TODAS AS ARTES

REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA

ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 7, N. 2, Mai.-Ago. 2024
ISSN 2184-38052

FEMALE GAZE. O CORPO MASCULINO ENQUANTO ESTRATÉGIA

FEMALE GAZE. THE MALE BODY AS A STRATEGY

FEMALE GAZE. LE CORPS MASCULIN COMME STRATÉGIE

FEMALE GAZE. EL CUERPO MASCULINO COMO ESTRATEGIA

Gabriela Massote Lima

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO: A relação entre desejo e representação visual tem sido um dos temas da história da arte e da cultura visual das últimas décadas, das quais são inseparáveis hoje as questões de gênero. Historicamente a representação do corpo feminino refletiu nos papéis de gênero de forma negativa para as mulheres, ao mesmo tempo que protegeu o cânone masculino enquanto representante viril. Inscrever o olhar feminino ou o *female gaze* no cerne das nossas vidas seria uma possibilidade de reverter a mirada histórica ou mudar as relações patriarcais do olhar. Este artigo trata deste "olhar feminino" subjetivado, pensado sob dois eixos fundamentais: a crítica institucional e o desejo erótico. Incorporando, de forma contra hegemônica, o corpo masculino enquanto ferramenta de questionamento político.

Palavras-chave: female gaze; representação; corpo masculino; desejo.

ABSTRACT: The relationship between desire and visual representation has been one of the themes in the history of art and visual culture in recent decades, from which gender issues are inseparable today. Historically, the representation of the female body reflected gender roles in a negative way for women, while has protected the male canon as a virile representative. Inscribing the *female gaze* or the *female gaze* at the heart of our lives would be a possibility of reversing the historical gaze or changing the patriarchal relations of "looking. This article deals thinks about the *female gaze* thought from two fundamental axes: institutional criticism and erotic desire. Incorporating, in a counter-hegemonic way, the male body as a tool for political questioning.

Keywords: *female gaze;* representation; male body; desire.

RÉSUME: La relation entre le désir et la représentation visuelle est l'un des thèmes de l'histoire de l'art et de la culture visuelle de ces dernières décennies, dont les questions de genre sont désormais indissociables. Historiquement, la représentation du corps féminin a reflété les rôles de genre de manière négative pour les femmes, tout en protégeant le canon masculin en tant que représentant viril. Placer le regard féminin ou le *female gaze* au centre de nos vies serait une manière d'inverser le regard historique ou de changer les relations patriarcales du regard. Cet article traite de ce « regard féminin » subjectivé, pensé selon deux axes fondamentaux: la critique institutionnelle et le désir érotique. En intégrant, de manière contre-hégémonique, le corps masculin comme outil de questionnement politique.

Mots-clés: *female gaze;* représentation; corps masculin; désir.

RESUMEN: La relación entre el deseo y la representación visual ha sido uno de los temas de la historia del arte y la cultura visual de las últimas décadas, del que las cuestiones de género son ya inseparables. Históricamente, la representación del cuerpo femenino ha reflexionado sobre los roles de género de forma negativa para las mujeres, al tiempo que protegía el canon masculino como representante viril. Situar la mirada femenina o el *female gaze* en el centro de nuestras vidas sería una forma de invertir la mirada histórica o de cambiar las relaciones patriarcales de la mirada. Este artículo aborda esta «mirada femenina» subjetivizada, pensada a partir de dos ejes fundamentales: la crítica institucional y el deseo erótico. Incorporando, de forma contrahegemónica, el cuerpo masculino como herramienta de cuestionamiento político.

Palabras clave: *female gaze*; representación; cuerpo masculino; deseo.

1.Introdução

A representação do corpo feminino, desde os tempos antigos, refletiu nos papéis de gênero de uma forma negativa para as mulheres. Isto resultou na invisibilidade de sua identidade, no próprio campo da Arte, enquanto artistas ou produtoras de linguagem, mas também, em sociedade, a partir da imagética de um feminino domesticado e objetificado. Em contrapartida, colaborou com a naturalização da virilidade intrínseca ao corpo masculino. Ou seja, as mulheres foram invisibilizadas principalmente enquanto espectadoras e sujeitas sexuais, o que protegeu o corpo masculino e as noções de masculinidades. A mulher tem sido vista como a bruxa, a prostituta, a mãe, a santa, a histérica (Guerra, 2023). E por mais subjetiva e irreal que seja, a representação de uma mulher objetificada existe. A representação de um homem objetificado não existe. Dito isto, é da maior importância para a arte feminista, em uma direção contra hegemônica, examinar o significado atribuído ao corpo masculino na arte e as consequências desta representação na sociedade, apesar de todo o tabu e censura associados a esse corpo.

Inscrever o olhar feminino no centro das nossas vidas é uma tentativa de inverter o olhar patriarcal e as dinâmicas de poder que esse olhar envolve. Dialeticamente, compreendemos que, as artistas mulheres ao falarem do corpo masculino, remetem a sua própria sexualidade e à própria percepção de si. No entanto, a espectatorialidade feminina exige algumas considerações. O termo female gaze refere-se ao male gaze, cunhado pela crítica de cinema britânica Laura Mulvey, no seu artigo Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975), quem teceu uma crítica de viés psicanalítico, usada para denunciar a estrutura patriarcal na indústria cinematográfica e descrever a forma como as mulheres eram tradicionalmente retratadas como objetos sexuais do olhar masculino. Este foi um ponto de partida importante para as discussões feministas e que, adequamos para a história da arte.

