
OUTRAS IMAGENS: UMA LEITURA QUEER E FEMINISTA DA HISTÓRIA DA ARTE

OTHER IMAGES: A QUEER AND FEMINIST READING OF ART HISTORY

LUIZA TAVARES LOPES BALAU
Universidade Estadual de Londrina

Resumo: O presente artigo busca investigar como diferentes imagens em torno do corpo e das relações sexuais e de gênero foram criadas no contexto das artes visuais e como estas imagens extrapolam o campo artístico. O conceito de imagem é explorado aqui além de seu sentido pictórico e visual, sendo compreendido como um repertório simbólico que coloniza o imaginário social e exerce influência na performance social. O artigo também pretende demonstrar como diferentes artistas criam imagens dissidentes do sistema sexo/gênero binário, criando corpos e práticas que escapam de imagens heteronormativas. Em sua conclusão, este trabalho realiza uma breve leitura queer e feminista da história da arte e suas imagens, mostrando como a produção de imagens na arte tem o potencial de se contrapor a imagens do discurso heteronormativo e patriarcal.

Palavras-chave: arte; contraprodução; imagens; gênero; queer.

Abstract: This paper aims to investigate how different images around the body and sexual and gender relations were created in the context of the visual arts and how these images extrapolate the artistic field. The concept of image is explored here beyond its pictorial and visual sense, being understood as a symbolical repertoire that colonizes the social imaginary and exerts influence on social performance. The paper also intends to demonstrate how different artists create dissident images of the binary sex/gender system, creating bodies and practices that escape heteronormative images. In its conclusion, this paper makes a brief queer and feminist reading of art history and its images, showing how the production of images in art has the potential to oppose images of heteronormative and patriarchal discourse.

Keywords: art; counter-production; images; gender; queer.

1 INTRODUÇÃO

Apesar de, frequentemente, nos encontrarmos rodeados de imagens, sejam elas de natureza externa ou interna, o conceito de imagem é impreciso, exigindo cautela. Por sua natureza plástica, sua indefinição confunde e dificulta o estabelecimento de consenso mesmo entre autores da área. Belting (2011, p. 9¹, tradução minha²) diz:

A “imagem”, porém, é definida não por sua mera visualidade, mas pelo investimento de seu recipiente, com um significado simbólico e uma espécie de “moldura” visual. [...] Uma “imagem” é mais que um produto da percepção. Ela é criada como resultado de conhecimento pessoal ou coletivo e intenção. Nós vivemos com imagens, nós compreendemos o mundo em imagens. E esse repertório vivo das nossas imagens internas conecta com a produção física de imagens externas que nós encenamos no reino social.

Desse modo, podemos entender que Belting compreende a imagem como algo além do que um fenômeno óptico capaz de estimular nosso olhar. Mais do que mera percepção e visualidade, a “imagem” é uma criação, produzida pelo acordo silencioso entre indivíduos ou entre a própria sociedade, ganhando também variados significados simbólicos e interpretações; desse modo, a imagem também encontra seu papel no modo de organização dos indivíduos, produzindo efeitos e consequências no campo social. Assim, a produção de nossas imagens possui esta característica dupla: ao mesmo tempo em que elas são um produto criado por indivíduos e coletivos, elas possuem autonomia própria, sendo capazes de escapar do controle de seus próprios criadores; dito de outro modo, as imagens são, simultaneamente, produtoras e produtos. Belting compreende as imagens como criações insurgentes, que escapam a qualquer tentativa de controle, muitas vezes escapando de tentativas de esquecimento ou apagamento. Isso se torna relevante, em especial, quando

¹ “The ‘image’, however, is defined not by its mere visibility but by its being invested, by the beholder, with a symbolic meaning and a kind of mental ‘frame’ [...]. An ‘image’ is more than a product of perception. It is created as the result of personal or collective knowledge and intention. We live with images, we comprehend the world in images. And this living repertory of our internal images connects with the physical production of external pictures that we stage in the social realm.” (BELTING, 2011, p. 09).

² Nota bene: todas as citações de obras em língua estrangeira são traduções minhas.

consideramos a presença e a influência que as imagens são capazes de exercer em nossas vidas, seja de modo pessoal ou social.

A produção de imagens jamais ocorre como uma criação “pura” ou espontânea. Como Belting (2011) nos lembra, sua potência se encontra em sua relação com o repertório cultural, simbólico e social. Assim, para que possa reverberar e ser compreendida, imagens devem vir acompanhadas de referências e símbolos presentes em padrões culturais, juntamente com as tecnologias de criação de imagem de seu tempo. Formulação próxima a de Didi-Huberman (2013, p. 36-37): “Algo que era imagem, mas também ato (corporal, social) e simbólico (psíquico, cultural)”. A resistência das imagens e sua insistência em sobreviver ao tempo demonstram maleabilidade e um caráter metamórfico, contribuindo para renovar seu significado simbólico e impacto psíquico, sem necessariamente eliminar a assinatura do tempo que remonta à sua origem. O que soa como imitação de uma imagem ou um objeto originário é na realidade, para Didi-Huberman, a reprodução de um ideal. De acordo com o autor (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 23): “o presente da imitação faz ‘reviver uma origem perdida’ e, desse modo, restabelece na origem uma presença ativa, atual. Isso só se revela possível porque o objeto da imitação não é um objeto, e sim o próprio ideal”.

A tentativa de presentificar ideais, como uma investida em busca de uma suposta essência ausente, é uma prática recorrente da produção de imagens, cujo efeitos tendem a atingir as sociedades, a cultura e diversos outros campos da vida e da experiência humana. A impossibilidade de se alcançar o ideal, porém, é o que permite a constante transformação e resignificação de imagens, embora possuam assinaturas do tempo. É justamente após compreendermos seu caráter volátil e misterioso que podemos nos atentar à criação de imagens e formas no contexto artístico. Se sua criação influencia a sociedade e indivíduos de modo a colonizar seus corpos, e se seu funcionamento está inserido em uma intrincada rede de repertórios culturais, simbólicos e sociais, o que dizer de imagens criadas por artistas, em um contexto artístico, dentro de conceitos essenciais para a compreensão de imagens artísticas como o mundo e a história da arte? Afinal, nem toda imagem é uma obra de arte, mesmo que toda obra de arte seja capaz de criar imagens, por diferentes meios e

formas. A verdade é que além de sermos colonizados por imagens, somos por elas atravessados a todo momento.

