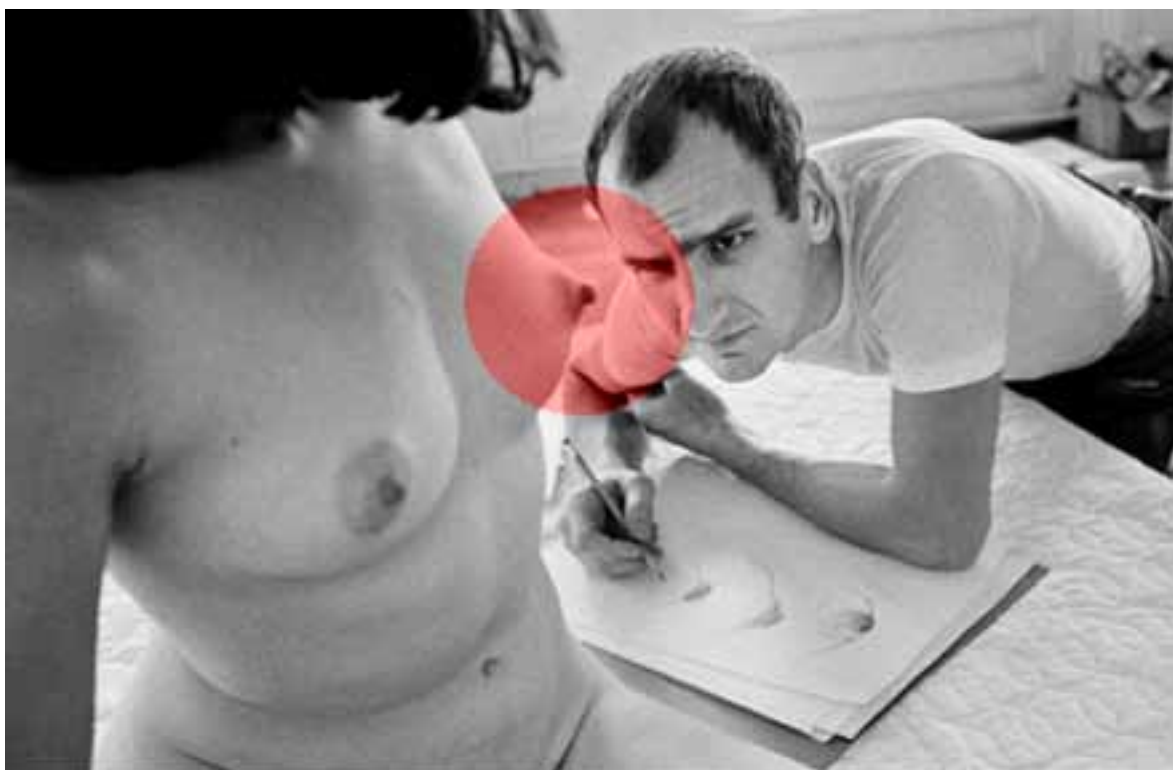


Entre Matisse e *Playboy*:

Tom Wesselmann e o corpo feminino



Tom Wesselmann, 1965 (detalhe).

Annateresa Fabris

Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo (USP). Professora aposentada do Departamento de Artes Plásticas da USP. Autora, entre outros livros, de *A fotografia e a crise da modernidade*. São Paulo: C/Arte, 2015. neapolis@ig.com.br

Entre Matisse e *Playboy*: Tom Wesselmann e o corpo feminino

Between Matisse and Playboy: Tom Wesselmann and the female body

Annateresa Fabris

RESUMO

Considerada pela crítica uma trivialização da alta cultura, a obra de Tom Wesselmann é, ao contrário, resultado de um diálogo tenso com a história da arte e com as produções da comunicação de massa. Lançando mão de referências cultas – Pierre-Auguste Renoir, Pierre Bonnard, Amedeo Modigliani e Henri Matisse – e de ícones produzidos pela indústria cultural, entre os quais a revista *Playboy* e a publicidade, o artista direciona seu olhar crítico para o fenômeno do voyeurismo, analisado a partir de dois mecanismos: cisão sexual e nudez. As diferentes estratégias mobilizadas por Wesselmann põem em xeque as idealizações construídas pela história da arte e pela indústria cultural, confrontando o observador com os desejos e as obsessões que regem sua relação com as figuras do feminino.

PALAVRAS-CHAVE: Wesselmann; pintura; comunicação de massa.

ABSTRACT

Considered by several critics a vulgarization of high culture, the work of Tom Wesselmann outcomes, on the contrary, from a tense dialogue with history of art and the productions of mass communication. Making use of cultivated references – Pierre-Auguste Renoir, Pierre Bonnard, Amedeo Modigliani and Henri Matisse – and of icons produced by mass communication, mainly *Playboy* magazine and advertising, the artist looks critically at a phenomenon like voyeurism, that he analyses in two mechanisms: sexual fragmentation and nudity. The different strategies used by Wesselmann contradict the idealizations forged by history of art and mass culture and bring the observer face to face with the desires and the obsessions that rule his relationship with woman's figures.

KEYWORDS: Wesselmann; painting; mass communication.



No último capítulo de *Eroticism in western art* (1972), Edward Lucie-Smith 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

* Este artigo integra uma pesquisa sobre as relações entre fotografia e artes visuais na segunda metade do século XX.

