APHRODITE DE MILO NA TRANSVERSALIDADE DO SENTIDO DE MULHER, BELEZA E MODA

Ana Claudia de Oliveira
Pós-doutora PUCSP

Guiados pela instauração de uma reviravolta nos valores ocidentais, o Surrealismo, em cada uma de suas manifestações nas suas distintas arestas, tem o propósito de profanar a sociedade e o sistema que a ordena, por uma compulsiva crítica que o movimento aspira poder atingir os que vivem nesse tempo em que a guerra avassalou os modos de vida e a existência dos seres. *Nós desejamos com todas as nossas forças que as revoluções, as guerras e as insurreições extenuem essa civilização ocidental*[1] bradam os poetas. A pátria, o nacionalismo, o exército, a polícia, o colonialismo, a religião, a família são combatidos em um *front* de ações programáticas que são controladas, desde 1924, pelos ditames do *Manifesto do Surrealismo,* de André Breton.

Pensado enquanto uma ação grupal para o coletivo, o Surrealismo advém da reunião de poetas que direcionaram os seus esforços com o propósito de criar uma obra comum, cujo alcance ultrapassaria o mundo das artes para interpenetrar na vida individual e social. A sua significação e os procedimentos de sua construção, os artistas almejam propagá-los por todos os meios na sociedade, difundindo-os pelas artes, mas também pelas revistas e práticas sociais. O que é pensado ser mais relevante para esse homem e essa mulher, sobreviventes do conflito mundial de 1914-1918, resulta de um maior conhecimento do sujeito e de suas necessidades.

À constituição primeira do grupo, a André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, representantes das outras artes vieram se juntar, concretizando a expansão do movimento para além da poesia. A obra surrealista é, pois programática e ela se põe a executar um programa de ação que, no entanto, para se realizar precisa contar com a adesão do público. Calcado em um contrato intersubjetivo com os seus destinatários sob novas bases, esse diferencia o Surrealismo dos movimentos artísticos de então.

---

[1] Cf. *Lettre ouverte à Paul Claudel*

O conjunto de suas ações ganha assim alcance social, mas no engajamento político desses revolucionários eles não seguem as trilhas do Dadaísmo ao qual essa revolução moral, intelectual e artística esteve ligada no seu início como uma das contra-vozes da sociedade. Seguem o ditado do pensamento sem uma passagem coercitiva pela razão, procedimento que torna a aventura surrealista uma possibilidade nova de subjetividade e de conhecimento de si, do outro, do mundo, portanto de identidade para esse sujeito de sensibilidade e modo de vida transformados. Considerando que esse programa do Surrealismo permanece latente na contemporaneidade mais justifica determos um olhar sobre ele em alguns de seus temas, que foram escolhidos por nós não só pela importância que tiveram no bojo do movimento, mas, sobretudo, porque continuam sendo os mais explorados pelas mídias, ou seja, a mulher, a beleza e a sensualidade.

À diferença dos dadaístas, a meta de transformar a vida e liberar o espírito fez com que esses criadores se voltassem ao passado para nele encontrar um traçado do Surrealismo que os precedeu. Realizando a sua perfórmance mais exponencial na terceira década do século XX é, no entanto, como uma manifestação de todos os tempos, que os criadores posicionam o movimento, pontuando eles mesmos a sua ancestralidade. Declaram-se na linhagem de obras das distintas artes, na pintura, a de Jérome Bosch (1450-1516), Gustave Moreau (1826-1898), Douanier Rousseau (1844-1898), na literatura, a do denominado "romance negro" do século XVIII, dos românticos alemães como Shlegel, Novalis e, em um passado quase presente, suas articulações se estabelecem com Nerval, Baudelaire, Rimbaud e Lautréamont.

Se de um lado há a crise da sociedade que impulsiona os artistas a tomar posição contra o sistema, de outro lado, a força motriz maior dos surrealista jorra dos sonhos, que desde a publicação de *A interpretação dos sonhos* de Sigmund Freud, em 1905, mereceu o maior interesse dos artistas. Buscavam dar visualidade aos procedimentos da sur-realidade, que não está situada além ou aquém da vida cotidiana, mas nela imbricada inteiramente. Pondo em bastante evidência como esses efeitos de realidade e surrealidade estão interrelacionados, os artistas se concentram na explicitação dos mecanismos pelos quais eles operam. Como expressão da atividade inconsciente do sujeito, os sonhos mostram e são mostrados no seu agir libertador que insufla a imaginação e com essa liberação de sua contenção são experimentados caminhos novos.

