

Entre história da arte e indústria cultural

ANNATERESA FABRIS*

No último capítulo de *Eroticism in Western art* (1972), Edward Lucie-Smith (1972: 261-263, 266) afirma que os impulsos eróticos desempenham um papel importante na luta entre abstração e figuração. Os artistas plásticos, no entanto, não teriam sido pioneiros na exploração do erotismo, já que a fotografia havia se tornado o principal fornecedor de imagens na sociedade contemporânea. Seus usos são múltiplos: está presente em revistas, jornais, cartazes, nos anúncios de mala direta com suas imagens eróticas mais facilmente assimiláveis do que as produções dos artistas modernos “puros”. Nesse contexto, a fotografia que Marilyn Monroe fez para um calendário (1949) é o equivalente contemporâneo de *La maja desnuda* (1798-1800), de Francisco de Goya. Outro exemplo dado pelo autor é o quadro *Gosto muito de Gemey* (1964), de D. Smerck, por ser representativo das obsessões eróticas da segunda metade do século XX. Haveria ambiguidade na transposição da linguagem publicitária para a arte, mas seu simbolismo erótico se impõe à primeira vista: o batom que está na mão da moça mais do que alude a um coito oral.

Os dois exemplos dados por Lucie-Smith evocam os dispositivos mobilizados por Tom Wesselmann na representação do corpo feminino: nudez e cisão sexual. “Cisão sexual” é a expressão usada por Romano Giachetti (1976: 45) para designar a representação da mulher a partir de determinados atributos: peito, nádegas, coxas, lábios, língua e vagina. Wesselmann, que utiliza esse dispositivo nas séries “Bocas” e “Fumantes” (segunda metade da década de 1960), afirma numa entrevista que ambas não tinham motivações eróticas (“Oral history – Interview with Tom Wesselmann, 1984 January 3 – February 8”). A análise das imagens que compõem os dois conjuntos não permite avaliar essa assertiva, pois o erotismo é a nota dominante das composições. Utilizando primeiros planos fotográficos, o artista constrói sinédoques corporais, que conferem autonomia a bocas carregadas de sensualidade e evidentemente expostas ao desejo masculino. Se as obras dedicadas às fumantes remetem à ideia de coito oral, as bocas sorridentes não deixam de evocar a vagina e certas adjetivações aplicadas a ela

*Universidade de São Paulo, Professora Titular.

pela fantasia erótica como se fossem dotadas de personalidade (“faminta”, “sedenta”, “ávida”, “incitante”, “bela”, “sorridente”). Destituída de unidade, a mulher-sinédoque é uma figura da fantasia não apenas erótica, mas também pornográfica, isto é, uma criação da imaginação masculina, que deve ser despersonalizada para dar vida a um tipo ideal que abarque todas as mulheres (GIACHETTI, 1976: 44-45). O mecanismo de despersonalização é um elemento determinante nas composições centradas na boca, como pode ser comprovado por um exercício comparativo. A não ser o título, nada diferencia *Estudo para boca n. 8* (1966), dedicado a uma ideia genérica, de *Estudo para a boca de Marilyn* (1967), que tem como referente um ícone da cultura de massa.

A mesma visão genérica e despersonalizada está na base de obras que focalizam seios, como *Marinha* (1967), *Estudo para Pintura de dormitório* (1967) e *Colagem do dormitório* (1974). Em todas elas, o centro da composição é um seio rijo, com o mamilo túmido. A simbologia sexual é declarada: a presença do mar remete ao princípio da vida; a associação com a laranja, símbolo de fecundidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991: 536), pode ser considerada uma metáfora visual para a excitação. A ideia de mulher-sinédoque alcança um resultado paradigmático em *Grande nu americano n. 98* (1967). A obsessão do homem estadunidense por seios grandes é metaforizada nessa estranha composição tridimensional, em que a figura da mulher se resume a poucos atributos. Um seio, uma boca vermelha aberta, que dá a ver os dentes e a língua, e uma cabeleira loira apresentam-se como formas autônomas pictórica e simbolicamente. A imagem da mulher-objeto é potencializada pelo uso de cinco telas justapostas em três níveis, que parecem funcionar como o princípio de condensação onírico. A mulher criada pela fantasia erótica não é uma figura integral, mas antes uma montagem de fragmentos, um objeto até mesmo grotesco, destituído de uma identidade própria, como demonstra o rosto esquemático, cujo único traço distintivo é a boca.