A contraprodução de imagens alternativas às imagens cristalizadas como dominantes pode ser uma estratégia potente de sobrevivência daqueles que são, a todo momento, suprimidos pela imagem canônica. Usamos o termo contraprodução ao modo que Paul Preciado o compreende:

[...] a forma mais eficaz de resistência à produção disciplinar da sexualidade em nossas sociedades liberais não é a luta contra a proibição (como aquela proposta pelos movimentos de liberação sexual antirrepressivos dos anos setenta), e sim a contraprodução, isto é, a produção de formas de prazer-saber alternativas à sexualidade moderna (PRECIADO, 2014, p. 22).

Neste caso, a contraprodução aqui proposta resulta em formas e imagens alternativas às imagens canônicas, referenciais. É com esse pensamento que este artigo pretende abordar, de modo breve, alguns momentos de criação de imagens queer e/ou desviantes do que se crê como modelo de um sistema sexo/gênero tradicional, em contraste a imagens afirmativas deste mesmo sistema. Após a argumentação inicial a respeito da imagem e sua qualidade como produtora/produção, analisaremos algumas imagens de diferentes momentos da história da arte ocidental: primeiramente, revisitando a arte da antiguidade grega, seguindo para a arte europeia dos séculos XVI-XVII, explorando a *femme fatale* andrógina surgida na modernidade europeia e, por fim, lançando um olhar sobre o modo contemporâneo de lidar com a relação gênero e imagem. Em todas as obras analisadas, podemos perceber como as imagens ao mesmo tempo reforçam estigmas sexuais e permitem sua ruptura. É nesse ponto que podemos reforçar o potencial da arte, e, em especial, da arte queer, de subverter e tensionar imagens dentro e fora do campo visual. Mesmo na arte mais conservadora podemos encontrar brechas capazes de promover rupturas em nosso repertório imagético, criando não apenas novas imagens, como também novas possibilidades de vida.

2 REVISITANDO A ANTIGUIDADE

Apesar de ter servido como modelo estético para o período neoclássico, em que o ideal³ estético puritano e virtuoso proposto por Winckelmann exerceu maior predomínio, as obras realizadas no período greco-romano não possuíam timidez em relação à nudez ou à sexualidade. Ao contrário, nesse período podemos observar muitas obras que retratavam relações sexuais e afetuosas de maneira explícita, sem o distanciamento ou o pudor que observamos com maior frequência nos períodos posteriores. Em especial, podemos observar em inúmeras obras representações de amor homoeróticas, visto que a cultura cristã e sua condenação da homossexualidade ainda não haviam conhecido a civilização grega. De acordo com Saslow (1999, p. 14, tradução minha)⁴:

Por mais de um milênio, muito antes dos dias de glória de Atenas do século de Péricles até o declínio da grandeza do Império Romano cristianizado, o amor homoerótico era celebrado e satirizado na história, mito e literatura. Os destroços mais antigos relembram os costumes sexuais de tribos gregas rurais dos tempos homéricos no segundo milênio antes de Cristo; [...] O legado cultural da sociedade clássica – poesia, teatro, filosofia, história e artes visuais – preserva a memória da última cultura pré-cristã sexualmente inocente do mundo ocidental.

Embora os ideais da cultura clássica a respeito da razão, das paixões moderadas e da tranquilidade alma fossem vistos como modelos pelos quais as pessoas deveriam se orientar, o sexo e a sexualidade eram igualmente vistos como partes importantes da “natureza humana”, assim como outros aspectos da vida, sendo repreensíveis apenas em situações em que essas ações prejudicavam ou pervertiam outros ideais louváveis, como a racionalidade.

³ “A palavra “ideal” sugere que a essência – aqui, a essência da arte – é um modelo: um modelo a alcançar, conforme o ‘imperativo categórico’ da beleza clássica; um modelo, porém, dado como inatingível como tal. É muito significativo que o capítulo dedicado por Winckelmann à ‘essência da arte’ seja mais consagrado aos desvios que nosso espírito tem que fazer para se recordar da beleza ideal das estátuas gregas...” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 20).

⁴ “For more than a millennium, from well before the glory days of Periclean Athens to the waning grandeur of the Christianized Roman Empire, homoerotic love was celebrated and satirized in history, myth, and literature. The earliest remains recall the sexual customs of rural Greek tribes from Homeric times in the second millennium b.c.e. (...). The cultural legacy of classical society — poetry, theater, philosophy, history, and visual arts preserves the memory of the Western world's last sexually innocent, pre-Christian culture.” (SASLOW, 1999, p. 14).

Figura 1: Pintura em cerâmica de Brygos



Fonte: Homosexuality in Greece and Rome⁵

A representação despudorada de atos sexuais entre corpos semelhantes atesta como as visões posteriores sobre o período clássico greco-romano foram mais uma reescrita de seus valores do que um estudo fiel sobre o período e suas imagens. Outra obra do período greco-romano que apresenta um corpo idealizado, porém dentro de uma ambiguidade sexual, é a escultura “Hermafrodita dormindo”, que representa uma figura notável da mitologia greco-romana.

Figura 2: *Hermafrodita dormindo*, data e autoria desconhecidas



Fonte: Artspace⁶

⁵ Disponível em: https://www.laits.utexas.edu/ancienthomosexuality/imageindex.php?cat_id=17&topic_id=198. Acesso em: 1 jun. 2022.

⁶ Disponível em: https://www.artspace.com/magazine/art_101/body-of-art/body-of-art-gender-fluidity-53246. Acesso em: 1 jun. 2022.

