



## RIGOR MORTIS: O CORPO COMO CADÁVER E ESTÁTUA NA FOTOGRAFIA DE MODA

*Rigor Mortis: The Body as Corpse and Statue in Fashion Photography*

Neves, Pedro Pinheiro; doutorando em Comunicação e Cultura; Universidade Federal do Rio de Janeiro; pedro\_pneves@hotmail.com<sup>1</sup>

**Resumo:** A partir de um diálogo entre a categoria da “estátua” no pensamento de Michel Serres (2015) e o conceito de abjeto de Julia Kristeva (1982), este trabalho reflete sobre as ansiedades em relação ao corpo e à morte codificadas no tropo recorrente na fotografia de moda de representar modelos como cadáveres, manequins e estátuas. Que formas de resistência podem se cristalizar no glamour de um corpo rígido e inerte?

**Palavras-chave:** Corpo; morte; abjeto.

**Abstract:** Proposing a dialogue between the category of the “statue” in the work of Michel Serres (2015) and Julia Kristeva’s concept of the abject (1982), this paper reflects on anxieties about death and the body codified in fashion photography’s recurring trope of representing models as corpses, mannequins, and statues. What forms of resistance can the glamour of a rigid, inert body crystalize?

**Keywords:** Body; death; abject.

### Introdução

Existe um certo número de convenções que nos ajudam a reconhecer de imediato uma fotografia de moda, nenhuma mais evidente, talvez, do que as que dizem respeito ao corpo das modelos: poses quebradas, afetadas e antinaturais, torsos esguios contorcidos em ângulos improváveis, membros elásticos traçando arabescos na extensão achatada da superfície fotográfica. As roupas ajudam a

---

<sup>1</sup> Formado em Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE); Mestre em Comunicação pela UFPE.



compor estes corpos estranhos, criando volumes, apêndices e extensões deformantes. Enquanto isso, seus rostos permanecem ‘impassíveis e sem expressão’, como ‘máscaras de alabastro (...) monolíticas e semelhantes a porcelana’ (HARRIS, 2000, p. 210-211); um ‘olhar vazio’ solidifica a impressão de estarmos contemplando menos um ser humano de carne e osso do que uma ‘presença totêmica’, um ‘tipo augusto’ (Ibid, p. 215), uma ‘escultura cinética’ (Ibid, p. 229).

Os termos escolhidos pelo escritor Daniel Harris para descrever essas glamorosas figuras evidenciam o fascínio da moda por um tipo de corpo que podemos caracterizar como escultural, nos muitos significados que a palavra pode evocar: beleza idealizada, sim, mas também rigidez, frieza, intocabilidade, passividade, imobilidade – uma paixão pelo inorgânico. Corpos ideais para a função que desempenham, pois neles as roupas, as joias e cosméticos parecem parte destes corpos, como as vestes de um mármore antigo são da mesma substância e esculpidas do mesmo pedaço que a carne. Roupas e modelo formam uma unidade,

um corpo ideal encarnado (...). Sua função essencial não é estética, não se trata de apresentar um “belo corpo”, submetido a regras canônicas de sucesso plástico, mas um corpo “deformado” com o fim de cumprir certa generalidade formal, ou seja, uma estrutura; segue-se que o corpo da modelo não é corpo de pessoa, é uma forma pura, que não sustenta nenhum atributo (não se pode dizer que ele é *isto* ou *aquilo*) e, por uma espécie de tautologia, ele remete ao próprio vestuário; o vestuário aí não está incumbido de significar um corpo roliço, esguio ou miúdo, mas sim de se significar em sua generalidade através desse corpo absoluto. (BARTHES, 2009, p. 383)

Este corpo-estrutura absoluto, generalizado, estranhamente impessoal, de uma passividade ao mesmo tempo erotizada e intangível, é por vezes explicitado na fotografia em dois tropos relativamente comuns: a modelo “interpretando” uma estátua (ou manequim) ou um cadáver. Exemplos do primeiro estão presentes na obra de Man Ray, Horst P. Horst, George Hoyningen-Huene, Helmut Newton, Guy Bourdin, Tim Walker; do segundo, em