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.¹

Fantasia erótica e dispositivos visuais

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 para designar a representação da mulher a partir de determinados atributos: peito, nádegas, coxas, lábios, língua e vagina.² Wesselmann, que utiliza esse dispositivo nas séries “Bocas” e “Fumantes”³, realizadas na segunda metade da década de 1960, afirma, numa entrevista concedida em 1984, que ambas não tinham motivações eróticas.⁴ A análise das imagens que compõem os dois conjuntos não permite avaliar essa assertiva, já que o erotismo é a nota dominante das composições. Lançando mão de 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 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.⁵ 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.⁶

A mesma visão genérica e despersonalizada está na base de obras que focalizam seios, como *Marinha* (1967), *Estudo para pintura de dormitório*⁷ (1967) e *Colagem do dormitório*⁸ (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 fecundidade⁹, pode ser considerada uma metáfora visual para a excitação. A cisão sob a forma de fetichismo é abordada pelo artista numa obra como *Marinha n. 21*¹⁰ (1967), dominada por um pé de unhas vermelhas, de tal modo associado ao mar, ao céu e às nuvens que o resultado é quase abstrato em virtude da abolição de toda diferença de escala entre eles.¹¹ A ideia de mulher-sinédoque alcança um resultado paradigmático em *Grande nu americano n. 98*¹² (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 esquemá-

¹ Cf. LUCIE-SMITH, Edward. *Eroticism in western art*. London: Thames & Hudson, 1972, p. 261-263 e 266.

² Ver GIACHETTI, Romano. *Porno-power: pornografia y sociedad capitalista*. Barcelona: Editorial Fontanella, 1976, p. 45.

³ Imagens da série podem ser vistas nos sites www.artnet.com/artists-tom-wesselmann e www.moma.org/collection/works.

⁴ Ver WESSELMANN, Tom. *Oral history: interview with Tom Wesselmann*, jan. 3.-feb. 8., 1984. Disponível em <www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-tom-wesselmann-12439>. Acesso em 30 dez. 2014.

⁵ Cf. GIACHETTI, Romano, *op. cit.*, p. 44 e 45.

⁶ Imagens das duas obras podem ser vistas no site www.moma.org/collection/works.

⁷ A imagem pode ser vista no site www.moma.org/collection/works.

⁸ A imagem pode ser vista no site www.artnet.com/artists-tom-wesselmann.

⁹ Ver CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (orgs.). *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991, p. 536.

¹⁰ A imagem pode ser vista no site www.artnet.com/artists-tom-wesselmann.

¹¹ Ver CALAS, Elena. Tom Wesselmann's nudes. In: CALAS, Nicolas e CALAS, Elena. *Icons and images of the sixties*. New York: Dutton, 1971, p. 126.

¹² A imagem pode ser vista no site www.users.skynet.be/fa071073/isa64q-gif.

¹³ ABRAMSON, J. A. Tom Wesselsmann and the gates of horn. In: MADOFF, Steven Henry (org.). *Pop art: a critical history*. Berkeley: University of California Press, 1997, p. 351 e 352

¹⁴ LUCIE-SMITH, Edward, *op. cit.*, p. 174 e 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.

¹⁵ Ticiano inspira-se numa lenda mitológica, baseada no III Livro das Metamorfoses (8 d. C.), de Ovídio, que era popular na literatura europeia do século XVI. Segundo a lenda, o caçador Acteon surpreende Diana e suas ninfas banhando-se numa nascente. Irritada, a deusa transforma o caçador num cervo, que será devorado por seus próprios cães enfurecidos.

¹⁶ Segundo LUCIE-SMITH, Edward, *op. cit.*, p. 178, Páris seria um intermediário entre a visão das três deusas nuas e o observador. A composição seria uma afirmação da superioridade masculina, pois Páris, mesmo sendo um mortal, desempenha o papel de juiz de três divindades. O autor não leva em conta que Páris recebeu a incumbência de Zeus, o qual não queria envolver-se na disputa da maçã de ouro do Jardim das Hésperides por Hera, Atena e Afrodite. A representação das deusas nuas parece ter sido o meio encontrado por Cranach para representar as tentativas de suborno do homem pelas imortais, que lhe prometem torná-lo rei da Europa e da Ásia (Hera), aquinhoá-lo com sabedoria e habilidade na guerra (Atena) e conquistar o amor da mulher mais bela do mundo, Helena de Esparta. Páris entrega a maçã a Afrodite, desencadeando a guerra de Troia.

¹⁷ Cf. LUCIE-SMITH, Edward, *op. cit.*, p. 171 e 182.

tico, cujo único traço distintivo é a boca.

Embora o modelo constante de Wesselsmann seja a esposa, ele próprio reconhece que não pinta nenhuma mulher específica, já que o que o motiva é a representação da mulher. Dessa opção pela essência, pelo objeto-ideia decorrem alguns de seus recursos principais, sobretudo a simplificação e a fragmentação proveniente dos cortes efetuados no corpo feminino. Por isso, como escreve J. A. Abramson, os mamilos, o pelo pubiano, as bocas gigantes não devem ser considerados reais. São antes “emblemas do conjunto de ideias e associações produzido por encontros com o real. São, e hesito em usar o termo, quase símbolos completos”.¹³

