relacionam ao trabalho da mulher e com o trabalho doméstico seriam os mais adequados. A série *Envolvimento* pode ser lida como uma representação do lugar socialmente apropriado para a mulher, mesmo em seu ambiente privado.

Em *O Sistema dos Objetos*, Baudrillard afirma que os espaços interiores de um lar são organizados para demonstrar a hierarquia e o estilo de vida da família. Deriva desta afirmação a evidência de uma divisão de espaços correspondentes a cada gênero. Da mesma forma, os objetos tendem a ser relacionados com cada um dos gêneros. Na série *Envolvimento*, Pimentel recorre à opressão silenciosa dos paradigmas comportamentais femininos para criticá-los, representando-os em pinturas, para que se tornem mais eloquentes.

Na série *Envolvimento*, o artefato e o corpo entretêm uma relação viciosa e simbiótica, onde um e outro contribuem com suas respectivas definições. O corpo ornado não é o mesmo corpo que o corpo nu. O corpo nu que repousa em um ambiente ornamentado não transmite as mesmas impressões que o corpo que repousa num ambiente vazio. Os artefatos que envelopam e cercam os corpos os modificam e os alienam.

Como observa o crítico Frederico Morais, no livro *Wanda Pimentel*, editado pela Sílvia Roesler Edições de Arte, a pintura da artista é uma metáfora do aprisionamento, opressão e confinamento. Entendendo a organização interna dos espaços e a distribuição dos objetos segundo uma lógica que reproduz no ambiente doméstico as relações sociais encontradas em sua sociedade e ilustradas sob aspectos econômicos e culturais, Wanda Pimentel parece negociar seu próprio espaço como artista com os objetos no interior de sua residência. Pimentel ilustra assim, a crise estrutural dentro da hierarquia familiar e social, principalmente entre gêneros.

¹⁰ SIQUEIRA, « Maldito silêncio: o canto de Wanda Pimentel », pp. 6-7.

Para Ana Beatriz Siqueira, a série *Envolvimento* questiona a objetivação do corpo feminino dentro de modelos sociais que perenizam relações desequilibradas entre os gêneros:

Sua pintura silenciosa e rigorosa torna-se uma modalidade radical de resistência à realidade opressora da mercantilização das relações. Mas, novamente, não é nostálgica, nem utópica. Aposta em forma diversa de lirismo, não mais ancorada em uma ideal harmonia entre homem e mundo, e sim em uma relação de envolvimento. A ideia de envolvimento implica essa ambivalência essencial: como os sentidos estão em suspenso, tudo é possível. Até o lirismo. Ou a morte ibérica¹¹.

De fato, a mulher representada por Wanda Pimentel é aquela que foi pega numa armadilha. Os artefatos que a cercam limitam sua presença em cada ambiente, pré-determinando seu comportamento.

Comparada às representações femininas de *Envolvimento*, as imagens estampadas nos calendários de mulheres nuas que aparecem em *Eat me: a gula ou a luxúria?* de Lygia Pape explicitam a mercantilização da sexualidade e do erotismo femininos. As mulheres dos calendários aparecem inteiras, tudo como a adolescente da obra *Dulces Dieciséis*, mas em ambos os casos a simples nudez dos corpos não parece ser suficiente para evocar toda a carga sexual por trás das imagens. Os artefatos integrados na ambientação ajudam a construir arquétipos de inocência ou provocação, exercendo uma influência significativa na transformação do corpo feminino em objeto de desejo.

Em todas as obras visitadas nesse texto, as personagens femininas ciclicamente são definidas e se definem por arquétipos e artefatos simbólicos que representam facetas de uma certa ideia do gênero feminino. Em todas elas nota-se uma provocação lançada por suas respectivas autoras ao público. Cada uma dessas três artistas, a seu modo, interpela a assimetria das relações entre os gêneros no ambiente público e privado.