A obra retrata Hermafrodito, fruto da relação de Hermes e Afrodite. De acordo com a mitologia, Hermafrodito era um belo jovem que eventualmente teve seu corpo amalgamado ao da ninfa Salmacis, transformando sua anatomia em uma fusão de elementos masculinos e femininos. A escultura traz um corpo evidentemente belo, curvilíneo e feminino, onde o pênis e o rosto da figura estão levemente encobertos, porém, ainda visíveis ao espectador. A pose do corpo parece proposital em criar uma ordem “ideal” de apreciação da obra: primeiro, a admiração das belas curvas femininas; em segundo lugar, o choque do encontro com a genitália masculina, causando “estranheza” ao espectador desavisado.

Essa imagem do corpo ambíguo vem sendo explorada não apenas na área da arte como também na ciência, na medicina e no imaginário popular. O espanto causado por corpos sexualmente indefiníveis inspira uma mistura de fascínio e horror. Nesse sentido, Eco aponta como essa ambiguidade também poderia ser vista como um sinal ameaçador na antiguidade clássica (ECO, 2007, p. 107): “O mundo clássico era muito sensível aos portentos ou prodígios, que eram vistos como signo de desgraça iminente. Eram acontecimentos extraordinários como chuvas de sangue, incidentes inquietantes, chamas no céu, nascimentos anômalos, crianças de duplo sexo”.

A fala de Eco (2007) pode servir como uma lembrança de que a ambiguidade do corpo intersexual não estava apenas em seu sexo, como também em sua leitura. Ao mesmo tempo que poderia ser admirado como belo e erótico, sua existência também poderia antecipar um mau presságio. Sobre a dualidade do corpo entre o fascínio e o horror, Jorge Leite Jr (2009, p. 287) diz:

O hermafrodita ou andrógino, figura constante no que se convencionou chamar genericamente de cultura ocidental, não é apenas mais um monstro dos compêndios e coletâneas de narrativas fantásticas, mas o grande prodígio sexual que cresce em importância e influência da Antiguidade até o surgimento da “ciência sexual” no século XIX. Fonte de medo e curiosidade, mas também de fascínio e desejo, a ideia de um ser ao mesmo tempo macho e fêmea, feminino e masculino, ameaça e questiona os limites dos padrões culturais sobre o que é ser homem ou mulher.

Podemos compreender essa dualidade na leitura feita sobre o corpo intersexual não tanto como um choque do corpo pelo corpo em si, mas, sim, sobre o que esse corpo ambíguo diz a respeito de todos os outros corpos. Afinal, a escultura de Hermafrodito não contém genitais desconhecidas e nunca antes vistas; ao contrário, encontra o que já foi observado e catalogado em outros corpos, com a distinção de encontrar o que é utilizado para diferenciar um corpo do outro em um mesmo corpo, em sua própria harmonia e estética corporal. A respeito da estética de diferenciação de corpos, Preciado (2018, p. 80) afirma:

Até o século XVII, a epistemologia sexual do regime soberano era denominada pelo que o historiador Thomas Laqueur denomina de ‘um sistema de similaridades’; a anatomia sexual feminina foi estabelecida como uma variação frágil, interiorizada e degenerada do único sexo que possuía uma existência ontológica, o masculino. Os ovários eram considerados testículos internos, e a vagina seria um pênis invertido que serve de receptáculo para os órgãos sexuais masculinos” (PRECIADO, 2018, p. 80).

Feitas essas observações, podemos nos perguntar: o que um corpo que foge do binário macho-fêmea diz a respeito das leis da natureza e da fé que regulam os corpos não intersexuais? Se neste momento a diferenciação entre os corpos determinava inclusive a existência ontológica dos indivíduos, como explica Preciado (2018), que tipo de existência seria possível em um corpo intersexual?

Talvez, seja justamente nesse impasse que resida a suposta ameaça que esses corpos representam. A curiosidade de uma existência que não é regulada claramente nem como feminina nem como masculina levanta dúvidas a respeito do discurso sobre todos os outros corpos, fragiliza sua posição basilar em administrar vidas e organizar politicamente os indivíduos dentro de suas marcações sexuais.

3 IMAGENS DA MULHER

Além das representações das práticas sexuais entre corpos diversos ou até mesmo inclassificáveis, não podemos ignorar a importância de compreender as diferentes imagens criadas para o gênero feminino. Sempre pensado como o gênero outro, o último colocado na hierarquia, as imagens femininas dominantes não foram

construídas por mulheres. Desde deusas da fertilidade, símbolos de pureza e juventude até criaturas traiçoeiras e bruxas, as imagens femininas são construídas, em sua maioria, a partir de uma perspectiva masculina dominante. No texto “Carnal Desire and Conflicted Sexual Identity in a ‘Dominican’ Chapel”, Robin O’Bryan (2018, p. 41, tradução minha) cita uma fala do século XV do poeta italiano Leonardo Giustiani a respeito de seus sentimentos e conselhos para jovens homens sobre o sexo “frágil”:

A beleza e as artimanhas das fêmeas distraem os homens das labutas das virtudes. Elas nos aprisionam em suas armadilhas e nós caímos de cabeça em ruína. Pois mesmo a beleza feminina mais grosseira é o suficiente para destruir a raça humana inteira, sem falar em todas as suas outras tentações. Essa beleza subjugou Adão, Paris... e Hércules... Portanto, jovens homens... Tomem cuidado com suas artimanhas, artes e armadilhas, o perverso sibilar e as peles coloridas escondidas embaixo de suas roupas roxas e douradas. Sejam livres e recusem se submeter a tais animais indomados e indignos [*liberique et indignanti animali*]. Se isso não os perturba, então ao menos deixem seus hábitos descontrolados inspirarem medo em vocês e fazê-los mais cautelosos de seus abraços (GIUSTIANI apud O’BRYAN, 2018, p. 41)⁷.