A representação do nu feminino nas obras de Wesselsmann 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. “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 toaleta* (1717), de Jean-Antoine Watteau, *O banho turco* (1862), de Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Te Aarii 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*¹⁴ (c. 1555), de Tintoretto; *Diana e Acteon*¹⁵ (1556-1559), de Ticiano; *O julgamento de Páris*¹⁶ (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 despidos.¹⁷ 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 Wesselsmann, não se pode esquecer que seu olhar está também imbuído de uma visão pornográfica não muito explícita, 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 co-

existência nas mesmas páginas de fotografias de garotas nuas com 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. Esse gesto audacioso, que desafiava as leis “antiobscenidade” ainda vigentes nos Estados Unidos na década de 1950, converte *Playboy* num fenômeno de massa sem precedentes. Graças à venda de 54.000 exemplares, a publicação fazia irromper na esfera pública o que, até então, estivera relegado ao âmbito privado. 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 dupla¹⁸, que faziam da revista uma técnica portátil de “apoio estratégico”, estão na base da invenção da pornografia moderna, isto é, de uma informação visual mecanicamente reproduzível, capaz de suscitar afetos corporais.¹⁹

Em pouco tempo *Playboy* torna-se a revista mais popular dos Estados Unidos, atingindo o pico de um milhão de exemplares vendidos em 1959. 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 câmara fotográfica, que garante o acesso visual a uma intimidade feminina cuidadosamente coreografada. A *playmate* [companheira de diversão] 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*²⁰ para a fotografia colorida e a disposição de duas imagens num encarte dotado de um efeito cinético de montagem. 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. 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.²¹

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 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. 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,

¹⁸ A página dupla central [centerfold] com imagens de pin-ups ou nus, embora popularizada por *Playboy*, já havia sido utilizada por George Petty na revista *Esquire*.

¹⁹ Ver PRECIADO, Beatriz. *Pornotopia: arquitectura y sexualidad en “Playboy” durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama, 2010, p. 23-27. A expressão “apoio estratégico” fora 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

²⁰ Documentado pela primeira vez em inglês em 1941, quando a revista *Life* apresenta a atriz Dorothy Lamour como a “garota *pin-up*” do exército americano, o termo refere-se a fotografias, desenhos, pinturas e ilustrações representando uma mulher em pose sensual, que poderiam ser pregados (pinned up) na parede. O uso desse tipo de imagem remonta, porém, à década de 1890, quando atrizes de variedades começam a usar anúncios fotográficos como cartões promocionais. “Miss Fernande” (Fernande Barrey) é considerada a primeira *pin-up* da história desse gênero de imagem: famosa pela nudez frontal, era muito apreciada pelas tropas durante a Primeira Guerra Mundial. Nas primeiras décadas do século XX, entram em voga cartazes com desenhos e fotografias de atrizes cinematográficas famosas; Betty Grable, Rita Hayworth, Lana Turner, Veronica Lake, além de Lamour, muito populares entre os soldados durante a Segunda Guerra Mundial, são paradigmas desse momento. O termo *pin-up* foi também aplicado à chamada “Garota Gibson”, representante de uma mulher idealizada, criada por Charles Dana Gibson em 1890. Imagens de *pin-ups* são divulgadas pela revista *Esquire* a partir de 1932, que populariza as “Garotas Varga”. Por causa dessas imagens, a revista chega a sofrer censura postal em 1943. Considerando obsceno o encarte central da edição de setembro, o ministro dos Correios e Telecomunicações, determina que *Esquire* deixe de publicar as imagens de *pin-ups*. Um tenente da Marinha escreve uma carta a um congressista, definindo a revista um “apoio moral” para os combatentes e

lembrando o caso de um subordinado encontrado morto numa trincheira segurando uma imagem de uma Garota Varga. Essa intervenção surge mais do que o efeito desejado, levando Vargas a realizar 19 imagens adicionais para edições militares especiais, publicadas entre março de 1944 e agosto de 1945. Baseado no uso de aquarela e aerógrafo, o estilo de Vargas distingue-se pela representação de modelos ou mulheres idealizadas, cujas principais características eram dedos finos (mão e pé) e unhas quase sempre pintadas de vermelho. Vargas passa a colaborar com Playboy em 1957, mas esses nus mais audaciosos não são considerados tão verdadeiros quanto os anteriores. Outros artistas especializados nesse tipo de imagem também colaboram com a revista: George Petty, Gil Elvgren e Earl MacPherson. Cf. PRECIADO, Beatriz, *op. cit.*, p. 66 e 67; SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *História da beleza no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2014, p. 101; HANSON, Dian. *The little book of pin-up: Vargas. The war years 1940-1946*. Köln: Taschen, 2015, p. 11 e 12; Pin-up girl. Disponível em <en.wikipedia.org/wiki/Pin-up_girl>. Acesso em 2 jan. 2015 e Alberto Vargas. Disponível em <en.wikipedia.org/wiki/Alberto_Vargas>. Acesso em 2 jan. 2015.

²¹ PRECIADO, Beatriz, *op. cit.*, p. 28, 54, 65-69 e 73. Ver Centerfold. Disponível em <en.wikipedia.org/wiki/Centerfold>. Acesso em 2 jan. 2015.

²² Ver FLEISCHER, Alain. *La pornographie: une idée fixe de la photographie*. Paris: La Musardine, 2000, p. 17 e 18, 31 e 32, 41 e 42, 50, 52, e NOËL, Bernard. *Le toucher du regard. Le nu*. Paris: Centre National de la Photographie, 1986, s./p.

²³ Ver WESSELMANN, Tom. Oral history: interview with Tom Wesselmann, *op. cit.*; e 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.

²⁴ ALLOWAY, Lawrence. *American pop art*. New York: Collier Books, 1974, p. 24, apud HARRISON, Sylvia. *Pop art and the origins of post-modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 42.

