

A inscrição do feminino/masculino na arte contemporânea

Tania Alice Feix

Resumo – O artigo busca investigar as modalidades da representação do homem pela mulher no contexto da arte contemporânea, focando especialmente as produções artísticas literárias, teatrais e/ou performáticas. Baseando-se principalmente no trabalho de algumas artistas francesas, analisa-se a maneira como se realiza a inscrição do masculino/feminino na arte contemporânea a partir dos paradigmas sociais e artísticos atuais.

Palavras-chave – Masculino. Feminino. Arte contemporânea. França.

Invertendo os esquemas tradicionais da representação do corpo da mulher pelos homens, as artistas tomaram definitivamente em mãos as rédeas da criação no setor da literatura, artes plásticas e cênicas, redefinindo as polaridades e traçando novos eixos para a representação do relacionamento masculino / feminino. De que modo artistas de relevância no contexto da arte contemporânea internacional, como Camille Laurens, Sophie Calle, Louise Bourgeois ou Annette Messager inscrevem o masculino / feminino nos seus processos de criação? Considerando que a representação do feminino advém de uma pesada herança de uma tradição que tende a valorizar a produção masculina, como representar o masculino? Trata-se de uma simples inversão dos estereótipos elaborados pelos artistas do sexo masculino ou, pelo contrário, as mulheres chegaram finalmente a inventar pouco a pouco uma nova maneira de descrever o masculino? “*As mulheres devem elas estar nuas para entrar no Metropolitan Museum?*”, questionava um cartaz das feministas Guerrilla Girls nas ruas de Nova York em 2003 (GUINSBURG; BARBOSA, 2005, p. 585): entre uma representação mercantil da sexualidade e um romantismo exacerbado, emerge na contemporaneidade uma nova maneira de dizer o homem. Os pólos se invertem, a mulher é reconhecida não na sua qualidade de mulher artista, mas sim de artista. Cai assim, pouco a pouco, a fortaleza principal levantada pela linguagem crítica, qualificando esta criação de “feminina”, como para colocá-la num gueto. E a mulher acaba assumindo o estatuto de criadora, tentando “contar” o corpo, contar o homem – no sentido masculino, mas também genérico, do termo.

Da “mulher modelo” à “mulher sujeito”

Não há dúvida nenhuma de que o papel e a situação da mulher artista, até meados do século XX, conduziram a representações unilaterais. Reduzida à “*eterna conspiração do silêncio e das mamadeiras impecáveis*” – retomando a formulação de Virginia WOOLF (1925, p. 9) –, a mulher artista encontrava-se confrontada a uma dupla exclusão: “*a das mulheres na sociedade e a das mulheres artistas no mundo do território masculino*” (WILSON, 1997, p. 40-41). Tomar em mãos

as rédeas da criação foi um dos desafios do combate social, cuja expressão foi múltipla. No setor da performance, na França, na década de 70, Françoise Janicot apresentou a performance *Encoconnage*, na qual ela enrolava lentamente um fio de ferro ao redor de uma mulher, símbolo das prisões machistas. No mesmo período, *Jeanne Dielman* de Chantal Ackermann revelava a opressão sofrida pela mulher nos trabalhos caseiros, apresentando-a na cozinha **durante três horas seguidas**. Na literatura, a integração da psicanálise no processo da criação permitiu uma liberação da mulher artista, ocasionada pela conscientização da possibilidade de a mulher se libertar de situações predeterminadas. Retomando as idéias desenvolvidas por Simone de Beauvoir em *Le Deuxième Sexe*, Françoise Mallet-Joris, Madeleine Chapsal ou Marie Cardinal foram as primeiras a introduzir o dispositivo psicanalítico na obra literária, sempre na ótica de liberar a mulher das prisões machistas, possibilitando-lhe o acesso a uma representação de seus desejos. Como sublinha Elza Cunha de Vincenzo, no Brasil, na área teatral, a oposição à ditadura, característica da “nova dramaturgia paulista”, abriu o caminho para artistas como Renata Pallottini ou Hilda Hilst, que começaram a inverter os esquemas sociais para se inscrever de maneira marcante no campo da criação teatral.