A representação do nu feminino nas obras de Wesselmann requer uma análise mais detalhada, já que envolve direta e simultaneamente a tradição pictórica ocidental e a visualidade forjada pela indústria cultural. Embora sejam evocados os nomes de Pierre-Auguste Renoir, Pierre Bonnard, Amedeo Modigliani e Henri Matisse para a série intitulada “Grandes nus americanos”, é evidente que a temática escolhida deita raízes numa história secular e, sobretudo, em suas relações com a figura da “Vênus observada”, analisada por Lucie-Smith (1972: 171-182). “Vênus observada” é sinônimo de voyeurismo, de uma atitude de observação da mulher, exibida como objeto sexual, e

de participação dessa cena não de maneira direta, mas mediante a fantasia. Lucie-Smith traça uma breve história do voyeurismo através da pintura, começando com a *Vênus de Urbino* (c. 1538), de Ticiano, que se distingue pela consciência de ser observada e pela devolução do olhar a quem a estaria fitando. A história prossegue com *Mulher na toalete* (1717), de Jean-Antoine Watteau, *O banho turco* (1862), de Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Te Arii Vahine* [A esposa do rei, 1896], de Paul Gauguin, e *Mulher deitada* (1917), de Egon Schiele. O quadro de Ingres é apresentado pelo autor como um paradigma do voyeurismo pelo fato de representar uma cena normalmente interdita ao olhar. A questão do voyeurismo é subdividida por Lucie-Smith em outras duas categorias: a presença do voyeur na cena pintada e o retrato nu. Fazem parte da primeira categoria *Vênus com organista e Cupido* (c. 1548), de Ticiano, em que o olhar do homem dirigido para o púbis da deusa funciona como intermediário entre o voyeur e o objeto de desejo; *Susana e os anciãos* (c. 1555)¹, de Tintoretto; *Diana e Acteon* (1556-1559), de Ticiano; *O julgamento de Páris* (1530), de Lucas Cranach, o velho; *Minotauro olhando para uma jovem dormindo* (1933), de Pablo Picasso; *Estudo para uma composição* (1963-1966), de Balthus, no qual o artista usa uma figura de voyeur intermediário – a moça mais nova fitando a genitália da garota adormecida. A categoria retrato nu é exemplificada com *Mademoiselle O'Murphy* (1751), de François Boucher, *La maja desnuda* e *Olímpia* (1863), de Édouard Manet, que colocam em pauta uma questão nova: o observador não está diante de idealizações, mas de retratos de indivíduos despídos. É possível perceber uma polaridade entre a figura de Boucher e as de Goya e Manet: se a primeira é presa do olhar masculino, as outras duas colocam em dúvida a ideia tradicional da mulher como um objeto passivo de contemplação ao encararem o pintor e, por seu intermédio, o espectador.

Se a história da arte serve de pano de fundo às composições de Wesselmann, não se pode esquecer que seu olhar está também imbuído de uma visão pornográfica *soft*, divulgada por uma revista como *Playboy*. Fundada em 1953 e dirigida ao homem branco, heterossexual e urbano, a revista de Hugh Hefner tem como característica principal a coexistência nas mesmas páginas de fotografias de garotas nuas com

¹Lucie Smith (1972: 174-175) lembra também a representação do tema por Pieter Paul Rubens (c. 1610-1612) como uma variação em relação a Tintoretto, pois o quadro dá a ver o cerco dos anciãos à jovem. O autor afirma que esse tipo de representação não era previsto na história original, sem levar em conta o começo do episódio no “Livro de Daniel”, que narra justamente o assédio. É difícil ver no quadro de Rubens um ato de voyeurismo, já que ele se concentra no momento em que os dois homens querem forçar Susana a ceder a seus desejos.



entrevistas e reportagens sobre figuras da cena cultural e mundana, arquitetura, decoração de interiores e moda masculina. Lançada em novembro de 1953 sem indicação do número e da data, já que Hefner temia que a iniciativa não vingasse, a revista obtém um sucesso imediato graças à publicação nas páginas centrais de uma das fotografias do ensaio “Veludo vermelho”, feito por Tom Kelley em 1949, para o qual Marilyn Monroe posou nua. Ícone cultural, a fotografia de Monroe nua, deitada numa manta de veludo vermelho, adquire um caráter pornográfico em virtude de algumas medidas adotadas por Hefner. O contraste entre o vermelho da manta e a cor clara do corpo e a ampliação da imagem em página dupla, que faziam da revista uma técnica portátil de “apoio estratégico”², estão na base da invenção da pornografia moderna, isto é, de uma informação visual mecanicamente reproduzível, capaz de suscitar afetos corporais (PRECIADO, 2010: 23-27).

Apelando diretamente para o desejo sexual dos leitores, a revista transforma-os em voyeurs a olharem, sem serem vistos, através de vigias, frestas e janelas. Um espaço até então privado é invadido pela câmera fotográfica, que garante o acesso visual a uma intimidade feminina cuidadosamente coreografada. A *playmate* concebida por Hefner é a vizinha, apresentada como um símbolo sexual graças ao uso de algumas técnicas precisas de representação visual. Entre elas, destacam-se a transposição da estética das *pin-ups* para a fotografia colorida e a disposição de duas imagens num encarte dotado de um efeito cinético de montagem (PRECIADO, 2010: 28, 54, 65-69). Os principais fotógrafos da revista são Russ Meyer e Bunny Yeager. Curiosamente, cabe a esta definir um “estilo *Playboy*” de fotografia, baseado em diretrizes estabelecidas por Hefner. Numa carta escrita a Meyer em 1956, o diretor da publicação afirmava que a modelo deveria estar num ambiente natural, envolvida em alguma atividade – lendo, escrevendo, preparando um drinque; deveria ter uma aparência saudável, inteligente, americana, evocando uma secretária eficiente ou uma estudante universitária (“Centerfold”, s.d.). Mais tarde, Hefner fará referência à criação de cenas que sugerissem um “interlúdio íntimo, algo pessoal e especial”, aludindo à presença de alguém que não figurava na imagem (PRECIADO, 2010: 73).