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, cabelereiros, estilistas etc.²²

Um signo entre signos

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 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.²³ 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 – boca, mamilos, púbis, cabelos –, no qual Lawrence Alloway detecta “um signo num conjunto de signos”.²⁴ A opção por esse tipo de representação já está bem evidente em *Grande nu americano n. 1*²⁵ (1961), no qual o corpo feminino é apresentado como uma superfície plana de que o artista se serve para encenar um contato tenso entre figuração e abstração. 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 túmida 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*²⁶ (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 uterina²⁷, 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, 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, aquinhoada 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. A sensualidade da figura, realçada pelos contrapontos entre cores quentes e frias e curvas lânguidas e ângulos retos²⁸, 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 Afrodite²⁹, a 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. É o que 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 momento de um dos grandes mestres da nudez feminina; a figura do gato recorda simultaneamente *Olímpia* e um trocadilho duchampiano para a genitália da mulher.³⁰ 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, 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 não deixa de assinalar uma diferença fundamental 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.³¹

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 29³² (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*³³ (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. 21³⁴ (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*³⁵ (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

²⁵ A imagem pode ser vista no site www.tomwesselmannestate.org/60.html.

²⁶ A imagem pode ser vista no site www.moma.org/collection/works.

²⁷ Cf. CHEVALIER, Jean e GHE-ERBRANT, Alain (orgs.), *op. cit.*, p. 944.

²⁸ Cf. COLLINS, Bradford R. *Pop art*. London: Phaidon Press, 2012, p. 247, e MURRAY, Linda. *The high Renaissance*. London: Thames & Hudson, 1967, p. 137.

²⁹ Cf. CHEVALIER, Jean e GHE-ERBRANT, Alain (orgs.), *op. cit.*, p. 789.

³⁰ Cf. COLLINS, Bradford R., *op. cit.*, p. 248 e 249.

³¹ Cf. WHITING, Cécile. *A taste for pop: pop art, gender and consumer culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 76.

³² A imagem pode ser vista no site www.tomwesselmannestate.org/60.html.

³³ A imagem pode ser vista no site www.tomwesselmannestate.org/60.html.

³⁴ A imagem pode ser vista no site www.mutualart.com.

³⁵ A imagem pode ser vista no site www.artnet.com/artists-tom-wesselmann.



³⁶ SCHWARTZ, Barry. *Collective memory and abortive commemoration: president's day and the American holiday calendar*. Disponível em <barrschwartzonline.com/751/Schwartz_75-110.pdf>. Acesso em 3 jan. 2015. Ver WHITING, Cécile, *op. cit.*, p. 76 e 77.

³⁷ Cf. GIACHETTI, Romano, *op. cit.*, p. 149.

³⁸ A imagem pode ser vista no site www.pt.museuberardo.pt/coleção/obras/1323.

³⁹ *Great American Nude*, #52. Disponível em <www.pt.museuberardo.pt/coleção/obras/1323>. Acesso em 30 dez. 2014.

⁴⁰ Ver WHITING, Cécile, *op. cit.*, p. 77

⁴¹ Cf. CORTÉS, José Miguel C. *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 1997, p. 165 e 166.

⁴² Ver ABRAMSON, J. A., *op. cit.*, p. 350.

⁴³ Afirmando que Wesselmann e outros artistas pop produzem suas obras não para estetas, mas para “consumidores ‘normais’”, Mário Pedrosa apresenta uma leitura otimista da série “Grande nu americano”. Escreve o crítico: “Quando um Wesselmann, poderoso artista na sua naturalíssima sensibilidade, prega, nos seus ‘grandes nus’ americanos, no lugar apropriado, uma boca-aparelho feita e não pintada, semiaberta e rosada de lábios grossos, com alvos dentes à mostra, o nu é um corpo feliz oferecido na feira, e cujos dentes na sua alvura estão ali como para fazer o reclame de um novíssimo dentifício”. PEDROSA, Mário. Do pop americano ao sertanejo Dias. In: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 218.

⁴⁴ Cf. CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (orgs.), *op. cit.*, p. 887.

⁴⁵ A imagem pode ser vista no site www.medienkunstnetz.de/works/great-american-nude-39.

artista pela tradição e por seus símbolos. A presença do busto de Madison é vista por Whiting 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”.³⁶ 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 mulher³⁷ não apenas como algo imposto, mas igualmente como uma posse indireta.

A questão do olhar adquire uma dimensão complexa em *Grande nu americano n. 52*³⁸ (1963). A construção do quadro é inusitada: Wesselmann coloca em primeiro plano um casal participando de uma festa, cuja matriz é uma fotografia ampliada e colada na tela. No lado esquerdo, observa-se uma homenagem a Matisse com a evocação de dois retratos e de *Dois jovens vestido escocês vestido amarelo*³⁹ (1941). O aspecto mundano da parte superior da tela é perturbado pela presença incongruente de um grande nu preto, de mamilos túrgidos e boca semiaberta. Segundo Whiting, o significado da composição repousa num jogo de olhares. À primeira vista, tem-se a impressão de que a cena é observada por uma mulher, a anfitriã, a qual teria como foco principal a figura masculina. Em virtude do tamanho e da posição que impede o acesso da anfitriã a seus hóspedes, o nu acaba, porém, por sugerir a presença de um observador masculino. Isso leva a autora a concluir que o quadro, apesar da primeira impressão, transforma a casa num local para a exibição do corpo feminino como um objeto de desejo de um espectador masculino.⁴⁰

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.⁴¹ Até certo ponto, essa concepção do corpo feminino pode ser colocada sob a égide de Nicholas Marsicano, professor da Cooper Union (Nova York), na qual o artista estudou entre 1956 e 1959. Embora J. A. Abramson defina os nus femininos de Marsicano como densos contornos fluidos, caracterizados por uma sensualidade interna⁴², é possível afirmar que os corpos do professor de Wesselmann se distinguem pela apresentação de formas indefinidas, quase sempre destituídas de rosto, nas quais, por vezes, há sugestões sumárias de bocas, umbigos e triângulos pubianos, que remetem a uma ideia genérica de mulher, marcada pelo informe.