Em *História da Sexualidade*, Foucault explica que seu principal objeto de estudo é a sexualidade como experiência. Isto significa aprofundar-se dentro de um sistema regulador que estabelece as formas de sexualidade permitidas e as reprimidas, trazendo para o centro de sua pesquisa o desejo e o sujeito que deseja, mas também o sujeito que se apresenta como objeto do desejo:

O projeto era então de uma história da sexualidade como experiência, - se entendemos por experiência a correlação numa cultura dada entre os domínios do saber, os tipos de normatividade e as formas de subjetividade. Falar assim da sexualidade implicava que nos liberássemos de um esquema de pensamento que era então corrente: fazer da sexualidade uma invariável, e supor que, se ela toma em suas manifestações formas historicamente singulares é pelo efeito dos mecanismos diversos de repressão, os quais, em toda sociedade ela se encontra exposta; o que equivale a colocar fora do campo histórico o desejo e o sujeito do desejo, e a perguntar à forma geral

¹¹ SIQUEIRA, “Maldito silêncio: o canto de Wanda Pimentel”, p. 11.

do proibido de prestar contas do que pode haver de histórico na sexualidade¹².

Foucault interessava-se pelo funcionamento dos sistemas de poder, tais como o poder punitivo e as práticas disciplinantes, mas também pelos discursos formadores do conhecimento vinculado à sexualidade, no estabelecimento das relações de poder e na criação de simulacros¹³. Ele afirma que o desejo, utilizado como forma de controle entre os indivíduos, pode ter tido no sexo e na sexualidade sua origem, porém, uma vez estabelecida, esta relação alcança outros setores da vida, impregnando as relações sociais: “[...] os indivíduos foram levados a exercer sobre eles mesmos e sobre os outros uma hermenêutica do desejo cujo comportamento sexual foi, sem dúvidas, a ocasião, mas certamente não o único domínio”¹⁴.

Para Foucault o problema central parece ser o de entender os mecanismos que levaram o sujeito moderno a se reconhecer como sujeito de desejo. Entretanto, o problema levantado por Lygia Pape, Maria Eugenia Chellet e Wanda Pimentel é inverso, e questiona os caminhos percorridos através dos sistemas de disputa de poder, onde o sujeito pode se converter no objeto de desejo, e se pergunta sobre as implicações deste processo entre gêneros.

Lygia Pape e Maria Eugenia Chellet dão respostas similares, apresentando a ambiguidade que existe em se oferecer como objeto de desejo e de admiração, apontando para a quase incapacidade do outro em não se deixar seduzir pelo voyeurismo. Wanda Pimentel também utiliza o voyeurismo e a fragmentação dos corpos para discorrer sobre os sistemas de dominação patriarcal na intimidade dos lares, porém sua argumentação foca o patriarcado como instrumento de dominação e isolamento.

A mulher de Wanda Pimentel mostra seu corpo de forma velada pela fragmentação do mesmo. A mulher de Maria Eugenia Chellet é provocativa. Mostra seu corpo, mas ao mesmo tempo aponta para um costume que hoje não é mais aceito: a exposição de uma menor de dezoito anos com a franca intenção de realizar um tipo de transação, onde sua beleza e juventude pagariam por uma situação social. A mulher de Lygia Pape joga com toda a ambiguidade da liberação sexual da segunda metade do século XX, conjugada com o autoritarismo próprio da época.

Em todas as três obras, os artefatos desempenham um papel de importância fundamental, explicitando sistemas de dominação, discursos normativos e mecanismos de controle sobre o gênero feminino. Numa escala do moralmente aceitável percebemos a mobília dos interiores de Wanda Pimentel, seguido pelo interior rosa e aveludado do qual se

¹² FOUCAULT, *Histoire de la sexualité* (1978), p. 10: “Le projet était donc d’une histoire de la sexualité comme expérience, - si on entend par expérience la corrélation, dans une culture, entre les domaines de savoir, types de normativité et formes de subjectivité. Parler ainsi de la sexualité impliquait qu’on s’affranchisse d’un schéma de pensée qui était alors assez courant: faire de la sexualité un invariant, et supposer que, si elle prend, dans ses manifestations, des formes historiquement singulières, c’est par l’effet des mécanismes divers de répression, auxquels, en toute société, elle se trouve exposée; ce qui revient à mettre hors champ historique le désir et le sujet du désir, et de demander à la forme générale de l’interdit de rendre compte de ce qu’il peut y avoir d’historique dans la sexualité”.