Ainda que a história das imagens no Ocidente possa ser reconduzida a mecanismos que disfarçam, legitimam e magnificam um desejo de ver e representar o

²A expressão “apoio estratégico” foi cunhada pelo governo norte-americano para designar a distribuição de fotos de mulheres nuas durante as duas guerras mundiais para aliviar a tensão das tropas.

que a sociedade considera obsceno, licencioso e vil, há uma diferença entre pintura e fotografia, que não pode deixar de ser levada em conta. O modelo que posa para o pintor é um signo, um personagem, uma “academia”; o modelo que posa para o fotógrafo nada mais é do que o modelo de si mesmo (NOËL, 1986: s. p.). No nu pictórico a carga fictícia apaga a carga emotiva ou carnal; no nu fotográfico há um excesso de presença, uma imagem-pele, um corpo-objeto inequívoco. As fotografias pornográficas apresentam algo a mais em relação a esse quadro. Projetam o indivíduo num imaginário coletivo, num sistema de valores e intercâmbios pelo qual a sexualidade humana não permanece confinada na função estritamente animal da procriação. Ao mesmo tempo, exigem uma fruição isolada, discreta, solitária, lenta. O leitor-observador de uma revista pornográfica determina não só o ritmo da leitura, mas também o da montagem visual, o tempo em que os olhos demoram numa imagem ou em determinados pormenores. É por isso que tais fotografias elevam o voyeurismo ao quadrado, mesmo que o fruidor tenha consciência de que se trata de imagens profissionais, em cuja produção estiveram envolvidos modelos, fotógrafos, maquiadores, cabeleireiros, estilistas etc. (FLEISCHER, 2000: 17-18, 31-32, 41-42, 50, 52).

Wesselmann admite ter buscado modelos em *Playboy*, mas sublinha que foi além das tomadas da revista, que não exibiam vulvas ou pernas entreabertas. A afirmação de que alguns de seus trabalhos eram pornográficos (“Oral history – Interview with Tom Wesselmann, 1984 January 3 – February 8”) merece uma análise acurada, haja vista os recursos de que ele se vale para criar suas cenas de uma intimidade devassada por um imaginário libidinoso, o qual se projeta num teatro mental de caráter onanista (JONES, 1998: 124). Baseados na cisão entre sujeito e objeto do olhar, os quadros do pintor colocam frequentemente em cena mulheres solitárias em poses eróticas, no interior de ambientes domésticos caracterizados pela presença de alguns objetos. Mas há algo de perturbador nesses ambientes aparentemente familiares. O estranhamento começa pela figura humana, reduzida a um esquema vazio, a um contorno animado apenas nas zonas erógenas (ALLOWAY, 1974: 24), no qual Lawrence Alloway detecta “um signo num conjunto de signos” (apud: HARRISON, 2001: 42). A evocação das curvas sinuosas de um Matisse ou um Modigliani é, em parte, contrastada pelo desenho sumário do corpo, cujos atributos são reduzidos ao

mínimo: uma boca tímida num rosto cortado, um seio que mais parece uma formação montanhosa e uma sugestão de penugem na região da virilha.

A abstração que preside a representação do nu feminino em Wesselmann será mais bem compreendida se for feita uma comparação entre uma fotografia do ensaio “Veludo vermelho” e *Grande nu americano n. 2* (1961). A imagem de Kelley dá a ver um corpo sinuoso numa pose excitante para a qual contribuem a ocultação do púbis e a exposição de uma mama. O vermelho da manta não cria apenas um contraste com a cor da pele, pois é dotado de um significado ulterior: por sua natureza matricial e uterina (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991: 944), pode ser considerado um índice de transgressão à censura imposta às pulsões sexuais. O corpo rosado do quadro, embora curvilíneo, não passa de uma silhueta abstrata, dotada de um seio e um púbis apenas sugeridos. O paralelo com a *Vênus de Urbino*, proposto por Bradford R. Collins (2012: 247), não pode ser aceito sem algumas considerações. O autor assevera que Wesselmann omitiu o rosto da modelo para evitar uma interpretação abertamente autobiográfica e para enfatizar o aspecto puramente carnal da representação, mas é exatamente o rosto que desempenha um papel fundamental na obra de Ticiano. Sua *Vênus* não é uma deusa, mas uma cortesã bem-sucedida, aquinhoadada com uma bela cabeleira, ombros cremosos e um olhar autoconfiante, a qual expõe as próprias habilidades por meio de um corpo voluptuosamente estendido numa cama meio desfeita (MURRAY, 1967: 137). A sensualidade da figura, realçada pelos contrapontos entre cores quentes e frias e curvas lânguidas e ângulos retos, ganha um novo reforço quando se atenta para a gestualidade das mãos: enquanto uma segura um ramalhete de rosas vermelhas, símbolo de iniciação amorosa por sua associação com Afrodite (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991: 789), outra cobre a genitália, tendo como resultado sua evidenciação. Esse sensualismo generalizado está ausente do quadro norte-americano, cuja principal característica é um erotismo frio e destituído de sedução.

Corpos esquemáticos sucedem-se em muitas obras de Wesselmann, manifestando a presença de um desejo frio, de uma vontade de desconstrução do erótico e do pornográfico por meio de seus signos mais tangíveis, como demonstra *Grande nu americano n. 6* (1961). Um corpo absolutamente abstrato, coroado por uma cabeleira estilizada, ocupa um ambiente repleto de signos que remetem a uma dimensão erótica: o retrato de Modigliani na parede pode ser visto como um memento de um dos grandes

mestres da nudez feminina; a figura do gato recorda simultaneamente *Olímpia* e um trocadilho duchampiano para a genitália da mulher (COLLINS, 2012: 248-249). Uma associação semelhante pode ser proposta para *Grande nu americano n. 26* (1962), igualmente caracterizado por um corpo sumariamente desenhado, que poderia evocar *Olímpia* em virtude da presença do gato e da criada. Cécile Whiting (1997: 76), que propõe essa aproximação, chama a atenção para as mudanças cromáticas realizadas por Wesselmann: o gato preto torna-se branco e cinzento; a figura da criada negra é substituída pela reprodução de um quadro de Matisse, *A blusa romena* (1940). A autora também assinala outra diferença entre os dois quadros: enquanto Manet problematiza o ponto de vista masculino por meio do olhar da cortesã, Wesselmann circunscreve a visão ao fruidor voyeurístico, já que a figura feminina é destituída de olhos.

Os objetos presentes em vários ambientes da série “Grande nu americano” aludem, às vezes, a uma presença masculina oculta para o observador. Nos quadros de número 26 e 29 (1962), a presença de um homem não visível no espaço da representação é denunciada por objetos como chapéus, bebidas e uma bola de golfe. Tem-se a impressão de que o artista está lançando mão de um dos artifícios mobilizados por *Playboy* para sugerir uma presença masculina. Por meio desse gênero de recurso, o observador poderia adentrar imaginariamente a cena fotográfica, identificando-se com o homem ali presente através de um conjunto de signos materiais. Em outros momentos, a questão do voyeurismo é abordada de maneira irreverente, já que Wesselmann faz contracenar seus nus com os retratos de alguns presidentes norte-americanos. Em *Grande nu americano n. 4* (1961), o retrato de George Washington pintado por Gilbert Stuart integra um ambiente lascivo, no qual alguns símbolos pátrios realçam sua presença austera: o abacaxi, emblema da hospitalidade estadunidense, e as listras vermelhas, evocadoras da bandeira. No quadro de n. 21 (1961), é a vez de John Kennedy, associado com uma gravura representando a bandeira nacional e duas grandes estrelas azuis. *Grande nu americano n. 34* (1962) situa o retrato do presidente James Madison num ambiente inteiramente nacionalista, dentro do qual o corpo feminino funciona como um contraste estridente em relação a um ambiente vetusto, adornado com uma bandeira e com elementos que reiteram uma visão patriótica: listras, estrelas e um aparelho de televisão transmitindo um western.

Como interpretar essa estranha coexistência das figuras austeras dos “pais da pátria” com corpos nus? No caso de Washington, o contraponto entre a sensualidade do

nu e a moderação ascética da imagem presidencial é interpretado por Barry Schwartz como uma manifestação do desprezo do artista pela tradição e seus símbolos (“Collective memory and abortive commemoration: president’s day and the American holiday calendar”, s. d.) A presença do busto de Madison é vista por Whiting (1997: 76-77) como uma maneira de afirmar a soberania da lei sobre o lar e sobre o corpo. A presença de um homem, nesse caso, não remeteria ao voyeurismo; seria, antes, um recurso utilizado pelo artista para “reinventar uma dicotomia entre a mente masculina e o corpo feminino”. Se tais hipóteses são plausíveis, é possível pensar também que Wesselmann está lançando um olhar penetrante sobre o desejo masculino, do qual os grandes homens não estão a salvo quando reportados à sua condição humana. Os “pais da pátria” seriam, pois, figuras mediadoras do ato voyeurístico, a pontuarem, com sua presença legal, a soberania do homem sobre a nudez da mulher (GIACHETTI, 1976: 149) não apenas como algo imposto, mas igualmente como uma posse indireta.

Em certos momentos, o voyeurismo é transformado por Wesselmann num jogo com os limites do corpo, como demonstram os quadros de número 21, 27 (1962) e 30 (1962) da série “Grande nu americano”. As superfícies planas e os contornos tênues são substituídos por corpos informes, privados de qualquer atrativo, que introduzem um princípio de desordem na percepção do real, posto em xeque por um jogo com os limites da representação (CORTÉS, 1997: 165-166). É importante lembrar que esses corpos marcados pelo desequilíbrio exibem bocas vermelhas e sorridentes, verdadeiras paródias da “bela aparência”, tão prezada no jogo da sedução. A ideia de sedução parece ganhar reforço graças à presença de frutas – a maçã, associada à transgressão; a uva, símbolo da vida; o tomate, emblema dos rituais de fecundação (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991: 887) –, enquanto as guloseimas da porção inferior de *Grande nu americano n. 27* poderiam ser vistas como uma referência irônica ao conselho para resistir aos três S – *sundae*, *soda* e *segundo prato* –, muito corrente na imprensa feminina norte-americana (SANT’ANNA, 2014: 101). As frutas, quase sempre presentes nos quadros de Wesselmann, além de serem portadoras de significados simbólicos e de duplicarem os seios com sua redondeza, parecem ser um lembrete da cesta de produtos naturais aconselhados às jovens por uma publicação como *The New Colour Weekly for Every Girl* para garantir uma boa saúde (“Veronica Dengel/Miss Fairchild’s charm school”, s.d.). As bocas vermelhas e sorridentes, por sua vez, podem ser consideradas ainda uma referência sarcástica à publicidade de dentifrícios e batons,

a qual, além de garantir um aspecto saudável e sedutor, prometia a conquista amorosa e o consequente final feliz, coroado por um beijo (SANT'ANNA, 2014: 88-89). No livro *Agarre "seu" homem!* (1945), Veronica Dengel (1945: 61-62), dona de um salão de beleza, incluía o cuidado com os dentes entre as medidas a serem tomadas para conquistar um homem e mantê-lo apaixonado depois do casamento. A autora afirma sem rodeios: "As contas do dentista devem ser consideradas como apólices de um seguro de beleza. (...) Seus beijos terão muito maior atrativo quando sua boca e dentes estiverem bem cuidados"³.

A representação mais asséptica de figuras nuas não é uma norma para Wesselmann. Insinuados em *Grande nu americano n. 1* e *Grande nu americano n. 26*, cobertos pela calcinha em *Grande nu americano n. 47* (1965), os pelos pubianos tornam-se explícitos em *Grande nu americano n. 54* (1964), *Grande nu americano n. 62* (1965), *Grande nu americano n. 91* (1967) e *Grande nu americano n. 92* (1967), entre outros. Com esse tipo de representação mais explícita, o pintor introduz, mais uma vez, a presença masculina na intimidade do cenário doméstico, já que as posturas adotadas pelas mulheres são um prenúncio evidente da cópula: pernas afastadas, bicos dos seios túrgidos, boca aberta, língua estendida. Essas obras comprovam que Wesselmann vai além das fotografias publicadas por *Playboy*, pois esta só divulgará nus com pelos pubianos em 1971.

Em *Grande nu americano n. 54*, *Colagem da banheira n. 2* (1963) e *Colagem da banheira n. 3* (1963), por outro lado, a cena ganha ares mais realistas com a inserção de elementos *ready-made*. Na primeira obra, um gravador instalado perto da janela emite sons da rua quase inaudíveis para realçar o efeito de realidade. A série das banheiras mostra o diálogo do artista com alguns mecanismos da publicidade voltados para os cuidados corporais. Para arrumar marido, não bastava ser bela; a mulher deveria ser também limpa, cheirosa e conhecedora dos mais recentes produtos de higiene. A pequena estante repleta de cremes, loções, esmaltes e enxagues bucais de *Colagem da banheira n. 2* responde de perto a esse quadro de referências. Nesta, à diferença de

³Dengel, na realidade, pretende ensinar à mulher como preservar as qualidades físicas que estimularam o interesse inicial do homem com quem casou. Seu programa de beleza inclui alimentação e hábitos higiênicos, que abarcam todo o corpo, incluindo conselhos relativos ao comprimento correto das saias, ao uso de meias finas e sapatos adequados, às poses a serem assumidas e à maneira de andar. Em *Beleza e personalidade: o livro azul da mulher* (1944), Dengel fornecia às leitoras "um guia prático da saúde, beleza e para melhorar a personalidade", que, além dos cuidados com o corpo, abarcava o regime de compras, noções de etiqueta e estimulava a mulher a adquirir novos conhecimentos na vida diária.

Colagem da banheira n. 3, que mostra uma mulher sem a touca de banho, abolida dos anúncios de sabonetes em fins da década de 1950 (SANT'ANNA, 2014: 112), Wesselmann focaliza uma jovem deitada numa banheira, coberta por espuma até o pescoço, com o rosto e os cabelos impecáveis, numa imitação das imagens de atrizes difundidas pela publicidade.

A série da banheira permite discutir outra questão central na poética do pintor: o aspecto claramente fotográfico da obra n. 2 parece ser menos eficaz do que a silhueta da terceira em termos de ilusionismo. Seu caráter demasiado real perde contundência quando comparado com os vários níveis de realidade mobilizados na outra composição. Nesta, o artifício é levado ao extremo, criando um jogo de múltiplas remissões entre arte e realidade; na representação fotográfica, ao contrário, tudo se resume na relação estabelecida com os modelos publicitários. Wesselmann instaura, assim, um paradoxo entre as duas composições: a de derivação fotográfica é menos erótica do que a que exhibe uma silhueta vazia, pois esta acaba tendo um “excesso” de presença, enraizado no nu frontal, o qual se oferece com indiferença ao olhar masculino.

As relações do artista com a publicidade não se esgotam em alguns exemplos pontuais. Elas estão, ao contrário, no cerne de sua poética, causando, não raro, efeitos de estranhamento. Embora Wesselmann aproxime o gigantismo de seus nus da “grande ampliação” usada pelo cinema italiano, é inegável que essas figuras de grandes proporções, destituídas, segundo ele, de qualquer significado ou atrativo erótico (“Oral history – Interview with Tom Wesselmann, 1984 January 3 – February 8”), se abeberam na publicidade e, mais particularmente, na fotografia publicitária, que pode ter-lhe sugerido o uso do corpo como natureza-morta. Essa expressão, que designa a representação do modelo como um boneco, está na base de boa parte da série “Grande nu americano”, na qual a reificação da figura feminina é o elemento dominante da composição. Signo da conversão do ser humano em algo que pode ser comprado-vendido, essa estratégia publicitária é associada por Raúl Eguizábal (2001: 197-200) com o trabalho de Wesselmann: “tudo, incluindo os fragmentos humanos, pés, seios, bocas, mãos, tem em sua obra um aspecto ‘comestível’”. É significativo que tal tipo de aproximação apareça num livro dedicado à fotografia publicitária, da qual o pintor usa outro recurso: a representação de interiores, ora fechados, próximos da pintura holandesa, ora abertos, dando a ver o exterior por meio de uma janela. Mais frequente na série dedicada aos nus, o segundo tipo pode ser reportado tanto a um diálogo com os



mestres flamengos, em cujos quadros era comum a presença de aberturas das quais se descortinava uma paisagem, transformada num espetáculo variegado (CALAS; CALAS, 1971: 123), quanto a algumas composições de Matisse que lançam mão do mesmo expediente.

O tratamento dado às frutas como metáforas do sexo e do desejo é também devedor da fotografia publicitária. Wesselmann, de fato, apresenta formas reluzentes, providas de brilhos artificiais, colocadas ao alcance do espectador para que este possa quase tocá-las com o olhar. Se é possível ver na representação das frutas mais uma alusão ao voyeurismo, outro elemento derivado da publicidade deve ser destacado, já que remete diretamente à problemática do desejo: a fragmentação do corpo. Publicidade e surrealismo têm um encontro fecundo nesse aspecto, sobretudo nos Estados Unidos, onde a tendência ao maravilhoso e ao poético se casa com as teorias do inconsciente graças ao trabalho do psicólogo Ernest Dichter (EGUIZÁBAL, 2001: 26, 151). Pai da “pesquisa motivacional”, Dichter aplica as teorias freudianas ao campo publicitário, interessando-se, sobretudo, pelo comportamento do consumidor no mercado. O psicólogo, que acreditava na importância da imagem e da persuasão, está na base da criação da boneca Barbie (1958), verdadeira encarnação do ideal erótico estadunidense, por ser glamorosa e dotada de pernas compridas e seios fartos. A atuação de Dichter na década de 1950 oferece ao consumidor a permissão moral para abraçar sexo e consumo, além de forjar um “hedonismo corporativo”, que deveria tornar as pessoas imunes às ideias totalitárias (“Ernest Dichter”). A agência Norman, Kraig & Kummel segue à risca as teorias psicanalíticas, como demonstra o anúncio do isqueiro Ronson, baseado na simbologia sexual que Dichter atribuía à chama.

A fragmentação do corpo, bastante utilizada na fotografia publicitária de matriz surrealista – da qual são exemplos emblemáticos *Mãos, mãos* (1944), de Horst P. Horst, marcada pela alternância entre branco e preto, e *Olho de corça* (1950), de Erwin Blumenfeld, cuja composição está centrada num olho, numa boca vermelha e numa pinta situados num rosto descolorido que lhes confere destaque –, é explorada por Wesselmann em escala monumental. Na série “Fumantes”, por exemplo, a concentração na boca e no cigarro está carregada não apenas de conotações eróticas, mas também de referências explícitas ao uso dos impulsos sexuais pela publicidade. O gigantismo dessas composições “diretas e agressivas”, nos dizeres do artista, contrasta, de maneira evidente, com certas representações do ato de fumar, eivadas de um erotismo mais sutil.

Se esta é a característica de *Fumante* (1942), de Vargas, a comparação não é tão simples quando são levadas em conta as fotografias feitas por Blumenfeld para as marcas de cigarros Chesterfield e Pall Mall. Uma sensualidade sutil e um erotismo requintado são os traços principais dessas imagens realizadas por volta de 1956: uma boca vermelha num rosto que não vai além do nariz é a nota dominante de quase todas elas, associada à fumaça expelida, a unhas também vermelhas e à presença do cigarro exibido como um símbolo fálico em uma das variantes. Se bem que não sejam agressivas e atrevidas como as bocas das fumantes de Wesselmann, as composições de Blumenfeld são portadoras de um erotismo elegante, que não disfarça, porém, seu significado sexual. Imagens autorreflexivas, interessadas antes na exibição de uma linguagem surpreendente do que na propaganda de um determinado produto (MARRA, 2008: 127-128), elas atingem assim mesmo a fantasia erótica do observador, colocado na posição de um voyeur sofisticado. A força simbólica da fragmentação impõe-se de maneira decidida também no tratamento das bocas, como comprova um paralelo com uma obra de Vargas intitulada *Marilyn*. Concebida como uma *pin-up*, a atriz é essencialmente uma boca vermelha sorridente, realçada pelas longas unhas da mesma cor, mas seu impacto é bem menor do que as bocas isoladas de Wesselmann, que se apresentam como um objeto puro de sedução, destituído de qualquer outra conotação.

Essas comparações ajudam a comprovar o diálogo tenso e irônico que o artista estabelece com as representações ideológicas do corpo feminino, forjado pela publicidade para servir de modelo e cânone a uma determinada sociedade. Num universo em que a publicidade inventa o corpo e em que o corpo se constrói como publicidade (PÉREZ, 2004: 13-14, 29), em que a moda cria um conjunto de representações que definem as posturas sociais perante o desejo e a beleza (MONNEYRON, 2010: 74-75), os nus sintéticos de Wesselmann e, sobretudo, aqueles em que é evidente a busca de uma má forma, surgem como visões críticas de um jogo comercial-sexual, voltado para a transformação da existência numa miríade de produtos a serem obrigatoriamente consumidos. Os corpos sumários da série “Grande nu americano” estão na contramão dos conselhos de beleza dados pelas revistas femininas e pelos manuais de Dengel. Aos exercícios aconselhados para manter o busto ereto, firme e os seios altos, a cintura delgada e flexível, a barriga chata e dura, os quadris magros, rijos e gentilmente curvados, as nádegas apumadas e bem proporcionadas, as pernas torneadas e as coxas magras (DENGEL, 1945: 82-93), o pintor contrapõe corpos

ora indefinidos, ora prestes a gozar, distantes, portanto, de toda preocupação com o “belo efeito” e com a “doce ilusão” que os especialistas apresentavam como objetivos a serem perseguidos. A indefinição dos rostos faz parte desse mesmo contexto. Ponto alto da beleza vendida pela publicidade, o rosto ideal deveria exibir uma pele branca, fina e delicada. O ideal da beleza construída fazia da maquiagem uma segunda pele graças a cremes transparentes e discretos que conferiam um ar natural ao rosto. A naturalidade era fruto de um trabalho sutil, minucioso e constante, já que a beleza deixava de ser um dom para transformar-se em hábito, em habilidade na aplicação da maquiagem (SANT’ANNA, 2014: 93, 119-120).

O trabalho comparativo mostrará também a destruição de qualquer ilusão em Wesselmann, se o parâmetro for uma de suas fontes artísticas confessas, Matisse. Surpreendidas em momentos íntimos, as figuras femininas do pintor francês distinguem-se por uma corporeidade que se afirma por meio de linhas enérgicas e ao mesmo tempo sintéticas, capazes de traduzir uma continuidade rítmica. Como o próprio Matisse (s.d.: 35, 40-41, 49, 56-57, 152-153) esclarece as figuras humanas estão no centro de seu trabalho, e suas formas, embora nem sempre perfeitas, são sempre expressivas. O interesse emotivo que elas inspiram no artista, apelidado de “volúpia sublimada”, não está apenas na representação dos corpos; faz-se presente “nas linhas ou nos valores especiais que estão espalhados por toda a tela ou pelo papel e que formam a sua orquestração, a sua arquitetura”. A linha é o elemento determinante da configuração dos corpos, captados de maneira sintética, mas expressiva, para poder melhor definir o caráter da figura. A busca da síntese e da simplicidade, que repousa numa compreensão funcional da linha, é justificada pelo artista com um argumento técnico: o cuidado com os pormenores é território da fotografia; cabe à plástica transmitir “a emoção o mais diretamente possível e com os meios mais simples”. Essa ideia global de composição, na qual a volúpia não está apenas no corpo, mas se espraia por toda a tela, é mimetizada por Wesselmann de maneira irônica e, não raro, agressiva. Seus corpos nus parecem ser feitos quase sempre da mesma substância artificial dos ambientes que os abrigam, denunciando uma origem híbrida, a meio caminho entre o universo da arte e o da indústria cultural com seus modelos de beleza vinculados ao consumo comercial.

Esse mesmo hibridismo é a marca distintiva das cenas de banheiro, as quais podem ser comparadas com os interiores domésticos e íntimos de Edgar Degas, organizados a partir do ponto de vista do espectador, ou antes, do voyeur. Se o voyeur



de Wesselmann se posiciona de maneira frontal perante a cena, o de Degas dá a impressão de estar movimentando continuamente o corpo para lançar seu olhar indiscreto sobre a intimidade feminina. A volúpia que emana dos corpos do pintor francês, tão distinta da apresentação fria do americano, é produto da função configuradora do olhar, de sua capacidade de construir a realidade e não apenas registrá-la (BOZAL, 1993: 80-84).

É do diálogo tenso com a história da arte e com as imagens da comunicação de massa que se nutre a representação do feminino em Wesselmann. Elemento central de sua concepção, o olhar do voyeur não deve ser confundido com a visão pessoal do artista em relação ao corpo feminino. O voyeur não está nele; está na reificação da mulher, concebida como um corpo (quase) pornográfico pela ideologia patriarcal. Destituída da posição de sujeito capaz de articular a própria realidade, a mulher é um “corpo com órgãos”, constituído pelo olhar masculino (SHERLOCK, 2004: 91), a quem deve comprazer em todas as ocasiões possíveis e imagináveis. É esse regime visual que está no centro das representações eróticas de Wesselmann. Ao apropriar-se dos mecanismos mobilizados pela história da arte e pela cultura de massa, o artista nada mais faz do que confrontar o espectador com as obsessões e os desejos midiáticos que pontuam sua relação cotidiana com as figuras do feminino.

Referências

- ALLOWAY, Lawrence. *American pop art*. New York: Collier Books, 1974.
- BOZAL, Valeriano. *Los primeros diez años: 1900-1910, la origen del arte contemporáneo*. Madrid: Visor, 1993.
- CALAS, Nicolas; CALAS, Elena. *Icons and images of the sixties*. New York: Dutton, 1971.
- “Centerfold”. Disponível em: <en.wikipedia.org/wiki/Centerfold>. Acesso em: 2 jan. 2015.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*; trad. Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- COLLINS, Bradford R. *Pop art*. London: Phaidon Press, 2012.
- CORTÉS, José Miguel C. *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 1997.



DENGEL, Veronica. *Agarre "seu" homem!*; trad. Suzana Flag. Rio de Janeiro: Edições Cruzeiro, 1945.

DENGEL, Veronica. *Beleza e personalidade: o livro azul da mulher*; trad. Elza Marzullo. Rio de Janeiro: Empresa Gráfica "O Cruzeiro", 1944.

EGUIZÁBAL, Raúl. *Fotografía publicitaria*. Madrid: Cátedra, 2001.

"Ernest Dichter". Disponível em: <en.wikipedia.org/wiki/Ernest_Dichter>. Acesso em: 7 jan. 2015.

FLEISCHER, Alain. *La pornographie: une idée fixe de la photographie*. Paris: La Musardine, 2000.

GIACHETTI, Romano. *Porno-power: pornografia y sociedad capitalista*. Barcelona: Editorial Fontanella, 1976.

HARRISON, Sylvia. *Pop art and the origins of post-modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

JONES, Leslie. "Tom Wesselmann". In: UMLAND, Anne (org.). *Pop art: selections from the Museum of Modern Art*. New York: Museum of Modern Art, 1998, p. 124.

LUCIE-SMITH, Edward. *Eroticism in Western art*. London: Thames & Hudson, 1972.

MARRA, Claudio. *Nas sombras de um sonho: história e linguagem da fotografia de moda*; trad. Renato Ambrósio. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*. Lisboa: Ulisseia, s.d.

MONNEYRON, Frédéric. *La photographie de mode: un art souverain*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.

MURRAY, Linda. *The High Renaissance*. London: Thames & Hudson, 1967.

NOËL, Bernard. "Le toucher du regard". In: *Le nu*. Paris: Centre National de la Photographie, 1986, s. p.

"Oral history – Interview with Tom Wesselmann, 1984 January 3 – February 8". Disponível em: <www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-tom-wesselmann-12439>. Acesso em: 30 dez. 2014.

PÉREZ, David. "Entre la anomalía y el síntoma: tanteos en un frágil recorrido". In: PÉREZ, David (org.). *La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 9-43.

PRECIADO, Beatriz. *Pornotopía: arquitectura y sexualidad en "Playboy" durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama, 2010.



SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *História da beleza no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2014.

SHERLOCK, Maureen P. "El doble del cuerpo". In: PÉREZ, David (org.). *La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 85-93.

SCHWARTZ, Barry. "Collective memory and abortive commemoration: president's day and the American holiday calendar". Disponível em: <[barryschwartzonline.com/751/Schwartz 75-110.pdf](http://barryschwartzonline.com/751/Schwartz%2075-110.pdf)>. Acesso em: 3 jan. 2015.

"Veronica Dengel/Miss Fairchild's charm school". Disponível em:<<https://missfairchildscharmschool.wordpress.com/tag/veronica-dengel/>>. Acesso em: 4 jan. 2015.

WHITING, Cécile. *A taste for pop: pop art, gender and consumer culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.