É importante lembrar que esses corpos caracterizados pelo desequilíbrio exibem bocas vermelhas e sorridentes⁴³, 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 fecundação⁴⁴ –, enquanto as guloseimas da porção inferior de *Grande nu americano n. 27*⁴⁵ 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. 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.⁴⁶ As bocas vermelhas e sorridentes, por sua vez, podem ser consideradas também 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.⁴⁷ No livro *Agarre "seu" homem!* (1945), Veronica Dengel, 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: "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".⁴⁸

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*⁴⁹ (1965), os pelos pubianos tornam-se explícitos em *Grande nu americano n. 54* (1964)⁵⁰, *Grande nu americano n. 62*⁵¹ (1965), *Grande nu americano n. 91* (1967) e *Grande nu americano n. 92*⁵² (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 eretos, boca aberta, língua estendida. Essas obras comprovam que Wesselmann vai além das fotografias publicadas por *Playboy*, pois esta só passará a divulgar nus com pelos pubianos em 1971.

Em *Grande nu americano n. 54*, *Colagem da banheira n. 2*⁵³ (1963) e *Colagem da banheira n. 3*⁵⁴ (1963), por exemplo, 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, logo, 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 *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, 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.⁵⁵ Talvez não seja demasiado lembrar que a banheira era um dos lugares propícios à prática de exercícios para manter a boa forma, como aconselhava outro livro de Dengel, *Personality unlimited: the beauty blue book* [*Beleza e personalidade: o livro azul da mulher*, 1944].

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

⁴⁶ Ver SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de, *op. cit.*, p. 101, e Veronica Dengel/Miss Fairchild's charm school. Disponível em <<https://missfairchildscharmschool.wordpress.com/tag/veronica-dengel/>>. Acesso em 4 jan. 2015.

⁴⁷ Cf. SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de, *op. cit.*, p. 88 e 89.

⁴⁸ DENGEL, Veronica. *Agarre "seu" homem!*. Rio de Janeiro: Edições Cruzeiro, 1945, p. 61. Dengel, 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.

⁴⁹ A imagem pode ser vista no site www.moma.org/collection/works.

⁵⁰ A imagem pode ser vista no site www.mumok.at/en/great-american-nude-no-54.

⁵¹ A imagem pode ser vista no site www.artmuseum.princeton.edu/collections/objects/33713.

⁵² A imagem pode ser vista no site www.vertufineart.com/tom-wesselmann-pop-art-and-intention.

⁵³ A imagem pode ser vista no site www.tomwesselmannestate.org/60.html.

⁵⁴ A imagem pode ser vista no site www.tomwesselmannestate.org/60.html.

⁵⁵ Cf. SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de, *op. cit.*, p. 112.

⁵⁶ Ver WESSELMANN, Tom. *Oral history: interview with Tom Wesselmann, op. cit.*

⁵⁷ A reportagem “A natureza-morta e seus reflexos”, publicada na revista *Picture Post*, de 14 de junho de 1947, era acompanhada de uma fotografia intitulada *O olhar da mortalidade masculina*. De autoria de Erwin Blumenfeld, a imagem mostrava um rosto feminino formado por fragmentos tridimensionais: um olho, o nariz, uma orelha e a boca com os lábios tingidos de vermelho.

⁵⁸ EGUIZÁBAL, Raúl. *Fotografia publicitaria*. Madrid: Cátedra, 2001, p. 197.

⁵⁹ Cf. CALAS, Elena, *op. cit.*, p. 123.

⁶⁰ A imagem pode ser vista no site www.tomwesselmannestate.org/60.html.

relação estabelecida com os modelos publicitários. Wesselmann instaura 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.

A publicidade como modelo

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 erótico⁵⁶, se abeberam na publicidade e, mais particularmente, na fotografia publicitária, que pode ter-lhe sugerido o uso do corpo como natureza-morta.⁵⁷ 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 diretamente associada por Raúl Eguizábal com o trabalho de Wesselmann: “tudo, incluindo os fragmentos humanos, pés, seios, bocas, mãos, tem em sua obra um aspecto ‘comestível’”.⁵⁸ 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 (*Grande nu americano n. 94*, 1967, por exemplo), ora abertos, dando a ver o exterior por meio de uma janela. Mais frequente na série dedicada aos nus, o segundo tipo foi reportado por Elena Calas a um diálogo com os mestres flamengos – Jan van Eyck, Mestre de Flémalle, Rogier van der Weyden, Petrus Christus –, em cujos quadros era comum a presença de aberturas das quais se descortinava uma paisagem, transformada num espetáculo variegado⁵⁹, embora se possa pensar também em algumas composições de Matisse como, por exemplo, *Cômodo vermelho* (*Harmonia em vermelho*, 1908), *A conversação* (1911), *Os peixes vermelhos* (1914), *A janela* (*Interior com miosótis*, 1916), *O pintor em seu ateliê* (1917), *Retrato de família* (*A aula de música*, 1917) e *Mulheres com divã* (1921).