Por que essa dificuldade? À prisão social acrescenta-se a formação de um gueto no mundo artístico defendido por pessoas detentoras de armas de primeira categoria. A pedra visível do edifício parece ser o célebre conceito de “arte feminina”. Recentemente, uma publicação humorística intitulada “As vantagens de ser artista-mulher”, apareceu na Internet. Entre as vantagens apresentadas figura de maneira muito irônica “*Ter a garantia de que independentemente do estilo de nossas obras, as nossas obras serão sempre arte feminina*”¹ A máxima parece uma resposta anacrônica a Barbey d’Aurevilly que escrevera a respeito da arte “feminina”: “*Estudem as obras delas, abram por acaso! Na décima linha, sem saber de que se trata, vocês já estarão advertidos, vocês sentirão o odor feminino: Odor di femina!*” (D’AUREVILLY, 1878).

Romper este qualificativo, abolir a noção de “escrita feminina” – fortaleza arcaica da linguagem crítica, felizmente, em fase de extinção – significa abrir espaço de expressão, no qual será possível falar do “outro”, ou seja, do homem, tanto em sua dimensão ontológica como corporal. No seu romance *Sphinx* (GARRETA, 1987), a escritora e pesquisadora francesa Anne Garréta, conseguiu dar a vira-volta ao escrever um romance no qual a indeterminação sexual dos personagens não se revela, evidenciando “*a inanidade da sacralização da diferença metafísica*”².

¹ Cf. <http://www.voyagerco.com/gg/gg.html>. Último acesso: 04/09/2007 as 22:12h.

² GARRETA, Anne. Entrevista realizada por Eva Domenechini, 13 de outubro de 2000, disponível no site <http://cosmogonie.free.fr/interview.html>. Último acesso em 07/08/2006 as 15:30 h.

A escolha de um pseudônimo epiceno – ou seja, cuja identidade sexual não é revelada – apresenta-se como a afirmação de uma vontade de se liberar dos estereótipos e dos pressupostos referentes à literatura “feminina”. Este desejo permite, sem dúvida, explicar parcialmente a escolha de pseudônimos masculinos, ou no mínimo, epicenos, de um certo número de mulheres artistas: George Sand, Colette – que escreveu com o nome de seu esposo e depois com o nome de seu pai – e, entre as artistas contemporâneas, Dominique Gonzales-Forrester e Camille Laurens. Mais pragmática, a pesquisadora Béatrice Didier nota que “*assinado com um nome de homem, poder-se-ia vender melhor o livro, o que representaria uma tentação maior para o editor*” (DIDIER, 1999, p. 15), evidenciando assim o machismo ambiente quando se trata de questionar a criação feminina e –, mais ainda, quando o seu objeto de representação é o masculino.

Após romper com os esquemas, trata-se não somente de colocar em cena a liberação, mas também de começar a representar o homem em sua dimensão erótica. Uma coisa é falar de prisões estigmatizando o homem e seu corpo, como o faz Gina Pane, lacerando-se as mãos numa performance³. Outra é a maneira como vai se construir essa representação, uma vez que a liberdade de fazê-lo foi adquirida. Vai-se, talvez, ao encontro de um lugar comum que pretende que o corpo masculino apresente menos atributos sensuais que o corpo feminino.

Representações femininas do corpo masculino

Sem dúvida, Louise Bourgeois é uma das artistas que levou ao máximo a valorização do corpo masculino, e seguramente uma das únicas escultoras a realçar o corpo do homem, chegando mesmo a realizar uma escultura onde se vê representado o sexo em ereção – questionando diretamente a representação do corpo do homem pela mulher. Uma série de desenhos, realizados de maneira catártica dia após dia, evidencia a força do desejo da mulher pelo sexo oposto. Realizados com ponta seca com acréscimos de aguada, aquarela e lápis em 1990-1993, as “Doze variações de São Sebastião” mostram uma mulher sensual, opulenta, atravessada pelas flechas do amor, evocando a dimensão mitológica referindo-se a Cupido e à totalidade da tradição das pinturas de São Sebastião. As polaridades são invertidas; apesar de tudo, o desejo é estigmatizado, mal assumido. “*Ela tenta se valorizar e assim [...] suscita a hostilidade sem querer*”, explica Louise Bourgeois a respeito de sua escultura. Em 2005, no Brasil, Denise Stoklos trouxe o trabalho de Louise Bourgeois para o palco