Contudo, na época de sua publicação, não havia cunhagem imediata de um oponente "olhar feminino" (Abbozzo, 2019) e os argumentos de Mulvey não estavam isentos de problemas. Para Mulvey, o gaze feminino seria o olhar de uma mulher comportando-se de maneira masculina. Ela comparava "ser masculino" como "ser ativo"; ou seja, uma mulher adquiriria um ponto de vista masculino, ao pretender ser entendida como sujeito e não mais objeto. Mulvey supunha não só que, as mulheres eram vistas como castradas na lógica patriarcal, mas que as próprias mulheres só poderiam se ver assim também, a partir da lógica da masculinização do olhar da espectadora, e da masculinidade como ponto-de-vista. Nesse sentido, o argumento de Mulvey posicionava todos os espectadores como homens.

A afirmação de Mulvey nos trouxe toda sorte de discussões e que serão desenvolvidas a seguir. Se tanto em Freud, quanto em Lacan encontramos uma teoria psicanalítica a respeito

do olhar na produção da diferença sexual hierarquizada, para discutirmos o sujeito feminino, foi necessário pensarmos a psicanálise para além dos parâmetros masculinos do falo. A filósofa e psicanalista belga Luce Irigaray, traz outras possíveis estruturas psicanalíticas, em que as mulheres portem o olhar ou que, possam representar-se a si mesmas, sem necessariamente estarem em uma posição associada à falta ou a inveja do pênis.

Segundo Irigaray, em seu livro Este sexo que não é só um sexo (1977), Freud seria herdeiro da tradição pautada na primazia masculina fálica e tampouco foi capaz de questionar os fatores culturais do seu tempo histórico, que exigiriam que a mulher suprimisse sua libido. Para ela, o problema é que Freud não questionava as determinações históricas dos dados que tratava. Ou seja, Freud interpretava os sofrimentos, os sintomas, as insatisfações das mulheres em função de sua história individual, porém, sem questionar a relação de sua "patologia" como um certo estado da sociedade, da cultura. "O que o leva, de uma maneira mais generalizada, a submeter novamente as mulheres ao discurso dominante do pai, à sua lei, impondo silêncio às reivindicações delas" (Irigaray, 2017: 83). Para Irigaray, Freud estaria alinhado ao pensamento da filosofia tradicional moderna, que prega um modelo único de subjetividade, historicamente masculino. Para resolver a questão e sair do modelo todo-poderoso do um, Irigaray propõe em seu texto A questão do outro (2002), que é preciso passar ao dois, um dois que não seja duas vezes o mesmo, mas dois realmente diferentes.

Ciente que este gesto coloca em questão toda uma tradição teórica e prática da filosofia, Irigaray afirma ainda que, sem tal gesto, não se pode falar de liberação da mulher, nem de comportamento ético em relação ao outro, nem de democracia. "Sem tal gesto, a filosofia, ela mesma, corre o risco de terminar, vencida, entre outras coisas, pelo uso da técnica, que, na constituição do logos, corrói a subjetividade do homem". (Irigaray, 2002). Segundo ela, é necessário libertar o sujeito feminino do mundo do homem e admitir este "escândalo filosófico": o sujeito não que não é mais único funcionaria como alternativa à relação masculina sujeito-objeto e com uma escolha feminina de uma relação sujeito-sujeito. Ainda segundo Irigaray, esta passagem histórica do sujeito único à existência de dois sujeitos de valor e dignidade iguais, abriria a possibilidade de, diante da propriedade de sua subjetividade, impor um dois, que não seja um segundo sexo. Este seria um gesto filosófico e político decisivo, fundamento necessário de uma nova ontologia de uma nova ética, de uma nova política, na qual o Outro é reconhecido não como maior, menor, mas igual, expulsando assim a diferenciação hierárquica. (Irigaray, 2002).

Para a historiadora de arte estadunidense Kaja Silverman, por exemplo, em seu livro *Male subjectivity at the margins* (1992) todos nós funcionamos simultaneamente enquanto sujeitos e objetos. Neste sentido, Silverman quebra então, a distinção binária entre "mulher como imagem", "homem como portador do olhar" proposta por Mulvey, para sugerir que, o homem pode ser imagem também. E desta forma, tanto homens quanto mulheres, podem olhar e serem olhados em diferentes momentos. Esta é uma formulação muito mais satisfatória sobre o regime escópico para nós, do que a análise de Mulvey sobre o olhar masculino e que, abre para a possibilidade de discutirmos sobre a espectatorialidade feminina e a alternância dos lugares de sujeito e objeto.

Isto posto, ainda argumentamos que, se distinções entre arte masculina e feminina com base no gênero são arbitrárias, ou totalmente discriminatórias, paradoxalmente, ignorar a identidade sexual portanto, seria ignorar o fato de que as artistas e suas produções estão inevitavelmente marcadas pelo fato de, justamente, serem mulheres *a priori*. Se o termo "mulheres" denotaria uma identidade comum, diante dos múltiplos significados da palavra,

atribuindo a essa categoria de gênero comportamentos e estereótipos rígidos, discutimos o dilema entre um pós-estruturalismo sem gênero e, o sujeito essencializado da militância feminista. Mas como falarmos de mulher se não podemos defini-las? Assumimos então o "essencialismo estratégico", proposto pela teórica indiana Gayatri Spivak, o qual teria como tese central a ideia de que, mesmo que reconheçamos que as vivências das pessoas identificadas como mulheres são múltiplas, e mesmo que, aceitemos os argumentos de que não há nenhuma essência, em função da qual possamos fixar a ideia de "mulher", ainda assim, é necessário manter essa categoria, justamente a partir do reconhecimento das experiências comuns de opressão e para preservar a possibilidade prática de reivindicar direitos (Missaggia, 2022: 301).