A imagem da fêmea descrita por Giustiani vive em uma ambiguidade de qualidades: ao mesmo tempo em que é fraca e inferior, é ardilosa e perversa, contendo em si inclusive o poder de destruir a raça humana. Para o autor, a mulher existia sobre um outro registro, de acordo com a ordem de outra natureza que não a do homem, sendo um “animal indomado” cujas ações atentavam contra a humanidade e a dignidade dos homens que caíam em seus encantos. Podemos pensar em diversas figuras femininas frequentemente retratadas como ameaçadoras e perigosas, como bruxas ou súcubos; no entanto, um dos mais importantes exemplos da perversidade da figura feminina do mundo ocidental está nas imagens de Eva e a serpente. O’Bryan (2018, p. 41) menciona a obra “Adão”, afresco do artista italiano Filippino Lippi realizado em 1502, como uma importante representação da mulher como uma ameaça ao homem e às virtudes:

⁷ “The beauty and wiles of females distract men from the toils of virtue. They entrap us in their snares and we fall headlong into ruin. For even the coarsest female beauty is enough to destroy the human race, let alone all of their other enticements. This beauty subdued Adam, Paris... and Hercules... Therefore, young men... Beware of their wiles, arts, and traps, the wicked hissing and colored skins hidden under their golden and purple clothes. Be free and refuse to submit to such an untamed and indignant animal [*liberique et indignanti animali*]. If this does not disturb you, then at least let their unbridled habits excite fear in you and make you more cautious of their embraces.” (GIUSTIANI apud O’BRYAN, 2018, p. 41).

Figura 3: Detalhe de *Adam*, afresco de Filippino Lippi (1502)



Fonte: WGA – Web gallery of Art⁸

Na obra, podemos ver Adão trocando olhares com uma criatura antropozoomórfica, existindo simultaneamente como mulher e serpente. O olhar direto e assertivo da mulher-serpente parece fixo, sedutor, como uma tentativa de convencer Adão a se entregar aos seus encantos, enquanto Adão reconhece o perigo à frente e tenta resistir à tentação. Além disso, o olhar dividido entre os personagens é tenso, sexual, referenciando o prazer carnal e a tentação sexual.

Embora não haja consenso sobre quem a mulher-serpente de Lippi representava – Eva ou Lilith – sua beleza humana representa mais ameaça do que seu corpo de serpente. Mais do que o medo de ser ferido pela criatura, Adão teme seu olhar, inclusive buscando proteger a criança em seus braços da visão da criatura. Nesse sentido, podemos encontrar sintonia entre a representação da criatura retratada no afresco de Lippi e a fala de Giustiani a respeito das mulheres e suas armadilhas ardis: por trás de toda a fragilidade e inferioridade do animal mulher, há uma beleza ameaçadora, capaz de enganar homens, desvirtuar virtuosos e destruir a humanidade. A estranheza causada por seu corpo serpente também insere a figura feminina na animalidade mencionada por Giustiani, um animal outro ao homem cujo comportamento indomado e obscuro não pode ser previsto; um corpo de ações imprevisíveis que inspira medo e que não pode ser catalogado na mesma identidade humana a que pertence o homem. A ambiguidade de seu corpo contribui para seu caráter ameaçador, e sua cabeça de mulher localiza esse perigo como uma artimanha

⁸ Disponível em: https://www.wga.hu/html_m/l/lippi/flippino/strozzi/5vault2.html. Acesso em: 15 jun. 2022.

feminina. Um interessante contraponto que podemos oferecer de uma imagem feminina usando seus poderes de sedução para fins violentos é a obra “Judite decapitando Holofernes”, da artista italiana Artemisia Gentileschi.

Figura 4: *Giuditta che decapita Oloferne*, pintura de Artemisia Gentileschi (1612-13)



Fonte: Wikipedia⁹

Na obra, podemos ver Judite, empunhando a adaga, segurando o general Holofernes enquanto o degola com o auxílio de sua criada. O desespero retratado no olhar de Holofernes durante seus últimos momentos de vida contrasta com o olhar resolutivo das mulheres, em especial o olhar de Judite, que aparenta representar a satisfação de uma vingança cumprida. Mesmo o banho de sangue e a violência não parecem incomodá-las, e a iluminação lateral – comum no estilo Barroco, estilo regente no período em que a obra foi criada – aumenta a dramatização da cena retratada. O tema da decapitação de Holofernes foi recorrente na história da arte desde a Idade Média, fazendo menção à passagem bíblica. A passagem narra a história de uma viúva chamada Judite, que, para proteger seu povo do avanço de tropas inimigas, seduziu e embebedou o general das tropas – Holofernes – e, depois, o decapitou com a ajuda de sua serva, salvando seu povo e impedindo a destruição de sua vila. Judite é lembrada como uma corajosa heroína que usou seus artifícios femininos como arma, garantindo a salvação e a vitória de seu povo e reestabelecendo a paz.

⁹ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Judite_decapitando_Holofernes. Acesso em: 30 jun. 2022.

Assim como na obra de Lippi e na passagem de Giustiani, a beleza e a feminilidade de Judite foram utilizadas de modo a enganar a sua vítima masculina e derrotá-lo, demonstrando como a força e o perigo inerentes à beleza feminina podem levar os homens à sua queda. Porém, o que difere é o modo como Judite é lembrada; em vez de uma perversa e traiçoeira cobra, Judite foi a heroína de seu povo, usando seus poderes para uma causa maior e derrotando seus inimigos. Outro fato curioso que pode ser adicionado é a particularidade da representação de Gentileschi sobre esse tema. De maneira geral, outras representações de Judite e Holofernes na história da arte tendem a retratar a cena de modo bem menos violento (mesmo que ainda se trate de uma decapitação), em que Judite aparenta maior passividade e fragilidade diante da violência, assemelhando-se mais a um sacrifício, um “mal necessário”, do que um ato deliberado e violento, como retratado por Gentileschi. Ademais, pode-se observar como a ação demanda o uso de força física de ambas as mulheres, que resistem às tentativas de Holofernes de se libertar.