Os mestres flamengos seriam também determinantes na escolha de detalhes como frutas e flores, mas a estruturação dos interiores de Wesselmann guarda igualmente relações com fontes fotográficas, se for levada em consideração a leitura de Whiting. Num momento em que os intelectuais dos Estados Unidos estavam engajados num debate sobre as hierarquias culturais, o pintor punha em xeque tais digressões ao criar interiores heteróclitos, nos quais a medicultura se fundia com a alta cultura. Híbrido especial, “nascido das relações contra a natureza” da cultura de massa com a alta cultura, a cultura média tinha as qualidades essenciais da primeira (fórmula, reação controlada, falta de qualquer unidade de medida), enquanto fingia respeitar os modelos da segunda. Não por acaso, uma das possíveis fontes de Wesselmann – *Ladies Home Journal* – é apresentada por Dwight MacDonald como um típico produto da medicultura. Nos quadros do artista, que pode ter buscado inspiração em outras revistas dedicadas ao lar, assiste-se à obliteração da diferença entre o ideal de bom-gosto na decoração de interiores e os princípios modernos da composição artística.

A reprodução de quadros de artistas modernos europeus sob a forma de cartazes ou cartões-postais num espaço desenhado de acordo com os preceitos do gosto feminino é vista com suspeita por parte da crítica da década de 1960. Se isso é patente em *Grande nu americano n. 6*, em que uma reprodução de Modigliani convive com um papel de parede florido e um tapete oriental, uma obra como *Grande nu americano n. 48*⁶⁰ (1963) propõe um desafio maior. Nele, Wesselmann não se limita a reproduzir um quadro de Matisse, *Flores de ameixa, fundo verde* (1948), num típico dormitório suburbano, mas retoma sua maneira de compor na caracterização do nu, inserido num ambiente tipicamente americano, com flores e frutas de plástico. Com esse tipo de operação, o pintor nada mais faz do que evidenciar a indistinção entre original e cópia, tão difundida em revistas e manuais de decoração, que serviam de veículo de propaganda a um modo de vida baseado na disseminação de bens de consumo e na reprodução maciça de imagens artísticas, sem qualquer distinção qualitativa entre eles.⁶¹

A feminização do lar, que preside a série “Grande nu americano”, é reforçada pelo tratamento dado às frutas, quase sempre presentes, como metáforas do sexo e do desejo. Lançando mão de outros recursos da fotografia publicitária, Wesselmann 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. 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.⁶² 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. 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.⁶³

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

⁶¹ Cf. CALAS, Elena, *op. cit.*, p. 123; WHITING, Cécile, *op. cit.*, p. 65-72, e MACDONALD, Dwight. Massicultura e medicultura. In: MACDONALD, Dwight et al. *A indústria da cultura*. Lisboa: Meridiano, 1971, p. 106, 107 e 109.

⁶² Criada em 1958 pelo engenheiro Jack Ryan para a fábrica de brinquedos Mattel e lançada no ano seguinte, a boneca foi assim apresentada pela revista *Vogue*: “Suas pernas fazem pensar que ela não tomou suficiente leite quando era bebê, e seu rosto mostra a expressão que deviam ter os habitantes de Londres durante a guerra”. Primeira boneca a imitar as formas de um corpo feminino adulto, Barbie é caracterizada por medidas humanamente impossíveis. De acordo com Paula Sibília, seus 29 cm. transformados num corpo humano, teriam como resultado um ser da altura de 2m13, pesando 50 kg. e tendo as seguintes medidas: busto (96 cm.), cintura (45 cm.) e quadris (83 cm.). A autora detecta na boneca a presença de duas tendências contraditórias: a demonstração da ampliação da autonomia e da liberdade de escolha da mulher e a transformação do corpo numa mercadoria passível de aperfeiçoamentos contínuos. Cf. SIBILIA, Paula. *A arma de guerra chamada Barbie*. Disponível em <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2891,1.shl>>. Acesso em 7 jan. 2015.

⁶³ Cf. EGUIZÁBAL, Raúl, *op. cit.*, p. 26 e 151, e Ernest Dichter. Disponível em <en.wikipedia.org/wiki/Ernest_Dichter>. Acesso em 7 jan. 2015.

⁶⁴ Cf. MARRA, Claudio. *Nas sombras de um sonho: história e linguagem da fotografia de moda*. São Paulo: Senac São Paulo, 2008, p. 127 e 128.

⁶⁵ Cf. 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. 13, 14 e 29, e MONNEYRON, Frédéric. *La photographie de mode: un art souverain*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010, p. 74 e 75.

⁶⁶ Cf. DENGEL, Verónica, *op. cit.*, p. 82-93.

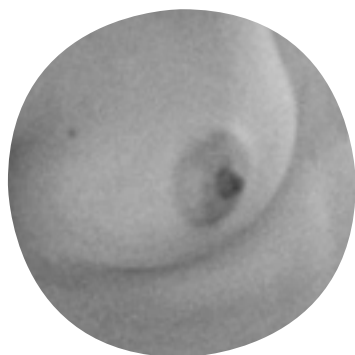
⁶⁷ Cf. SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de, *op. cit.*, p. 93, 119 e 120.

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 produto⁶⁴, 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 a boca isolada de Wesselmann, que se apresenta como um objeto puro de sedução, destituído de qualquer outra conotação.

Um diálogo com as representações do corpo feminino

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, em que a moda cria um conjunto de representações que definem as posturas sociais perante o desejo e a beleza⁶⁵, 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 magras⁶⁶, 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.⁶⁷

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 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, a fim de definir o caráter da figura. A busca da síntese e da simplicidade, que repousam 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”.⁶⁸ 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.⁶⁹

Wesselmann e a mecânica do sexo

Resta esclarecer de que maneira a representação do nu em Wesselmann poderia ser relacionada com os estudos sobre a sexualidade humana, levados a cabo nos Estados Unidos por Alfred Kinsey e pela dupla William H. Master e Virginia E. Johnson.⁷⁰ Num país em que eram ainda vivos os resquícios de uma moralidade vitoriana, a publicação dos chamados “Relatórios Kinsey”, entre 1948 e 1953, representa um ponto de virada na relação da sociedade com a problemática sexual. O objetivo dos “Relatórios Kinsey” era verificar como as pessoas agem sexualmente, descobrir os fatores responsáveis por seus comportamentos e a significação social de suas linhas de conduta, tendo como base entrevistas realizadas com dois grupos de ascendência caucasiana, integrados por 5300 homens e 5940 mulheres.⁷¹ *Conduta sexual do homem* (1948) é apresentado como um fenômeno pela revista *Time* na edição de 1 de março: é comparado com o sucesso alcançado por *E o vento levou* (1936), de Margaret Mitchell, por ter vendido quase duzentos exemplares em menos de dois meses. Enquanto a revista publica vários artigos sobre o livro, que revelava entre outras coisas a incidência de casos extraconjugais e de experiências homossexuais, um jornal como *The New York Times* não lhe dedica nenhuma resenha nem aceita inserções publicitárias, por considerá-lo uma exaltação da licenciosidade.⁷²

Ainda maior é a repercussão de *Conduta sexual da mulher* (1953), cuja coleta de dados teve início em 1938. A amostragem obtida incluía, além de

⁶⁸ MATISSE, Henri. Notas de um pintor; Entrevista com Estienne; Notas de um pintor sobre seu desenho. In: *Escritos e reflexões sobre arte*. Lisboa: Ulisseia, s./d., p. 35, 40, 41, 49, 56, 57, 152 e 153.

⁶⁹ Ver BOZALLI, Valeriano. *Los primeros diez años: 1900-1910, la origen del arte contemporáneo*. Madrid: Visor, 1993, p. 80-84.

⁷⁰ Agradeço a sugestão de Iara Lis Schiavinatto de analisar a obra de Wesselmann à luz das pesquisas de Masters e Johnson.

⁷¹ Ver KINSEY, Alfred C. *et al. Conduta sexual da mulher*. Rio de Janeiro: Livraria Atheneu, 1955, p. 3. Ver também, dos mesmos autores, *Sexual behaviour in the human male*. Philadelphia-London: W. B. Saunders Company, 1948.

⁷² Cf. COLLINS, Bradford R., *op. cit.*, p. 243, e *How to stop gin rummy*. *Time*, New York, 1 mar. 1948. Disponível em <content.time.com/time/magazine/article/0,9171,794270,00.html>. Acesso em 8 set. 2015.

⁷³ Ver KINSEY, Alfred C. *et al.* *Conduta sexual da mulher*, *op. cit.*, p. 4 e 25, e COLLINS, Bradford R., *op. cit.*, p. 243.

⁷⁴ MASTERS, William H. e JOHNSON, Virginia E. *A resposta sexual humana*. São Paulo: Livraria Roca, 1984, p. 4.

⁷⁵ Ver *idem, ibidem*, p. 10-19.

entrevistas pessoais, agendas sexuais, diários, correspondências, livros de recordações, coleções fotográficas, pinturas e desenhos artísticos. A atividade sexual da mulher é esquadrinhada nos mínimos detalhes a partir da pré-adolescência. A obra, que descreve de maneira crua ocorrências como masturbação, sonhos sexuais, carícias e relações pré-matrimoniais, coitos conjugais e extraconjugais, contatos homossexuais e com animais, não só escandaliza os grupos conservadores como acaba sendo considerada parte de uma trama comunista para minar a sociedade norte-americana.⁷³ A imprensa cobre amplamente o segundo volume dos “Relatórios Kinsey”, devendo ser destacada, mais uma vez, a revista *Time* que, na edição de 24 de agosto de 1953, dedica dois artigos e a capa à publicação. A capa é bem significativa do sucesso alcançado pelo zoólogo: seu rosto, posicionado ao lado de uma rosa, está inserido num contexto em que a natureza é soberana. Motivos vegetais, pássaros e uma abelha compõem um cenário *kitsch*, mas bastante alusivo. A legenda “Alfred Kinsey: reflexões no espelho de Vênus” chama a atenção para um detalhe na gravata-borboleta usada por ele. Esta tem como estampa um círculo com uma pequena cruz equilátera na parte inferior, que se tornou símbolo do feminino por evocar o espelho de mão usado pelas sacerdotisas gregas com o cabo voltado para baixo a fim de criar um elo com a energia da mãe terra.

As técnicas de interrogatório direto usadas por Kinsey serão consideradas uma “base inestimável de informações sociológicas”, um ato “pioneiro, que abriu as portas, até então fechadas, da nossa cultura à pesquisa definitiva da resposta sexual humana”⁷⁴ por William Masters e Virginia Johnson. Na pesquisa iniciada em 1954 no Departamento de Ginecologia e Obstetrícia da Universidade de Washington, os dois autores buscam definir a resposta fisiológica ao estímulo sexual. A técnica adotada por eles é diferente da de Kinsey, pois se baseia na observação direta da atividade sexual de voluntários, recrutados, a princípio, entre pessoas que viviam da prostituição (118 mulheres e 27 homens). Os resultados obtidos com esse grupo são descartados do estudo, que passa a contar com a colaboração de voluntários “de origem social, intelectual e econômica relativamente selecionada” e de grupos familiares com problemas clínicos ou de inadequação sexual e/ou concepcional. Voluntários de todas as idades, condições sociais e de diferentes níveis educacionais compõem, por fim, a amostragem, cujos resultados são “sempre predominantemente relativos à raça caucasiana”. Embora registradas, as questões homossexuais não serão incluídas no livro resultante da pesquisa – *A resposta sexual humana* (1966) –, o que gera outra diferença em relação a Kinsey.⁷⁵

Apresentando o sexo como uma atividade sadia e natural, como uma fonte de prazer e de intimidade, Masters e Johnson estabelecem a existência de quatro fases na atividade sexual: 1 – excitação, proveniente de qualquer fonte de estímulo somático ou psíquico; 2 – platô, caracterizada pela intensificação das tensões sexuais; 3 – orgasmo; 4 – final ou de resolução, marcada pela diminuição da tensão. A observação direta da atividade sexual, baseada, não raro, em filmagens a cores das quatro fases, leva os pesquisadores a descobrir a natureza da resposta feminina à estimulação. A análise da resposta extragenital é seguida pelo escrutínio do orgasmo, o qual não se limita ao âmbito de uma relação interpessoal; a pesquisa demonstra, com efeito, que este pode ser resultado de qualquer combinação de atividade ou fantasia eroticamente estimulante. Uma das descobertas mais importantes é a possibilidade de uma nova experiência orgástica

na quarta fase, desde que a mulher seja submetida a novos estímulos, ao contrário do homem, cuja resposta é muito mais vagarosa.⁷⁶

Do mesmo modo que os estudos de Kinsey e Masters e Johnson os nus de Wesselmann colocam-se na contramão de toda idealização da relação entre mulher e homem. Ao contrário de Dengel, que via na mulher um diamante a ser lapidado em muitas facetas que se chamam “saúde, vitalidade, beleza da pele e dos cabelos, um corpo esbelto, perfeição do *make-up*, saber vestir-se, modernidade na palestra e nas atitudes”⁷⁷, escamoteando a questão sexual subjacente ao ritual de sedução, o pintor elude a problemática do envolvimento amoroso para concentrar-se na mecânica do sexo. É esta que se faz presente em suas obras, que dão a ver momentos de excitação, sobretudo no tratamento dos seios, destacam as zonas erógenas e transformam a atividade sexual num lugar ambíguo, pois aqueles corpos femininos solitários poderiam estar experimentando momentos de gozo estimulados pela fantasia e não necessariamente por uma presença masculina invisível para o observador. O anonimato dos corpos poderia ser associado aos métodos estatísticos mobilizados nas duas pesquisas sobre sexualidade, interessadas em registrar a ocorrência de determinados comportamentos a fim de traçar um perfil geral, aplicável à sociedade norte-americana como um todo.

A atitude ambígua dos corpos nus cede lugar a uma sexualidade agressiva na série “Fumantes”. As bocas vermelhas e abertas, associadas por vezes a unhas impecavelmente pintadas, estendem a ideia de sexualidade para além dos aspectos estudados por Kinsey e Masters e Johnson. Em certos momentos, as obras da série podem ser vistas como uma resposta irônica às dicas de beleza emblemadas em Dengel, que aconselhava manter os dentes com aparência impecável, removendo as manchas de nicotina e fazendo bochechos para evitar o mau hálito.⁷⁸ A fumaça expelida e os dentes amarelados de *A fumante*⁷⁹ (1976) confrontam o observador com uma mulher que gerencia a própria vida, alheia a todo conselho de beleza, que nos livros de Dengel era indissociável de uma boa alimentação e da observação de hábitos higiênicos.

Um corpo (quase) pornográfico

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 masculino⁸⁰, 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. Afinal, como havia escrito Kenneth Clark⁸¹ no estudo dedicado ao nu, este não representa simplesmente o corpo, sobretudo se for levada em conta sua presença na arte moderna. Esta “relaciona-o, por analogia, com todas as estruturas que se tornaram parte da nossa experiência ima-

⁷⁶ Cf. *idem, ibidem*, p. 4-6, 23-31 e 111.

⁷⁷ DENGEL, Veronica. *Beleza e personalidade: o livro azul da mulher*. Rio de Janeiro: Empresa Gráfica O Cruzeiro, 1944, p. 467.

⁷⁸ Ver *idem*. *Agarre “seu” homem!*, *op. cit.*, p. 60-62.

⁷⁹ A imagem pode ser vista no site www.users.skynet.be/fa071073/wessmokeer.gif.

⁸⁰ Cf. SHERLOCK, Maureen P. *El doble del cuerpo*. In: PÉREZ, David (org.), *op. cit.*, p. 91.

⁸¹ Ver CLARK, Kenneth. *O nu: um estudo sobre o ideal em arte*. Lisboa: Ulisseia, 1956, p. 286.

⁸² Ver ABRAMSON, J. A., *op. cit.*, p. 353.

ginativa". Pensados nesses termos, os nus abstratos do pintor, apesar do tratamento meticulosamente generalizado dos atributos carnaais, ou talvez em virtude dele, podem ser vistos como "espécimes clínicos" da "pura essência da Mulher", como poderosos esquemas⁸² de um imaginário erótico, que transforma o feminino num artifício intensamente manipulável e destituído de consistência real.

Artigo recebido em agosto de 2016. Aprovado em setembro de 2016.