Esses anseios fervilham na criação artística cujos autores estão preocupados com os que recebem as suas manifestações, o seu público, na medida em que objetivam que as saídas que encontram sejam apreciadas também enquanto aberturas de outras arestas indicativas de rumos para levar o interlocutor ao encontro de sua própria libertação. Essa seria a competência adquirida pelo sujeito para agir e transformar o contexto no qual se insere. Nesta sua inserção, também o sujeito se encontra em processo de transformação constante, o que torna imperativo que ele esteja desenvolvendo progressivamente as suas habilidades para tratar as suas próprias mutações.

Como esse caráter de instabilidade e mutabilidade são temáticas constantes das proposições surrealista, no seu tratamento concernente à mulher, à beleza e à sensualidade, esses serão melhor examinados. A conceituação particular desses temas, que estiveram articulados em todas os estágios da sociedade, é bastante desenvolvida na criação surrealista. Pelas figuratividades das sucessivas metamorfoses do corpo e do rosto feminino, a contínua busca da identidade da mulher se processa. Ao mostrar as mutações, incita-se o destinatário a refletir como as partes do corpo são exploradas com o propósito de moldar as formas do sujeito às formas prototípicas previamente estabelecidas que o fazem ser por elas e não pelas suas próprias. Evidenciar a coerção dessa modelagem pronta tornar-se assim um dos passos do Surrealismo para que o sujeito feminino queira desenvolver ele mesmo os seus procedimentos de construção de sua própria face e corpo.

O processar da múltipla associação de idéias no livre curso do pensamento, por meio da escrita automática ou pela atividade paranóica-crítica são os procedimentos de uso mais recorrentes. Nos imbricamentos dos temas privilegiados, vamos estudar aspectos de sua operacionalização emancipadora, nos quais para nós reside a diferença central da exploração desses mesmos temas pelas mídias de massa em que essa constituição do sujeito é pouco transformadora e demasiadamente fixada nos valores vigentes.

Da Antigüidade ao Surrealismo, a permanência de um protótipo de mulher

Um dos mármores mais célebres que nos chegou da Antiguidade é *Aphrodite de Mélos* ou Milo, o nome da ilha em grego moderno. Se a arte grega nós a conhecemos pelas cópias romanas em se tratando da *Vênus de Milo* (Figura 1), estamos diante de um original que nos reporta não só a uma figura de três dimensões, mas a uma concepção de mulher e a

um conceito de beleza que tiveram longa duração e permanecem intocáveis ainda nos nossos dias.

Figura 1: Vênus de Milo, estátua de mármore proveniente da Ilha de Milo, encontrada em

Ao mesmo tempo, que a fisionomia dessa mulher-estátua nos inunda de serenidade, ela é altiva. Inclinada levemente para a esquerda, a cabeça está posicionada com uma gestualidade de quem está olhando alguém ou a si mesma. O penteado prende a cabeleira em um coque no centro da nuca. Os lábios são delicados e a distribuição do retilínio nariz e dos olhos é inteiramente proporcional. Alongado pelo drapeado, no qual ondulam raios de sombra e de luz cobrindo o baixo ventre e membros inferiores, o tronco desnudo evidencia a sua sensualidade. No seu aureolado, os seios firmes são destacados com a movimentação para a esquerda da silhueta, que delineia o traçado da cintura na linha do corpo. Com as sinuosidades dessa torção, o tórax fica todo visível e mesmo transparece nele a sua conformação interna, sustentada pelas vertebras. Em sua formação, as sutilezas do ventre movem a atenção. Dos seios, das curvas, o olhar é aprisionado no centro da cavidade umbilical. Daí, ele é levado em circunvoluções pelas quais tateia o largo ventre até adentrar na sua parte baixa encoberta. Na persistência desse agir, encena-se um encontro face a face entre a estátua que olha para alguém e nós, que nos tornarmos o seu enunciatário ao responder ao seu olhar, olhando-a no nosso contato frontal com ela. Conduzido por essa trajetória sensível pela beleza do corpo dessa mulher-estátua, corpo esse que o faz sentir os efeitos da sensualidade contagiante dessa mulher, o enunciatário, seduzido, ganha força para arrancar as suas vestes, despindo-a com o seu olhar. No ato mesmo desse *fazer fazer* imaginário que o manipula por sedução, o que o sujeito enunciatário descobre da estátua, no e pelo contacto com o seu corpo, é uma beleza sensivelmente carnal. Não uma beleza abstrata, idealizada, mas uma beleza completamente viva e que se faz sentida ao lhe fazer sentido. Reside, pois nessa estratégia o magnetismo dessa Aphrodite ou Vênus que encanta desde a sua descoberta pelas suas formas do corpo que se tornaram modelo de elegância, mas, sobretudo, de beleza quer no Renascimento, quer na atualidade, em que esse padrão de formas e contornos da silhueta está entre aqueles que se quer atingir em toda e qualquer academia ou sala de musculação desse nosso mundo

globalizado, com uma sensualidade que faz senti-la no ato de brotar de si mesma como uma das armas de atuação da mulher sobre o outro, em especial, o outro masculino.

Para os estudiosos, o encantamento da que preferimos chamar de Aphrodite de Milo e não de Vênus de Milo – já uma declaração de nossa posição sobre a sua datação –, é de outra ordem. Esse advém da sua dupla existência interpretativa que permanece um desafio aos historiadores da arte, tendo suscitado enormes discussões se não seria ela também uma cópia de um original perdido.

A base dessa estátua-mulher é de datação indeterminada e a composição traz marcas tanto do Classicismo (lábios, harmonia dos traçoa da face, penteado), quanto do período helenista (conformação do ventre, seios e drapeado). Pela visão lateral, os historiadores da estátua antiga apontam a sua semelhança com a *Vênus de Copué* cuja cópia encontra-se no Museu de Nápoles, advogando estarmos diante de uma cópia de um protótipo do século IV a.C. jamais encontrado. Nesse caso, seria então uma cópia livre realizada por um artista entre o século II e o século I a.C., que, no seu talhar o mármore, teria se distanciado do copiado, colocando na sua escultura também formas que vigoravam no seu tempo e não naquele da criação do original. Pela visão frontal, os efeitos de torção da composição tridimensional que enfatizam a sua sensualidade a identificam como uma concretização dos princípios da estatuária do período helênico. Os defensores dessa segunda datação, apóiam-se numa das correntes do período helenista cujo estilo é denominado retrospectivo, caracterizado que é pelo seu retorno às referências formais do Classicismo do século V e IV a.C.

Considerando que as formas da Vênus permitem essas duas possibilidades – ser original ou cópia livre – elas, por si mesmas vetorializam a dubiedade de sua existência o que faz a Vênus existir, ao mesmo tempo, em cada um desses mundos. A questão que nos interessa resulta do fato do discurso desse mármore ter sido continuadamente retomado nas artes subseqüentes e, em especial, queremos aqui explorar como ele, enquanto um modo de discursivização que individualiza o seu texto do de outras estátuas, foi tomado para figurar em obras de períodos tão distintos, em particular, do Surrealismo e também na publicidade na qual ainda hoje é um recurso de valorização do produto ou da marca. Ao explorar o papel do corpo da mulher na sua constituição identitária, os artistas criticam o reducionismo dessa visão que se limita à exterioridade e à aparência do sujeito.

Uma outra mulher ou Vênus de Milo

A sua retomada pelos surrealistas é bastante vasta. René Magrite a explora em *Les Menottes de cuivre*, de 1931 (Figura 2), Marx Ernest o faz, primeiro, nas pranchas de *La femme 100 têtes*, de 1929 (Figura 3), e, a seguir, na terceira colagem do poema *La Fable de la souris de Milo*, de 1948 (Figura 4). Na obra de Salvador Dali, a aparição da figuratividade dessa plástica feminina é recorrente, tanto na sua pintura, quanto nas suas esculturas ou série de objetos esculturas. A trama desse trabalho extensivo, entrecruzando a axiologia de dois tempos tão distanciados, teve início em *La Vênus de Milo aux tiroirs,* de 1936 (Figura 5).

Figura 2: René Magrite em *Les Menottes de cuivre*, óleo sobre gesso de uma reprodução da Vênus de Milo, 1931 (Bruxelas, Museés Royaux des Beaux Arts).
Figura 3: Marx Ernest, *La femme 100 têtes*, colagem para o terceiro poema, 1929.
Figura 4: Marx Ernest, *La Fable de la souris de Milo*, de 1948,
Figura 5: Salvador Dali, *La Vênus de Milo aux tiroirs,* gesso, 1936.

Como uma peça de salão, a escultura mais expressiva do ideal de beleza clássico, *A Vênus de Milo,* é tomada corrosivamente pelo gesto duchaniano de Salvador Dali – ou seria esse gesto dadaísta? Tal como ela é conhecida pelas suas formas, que são inteiramente mantidas na escultura de gesso, é a incrustação de gavetas no seu corpo que coloca a *Vênus* numa situação estranha que desafia o que vê e circula em seu entorno a se indagar sobre o sentido desse gesto. Rompida pelas gavetas a continuidade do seu corpo branco não mais permite o deslizar das mãos pelo seu tronco. A trajetória tátil é interrompida por cada uma das gavetas cujos puxadores de pompons de *fourrure* permitem que sejam mais abertas de modo a encontrar o que está nelas guardado. Com esse diferencial assim é apresentada *A Vênus de Milo com gavetas* de Dali que integra a série "mobiliário paranóico".

Tema de estudo da anatomia do corpo na representação tridimensional, as configurações da figura feminina pela estatua antiga haviam se mantido tais como foram concebidas na retomada de sua plástica pela Renascença . Graças ao ideal de beleza que carregavam, as formas sensuais da Vênus funcionaram como uma saída aceita para uma

exploração do que era então um valor interdito. Foi assim que, nas retomadas da estátua, as mesmas formas corpóreas estiveram em vigor até o século passado.

Num contexto bastante modificado em função da guerra que havia levado a mulher a assumir uma série de trabalhos fora da casa e com esse seu fazer no mundo do trabalho já lhe atribuindo certos valores sociais, o que é enunciado agora no gesso, pela apresentação das diferenças do sujeito mulher cravadas no mesmo corpo protótipo é o fato dele durante tantos séculos ter difundido e mantido uma configuração exclusiva do exterior da mulher, da sua aparência física. Se as formas do corpo e as estratégias femininas de sedução são o atributo de base da aparência, o comando do enunciador desse gesso de Dali prescreve, pois desengavetar o que está coberto pela exterioridade física desse corpo que nem permite que nele se perceba o tudo que está guardado ou engavetado, de tão encoberto que está. A abertura das gavetas na fronte, seios, abdomem, ventre e até uma na inflexão do joelho, realiza as etapas dessa tarefa de dar visibilidade a uma vida interior à vida exterior que as gavetas semi-abertas deixam entrever que podem vir a ser inteiramente adentrada e conhecida.

Com o gesto desse enunciador o que esse gaveteiro corpóreo guardaria desde sempre implícito na figura de mármore ganha uma elaboração visual para ser coletivizada, explicitando que esse invisível pode agora ser depreendido. O observador da obra pela percepção e entendimento de seu discurso, adquire um saber que transforma o oculto em luz que ilumina o sujeito, pelas novas competências que lhe confere. A visão da totalidade multipartite da mulher instaura o diferencial da concepção de seu ser neste mundo dos anos 30. Por meio das articulações entre os níveis discursivos que estão imbricados, o fazer interpretativo do destinatário, aliando o fazer sensível e o cognitivo, faz a obra realizar-se e significar. Nos termos do contrato surrealista, a produção programática do sentido da manifestação principia a sua operação com o estabelecimento da parceria entre enunciador e enunciatário, que já é uma soma de força para dar curso à atuação do sentido da obra no mundo.

A posição das gavetas talhadas no gesso dá a entender que elas sempre aí estiveram. O gesto desse enunciador as delineando nestas posições, leva em consideração as conceituações delas como pontos de atração do corpo feminino. O que se privilegia como zonas de atração eróticas e como padrão de formas belas, não passa de construções de

sentido social em veiculação nos textos da sociedade. Pondo-as em circulação é nesse seu emprego, que elas se consolidam até a sua cristalização. A desmontagem desse discurso é a estratégia discursiva escolhida pelo enunciador para fazer o enunciatário desmontar também essa estruturação consolidada. De certo modo, o enunciador indica ao seu interlocutor que os marcos da sensualidade do ventre imaculadamente belo que a Antigüidade nos legou como padrão de beleza e das formas harmônicas, vigoram juntamente com a sensualidade que pode ser explorada em outras partes do corpo da mulher, pois o sensual não segue nenhuma demarcação fixa ou prévia. Pela gaveta abrindo no centro da testa da *Vênus*, a racionalidade da mulher põe-se a agir ao lado da sensibilidade de seu corpo que, em interação, definem o ser.

Esses guardados entreabertos que podem sair do mundo que os oculta, graças ao agir do enunciatário, têm como seus puxadores pompons de fourrure. No contraste entre as texturas dos materiais, instaura-se na escultura o prazer que experimenta o enunciatário em sua ação de tocar com as mãos esses puxadores para abrir as gavetas. Esse traço qualifica o tipo de apreensão, conferindo a ela um valor. No final das constas, é maneira de efetuar o desnudamento da Aphrodite que o enunciador está considerando com o seu enunciatário. Deslocando-o do sensual que o envolvia manipuladoramente na primeira estátua, nessa de gesso, o enunciador mostra ao seu parceiro que ele continua sendo incitado pela mulher também por uma estratégia de manipulação do tipo da sedução. O *fazer amar*, *fazer apreciar*, *fazer desejar* essa mulher e essa beleza do mesmo modo que o *fazer desfazer esse desejo* estão centralizados numa valora demasiada do objeto, assim é que o Surrealismo inverte e valora o percurso do sujeito e o próprio sujeito que realiza o fazer. Pondo-se cara a cara com essa que é uma das fórmulas de manipulação mais vigorosas da publicidade, o enunciador leva o enunciatário a refletir sobre ela, sentindo que esse procedimento não promove uma valorização do sujeito destinatário desse *bem*. Ao contrário, na estátua surrealista, o destinatário é tratado enquanto sujeito e enquanto tal é ele que recebe os investimentos de valor. Uma aposta de que ele pode encaminhar-se e penetrar no que esteve guardado nas gavetas e, adentrando nessas cavidades ocultas da Aphrodite, ele, na do joelho dobrado, na de sua cabeça e nas de seu tronco, está seguindo etapas da programação de descoberta dos surrealistas, na qual é ele que é tomado como objeto de valor. Em cada região vibram sentidos sensíveis e cognitivos que o enunciatário é chamado

a entrar em relação para os sentir, e ponderando a parte de sensibilidade e de racionalidade, ele pode por si mesmo chegar à diversificação de sua compreensão da mulher, da sensualidade, da beleza. Estamos, portanto, na Aprhodite grega instalados numa *estratégia de manipulação* que envolve e cega o destinatário para o seu lugar na relação com o objeto de desejo, enquanto no gesso daliniano, o destinatário é instalado nas etapas *de programação* de um programa do destinador que o envolve para lhe abrir os olhos para os modos como o sistema o leva a crer nos valores que o limitam e a cultivar com os seus atos a sua própria limitação.

Essa programação do enunciador é, pois, para levar o outro que olha a experimentar o saber que é desengavetado, para que, conhecendo-o, o enunciatário desmantele o desejo de possuí-lo, e valorize exatamente as ações que estão no seu alcance fazer para ser si mesmo. Nesse percurso, o sujeito destinatário da obra é responsabilizado pelo destinador a realizar a operação de aquisição de conhecimento que seu desempenho lhe possibilita para libertá-lo.

Em um outro objeto intitulado *La Vênus de Milo avec les nouveaux tiroirs* (Figura 6), de 1964, Salvador Dali, enquanto destinador, lança a proposta ao destinatário para ele galgar um passo a mais desse entendimento.

Figura 6: Salvador Dali, *La Vênus de Milo avec les nouveaux tiroirs,* gesso, 1964 (coleção particular).

Atestando ao enunciatário que essa descoberta do oculto apenas teve início na medida em que as transmutações da mulher continuam a ser operadas pelo olhar dessa mulher estátua para si mesma, para um outro, para o contexto em que se insere, é, pois, na alteridade que ela afronta, que a mulher constrói a sua identidade, um estado em que ela se transforma a si mesma em suas interatuações com o outro. Neste interagir está, portanto, o conhecimento que encaminha o sujeito ao desenvolvimento de si e do outro. As conformações exteriores do corpo não perdem a sua relevância, mas as de sua interioridade passam a exercer nesse conjunto o seu lugar na definição da mulher.

O enunciador insiste nesse enunciado já enunciado. Numa nova discursivização dos mesmos valores, ele os reafirma em *Métamorphose topologique de la Vênus de Milo traversée par des tiroirs* (Figura 7), um bonze patinado de 1964, no qual as gavetas com os seus fundos continuam a perfurar as linhas divisórias do corpo. Mostra-se assim, que esse

espaço do guardado tem uma profundidade. Ao atingir os limites de contenção dos contornos do corpo provoca um rompimento e se exterioriza também nas linhas traseiras. A exaltação das dimensões dessa vida interior na constituição da vida exterior convoca o sujeito a separar-se da mesmidade de uma visão disjuntiva da mulher e reunir-se à proclamação desse enunciador que, mais uma vez, lhe faz pensar sentindo que a mulher se emancipa e ela é a emancipadora dos demais. Nessa proclamação constante dos enunciadores dalinianos, delineia-se um simulacro masculino como o organizador dessa cadeia discursiva. Seria assim, segundo o ponto de vista do homem, que se constrói o lugar e o papel da mulher. Também, segundo esse ponto de vista, o papel da mulher é o de promover a emancipação dos sujeitos, quer esses sejam homens ou mulheres.

Figura 7: Salvador Dali, *Métamorphose topologique de la Vênus de Milo traversée par des tiroirs*, bronze patinado de 1964.

Numa última retomada das discursivizações dessa mulher cada vez mais próxima da mulher do século XXI, apresento ainda o interdiscurso da *Vênus de Milo* no gesso *Tête de Vênus otorhinologique* (Figura 8), igualmente datado de 1964.

Figura 8: Salvador Dali, *Tête de Vênus otorhinologique,* gesso de 1964 (coleção particular).

Reduzida em busto é apenas sobre a cabeça da *Vênus* que esse enunciador concentra o seu texto para nele instalar a deformação e a dissimetria com as quais vamos nos afrontar e sofrer os efeitos de sentido do seu impacto que nos desloca da estátua antiga. Na nossa relação face a face com esse busto, o seu nariz, deformado para a esquerda, nos evidencia a estranha anatomia do sentido olfativo. A deformação ressalta o atuar do nariz enquanto um canal aberto de excreção do corpo. Estamos agora inteiramente distanciados da beleza da Aphrodite, pois os valores desse pôr em discurso são de outra ordem. A figuratividade de um escremento, hiperbolizado nas suas dimensões, mostra que o interior do corpo filtra as impurezas que recebe do exterior e expele os resíduos que não absorve. À medida que a interpenetração é mostrada mais se proclama que o contexto com os seus valores intervêem na identidade do ser. A sociedade desse tempo, marcada pelas profundas transformações do papel da mulher, é mostrada em sua movimentação nos rearranjos figurativos da estatua

antiga. As mutações da *Vênus* expõem uma visão da mudança dos papéis sociais da mulher, da indefinição dos meios para o sujeito assumir o seu fazer e o seu ser nesse seu tempo.

Não excluindo nada de toda a série de ações de seu percurso narrativo anterior, a mulher do pós-guerra encontra-se inserida para sempre no mercado de trabalho. Nos anos 30, uma mulher do mundo da moda vislumbra que mais do que qualquer outra das manifestações desse tempo, a moda é uma mídia privilegiada para fazer circular essas transformações de pontos de vista encarnadas na série *Vênus de Milo* de Salvador Dali. No seu discurso, ao invés de uma desmontagem circula já uma outra concepção de mulher e de beleza que legitima as várias atividades e papéis da mulher.

A moda de Schiaparelli e a modernidade

Uma fotografia de Man Ray pode nos apresentar mais completamente essa mulher da moda Elza Schiaparelli que não só costurou o seu espaço-tempo nas vestes e acessórios femininos dos anos 30, mas que, na duração do seu atuar na criação de moda, proclamou os valores dessa mulher da primeira modernidade.

Ao lado de Salvador Dali e de Man Ray, Elza Schiaparelli está inscrita entre os grandes avatares do movimento surrealista. Man Ray já havia fotografado a modista nos tempos novayorquinos em que se conheceram, mas esta fotografia da cabeça de Schiaparelli — que ele usa para ilustrar o seu ensaio "L'âge de la lumière", publicado em 12 de dezembro no número 3 e 4 da revista *Minotaure*, uma das vozes do Surrealismo, editada por Albert Skira —, é tanto um posicionamento de Elza na escalada de reconceituações da mulher e da beleza, quanto uma integração de Elza com esse seu fazer na esfera do Surrealismo.

Figura 9: Elza Schiaparelli numa fotografia de Man Ray, de 1932, em Paris.

A cabeça de Schiaparelli é fotografada encaixada em um busto de gesso branco que nos faz defrontar como padrão de beleza da mulher da estatuária antiga. Sobre o busto de gesso, a cabeleira tem um grande destaque na caracterização da mulher. Especialmente penteada por Antoine, um dos mais célebres cabelereiros dos anos 30, o penteado é um dos constituintes principais da aparência do sujeito. Antoine executou essa peruca para

Schiaparelli desfilar no inverno de 1931, em Saint Moritz, exibindo com o seu próprio vestir-se, a moda que proclamava às demais mulheres de seu tempo. Num tom performático, nas pistas de ski, Schiaprelli porta a versão loira da peruca e, à noite, apresenta-se com a versão dos cabelos prateados. A dupla coloração atesta o diferencial que as cores conferem à toilette. O rosto oval é circundado por mechas em arabescos que traçam o seu contorno. Os olhos estão, à semelhança da *Vênus de Milo,* abaixados ao se concentrar num ponto fixo. O contorno dos cachos é prolongado pelo todo da cabeça. Na parte central do crânio, os caracóis das mechas de cabelos estão sobrepostos em camadas que lhe dão volume ou uma leve saliência arabescada que, da parte frontal, finda na nuca. O rosto tem um traçado rigorosamente simétrico na distribuição de suas partes. No penteado, essa simetria é elaborada em cada detalhe. O conjunto dessas partes constrói o sentido da aparência do sujeito.

Ao lado do penteado, o chapéu tem um lugar de relevo na moda de Schiaparelli. Seu grande destaque no vestir a mulher foi inclusive objeto de um ensaio do dadaísta Tristan Tzara, denominado "D'un certain automatisme du gôut". Os três chapéus de Schiaparelli, fotografados por Man Ray de uma angulação do alto, para captar toda a sua forma, ilustram o argumento do poeta de que os chapéus, por figurativizar aspectos da sexualidade feminina, passam a metaforizá-la. Os três chapéus (Figura 10) são da coleção de inverno 1933-1934, apresentada em agosto de 1933 e, uma outra fotografia de Man Ray (Figura 11) exibe toda a coleção desse inverno.

Figura 10: Página dupla do ensaio de Tristan Tzara, publicado na revista Minotaure, no seu número 3 e 4, em 1933, em que três chapéus da coleção de Schiaparelli, fotografados por Man Ray, vão ilustrar.
Figura 11: Criação de chapéus de Elza Schiaparelli para a sua coleção de inverno 1933-1934.

Podemos reconhecer nas fotografias o que a articulação do chapéu monta entre o rosto e o penteado, para formar a aparência da mulher. O terceiro chapéu do artigo de Tzara é apresentado na cabeça da própria criadora novamente afirmando o fato de que Schiaparelli faz uma moda para ser vestida em toda a amplitude da gravitação da mulher e que essa moda é um dos atributos que faz a mulher ser ela mesma nesse seu percurso de atuação. Schiaparelli veste-se com o que cria para as demais mulheres que como ela construindo o seu lugar no mundo.

A similaridade figurativa da plástica dos chapéus com a sexualidade já havia sido defendida por Freud e o que Tzara discute é a automatização das formas codificadoras e

também o fechamento de sua interpretação. Com o objetivo de desautomatizar esses protótipos, Schiaparelli adota tanto figuratividades do masculino quanto do feminino na mesma coleção de chapéus. A aparência pode então ser objeto de escolha daquela que seleciona um certo chapéu com dada estrutura plástica para entrar na sua combinatória vestimentar.

Essa liberdade de escolha é valorizada mostrando que o se vestir é uma tarefa sintagmática complexa que também está em relação com os estados de alma, assim como com o fazer que se desempenha e, por fim, com a identidade que o sujeito quer assumir para si e para o mundo. As significações que as formas contêm são balançadas nessa sua explicitação, pois seus sentidos variam conforme a construção em que são articuladas. Cada articulação ao sujeito significações.

Num outro exemplo ainda dessa ação de fazer um acessório ou uma vestimenta mostrar para que ele serve, ou que papel ela tem na constituição do ser, as luvas vão ser alvo da grande inventividade de Schiaparelli. As suas luvas exteriorizam na figuratividade escolhida, exatamente a parte do corpo que elas encobrem num jogo de valorização do ocultado para que ele seja mais visto. Na coleção do inverno 1936-1937 (Figura 12), Schiaparelli desenha o formato das unhas em couro vermelho com uma textura de pele de serpente que sublinha, no preto da luva, a forma e posição das unhas nas mãos. Trazendo assim à superfície externa, a interna, a textura e o vermelho da cor figurativizam nesse vestir as luvas o fim último dos acessórios na composição dos traços de sedução da mulher.

Figura 12: Luvas criadas por Elsa Schiaparelli na sua coleção de inverno 1936-1937.

Com esses complementos, a roupa que Schiaparelli cria vai vestir da cabeça aos pés as *Vênus* de Dali que configuram a mulher desse tempo. Nessa perspectiva, o traje que mais nos aporta interesse aqui teve seu nascimento justamente de um desenho de Dali (Figura 13) que repropõe, na figuratividade de um tailleur, as gavetas que ele nos fez ver na *Vênus de Milo*. No seu desenho, o corpo da mulher é concebido como uma sucessão de gavetas que se enfileiram como em uma cômoda, na distribuição simétrica, na lateral da esquerda e na da direita.

Figura 13: Salvador Dali desenho de moda, realizado em 1936.

Em veludo azul marinho, o casaco dos tailleurs (Figura 14) de Schiaparelli tem nos seus variados números de bolsos, as gavetas da cômodo e, em cada uma delas, são puxadores em plástico preto que permitem abri-las. O desenho bidimensional de Dali que vê o corpo feminino como uma cômoda, passa por reconceituações da modista que pensa o traje vestindo o corpo daquela que o porta no seu lugar de trabalho. Como traje para o trabalho, é sobre esse que a criação discursa criticamente.

Figura 14: Elsa Schiaparelli e seus tailleurs de bolsos-gavetas de escritório, de sua coleção de inverno de 1936-1937.

No recorte que exibimos, um modelo com dois bolsos na altura da cintura, e o modelo com cinco bolsos, eles trazem na sua superfície as gavetas de escritório nos quais essa mulher atua. O tailleur foi a combinação da moda para vestir o corpo feminino para o trabalho, que, mais do que qualquer outra vestimenta, figurativiza a aparência modelar da mulher do século XX. Desde a sua criação, ele é um esteriótipo que foi sendo burilado para fazer ser essa mulher do mundo dos negócios. O seu uso atravessa todo o século XX e continua na moda na aurora do século XXI. Na criação de Schiaparelli, a vestimenta alerta para o alcance do trabalho feminino nessa sociedade. A mulher restringe-se a ser depósito ambulante do que ordena, classifica e arquiva nos escritórios.

No entanto, em seu transformar de lavra em inseto, a Vênus tem um estágio de borboleta numa das figuratividades que Schiaparelli confere a essa mulher. Ela estaria se metamorfoseando, para chegar a assumir a sua própria aparência. Mas que longa metamorfose mantém o seu ser aprisionado a modelos de aparência. O programa do Surrealismo permanece, então, à espera de novas desmontagens que interpretem a beleza, a mulher, a sensualidade, a aparência para dar um salto qualitativo e terminar a grande transmutação feminina.

As irrupções surgidas na moda na segunda metade do século XX causaram, pois pouca mudança nesse cenário e as rupturas passaram a conviver com o protótipo da *Vênus de Milo* que, mais forte do que todas as demais proposições, permaneceu intocável. Mesmo se as roupas e complementos afirmaram nos anos 60 o vôo alçado pela mulher, ela continua batendo as asas sobre si mesma e sobre a sua posição no contexto social. A nova beleza

para uma nova mulher, fruto dessas metamorfoses que o surrealismo pôs em circulação no seu articular mudanças, oculta-se na própria persistência da *Vênus de Milo*.

Persistência paranóica da *Vênus de Milo*

Mas as mudanças deixam ver como elas passam por uma lenta elaboração, tendo contra si todas as forças de coerção que se repartem vigilantemente em seus postos de defesa do sistema e da sua axiologia. Na defensiva maior, encontra-se a publicidade. A retomada da *Vênus de Milo* continua mantendo com vigor a figuratividade tida como padrão da beleza feminina desde a estatua da Antiguidade. Imobilizado pela tradição, o seu discurso nem sequer envelheceu e, em cada temporalidade e espacialidade, ele encontra a sua actorialidade de referência secular de grande notoriedade que permite que ele manipule o seu enunciatário por estratégias de sedução. Tanto em termos da figuratividade, quanto do tipo de manipulação, o modelo permanece intacto. Em nome da sua presença no universo de nossos valores duráveis, a *Vênus* figura em anúncios de perfumes, lingeries, mas igualmente nos de carros, água mineral.

Como protótipo insuperável das formas da mulher e do padrão de beleza, o uso que a publicidade faz da Vênus nega a sua desmontagem pelos surrealistas. Até os mecanismos da atividade associativa liberadora perderam os seus efeitos de liberação da capacidade criativa. A mulher desse discurso programático do Surrealismo voltou a ser trancafiada em alguma outra gaveta-cofre, que oculta essas conquistas transformadoras e deixa livre curso para todas as variações da Vênus, como dão provas as deusas loiras da atualidade cujos destinadores não cansam de empregar a trama da eterna sedução.

]

Bibliografia de referência

ALEZANDRIAN, Sarane, *Le Surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974.
BIRO, Adam e PASSERON, René, *Dictionnaire général du surréalisme et de sés environs*, Paris, PUF, 1982.
BRETON, André, *Manifeste Surréaliste,*
_____*, Le Surréalisme et la peinture,* 1928.
BLUM, Dilys E. *Elza Schiaparelli*, Paris, Musée de la Mode et du Textile, 2004.
DUROZOI, Gerard, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris, Hazan, 1997.
FLOCH, Jean-Marie, Actes Sémiotiques, Paris, 1983.

GIVRY, Valérie de, *Art & Mode. L'inspiration artistique des créateurs de mode,* Paris, Regard, 1998.
GREIMAS, Algirdas Julien, *Du sens I*, Paris Seuil, 1970.
LANDOWSKI, Eric, *A sociedade refletida.* Trad. E. Brandão. São Paulo-Campinas, Educ-Pontes, 1992.
_____, *Presenças do outro*. Trad. M. Amazonas. São Paulo, Perspectiva, 2002.
OLIVEIRA, Ana Claudia de, "Barbie e as figuratividades do corpo feminino". Buenos Ayres, revsita *Designis*, n.3, 2002.
RISPAIL, Jean-Luc, *Les Surréalistes. Une génération entre le rêve et l'action,* Paris, Gallimard, 1991.