3.1 ARTIFÍCIOS FEMININOS

Cabe ressaltar que a história de Judite e Holofernes não é a única passagem bíblica que envolve uma personagem feminina que utiliza seus poderes de sedução para causar a decapitação de um homem. A personagem Salomé, responsável pela execução de São João Batista, também um tema retratado com frequência na história da arte, ganhou bastante destaque na arte europeia do século XIX, em especial, na França. De acordo com Eliane Robert Moraes (2002, p. 27):

[...] desde o final do século XIX quando, na arte europeia e em particular na França, um tema bíblico tornou-se recorrente, de forma quase obsessiva: a história de Salomé. A “dançarina dos encantos delirantes”, para utilizarmos os eloquentes termos com que Des Esseintes a descreve em *À Rebours*, ganha notoriedade na estética de um século que se dedicava insistentemente a representar a agonia humana, para aventurar-se numa arriscada familiaridade com a morte. Salomé foi, segundo Carl Schorske, “a fêmea fálica preferida do *fin-de-siècle*”; e a execução capital de São João Batista, ainda que obscurecida pela “enigmática deusa das cerimônias sepulcrais”, para continuarmos com o personagem de Huysmans, revelaria que, daí em diante, não seria mais possível ao homem esconder de si mesmo a evidência de sua finitude, a transbordar na superfície plana de um prato.

Assim como Judite, Salomé utilizou-se de seus “artifícios femininos” para se vingar de seu inimigo. Porém, ao contrário de Judite, Salomé não empunhou a arma que degolou a cabeça de seu opositor; Judite usou seu poder feminino para convencer seu tio, Herodes, a ordenar São João Batista à morte e trazer-lhe sua cabeça, o que Herodes fez a contragosto. Desse modo, ao contrário da força física e da partida à ação de Judite, Salomé utilizou seus encantos a fim de terceirizar a ação de seus desejos, sendo apenas a mandante, e não a executora da ação. Mesmo que ambas as mulheres tenham atingido o mesmo fim, seus meios se diferenciam, e Judite aparece mais como a protagonista de sua ação do que Salomé, que se torna uma figura obscura que orchestra ações dos bastidores, sem precisar entrar em ação de modo direto.

Apesar de suas diferenças, é interessante considerarmos a semelhança na escolha de ambas de decapitar seus inimigos. Moraes (2002) estabelece um paralelo entre a decapitação (ou a “*guilhotinação*”, considerando que Moraes usa como exemplo a arte pós-revolução francesa) e a afronta ao modelo humano clássico, idealizado, masculino. Para Moraes (2002, p. 19):

Os retratos dos guilhotinados representariam, portanto, um ponto de contato entre a estética clássica do modelo humano e a ciência policial das identificações do rosto. Cabe lembrar ainda que, tanto num caso como no outro, estão supostas imagens ideais da figura humana, que tornariam visíveis os traços essenciais da “natureza humana” ou, ao menos, de sua “normalidade”.

A cabeça, cuja imagem foi muitas vezes entendida como sinônimo de racionalidade, é também o receptáculo do rosto. Quando pensamos na imagem, o rosto é o próprio identificador do sujeito, o elemento essencial que o humaniza, que organiza todas as partes do corpo e transforma o indivíduo em indivíduo. Considerando o discurso sobre os corpos e sobre a imagem, o rosto, em sintonia com o corpo, produz a verdade de sua imagem. A respeito do rosto, Deleuze e Guattari (2012, p. 36) afirmam que “os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes”.

Desse modo, compreendendo o papel da cabeça e do rosto como delimitadores de uma subjetividade e como anuladores de expressões, conexões e imagens

possíveis, como afirmam os autores, a imagem da decapitação – ou dos corpos guilhotinados, como menciona Moraes (2002) – vai além do simples ato de violência, do ato literal de assassinar alguém. Podemos entender a separação da cabeça do corpo como um ato de afronta à razão e às ideias que animam o discurso clássico, o discurso patriarcal heteronormativo sobre os corpos, que impossibilita a formação de novas imagens e conexões possíveis. Talvez possamos pensar a obra de Gentileschi nessa perspectiva, considerando em especial o modo único como a artista retratou o tema de Judite. Novamente sobre o corpo, Moraes (2002, p. 79) afirma:

Nas suas dimensões restritas, o corpo humano reproduzia a ordem do universo. Assim sendo, ele representava um microcosmo [...] Como categoria de pensamento, diz ainda Foucault, o microcosmo aplica o jogo das semelhanças redobradas a todos os domínios da natureza.

Talvez Gentileschi compreendesse que, mais do que um general qualquer a ser derrotado, Holofernes pudesse representar algo mais, e o impacto de sua obra superou a mera representação de uma narrativa bíblica e se tornou uma imagem de enfrentamento. Retornando à Salomé, também podemos fazer outras leituras sobre a personagem, seus atos e, também, seu sexo/gênero.

Figura 5: Detalhe da ilustração de Aubrey Beardsley para a peça *Salomé*, de Oscar Wilde (1893)



Fonte: Wikimedia Commons¹⁰

¹⁰ Disponível em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aubrey_Beardsley%27s_Illustrations_to_Salome_by_Oscar_Wilde_MET_DP863674.jpg. Acesso em: 6 jul. 2022.