¹³ FOUCAULT, *Histoire de la sexualité* (1978), p. 10

¹⁴ FOUCAULT, *Histoire de la sexualité* (1978), p. 12: “[...] comment les individus ont été amenés à exercer sur eux-mêmes, et sur les autres, une herméneutique du désir dont leur comportement sexuel a bien été sans doute l’occasion, mais n’a certainement pas été le domaine exclusif?”

apossa Maria Eugenia Chellet, e finalmente o lugar público representado pelos objetos de sedução, calendários de mulheres nuas e textos feministas de Lygia Pape. Nos três casos, os artefatos simbólicos parecem representar a mulher como objeto de desejo ao alcance das mãos. Em *Envolvimento*, o casamento parece autorizar a relação de domínio, enquanto que em *Dulce Diceséis* esta relação é bastante ambígua. Ela pode ser autorizada pela legitimação da jovem como amante real. Em *Eat me: a gula ou a luxúria?*, esta relação não parece requerer autorização nenhuma. A escolha dos artefatos e de seu meio de comercialização substituindo uma representação do comércio da mulher.

Mas se os artefatos simbólicos nos limitam e definem, poderia a recusa em portá-los subsidiar o desenvolvimento da igualdade de gênero?

O que define o feminino e o que o evoca são conceitos subjetivos demais para serem definidos. Os artefatos simbólicos estabelecem formas de indicação que apontam em direção aos elementos permitindo sua gradual construção, narrando o que é esperado como comportamento e aparência de uma mulher – jovem, casada, divorciada, viúva, idosa, deficiente, do lar, bem-sucedida, profissional do sexo etc. As repostas dadas a esta questão seriam mais correntemente relacionadas às múltiplas construções sociais do feminino do que a um conceito fechado de feminino.

Existiria então uma imposição de condições a serem cumpridas para que uma mulher integre a categoria do feminino? Invertendo a questão, perguntando-nos se existe um fator condicionante da masculinidade, encontraríamos por certo uma resposta negativa? Um homem é um homem tanto quanto uma mulher é uma mulher. E ainda assim nada é tão simples. O sexo é fixo. Ele realmente o é? Mas o gênero é socialmente construído, levando-nos a um paradoxo relacionado aos significados dos artefatos em diferentes meios culturais. E nessa construção do gênero, como nos lembra Judith Butler, não há razão para supor que os gêneros também devam ser de ordem binária: “Os gêneros são os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado”¹⁵.

Então, coloca-se o problema do status sociocultural e legal do gênero que se sobrepõe ao sexo na contemporaneidade. O sexo é pré-discursivo, mas o gênero também o é, na medida em que ele se constitui de ideias. Tudo, aliás, como a sensualidade e o erotismo. E assim começamos a nos perguntar em que medida diferentes contextos socioculturais e políticos participam da construção dos discursos normativos que propõem conceitos de sexualidade e erotismo.

Em *História da Sexualidade*, Foucault nos alerta para a existência cultural e implicitamente imposta de uma economia reguladora da sexualidade. E voltamos a apontar a dependência de cargas simbólicas trazidas pelos artefatos, constituindo a ideia de sexualidade e erotismo. Um batom, uma maçã ou uma loção afrodisíaca não são em si eróticos, mas a intenção, o fetiche e imagem mental que estes objetos evocam podem sê-lo.

O que é denunciado por Foucault é a assimetria que se introduz numa relação entre equivalentes, quando uma das partes aceita o papel de objeto de prazer. Porém, dentro de uma sexualidade forjada na assimetria como fugir destes esquemas? E ainda mais importante, é necessário fugir destes esquemas?

As repostas encontradas por Lygia Pape, Maria Eugenia Chellet e Wanda Pimentel se refletem em seus trabalhos artísticos apontando para a utilização de todas as possibilidades

¹⁵ BUTLER, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, p. 26.

de criticar sistemas de poder fundados na diferença de gêneros. As três artistas transmitem imagens do feminino que acomodam a incorporação de um arquétipo do feminino, sem entretanto se resumir a ele, demonstrando que a insurreição admite nuances.

Referências bibliográficas

BAUDRILLARD, Jean. *Le Système des objets*. Paris: Editions Gallimard, 1968.

BEAUVOIR, Simone. *Le Deuxième sexe* (1949). Paris: Gallimard, 2008.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la Sexualité* (1978). Paris: Gallimard, 2015.

Lygia Pape: Espaço Imantado, São Paulo, Pinacoteca de São Paulo, 2012.

MATAR, Denise. *Lygia Pape: Intrinsecamente anarquista*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

MORAIS Frederico. *Wanda Pimentel*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2012.

Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985, São Paulo, Pinacoteca de São Paulo, 2018.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. “Maldito silêncio: o canto de Wanda Pimentel”. In: *Concinnitas*, Rio de Janeiro, UFRJ, 2014, volume 01, número 24, julho de 2014.