³ François Pluchard dedicou um artigo a esta performance de Gina Pane. “Le coup de poignard de Gina Pane”, in *L’art, un acte de participation au monde*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 2002, p. 210.

com o espetáculo “Faço, Desfaço, Refaço”, conferindo uma nova visibilidade para a artista plástica francesa⁴.

Nesta mesma tradição representativa, sempre na ótica de conhecer o homem mediante o vetor da arte, conta-se também Annette Messager, que em seus trabalhos elabora um relacionamento diferente que se refere aos objetos e aos humanos. Numa das séries *Annette Messager colecionadora*, intitulada “Aproximações 1971-1972”, a artista tirou uma série de clichês fotográficos que se aproximam cada vez mais da **fechadura** das calças de um homem, acabando tudo com um enquadramento bem preciso, sempre com o objetivo de abordar de maneira mais íntima o corpo masculino, vetor da alteridade.

Da mesma forma, Sophie Calle, realiza representações não menos valorizadoras do corpo masculino. Em *No sex last night*, longa metragem realizada durante o périplo do casal Greg Shepard e Sophie Calle nos Estados-Unidos, em 1992, as cenas encerram-se cronicamente com a frase despeitada da protagonista que filma todos os dias de manhã as camas dos diversos motéis, concluindo laconicamente “*No sex last night!*”. Na ocasião da “Nuit Blanche”⁵ de 2003, Sophie Calle, instalada num colchão de penas no cimo Torre Eiffel, deixava todos os homens voluntários tentar cativar a sua atenção durante **cinco** minutos. Dessa forma, a artista evidencia a perenidade dos esquemas tradicionais: a princesa, passiva, no cume de sua torre, que fica esperando os príncipes potenciais, todos decepcionantes porque demasiadamente idealizados.

Entre a representação do corpo do homem pela mulher e a contemplação desta representação pelo homem existe um abismo social. Em *La Voyeuse interdite*, a autora argelina Nina Bouraoui descreve a dificuldade da mulher tentando representar o homem, quando o arsenal de condicionamentos sociais, vetor da dominação masculina – para retomar o título do ensaio de Pierre Bourdieu – encontra-se armado. A mesma situação é questionada nas peças de Leilah Assunção como *Fala Baixo Senão Eu Grito* (1969) ou *Jorginho, o Machão* (1970). Quando se trata de representar a alteridade, a beleza do gesto artístico reside no fato de que a reivindicação nunca se torna mais importante do que o amor pelo outro.

Sexos e sexualidades

Sob o ponto **de vista** literário, a reflexão sobre o relacionamento com o corpo e mais especialmente, com o corpo masculino, encontra-se no centro da problemática de Camille Laurens,

⁴ Após uma estréia e primeira temporada em São Paulo em 2005, o espetáculo reestreado em São Paulo no dia 5 de agosto de 2006.

⁵ A “Nuit Blanche” (“Noite em Branco”) é uma manifestação de Arte Contemporânea, realizada anualmente em Paris, durante a qual vários artistas apresentam performances.

especialmente nos romances *Dans ces bras-là* e *L'amour, roman*. Em *Dans ces bras-là*, a escritora descreve os encontros sucessivos da narradora com os homens de sua vida: o pai, o psicanalista, o marido, o amante, o desconhecido... Trata-se de abordar “o continente peludo”, retomando a expressão de Fabrice Gignault⁶, na tentativa de compreender o mistério do eterno masculino.

A investigação avança mais em *L'amour, roman*, no qual a narradora tenta encontrar uma resposta à questão “*De onde vem o amor em mim?*”, percorrendo a árvore genealógica dos seus antepassados. Levando em conta ao mesmo tempo a dimensão sociológica e psicanalítica para tentar definir a sua maneira de conceber o homem, o amor, a sexualidade, o relacionamento com o outro, Camille Laurens apóia-se no passado para tentar compreender o presente e a relação amorosa com o seu esposo Yves. Assinado com o pseudônimo declarado de Camille Laurens, *L'amour, roman* cita o verdadeiro nome de seu marido na vida “real”, fazendo aparecer o nome da escritora no estado civil na última página. Resultado: trata-se de uma escrita praticamente autobiográfica, mesmo que o “pacto autobiográfico” – empregando a terminologia de Philippe Lejeune⁷ – não tenha sido validado. O resultado foi uma ação judicial intentada por seu esposo. O processo foi julgado num Tribunal de Primeira Instância de Paris no dia 12 de Abril de 2003 e até hoje não foi decidido sobre o fundo da questão. Entre outras palavras, a representação do masculino, num “romance” que relata o corpo a corpo erótico entre a narradora e seu amante, não é um combate ganho antecipadamente.

Trata-se para as mulheres artistas de movimentar-se na orla situada entre a evocação autêntica e uma arrematação sexual, às vezes manobrada sob a ótica de marketing. Uma forma de explicação para a atual proliferação de confissões sexuais femininas no mercado editorial. *A vida sexual de Catherine M.* de Catherine MILLET (2001), por exemplo, apresenta uma sexualidade desencarnada, des-erotizada, um tipo de “mecânica de mulheres”. Tentando a liberação sexual, a mulher acaba se submetendo à lógica masculina, integrando os clichês do discurso recusado. Reencontramos o mesmo tipo de representação em *Baise-moi* de Virginie Despentes, no qual o homem é o objeto da representação como do desejo: a relação humana torna-se mecânica, animal. Em vez de afrontar os esquemas machistas e as formas de representação que os condicionam, constata-se uma simples inversão dos clichês.

A inversão dos estereótipos

⁶ Cf. Entrevista de Camille Laurens na Revista Feminina “Elle”, realizada por Fabrice Gignault, 4 de setembro de 2000.

⁷ LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie en France*. Paris: Armand Colin, 1971. Neste ensaio, Philippe Lejeune define a autobiografia como sendo revelada textualmente pela adequação do nome do autor na capa com o nome utilizado dentro do romance, nome que deve igualmente ser o do protagonista da estória.

A inversão dos estereótipos constitui o argumento retórico principal da lógica mercantil. O corpo ideal feminino não se substitui pela beleza interna de cada ser, mas pela noção de corpo ideal masculino. As artistas contemporâneas que colocam o homem no centro de suas representações também não fogem destes clichês. Por exemplo, Camille Laurens exalta os corpos magros, atléticos, apresentando uma verdadeira semiologia do corpo, que justifica uma transcendência a partir de determinados dados corporais. Em *Romance*, segundo volume da sua tetralogia, a forma fálica do cigarro leva a protagonista Lise a deduzir que os fumantes tem um potencial erótico maior. Em *Dans ces bras-là*, os atletas são considerados como eróticos, pelo simples fato de serem submetidos a esforços, a tensões. O ideal atlético é o *leitmotiv* da obra de Camille Laurens, na qual o avô, figura mítica de jogador de rúgbi, representa o eterno masculino. Em *L'image de l'homme – l'invention de la virilité moderne*, George Mosse analisa os atributos físicos e morais dos homens, tentando analisar de maneira mais precisa o modo como os estereótipos evoluíram no decorrer do tempo. Segundo Mosse, vontade de dominação, potência, honra e coragem seriam as virtudes principais que contribuíram para criar a imagem do homem ideal. Explorados no quadro das sociedades fascistas por meio de desvios do pensamento de Nietzsche, estes modelos contribuem para criar o andaime fantasmático contemporâneo.

Continuado na sociedade romana, assumido e conscientizado durante o século XIX pela sociedade burguesa que exalta os valores da honra, o modelo atlético grego encontra-se em vigor em nossos dias na medida em que a referência é feita à aparência externa. No que se refere aos valores comportamentais, a nossa “era do vazio” – para utilizar o título do ensaio do sociólogo Gilles Lipovetsky – chegou a produzir um narcisismo crescente no aspecto corporal que parece assumir uma importância superior aos valores interiores. Sob o ponto de vista da sociedade, a passagem da época moderna, historicista, contendo no seu seio a fé no progresso à Pós-Modernidade, período do fim das “Meta-Narrativas” – a expressão é de Lyotard (LYOTARD, 1984) – ocasionou uma tomada de consciência diferente não só dos valores humanos, como dos valores corporais.

A tentação pornográfica

A dimensão sociológica completa a **inversão dos estereótipos torna necessária** que as mulheres abordem a representação do corpo sob o ângulo pornográfico. Susie Bright abre esta perspectiva, afirmando que o seu sonho é de “*entregar a pornografia às mulheres para que elas passem do papel de objeto para o papel de sujeito*” (BOURSEILLER, 2000, p.217). Graças à sua iniciativa, foi publicado o primeiro compêndio de contos eróticos escritos exclusivamente por mulheres, *Herotica*,

publicado em 1988 no Reino Unido. Na França, a feminização da representação pornográfica com a produção de uma representação “bruta” do homem foi realizada por Régine Deforges: do *Obscuro objeto do desejo* de Buñuel passou-se para *Sublimos objetos do desejo*, numa inversão do título particularmente eloqüente. A coletânea *Tormentos femininos* (1998) constituiu uma espécie de contrapartida francesa da *Herotica*. Dez autoras femininas, de Muriel Cerf a Françoise Rey, passando por Nathalie Perreau ou Calixthe Beyala, produzem, cada uma, um conto erótico inédito, sem que haja, portanto, um afastamento dos estereótipos veiculados pela literatura masculina. Nessa perspectiva, os filmes eróticos, atualmente produzidos pelas mulheres como Ovidie ou Laetitia, não escapam desta visão unilateral. Sob coberta de marketing, a imagem das relações propagada é a mesma que transparece nos filmes realizados por homens. Pode-se falar em progresso?

Os leitores não se deixam enganar tão facilmente por esta inversão de representações. Em *Les Forcenés du désir*, Christophe Bourseiller chega a falar de “autores carnais, que abrem as pernas com a mesma facilidade de Annie Sprinkle”, criando um gênero literário no qual faz entrar Christine Angot, Virginie Despentes, Alina Reyes, Claire Legendre, Françoise Rey ou mesmo Lorette Nobécourt. A descrição das relações carnais por uma mulher é, segundo ele, um argumento de vendas em termos de marketing literário. “Ser discreto no século XX é uma escolha”, sublinha Paul Ardenne em *Corpus eroticus*: “Como um gesto de prevenção, a gente teria a tentação de declarar, gesto contra o tédio, chamado cedo ou tarde a emudecer a orgia dos sinais de sexo” (ARDENNE, 2001, p. 296). Para Paul Ardenne, a passagem de um aspecto mais sádico na descrição da sexualidade a uma descrição mais neutra poderia ser datado nos anos 60 mais especialmente quando surge a prosa de Alain Robbe-Grillet. Ilustrando essa modificação, um dos filmes de Robbe-Grillet intitula-se *Deslizamentos progressivos do amor*. Em seus romances, Robbe-Grillet procura distinguir claramente entre erotismo, valorização do amor carnal e pornografia, assimilada à desvalorização das ligações carnais. Começando a colocar em cena o erotismo de uma maneira diferente, na década de 60-70, o *Nouveau Roman*, já tinha afirmado a necessidade de uma certa distância ou pelo menos de um questionamento em relação às modalidades da exposição do corpo; a meio caminho entre os livros “limpos, referentes a um classicismo sem nenhum risco”, como o descreve Marguerite Duras em *Escrever*, e a exposição bruta de uma sexualidade desencantada.

Conseqüentemente pode-se afirmar que a descrição do homem se situa entre reivindicação e gesto artístico, entre exposição carnal e sublimação. Quando a aliança se realiza, o tom e a voz corretos são encontrados, a mulher consegue “contar” o homem na sua dimensão masculina e também ontológica. Assim, entre as versões das histórias amorosas do triângulo Henry Miller / Anaïs Nin / June mais lidas atualmente são as de Anaïs Nin no seu *Diário* (NIN, 1999), quando ela apresenta a sua própria versão dos acontecimentos, como a de June no próprio diário de Anaïs, com

o objetivo de restabelecer a sua versão dos fatos em relação às descrições apresentadas por Henry Miller em *Sexus, Plexus, Nexus*.

O corpo masculino, quando é apresentado com amor torna-se um vetor de transcendência porque o mesmo gera a aproximação das almas, induzida pela aproximação dos corpos, “*como se a matéria fosse um meio pelo qual também se pode atingir o mistério, o sentido último das coisas*” (VINCENZO, 1992, p. 44). Conhecer o Homem, como se fosse uma trajetória transcendental, conhecê-lo no nível intelectual e sensual, para uma transcendência partilhada: objetivo último, senão sublime, da arte?

Referências bibliográficas

ARDENNE, Paul. *L’image-corps – figures de l’humain dans l’art du siècle XX*. Paris: Editions du Regard, 2001.

AUREVILLY, Barbey d’. *Les Bas-Bleus*. Paris: Palmé, 1878.

BEAUVOIR, Simone. *Le Deuxième Sexe*. Paris: Folio Essais, 1949.

BOURAOUI, Nina. *La Voyeuse Interdite*. Paris: Folio, 1991.

BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*. Paris: Seuil, 1998.

COLLECTIF. *Tourments du Désir*. Paris: Points Seuil, 2004.

BOURSEILLER, Christophe. *Les Forcenés du Désir*. Paris, Denoël Impacts, 2000.

DESPENTES, Virginie. *Baise-moi*. Paris: Editions J’ai Lu, 2000.

DESFORGES, Regine. *Ces sublimes objets du désir*. Paris: Stock, 1998.

DIDIER, Béatrice. *L’Ecriture-femme*. 3. ed. Paris: PUF Ecriture, 1999.

DURAS, Marguerite. *Écrire*. Paris: Gallimard, 1993.

FEIX, Tânia Alice. *L’inscription du féminin/masculin dans la création contemporaine: l’oeuvre de Camille Laurens*. 2004. Tese (Doutorado em Letras e Artes). Ecole doctorale Langues, Lettres et Arts, Université d’Aix-Marseille I, França.

GARRETA, Anne. *Sphinx*. Paris: Livrerie Générale Française, 1987.

GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae. *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAURENS, Camille. *L’amour, roman*. Paris: Editions P.O.L., 2003.

LAURENS, Camille. *Dans ces brás-là*. Paris: Editions P.O.L., 2000.

- LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie en France*. Paris: Armand Colin, 1971.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio – ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. São Paulo: Manole, 2006.
- LYOTARD, J.F. *The post-modern Condition*. Londres: Manchester University Press, 1984.
- MOSSE, George. *L'image de l'homme – l'invention de la virilité moderne*. Paris: Pocket Agora, 1996.
- MILLET, Catherine. *La vie sexuelle de Catherine M.* Paris: Seuil, 2001.
- NIN, Anais. *Journal*. Paris: Livre de Poche, 1999.
- PLUCHARD, François. *L'art, un acte de participation au monde*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 2002.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Glissements progressifs du plaisir*, ciné-roman. Paris: Minuit, 1974.
- VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- WILSON, Sarah. Transmissão, transição, feminismo e arte na França, 1970 – 1997. In: Catálogo da exposição *Na verdade – feminismo e arte*. (5 de abril a 25 de maio de 1997). Grenoble: Centro Nacional de Arte Contemporânea.
- WOOLF, Virginia. *La Chambre de Jacob*. In: *Oeuvres romanesques*. v. 1. Trad. S. David. Paris: Stock, 1925.