As ilustrações de Beardsley causaram bastante comoção em sua época, sendo lembradas pelo que era considerado vulgaridade, crueza e ambiguidade sexual. Sua ilustração de Salomé para a peça homônima de Oscar Wilde é uma boa representação da maneira com que o artista trabalhava temas de sexo/gênero e violência. Novamente vale ressaltar que o tema de Salomé, comum na história da arte, passou a ser retratada sob uma nova sensibilidade nos séculos XIX-XX: a da *femme fatale*, a figura ambígua que foi reinscrita na história da arte do século XIX como uma anti-heroína sem piedade, que desafiava as convenções burguesas de modo semelhante ao herói byroniano (MORAES, 2002). Ao mesmo tempo que Salomé era hipererotizada em suas representações, tanto literárias quanto visuais, seu sexo e gênero muitas vezes eram colocados em dúvida. De acordo com Moraes (2002, p. 31),

Todavia, se Salomé foi definitivamente erotizada pelo *fin-de-siècle*, isso não impediu controvérsias acerca de sua identidade sexual. Pelo contrário, o que ficou oculto por baixo de seus decantados véus foi justamente o sexo, tendo se tornado, por isso mesmo, objeto de intensa especulação. Representada ora no papel de infanta, “ardendo de castidade” (Mallarmé), ora como virgem antes da dança e depois “mulher” (Flaubert), ou ainda como “deidade simbólica de indestrutível Luxúria e deusa da imortal Histeria” (Huysmans), a Salomé finissecular apresenta uma sexualidade turva e difusa.

Mais do que uma investigação histórica ou uma busca pela verdade, a suspensão da sexualidade de Salomé demonstra uma nova perspectiva sobre os corpos que foi representada por artistas que desafiavam o que era considerada a norma acadêmica do período. Adiante (MORAES, 2002, p. 31):

À polêmica da virgindade soma-se outra, que indaga sua feminidade: em Flaubert, há a sugestão de que a “bela e risonha criatura de formas efêbricas” que atraiu o filho do cônsul romano no festim de Herodes teria sido a própria princesa, confundida com um menino. Assim também, a Salomé de Wilde nas ilustrações estranhas e sinuosas de Beardsley é muitas vezes identificada a um andrógino (...).

Se representações anteriores de Salomé a retratavam como uma mulher hiperssexualizada e perigosa, as reinterpretações da personagem realizadas a partir dos séculos XIX-XX trazem a ocultação de seu sexo/sexualidade como armadilha. Principalmente no século XX, com o surgimento de novas ciências como a psicanálise e novos discursos, veremos uma mudança significativa na produção de imagens sobre o

corpo e como este se relaciona com a identidade. Não é por acaso que uma personagem antes tão claramente feminina como Salomé se torna sexualmente ambígua. Considerando como a ciência sexual consolida a diferença da orientação sexual no século XIX, trazendo também a imagem de um corpo sexualmente normativo, é esperado que artistas que enfrentam o cânone respondam às imagens criadas pela ciência sexual com suas próprias imagens. Essa crise em torno das representações do gênero e da sexualidade pode ser pensada como parte de uma crise ainda maior, emblemática do início do período moderno: a crise em torno da representação e da identidade¹¹.

Dessa forma, podemos observar como o espírito do mundo moderno se encontra em um ponto no meio do caminho, sem origem e sem fim. A modernidade traz consigo a fragmentação, em que um eterno estado de instabilidade suspende as narrativas e as fundações anteriormente tidas como certas e seguras. Os movimentos artísticos desse período irão caminhar em direção à instabilidade, buscando também a criação de um novo mundo que possa, enfim, romper com os velhos discursos normativos da tradição ocidental.

4 UM OLHAR QUEER NA ARTE MODERNA

O surrealismo, surgido na década de 1920, é um interessante exemplo de movimento que enxergou na imagem da mulher a imagem da diferença, a potência necessária para questionar temas em crise como a identidade e a razão. As mulheres eram vistas como as antagonistas principais ou anti-heroínas capazes de fazer oposição a uma sociedade patriarcal que as queria silenciadas. Nas palavras de Briony Fer (1998, p. 171),

Uma das maneiras como a diferença se expressava no Surrealismo era pela metáfora do “feminino”, e eu iria ainda mais longe dizendo que o “feminino” constituía para o Surrealismo a metáfora central promotora da diferença. Em 1945 André Breton escreveu que: “tempo virá em que as ideias de mulheres se afirmarão em detrimento das dos homens, cuja falência é hoje tão tumultuosamente completa.”.

¹¹ Gilles Deleuze (1988, p. 8) observa que “[...] o pensamento moderno nasce da falência da representação, assim como da perda das identidades, e da descoberta de todas as forças que agem sob a representação do idêntico. O mundo moderno é o dos simulacros. Nele, o homem não sobrevive a Deus, nem a identidade do sujeito sobrevive à identidade da substância”.

Segundo Fer (1998), Breton acreditava que o projeto ocidental moderno foi realizado a partir de uma ótica masculina, a fim de beneficiar homens brancos, das classes altas, heterossexuais e mantê-los na posição de protagonistas da história e da civilização. Breton compreendia que esse projeto havia falhado, sobretudo, em um período no qual resultou em duas grandes guerras que deixaram os indivíduos em condições semelhantes à da barbárie que esse mesmo projeto prometia suprimir. Ao criar estratégias que se opusessem a esse modo de vida, os surrealistas buscavam realizar uma revolução cultural capaz de criar uma mudança de perspectiva, de modo a eliminar o ponto de vista inerentemente masculino e racionalista tido como necessário no período.

Uma artista que flertou com o surrealismo, trazendo em seu trabalho todo seu potencial revolucionário ao mesmo tempo que buscava criar novos olhares e novas imagens – em especial no quesito identidade, gênero e sexualidade –, foi a francesa Lucy Schwob, melhor conhecida por seu pseudônimo artístico Claude Cahun. Apesar de seu tímido reconhecimento em vida, Cahun foi capaz de criar uma arte que discutia conceitos como identidade, gênero e olhar de um modo que permanece inovador.