O termo *female gaze* não pretende ser usado apenas como um olhar de desejo inversamente dirigido ao corpo masculino, e sua consequente objetificação, o que reduziria o termo a uma mera repetição de comportamentos. Dito isso, desenvolvemos, portanto, a expressão *female gaze*, sob dois eixos fundamentais: a crítica institucional e o desejo erótico. No primeiro eixo, compreendemos o *female gaze* como uma inversão da mirada histórica e uma estratégia política de produção e crítica no campo institucional. Mulheres artistas criaram sim, imagens representando o corpo masculino ao longo da história, desde Sofonisba Anguissola (1532-1625) ou Angelika Kauffmann (1741 – 1807) em suas devidas épocas.

Embora mulheres artistas tenham criado imagens sobre o corpo masculino ao longo da história, não podemos afirmar que elas tenham construído uma representação enquanto discurso ou narrativa, da mesma forma que o contrário sobre o corpo feminino é realidade. De acordo Griselda Pollock em *Visión y diferencia*. *Feminismo, Feminidad e Historias del Arte* (2013) o termo "representação" enfatiza que algo foi remodelado, codificado em termos textuais ou pictóricos e que são muito diferentes da existência real, mas que ainda assim, afeta toda a vida social.

O discurso, conforme argumenta Foucault, governa a forma com que o assunto pode ser significativamente falado e debatido, e também influencia como ideias são postas em práticas e usadas para regular a conduta dos objetos do nosso conhecimento. Assim o discurso rege as formas de falar sobre um assunto, definindo um modo de falar, escrever ou se dirigir a esse tema de forma de forma aceitável e inteligível. Desta forma, por definição, ele exclui e limita outros modos (Hall, 2016). Não existe uma linguagem, verbal ou visual, através da qual uma mulher possa articular prontamente seus sentimentos sobre o corpo masculino, enquanto toda uma gama consagrada de metáforas materializa os sentimentos masculinos em relação às mulheres (Walters, 1978).

Institucionalmente, até o final do século dezenove, a prática de desenho vivo de modelos nus masculinos esteve fora de questão enquanto objeto de estudo para artistas mulheres representarem. Ou seja, as mulheres foram impedidas de contribuir com o que era representado (ou discursado) por aquelas pinturas históricas. Foram os homens da academia que determinaram quais imagens e como essas imagens seriam geradas nos ambientes mais prestigiosos e ideológicos. O controle sobre o acesso ao nu masculino das mulheres foi fundamental para o exercício do poder sobre os significados construídos por esse corpo.

Podemos assim afirmar que, o imaginário relativo ao corpo masculino (não só ao feminino) foi também, todo esse tempo, construído pelo próprio homem. Desta forma, o nu masculino foi construído como a representação de algo universal, anatômico e nunca sexual. As imagens dos nus masculinos historicamente apresentam um caráter representacional de

Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura • Porto • Vol. 7, n.º 2, 2024 • Maio - Agosto • ISSN 2184-3805 • DOI: https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n2

algo que, através de suas posturas e gestualidades, classicamente transmitem potência física, muitas vezes, evocam religiosidade e política, além de se apresentarem sempre vigilantes e ativos, expressando alguma ação no espaço público ou desempenhando papéis sociais (O´Neill, 1997).

Não pretendemos nos estender sobre censura institucional imposta as mulheres, já tão discutida pela historiografia feminista. A hipótese que trabalhamos é que, a marginalização institucional imposta às mulheres artistas ao longo dos séculos, protegeu o cânone masculino como representante viril e impediu, até hoje, qualquer tipo de representação do corpo masculino erotizado. De fato, ainda hoje, não existem códigos de representação para modelos masculinos (heterossexuais), segundo os quais, eles possam posar ou parecerem atraentes. Foi, contudo, somente na década de 1970, que um grupo de mulheres artistas em NY, como Louise Bourgeois, Anita Steckel, Eunice Golden, Martha Edelheit, Joan Semmel e Hannah Wilke, se organizou oficialmente para lutar contra a censura e explorar imagens masculinas, como forma de criticar os privilégios institucionais da história da arte ocidental e em 1973, fundaram o grupo *Fight Censorship*.

> Se o pênis ereto não é saudável o suficiente para entrar em museus, não deve ser considerado saudável o suficiente para entrar nas mulheres." (Meyer, 2019, p. 106). Esta citação de Steckel, tornou-se lema do grupo contra censura de mulheres artistas, que trabalhavam de alguma forma com arte erótica ou alguma sexualidade explícita, visto que, os mesmos museus que aceitavam corpos de mulheres objetificadas, recusavam o nu masculino sexualizado (Meyer, 2019: 106).

Apesar da sua falta de problematização acadêmica, é importante sublinhar que, este movimento artístico - de mulheres artistas que exploraram imagens de corpos masculinos nus, tanto para criticar a supremacia masculina histórica como para posicionar este corpo como um possível local de fantasia para o desejo feminino - fornece igual contrapartida, numa escala comparativa, às imagens auto representativas e *central core* a que a arte feminista é mais frequentemente associada.

Entretanto, a tarefa artística de apresentar o corpo masculino a um público feminino, acaba por ser uma tarefa complexa, pois, trata ao mesmo tempo, de manter qualidades que determinam a identidade sexual deste corpo, sua dignidade, e também, o seu carisma erótico sem parecer uma paródia. Mas principalmente, sem repetir os estereótipos clássicos de força e beleza e cair na armadilha de reforçar as representações patriarcais de como um homem deve parecer (Jahn, 2019). Afinal, como representar ou poder expressar a beleza física de um modelo masculino sem idealizá-la? Sem o tabu de ter que esconder o pênis e ao mesmo tempo, expô-lo, mas de forma que não pareça uma demonstração de poder fálico, mas ao contrário, ser possível revelar-se enquanto um momento em que, ao revés, o homem mostra sua total vulnerabilidade? "Como as mulheres (héteros) poderiam criar uma imagem de seu próprio desejo que, não fosse nem uma paródia da heterossexualidade, nem um reforço do "imperialismo fálico"?" (Meyer, 2019: 110).

Talvez a resposta, esteja em uma questão afirmativa por parte da própria mulher, ao reverter o olhar estrutural, a fim de compreender este momento, também enquanto um momento de possível vulnerabilidade escondido e protegido com sucesso no nu clássico convencional. Assim como o depoimento da artista francesa Louise Bourgeois:

> Quando eu era jovem, o sexo era considerado uma coisa perigosa: a sexualidade era proibida. É importante mostrar às meninas que é natural ser sexual e que os homens também podem se sentir indefesos e vulneráveis. Quando eu estudava na École des Beaux-Arts em Paris, tínhamos um modelo masculino. Um dia ele olhou em volta e viu uma estudante e de repente teve uma ereção. Eu fiquei chocada - mas depois pensei: Que coisa fantástica, revelar sua própria vulnerabilidade, ficar tão publicamente exposto! Somos todos vulneráveis de alguma maneira, e somos todos masculino-feminino (Bourgeois, 2000: 101).

A professora norte americana Jane Gallop, traz uma longa discussão em seu texto *Além do falo* (1988) sobre a falta de uma melhor distinção entre falo e pênis, tão importante para a relação entre psicanálise e feminismo. O falo é um conceito linguístico. Ter um falo significaria estar no centro do discurso, gerar significado, ter o domínio da linguagem. Isto posto, os homens não têm a posse do falo simbólico, mais do que as mulheres. Mas enquanto este atributo de poder só puder ter significado por referência a um pênis ou sendo confundido com um pênis, essa confusão sustentará uma estrutura em que pode parecer razoável compreender que os homens tenham poder e as mulheres não o tenham. Segundo a historiadora da arte feminista estadunidense Amelia Jones em seu artigo *Dis/Playing the Phallus: Male Artists Perform their Masculinities* (1994), o órgão sexual masculino só pode desempenhar seu papel de falo se velado. Assim, a autoridade do artista é efetivamente mantida quando a função do falo é mascarada, escondida sob símbolos de gênio artístico, sancionados historicamente pela arte.

> Eles 'jogam' o falo, explorando seu alinhamento convencional com o corpo masculino para reforçar sua própria autoridade artística e/ou 'exibem' seu corolário anatômico, o pênis, para fins potencialmente desconstrutivos. No mínimo, por meio dessa exibição exagerada, pode-se dizer que complicam a estratégia modernista de disfarçar ou ocluir o vínculo entre a função simbólica do falo e do pênis: esse vínculo que simultaneamente obscurece e garante o privilégio do anatomicamente sujeito masculino na cultura ocidental (Jones, 1994: 547).

É a própria história da arte, portanto, que fornece essa função velada, celebrando o gênio como se fosse divinamente dotado, ao invés de um sistema de atributos artísticos exibidos pelo artista. Conscientemente ou não, esses artistas masculinos exageram tanto nas propriedades fálicas da masculinidade, que os fizeram inclusive, inegavelmente desejados pelas próprias espectadoras femininas. Por meio desse véu do falo, a história da arte finge que a autoridade artística é neutra em termos de gênero. (Jones, 1994). A proteção do gênio artista é a proteção do falo enquanto referente ligado ao corpo masculino. A genialidade sempre foi pensada desde a Antiguidade como um poder atemporal, misterioso, uma "aura mágica incorporada à pessoa do grande artista. (Nochlin, 2017). Esse endeusamento narcísico dos pares, por parte dos historiadores da arte inclusive, ofuscou questões políticas e ideológicas envolvidas nesse auto engrandecimento e manutenção do sistema e na subjeção das mulheres. Não existiram grandes artistas mulheres na arte porque a arte é sobre os homens. Seja gênio, espectador ou historiador. O olhar do homem sobre o homem.

Em vez de ver o órgão sexual masculino enquanto representante do falo, ou puramente como um símbolo da opressão feminina, artistas mulheres podem mostrá-lo de pontos de vista muito diferentes e para apropriar-se do corpo masculino para sua arte. Além de

Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura • Porto • Vol. 7, n.º 2, 2024 • Maio - Agosto • ISSN 2184-3805 • DOI: https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n2

sinalizar que a expressão do prazer feminino, deve ser vista não como uma ameaça, mas um enriquecimento. (Jahn, 2019). A existência do olhar feminino para o corpo masculino foi muitas vezes ocultada, como se as mulheres fossem totalmente desprovidas de desejos (Bard, 2013). Isto posto, num segundo eixo, pensamos o olhar feminino como uma nova perspectiva sobre a linguagem do desejo, e diz respeito às obras de artistas interessadas em um feminismo para além da autorrepresentação, mas que exploram sua própria sexualidade, posicionando o corpo masculino como uma fantasia possível para o próprio desejo feminino heterossexual, tema completamente apagado na história da arte.

Tratamos, por fim, da questão erótica a partir de um viés político e de subjetivação. Segundo a escritora estadunidense Audre Lorde em seu texto *Os usos do erótico: o erótico como poder* (1984), o erótico e seu poder de atuação em nossas vidas, promove o surgimento de novas propostas artísticas, pessoais e políticas. O poder do erótico em nossas vidas, segundo Lorde, nos dá a energia necessária para fazer mudanças genuínas em nosso mundo, pois não só, tocamos nossa fonte mais profundamente criativa, mas fazemos "o que é feminino e auto afirmativo frente a uma sociedade racista, patriarcal e anti-erótica." (Lorde, 2019: 74). O texto de Lorde traz uma definição pouco usual do erótico, daquilo que nos traz poder em esferas para além da sexual e potencializa nossas lutas, sejam pessoais ou políticas.

Somos então ensinadas a separar a demanda erótica de quase todas as áreas de nossas vidas, fixando-a no sexo, negligenciando os fundamentos eróticos em grande parte do que fazemos. A própria palavra "erótico" vem do grego *eros*, a personificação do amor em todos seus aspectos. Então, ao falar do erótico, Lorde o declara como uma força vital das mulheres, seu poder criativo, linguagem e história (Lorde, 2019). Segundo a autora:

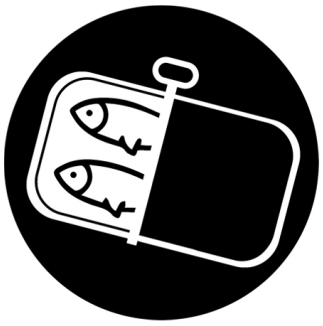
> O erótico tem sido frequentemente difamado pelos homens, e usado contra as mulheres. Tem sido tomado como uma sensação confusa, trivial, psicótica e plastificada. É por isso que temos muitas vezes nos afastado da exploração e consideração do erótico como uma fonte de poder e informação, confundindo isso com seu oposto, o pornográfico. Mas a pornografia é uma negação direta do poder do erótico, uma vez que representa a supressão do sentimento verdadeiro. A pornografia enfatiza a sensação sem sentimento. (Lorde, 2019: 73).

Contudo, acreditamos que, o livre exercício sexual exige liberdade social e política (Morais, 2017). "A plenitude do *eros*, isto é, do indivíduo, é a plenitude da via social. O homem será mais livre e útil, estará mais integrado à coletividade se sua vida sexual não for reprimida. (...) Já se viu, portanto, que a livre manifestação da arte se confunde com a livre manifestação do sexo" (Morais, 2017: 179). Deste modo, apontamos o pioneirismo e maior interesse das artistas do norte global, ou países desenvolvidos em desenvolver uma arte voltada para a sexualidade heterossexual, em relação comparativa às artistas brasileiras, por exemplo. Em *Elogio ao toque ou Como falar de arte feminista à brasileira* (2016) da pesquisadora brasileira Roberta Barros, podemos compreender como as artistas brasileiras lidaram com a representação do corpo masculino desde a época dos anos 70 aos dias de hoje, mas a partir da percepção de uma ausência de produção imagética sobre este corpo, pelo menos até os anos 2000. Barros discute que, a arte das mulheres no país estava mais voltada para pautas sociais e menos sexuais, acrescentado do tabu que é a vulnerabilização do corpo masculino ou, ameaça ao ideal de masculinidade, dentro de um país reconhecidamente machista como o Brasil.

Salientamos que as mulheres enquanto observadoras podem provocar questões não só no âmbito da prática artística, mas também no que envolve aspectos sociais e culturais relacionados com o gênero e lugares de poder. "O olhar da mulher pode tornar a masculinidade instável e vulnerável" (Oliveira, 2021: 49). Ademais, em oposição às imagens históricas construídas sob o olhar masculino, que subordinava a mulher ao papel de objeto de desejo ou de musa, o *female gaze* reivindica ainda, uma subjetividade autônoma, uma passagem do papel de objeto ao papel de sujeito. "Porque nesta situação o que está em jogo é uma troca de posições, uma vez que é a mulher artista que possui o poder sobre o corpo do modelo masculino, fazendo deste corpo o seu objeto de sedução" (Oliveira, 2021: 49).

Comestíveis e fumáveis: uma série sobre desejo (2023)[1.)] (Figuras 1 a 7), pretende tratar sobre essas questões: a possibilidade de representação do corpo masculino nu na arte por um olhar feminino e também, um exercício visual da própria sexualidade enquanto sujeita. Esta é uma série de colagens, um *work in progress*, que conta atualmente com 25 imagens de 21 x 15 cm cada, das quais foram selecionadas oito. Cada imagem contém restos fotográficos, embalagens de pastilhas elásticas, embalagens de balas ou embalagens de cigarros, sedas de fumo, etc. misturadas com imagens conhecidas da história da arte e imagens de corpos masculinos nus. A colagem enquanto linguagem artística, continua a ser uma forma de mostrar as coisas sob um outro ponto de vista, ressignificar elementos da cultura visual ou do consumo descartável, dando-lhes novos significados ou ainda, a possibilidade de conectar imagens que jamais estiveram juntas, fazendo novas afirmações.

À primeira vista, a colagem de materiais diversos, não pretende fazer sentido. Em *Sem título (união)* (Figura 1), o recorte de uma paisagem noturna se mistura com imagens de elementos domésticos, sachê de açúcar e parte indecifrável da pele do corpo masculino; já em *Sem título (batom)* (Figura 2), partes de membros do corpo masculino junto a partes de embalagens de chocolate e seda, tentam desconstruir um modelo viril. Com uma mirada mais aprofundada, percebemos imagens de elementos que se referem à história da arte, somados de elementos de consumo descartáveis, de fumar ou beber, e as imagens dos corpos nus, que justificam o título.



[1.)] Este trabalho é um work in progress e teve início a partir das provocações da artista visual Fabia Schnoor em suas aulas Arqueologia do Cotiando na EAV Parque Lage e sua proposição para a criação de um "caderno de restos".

Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura • Porto • Vol. 7, n.º 2, 2024 • Maio - Agosto • ISSN 2184-3805 • DOI: https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n2

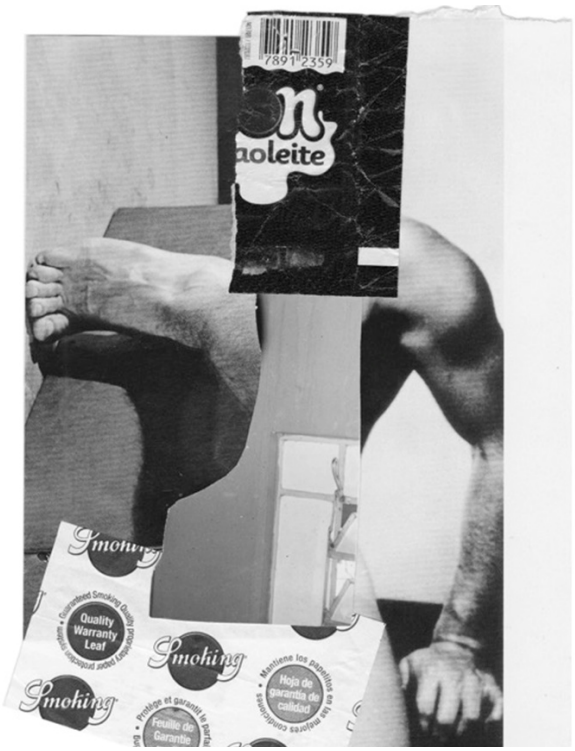


Figura 1: Sem título (batom), da série *Comestíveis e fumáveis: uma série sobre desejo* (2023), páginas de revista, fotografia, embalagem de chocolate e sedas para fumo
Fonte: Acervo Autora.



Figura 2: Sem título (torsos), da série *Comestíveis e fumáveis: uma série sobre desejo* (2023), páginas de revista, embalagem de bala e fita-cola
Fonte: Acervo Autora.

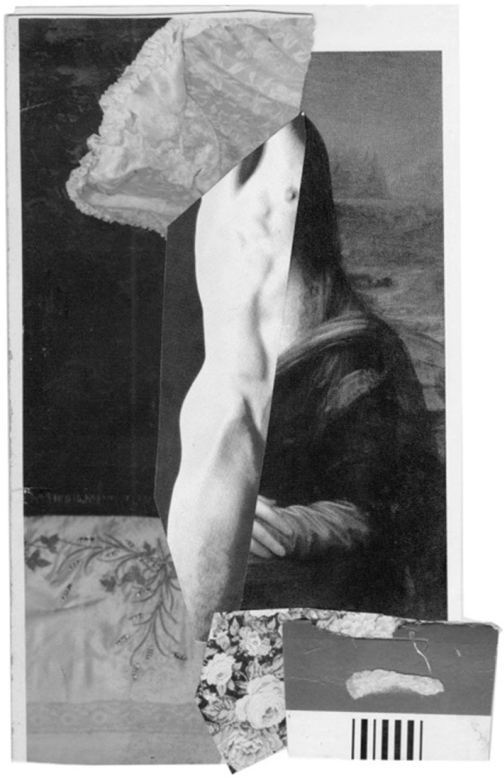


Figura 3: Sem título (mona), da série *Comestíveis e fumáveis: uma série sobre desejo* (2023), páginas de revista, fotografia, embalagem de remédio
Fonte: Acervo Autora.



Figura 4: Sem título (italiana), da série *Comestíveis e fumáveis: uma série sobre desejo* (2023), páginas de revista, encarte e cartaz de supermercado
Fonte: Acervo Autora.

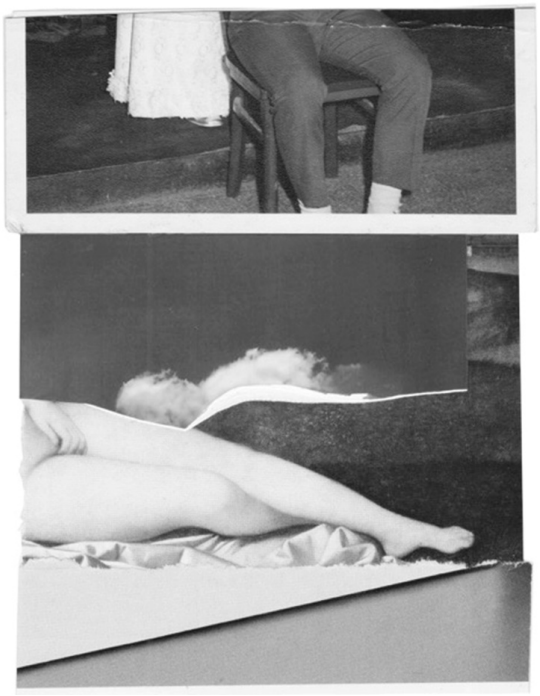


Figura 5: Sem título (pernas), da série *Comestíveis e fumáveis: uma série sobre desejo* (2023), páginas de revista e fotografia.
Fonte: Acervo Autora.

Em *Sem título (torsos)* (Figura 3), reconhecemos o torso de *Olympia*, famosa pelo seu *gaze* desafiante, ironicamente decapitado, reclinado em sua cama, em oposição a um torso nu masculino também deitado e decapitado, misturado com elementos vulgares e consumíveis, como fita-cola, resto de embalagem de bala e texto aleatório, em uma tentativa muito clara de vulgarização da imagem masculina, anteriormente protegida pelo olhar canônico.

Também vemos parte de um corpo masculino inserido junto a parte da inconfundível Monalisa e pedaço de embalagem com código de barras em *Sem título (mona)* (Figura 4) e ainda, outro ícone da história da arte, David, em *Sem título (italiana)* (Figura 5), misturado a elementos extremamente vulgares como anúncio de cervejas em lata e cartaz de supermercado, em uma referência humorada ao mito dos gênios artistas.

Uma pequena crítica social ainda pode ser percebida em*Sem título (pernas)* (Figura 6). Vemos as facilmente identificáveis e lânguidas pernas nuas da *Vênus Adormecida* entre recortes de imagens, realçada pelo contraste das pernas masculinas, que ao contrário, estão socialmente bem vestidas.

Se faz necessário apontar que, o desafio do exercício visual da sexualidade da mulher heterossexual ainda é problemático, diante do tabu que é a exposição do corpo masculino. A sexualidade feminina via autorrepresentação e o corpo nu feminino exposto enquanto *locus* as próprias experiências parece ser mais bem tolerada.

Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura • Porto • Vol. 7, n.º 2, 2024 • Maio - Agosto • ISSN 2184-3805 • DOI: https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n2



Figura 6: Sem título (flores), da série *Comestíveis e fumáveis: uma série sobre desejo* (2023), páginas de revista e embalagem de seda para fumo.
Fonte: Acervo Autora.

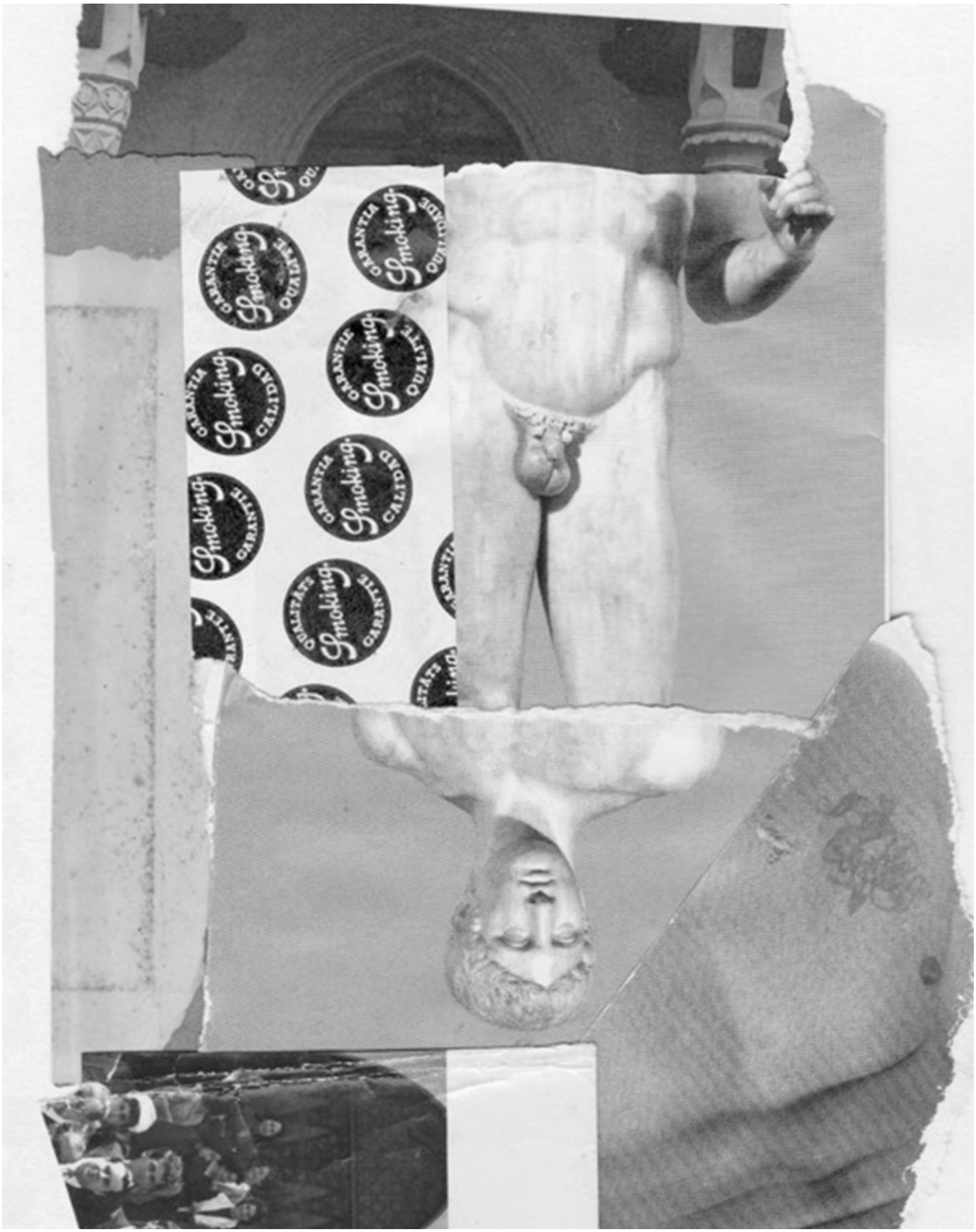


Figura 7: Sem título (cabeça), da série *Comestíveis e fumáveis: uma série sobre desejo* (2023), páginas de revista, fotografia, embalagem de seda para fumo
Fonte: Acervo Autora.

Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura • Porto • Vol. 7, n.º 2, 2024 • Maio - Agosto • ISSN 2184-3805 • DOI: https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n2

Como percebemos em *Sem título (flores)* (Fig. 7), que mostra o nu frontal masculino entre uma imagem de um salão de arte provavelmente do século XIX, embalagem de seda de fumo e flores, elemento definido culturalmente como feminino. Mesmo nesta atmosfera que mistura docilidade ou até mesmo remete ao nu artístico - o nu masculino terá dificuldade de aceitação, publicação ou exibição. Já *Sem título (cabeça)* (Fig. 8), seu equivalente de mármore, tenha talvez mais sorte ao ser observado, visto que este corpo nu está protegido enquanto um clássico greco-romanos e sua qualidade de belo ideal.

A fim de conclusão, podemos considerar o *female gaze* não apenas como o olhar feminino, mas uma feminilização do olhar. Esta feminilização seria uma forma de ver que não seja exclusivo de mulheres, mas um tipo de olhar de múltiplas formas de identidade de gênero fora do discurso masculino dominante. (Calirman, 2023). Ou ainda, uma reavaliação da forma de olhar ou produzir imagens, ou uma nova forma de ler ou escrever textos, ou reavaliar a cultura visual de uma forma geral, de forma que interfira na dinâmica visual patriarcal.

Esta é a razão pela qual se faz importante pesquisar mulheres artistas cujas representações de corpos masculinos eróticos, não só reivindicaram a sua autodeterminação sexual e a autoridade artística, mas também, para proporcionar uma oportunidade para ambos, espectador e espectadora, perceberem imagens de homens sob uma nova luz e, para questionar os atributos clássicos dos papéis sociais e abrir o discurso para novas possibilidades de identidade sexual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abbozzo, M. (2019). Male and Female gaze in Photography. In *Fondazione Giorgio Ronchi*, n. LXXIV, 1e, 141-168. Disponível em: http://www.margheritaabbozzo.com/pdf/atti.pdf.

Bard, C. (2013). A virilidade no espelho das mulheres. In Corbin, A.; Courtine, J.J.; Vigarello, G. (Eds.), *História da virilidade* (vol.3) (pp. 116-152). Editora Vozes,.

Barros, R. (2016). E*logio ao toque: ou como falar de arte feminina à brasileira*. Ed. Do Autor.

Bourgeois, L. (2000). *Destruição do pai, reconstrução do pai*. Cosac Naify.

Calirman, C. (2023). *Dissident practices: brazilian women artists*, 1960s-2020s. Duke Universty Press.

Gallop, J. (2001). *Além do Falo. Cadernos pagu* (16), 267-287. Disponível em: https://www.scielo.br/j/cpa/a/6hhjhtdQw8ZMfmNDCdBKrQJ/?format=pdf&lang=pt

Guerra, P. (2023). Ninguém nos ensina como viver. Ana da Silva, The Raincoats e a urgência de (re)existir. *MODOS: Revista de História da Arte, Campinas*, SP, 7(1), 212-249.

Hall, S. (2016). *Cultura e Representação.* Editora Apicuri e Editora Puc-Rio.

Irigaray, L. (2002). A questão do outro. *Labrys, estudos feministas*, 1(2).

Irigaray, L. (2017). *Este sexo que não é só um sexo: sexualidade e status social da mulher*. Editor Senac.

Jahn, A. (2019). *In the cut. Kerber*, US Distribution Artbook.

Jones, A. (1994). Dis/playing the phallus: male artists perform their masculinities. *Art History*, 17(4), 546-584.

Lorde, A. (2019). *Irmã outsider*. Autêntica Editora.

Missagia, J. O. (2022). O problema do sujeito político do feminismo: Reflexões partir de um viés descolonial. *Trans/Form/Ação*, (45), 293-310.

Morais, F. (2017). Erótica. In Pedrosa, A.; Moura, R.; Bechelant, C. (Eds.), *Quem tem medo de Teresinha Soares?*. São Paulo: MASP, 172-240.

Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Palgrave.

Meyer, R. (2019). Hard Target: Male Bodies, Feminist Art, and the Force of Censorship in the 1970's. In Jahn, A. (Ed.) *In the cut* (pp. 103-126). Kerber, US Distribution Artbook,.

Nochlin, L. (2017). Por que não existiram grandes artistas mulheres? In: Pedrosa, A.; Mesquita, A. (Eds.), *Histórias da sexualidade: antologia* (pp. 16-37). MASP.

Oliveira, C. (2021). Centralizando Angelina Agostini no cânone: Rumo a uma história da arte feminista. *MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP*, 5(2), 37-57.

O´Neill, E. (1997). (Re)Presentações de Eros: explorando a atuação sexual feminina. In Bordo, S. e Jaggar, A. (Eds.), *Gênero, corpo, conhecimento* (pp. 79-99). Record: Rosa dos Tempos.

Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Fiordo.

Walters, M. (1978). *The nude male: a new perspective*. Paddington Press.

Gabriela Massote Lima.

Bacharel em História da Arte e artista visual. Pós-graduação em Fotografia e Imagem na Universidade Cândido Mendes. Mestra em Imagem e Cultura pelo Programa de Pós-graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio De Janeiro. Atualmente é doutoranda em Imagem e Cultura também pelo Programa de Pós-graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio De Janeiro. Av. Pedro Calmon, 550 - Cidade Universitária, Rio de Janeiro - RJ, 21941-901, Brasil. Email: gabrielamassotelima@gmail.com. ORCID: 0000-0002-6927-1541.

Receção: 09-11-2023

Aprovação: 20-06-2024

Citação:

Massote Lima, Gabriela (2024). Female gaze. O corpo masculino enquanto estratégia. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(2), 94-107 ISSN 2184-3805. DOI: https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n2a6