Figura 6: *Untitled (Self-Portrait)*, de Claude Cahun (1928)



Fonte: Artsy¹²

Normalmente, Claude Cahun é lembrada, sobretudo, por suas fotografias, em sua maioria autorretratos. A ambiguidade de gênero e a androginia marcam a imagem

¹² Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/claude-cahun-untitled-self-portrait>. Acesso em: 12 jul. 2022.

que Schwob construiu para Cahun, indefinindo-se enquanto sujeito sexuado, ocultando as marcas de seu sexo e gênero em suas fotos. Para Wampole (2013, p. 101, tradução minha)¹³:

Claude Cahun incita o espectador de seus autorretratos a lidar com ela face a face, a confrontar sua androginia, a reconhecer seu status como exceção, como uma figura singular fora das normas sancionadas da dicotomia macho-fêmea. O impacto do retrato de Cahun não está apenas em seu repúdio às normas de gênero por meio do travestimento e de raspar sua cabeça, mas também – e talvez ainda mais – na natureza empática de seu olhar impudente, que aguça a crítica embutida em seus sinais transgênero.

O olhar *queer* de Cahun é um elemento essencial de sua obra, tanto o olhar presente na imagem quanto o olhar criador que gerou a imagem. A indefinição sexual da personagem de Cahun foi um elemento central de sua *persona*, e seu olhar impudente – como descrito por Wampole – desafia quem observa suas imagens a admitir que Cahun é diferente de qualquer corpo com o qual estamos acostumados: não é mulher nem homem, nem uma curiosa combinação dos dois: é o que existe de possibilidade criativa fora desse regime. Talvez o que torne o olhar de Cahun tão impactante é sua ressonância com as experiências vividas por Schwob: designada mulher ao nascer, tinha pouco interesse em se definir em qualquer gênero. Despistava marcas da identidade de gênero em sua vida, relacionava-se com mulheres, não se adequava entre seus contemporâneos.

Entender Cahun como imagem rebelde da dissidência de gênero é também reconhecer que existências *queer* sempre estiveram presentes, seja na história da arte ou das sexualidades de modo geral. Schwob/Cahun diferenciava-se de outros artistas homossexuais de sua época justamente por não se encaixar em definições precisas; e, em escritos deixados por Cahun (2013), encontram-se tentativas de explicar sua relação com corpo/sexualidade bastante próximas do que hoje compreendemos como o não binarismo de gênero: uma experiência de gênero que não se encontra de maneira clara entre o masculino ou o feminino. Desde a primeira metade do século XX,

¹³ “Claude Cahun incites the spectator of her self-portraits to deal with her face to face, to confront her androgyny, to acknowledge her status as exception, as singular figure outside the sanctioned norms of the male-female dichotomy. The impact of Cahun’s portraiture lies not only in its repudiation of gender norms through transvestism and head-shaving, but also—and perhaps even more—in the emphatic nature of her impudent gaze, which sharpens the implicit critique embedded in her transgender signals” (WAMPOLE, 2013, p. 101).

Cahun já percebia a falência do sistema sexo/gênero em identificar existências – incluindo a sua – e já buscava estratégias de existência, por meio da arte, de criar para si uma existência diferente, um corpo inclassificável, uma outra relação com sua imagem que não fosse aquela que lhe foi designada por terceiros ao nascer.

5 PARÓDIA DO CORPO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

O mito de Narciso conta a história de um jovem caçador de beleza incomparável, o mais belo dos mortais, capaz de competir com qualquer deus. Após rejeitar as investidas da ninfa Eco, Narciso é punido, sendo sua punição uma paixão incontrolável por sua própria imagem. Ao se debruçar sobre as margens de um rio para matar sua sede, Narciso se encanta por seu próprio reflexo, e, ao tentar alcançá-lo, se afoga de modo trágico. O mito de Narciso permite diversas interpretações: egoísmo, ilusão, individualismo elevado a níveis trágicos de autoerotismo, entre outros. Talvez seja justamente por isso que o nome *Narcissister*, nome artístico de uma artista burlesca afro-americana de descendência marroquina, seja tão curioso. A união de Narciso com a palavra *sister*, traduzida como irmã, gera curiosidade. A união de nomes que lidam com termos díspares – um, ligado ao individualismo; o outro, à ideia de irmandade, coletividade, comunidade – soa como uma combinação improvável, mas potente. O autoamor que guarda em si o potencial de uma prática radical de amor coletivo é parte da força das performances de Narcissister.

Figura 7: Fotografia de Narcissister em sua performance *Every Woman* (2008/9)



Fonte: Narcissister¹⁴

¹⁴ Disponível em: <http://www.narcissister.com/#/every-woman/>. Acesso em: 13 jul. 2022.

A artista, que permanece anônima graças a suas muitas máscaras, afirma utilizar o narcisismo não apenas como uma referência ao mito grego, mas como “estética e estratégia política” (BARBER, 2020, n.p.). Se até o momento, nesta pesquisa, o termo queer foi usado como resultado de uma releitura *a posteriori* das obras de arte aqui mencionadas, no caso de Narcissister, o queer é um dos motores que impulsiona suas criações. A artista nova-iorquina tem em sua formação tanto o estudo formal e acadêmico das artes visuais como a dança clássica e o burlesco, realizando uma releitura queer em suas performances. Na supracitada *Every Woman*, a artista realiza um strip-tease reverso, onde, aos poucos, cobre seu corpo nu. A maioria das peças de roupa vestidas pela artista são retiradas de sua própria vagina, como se aos poucos a artista “parisse” vestes femininas e fosse tornando, a cada ação de vestir-se, uma mulher.

Figura 8: Screenshots da performance *Every Woman*, de Narcissister (2008/9)



Fonte: Vimeo¹⁵

O tom paródico de Narcissister e a hiperfeminização que resulta de sua performance vai de encontro com a performance *drag*. Ao brincar com códigos de feminilidade, ao inverter a ordem e o propósito do *strip tease* e ao realizar um erotismo às avessas, a artista enfrenta as imagens tradicionais do mecanismo sexo/gênero normativo. Um *strip tease* reverso soa inútil e estúpido, uma máscara plástica desidentifica um corpo – talvez tornando sua experiência até mais abrangente –, tudo isso de modo semelhante às performances drag. A respeito das performances drag e na esteira de Judith Butler, Preciado afirma:

¹⁵ Disponível em: <https://vimeo.com/136856037>. Acesso em: 13 jul. 2022.

Para Butler, a performance da drag queen evidencia os mecanismos culturais que produzem a coerência da identidade heterossexual e que garantem a ligação entre sexo anatômico e gênero. Desse modo, é a performance da drag queen que permite a Butler concluir que a heterossexualidade é uma paródia de gênero sem original na qual as posições de gênero que acreditamos naturais (masculinas ou femininas) são o resultado de imitações submetidas a regulações, repetições e sanções constantes (PRECIADO, 2014, p. 91-92).

Assim, ao enfrentar a imagem da mulher, que se pretende natural, Narcissister evidencia justamente a sua ilusão. Diferente de Narciso, que morre iludido por seu próprio reflexo, Narcissister enfrenta as imagens que se refletem e atravessam os corpos, e o que poderia ser tragédia se torna um ato radical de enfrentamento e contraprodução não só de seu corpo como também das práticas e performances possíveis. A artista é um dos nomes contemporâneos que mantem aberta a ferida queer no mundo da arte, que cria imagens dissidentes, assim como Cahun, Beardsley e Gentileschi fizeram anos antes.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa buscou investigar diferentes imagens das artes visuais e suas relações com os discursos sobre os corpos e o sistema sexo/gênero, seja de conformidade, seja de revolta. Por entender a importância das imagens na sustentação de discursos e na produção dos corpos, faz-se necessário investigar o potencial subversivo presente em imagens artísticas. Imagens queer e feministas ou relidas dentro de seu potencial queer/feminista contribuíram e contribuem para o enfrentamento de um senso comum heteronormativo e patriarcal que produz corpos de modo hierárquico, e é especialmente por meio da arte – seja essa institucionalizada ou não – que imagens dissidentes irrompem e criam fissuras no que se pretendia canônico.

Os efeitos das imagens extrapolam o campo artístico, por isso, é necessário explorar a potência radical das imagens como forma de contraprodução capaz de criar modos de subjetivação e de performance que escapem aos discursos patriarcais e heteronormativos que ainda se impõem como naturais até os dias atuais. Na esteira de

Linda Nochlin (2015), a naturalização do olhar e da subjetividade masculina incorre em graves enganos. Compreender que não há discursos imparciais e que posições de enunciação influenciam na produção de imagens, a busca por novos olhares sobre as imagens se faz urgente. Além de ser uma prática de sobrevivência e resistência, a contraprodução de imagens queer/feministas permite uma leitura ampla de toda a diferença que é subjugada pelo normativo, ou melhor, a própria contraprodução cria a possibilidade de novas leituras onde antes as diferenças foram apagadas. Ao contrário do Narciso patriarcal, que só se enamora por seu semelhante a ponto de se suicidar em nome de sua fixação, o Narciso queer se estranha, se reconhece como farsa, ri de si e usa suas mãos para brincar com as águas, jamais permitindo que sua imagem, pretensamente una, volte a se formar inteira. Os Narcisos queer vivem por se desidentificarem, e vivem porque são muitos. Eis a potência dos olhares queer/feminista nas artes: onde se via apenas espelhos turvos e fixos, multidões queer e feministas atravessaram os espelhos, como Alice, e do outro lado, brincam com seus cacos.

REFERÊNCIAS

- BARBER, Tiffany. **Narcissister, a Truly Kinky Artist**. 2020. Disponível em: <http://artjournal.collegeart.org/?p=13330>. Acesso em: 10 jul. 2022.
- BELTING, Hans. **An Anthropology of Images: picture, medium, body**. Tradução de Thomas Dunlap. Princeton: Princeton University Press, 2011.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: vol. 3**. Tradução de Aurélio Guerra Neto et al. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, George. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- ECO, Umberto. **História da Feiura**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FER, Briony *et al.* Surrealismo, mito e psicanálise. *In*: FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul (org.). **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras**. Tradução de Cristino Fino. São Paulo: Cosac Naify, 1998. p. 47-85.

LEITE JR., Jorge. "Que nunca chegue o dia que irá nos separar": notas sobre epistêmê arcaica, hermafroditas, andróginos, mutilados e suas (des)continuidades modernas. **Cadernos Pagu**, n. 33, p. 285-312, dez. 2009.

MORAES, Eliane Robert. **O Corpo Impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NOCHLIN, Linda; REILLY, Maura. **Women artists: The Linda Nochlin Reader**. London: Thames & Hudson, 2015.

O'BRYAN, Robin. Carnal Desire and Conflicted Sexual Identity in a 'Dominican' Chapel. *In*: POLLALI, Angeliki; HUB, Berthold (org.). **Images of Sex and Desire in Renaissance Art and Modern Historiography**. New York: Routledge, 2018. p. 41-60.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual**. Tradução de Maria Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRECIADO, Beatriz. Multidões *queer*: notas para uma política dos "anormais". **Revista Estudos Feministas**, v. 19, n. 1, p. 11-20, abr. 2011.

PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SASLOW, James M. **Pictures and passions: a history of homosexuality in the visual arts**. New York: Viking, 1999.

WAMPOLE, Christy. The Impudence of Claude Cahun. **L'Esprit Créateur**, v. 53, n. 1, p. 101-113, 2013.

SOBRE A AUTORA

Luiza Tavares Lopes Balau

Possui graduação em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina (2017) e mestrado em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (2021). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Plásticas, atuando principalmente nos seguintes temas: feminismo, gênero, teoria queer, livro de artista.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4298-4111>

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5123890272810750>

E-mail: luizatlb@gmail.com

COMO CITAR ESTE ARTIGO

BALAU, Luiza Tavares Lopes. Outras imagens: uma leitura queer e feminista da história da arte.

Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, v. 14, n. esp., p. 10-33, jun. 2023.

RECEBIDO EM: 15/07/2022

ACEITO EM: 20/02/2023

PUBLICADO EM: 18/06/2023



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional