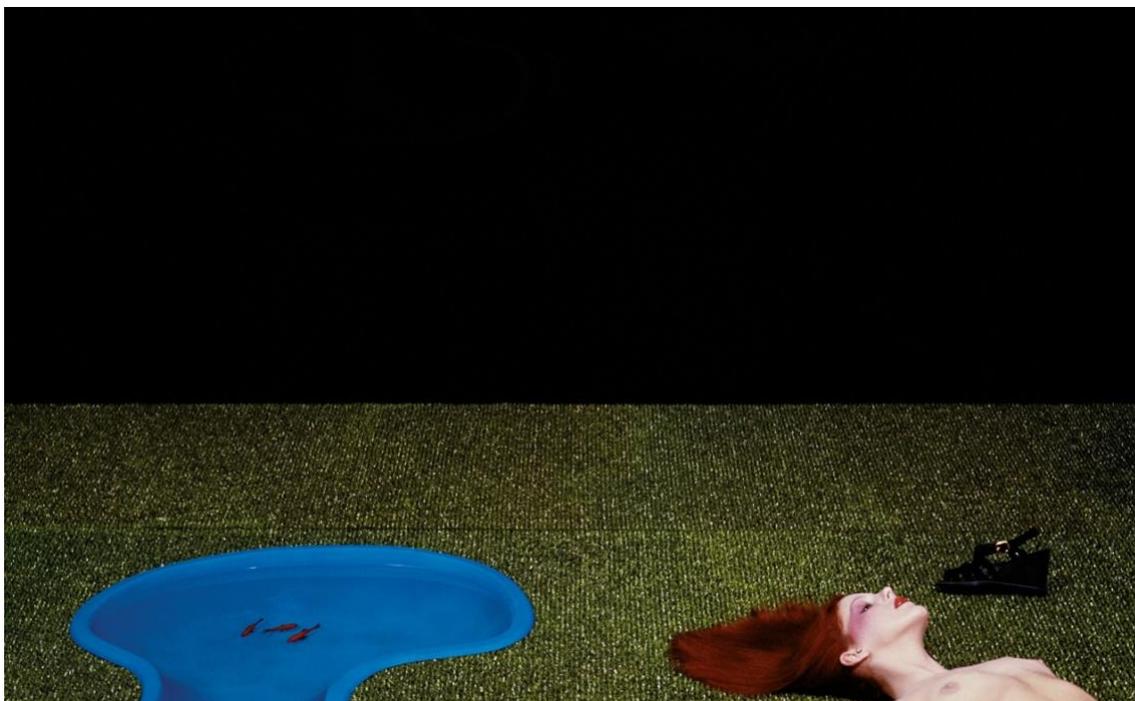
Newton, Bourdin, Chris Von Wangenheim, Steven Meisel, Mert & Marcus, David Sims e muitos outros.

Figura 1: Fotografia de Tim Walker para LOVE Magazine, 2015



Fonte: fashioncow.com, acesso em 12/07/2018

Figura 2: Anúncio Charles Jourdan por Guy Bourdin, 1975



Fonte: [louise-alexander.com](http://louise-alexander.com), acesso em 12/07/2018

Como entender a recorrência nas imagens de moda de corpos femininos inertes, rígidos, impassíveis? Uma forma de interpretar este fenômeno poderia ser traçando uma história do desenvolvimento da indústria da moda nos séculos 19 e 20 em concerto com uma solidificação de papéis de gênero que confinam a mulher numa posição de objeto luxuoso, de troféu do casamento burguês, de ídolo indolente do lar. Ou então revisitando velhas discussões sobre fotografia e morte, violência e objetificação, retomando teorias consagradas de Roland Barthes (1984) e Susan Sontag (2005).

Este trabalho representa uma tentativa de desvio desses caminhos de interpretação, uma tentativa de dirigir um olhar enviesado ao tropo da modelo-estátua e da modelo-cadáver. Tento pensar a fotografia de moda, anacronicamente, como uma atualização de questões menos historicamente ou culturalmente localizáveis, ansiedades gerais relativas à morte e ao corpo. Sua pedra de toque é o livro *Statues*, de Michel Serres (2015), no qual o filósofo francês, empreendendo o que podemos chamar, talvez, de uma abordagem



antropológica amplamente especulativa, utiliza a categoria da “estátua” para traçar conexões entre fenômenos muito distantes no tempo e no espaço, produzindo um pensamento transversal capaz de evitar demarcações periódicas e disciplinares estreitas e as oposições esquemáticas que este tipo de metodologia frequentemente replica. Resgatar mitos antigos e literatura fantástica para pensar em desastres espaciais e façanhas da engenharia possibilita ao autor refletir sobre arte, ciência e racionalidade na chave da mitologia e do ritual.

É uma proposta que encontra eco também no trabalho de Victoria Nelson (2001, p. viii-ix), que sugere que o espaço da cultura pop contemporânea é povoado de superstições e crenças sobrenaturais transfiguradas em ficções de pouco prestígio, mas considerável fascínio para o imaginário; como se, carente de canais de expressão nos âmbitos mais legitimados da ciência, da política e do mercado, cujas narrativas míticas precisam permanecer contidas em molduras delimitadas em deferência à racionalidade instrumental, nossa necessidade de fabulações que deem conta do nosso medo da (e fascínio com) a morte e nossas inquietações com o corpo fosse encontrar refúgio em um âmbito frívolo, mas secretamente vital. O que eu sugiro é pensar a moda e suas imagens como um destes espaços de fabulação onde esses medos e inquietações encontram um palco para serem encenados.

Um dos riscos desta abordagem ampla é que ela facilita a evasão de questões políticas espinhosas que a moda suscita. Ao falar, em termos tão gerais, de “corpo”, “carne” e “morte”, é importante não perder de vista, por exemplo, o recorte de gênero muito claro em operação nestas imagens: o corpo-estátua da moda é, via de regra, um corpo feminino. É necessário, portanto, trazer à tona também mitos sobre gênero presentes nas fantasias sobre estátuas e cadáveres. É por isso que a maior parte deste artigo será estruturada como um diálogo entre o pensamento de Serres e o conceito de abjeto de Julia Kristeva (1982), pois o abjeto não só desestabiliza nossas definições de sujeito e objeto



ou enquadra nossa repulsa pelo cadáver, mas é também uma ferramenta para refletir sobre a relação complicada de uma sociedade patriarcal com a maternidade e o corpo feminino.

Outro risco que corro é o de ignorar as especificidades da obra de cada um dos fotógrafos acima mencionados, e, de fato, a especificidade de cada uma das muitas imagens que podemos enquadrar como instanciações do tropo da modelo-estátua ou modelo-cadáver, como se cada exemplo que poderia pinçar fosse intercambiável e se prestasse à mesma leitura que confirmaria a minha hipótese. Devido ao espaço limitado deste artigo, esta é uma escolha que precisei fazer; este trabalho não irá empreender análises de imagens. Ele deve ser entendido como uma etapa teórica da pesquisa mais ampla que venho desenvolvendo sobre a imagem glamorosa e sua íntima conexão com um ideal mortífero de corpo. Empreendo aqui um esforço de esmiuçar alguns pontos teóricos sobre os quais será possível, posteriormente, assentar um campo mais amplo de relações a partir do qual pensar e analisar imagens.

### **Sujeito, objeto, abjeto**

O que é uma estátua? Dois dos principais autores que utilizo neste trabalho – Michel Serres e Kenneth Gross (1992) – não se dão ao trabalho de elaborar e explicitar uma definição para o termo. Para os fins deste trabalho, defino, frouxamente, uma estátua como uma representação de corpo humano ou humanoide (com maior ou menor fidelidade às proporções e formatações de um corpo “padrão”) esculpida em material sólido e rígido – pedra, bronze, madeira, argila, marfim, plástico etc. Mais importante que uma definição precisa do termo é se ater a um conjunto de propriedades desses objetos e à constelação de significados metafóricos que eles podem assumir. Dos mais importantes é a sólida impenetrabilidade da estátua, o que confere a elas a estabilidade da sua forma, em contraste com o corpo humano.



[Estátuas] nem botam coisas para dentro (comida, balas, ar, sons ou signos) nem para fora (palavras, sangue, excremento, filhos). Estão livres, portanto, de qualquer perigo ou poder que fantasiemos em tais coisas. Estátuas são corpos aos quais nada pode acontecer, corpos poupados de dor ou necessidade, mesmo diante de sua fragmentação, corpos nos quais *nós* somos poupados de precisar imaginar necessidade, os terrores (e prazeres) do toque ou do olhar. São corpos felizmente resistentes às nossas cortesias, quebráveis, mas não machucáveis, superfícies completas sem a perturbadora profundidade ou interioridade de corpos, superfícies cujo segredo é satisfatoriamente absoluto, perfeitamente inconsciente; são corpos despidos, paradoxalmente, da resistente estranheza do corpo, das suas animações e reflexos frequentemente desorganizados, da sua alma.<sup>2</sup> (GROSS, 1992, p. 21)

Michel Serres dedica todo o segundo volume da sua *Trilogia das Fundações* às estátuas por considerar a atividade de produzi-las uma constante antropológica reveladora de ansiedades relativas, precisamente, à materialidade do corpo, sua penetrabilidade, vulnerabilidade e, finalmente, a sua mortalidade inevitável. Para o filósofo francês, estátuas cumprem precisamente a função de mediar nossa relação com a transformação do corpo vivo em objeto: cadáver, matéria inerte.

‘Objetivando o sujeito, a morte lhe dá o objeto, sob a condição que o sujeito lhe dê forma. De que será chamada esta camada, esta autoridade estável, se não de estátua?’ (SERRES, 2015, p. 23) A morte nos apresenta o nosso primeiro objeto: o cadáver. O que antes era um sujeito passa a não o ser; mas tampouco o cadáver deixa de ser reconhecível como corpo humano: portanto, não completamente objeto, mas algo entre o sujeito e o objeto, um terceiro, inassimilável. O que diferencia o cadáver do sujeito? Apenas a vida, substância invisível. A morte, portanto, também nos obriga a confrontar o fato de que somos feitos de matéria, da mesma matéria do cadáver, perecível, insuportável. É preciso encontrar uma forma de fazer esta passagem de sujeito a objeto, estabilizar esse emaranhado de relações, fazer as pazes com a morte e exorcizá-la de alguma forma. Essa passagem só é lograda mediante um fazer,

---

<sup>2</sup> Ao longo deste trabalho, as citações em língua estrangeiras foram vertidas ao português por mim.



um trabalho que conjugue matéria inerte e subjetividade em outra coisa que não o cadáver putrefato. É este o trabalho da estátua.

As relações do sujeito com o objeto são estabilizadas pela morte? As relações do sujeito com a morte são estabilizadas, por sua vez, pelo objeto? As relações da morte com o objeto são estabilizadas pelo sujeito, individual ou coletivo, a tal ponto que este não sabe mais decidir entre eles? Esta tripla estabilização define o status das estátuas, duras como objetos, corpos de sujeitos mortos, preservados ou retornados. (Ibid, p. 19)

Em toda sua discussão acerca de (não-)sujeitos e (não-)objetos, Serres parece frequentemente rondar a vizinhança do *abjeto*, conceito que ele, enfim, acaba por não mencionar – ainda que o termo tenha sido trabalhado de forma tão célebre por Julia Kristeva em 1980 (sete anos antes da primeira edição francesa de *Statues*, portanto). Acredito, entretanto, que a discussão do abjeto em Kristeva pode ser de grande valia na busca por situar o lugar das estátuas em sua relação com o cadáver e com o sujeito.

Segundo a definição da autora (1982), fortemente calcada na psicanálise de Freud e Lacan, o abjeto é aquilo do qual é preciso se separar, jogar fora – em uma palavra, *abjetar* – para nos constituirmos enquanto sujeitos. O abjeto, não sendo sujeito, tampouco se constitui como objeto que poderíamos identificar, demarcar e isolar, algo que nos confirma por oposição – um não-eu estável, compreensível, fora de mim. O abjeto, parte cindida, rejeitada e reprimida antes mesmo que houvesse um Eu (para que o Eu pudesse emergir) está sempre na vizinhança, inassimilável, repulsivo, mas perigosamente fascinante, sempre ameaçando dissolver as fronteiras bem vigiadas que nos definem. O abjeto se situa além das margens, mas colado a elas; temporalmente, ele está nos limites anterior e posterior à nossa existência como sujeitos – antes da nossa separação do corpo da mãe e depois da nossa morte. Os lugares privilegiados do abjeto são, portanto, o corpo materno (Ibid, p. 12-13) e o cadáver.

Kristeva declara que ‘o cadáver, visto sem Deus e fora do domínio da ciência, é o cúmulo da abjeção’ (Ibid, p. 4). Sem Deus nem ciência, quer dizer:



fora da religião e do campo dos saberes legitimados, instâncias que tornam a morte inteligível e assimilável, que integram a morte em um sistema simbólico. Fora do domínio do simbólico, o cadáver revela a morte em sua bruta materialidade, absolutamente repulsiva.

Um corpo em decomposição, sem vida, completamente transformado em dejetos, borrado entre o inanimado e o inorgânico, um enxame transicional, forro inseparável de uma natureza humana cuja vida é indistinguível do simbólico – o cadáver representa poluição fundamental. Um corpo sem alma, um não-corpo, matéria inquietante (...) (KRISTEVA, 1982, p. 109)

O insuportável do cadáver é que ele revela o corpo em sua realidade inassimilável. É como se a vida humana fosse impensável – Kristeva diz “indistinguível”, o que não aceita distinção – fora do domínio do simbólico. O corpo também precisa ser compreendido dentro desses limites: o simbólico dota o corpo de uma unidade, uma completude; entendemos o corpo como uma certa extensão que parte de um tronco e de uma cabeça com determinado peso, volume e presença e se espraia por membros, até o ponto exato onde estes terminam, onde eu termino, e começa o que é exterior a mim. Um tal entendimento do corpo precisa reprimir o que neste corpo há de matéria amorfa, indefinida, impessoal, a fundamental descontinuidade e não-identidade do corpo. O abjeto é o que foge à unidade compacta do corpo, dentro ou fora dele: entranhas, excrementos, fluidos corporais, sangue menstrual.

Uma ferida com sangue e pus, ou o cheiro acre, doentio de suor, de decomposição, não *significa* morte. Na presença da morte significada – um encefalograma sem sinal, por exemplo – eu entenderia, reagiria ou aceitaria. (...) restos e cadáveres *me mostram* o que eu permanentemente jogo de lado para poder viver. Estes fluidos corporais, esta impureza, esta merda são o que a vida suporta, arduamente e com dificuldade, da parte da morte. (...) Tais dejetos caem para que eu possa viver, até que, de perda em perda, nada permaneça em mim, e meu corpo inteiro caia além do limite – *cadere*, cadáver. (Ibid, p. 3)

A pele, superfície que separa e demarca um dentro e um fora, os limites e as fronteiras do sujeito, adquire então uma importância fundamental no processo de abjeção. Igualmente importantes, porque perigosas, são as zonas



de troca entre dentro e fora do corpo: os orifícios que recebem e expõem corpos alheios ao meu corpo – alimentos, fluidos, excrementos, genitais etc. A operação de abjetar, de expulsar por esses canais de comunicação entre interior e exterior, nos confirma enquanto sujeitos capazes de discriminar e discernir – daí a centralidade de tabus alimentares e sexuais em tantas culturas. É uma negociação tensa: se abjetar nos constitui e confirma, o abjeto sempre ameaça uma recusa de separação completa. O perigo do abjeto é que ele pode nos aniquilar enquanto sujeitos, dissolver o nosso ego, nossa identidade tão tenazmente construída. ‘Não é, portanto, a falta de limpeza ou saúde que causa abjeção, mas o que perturba identidade, sistema, ordem. O que não respeita fronteiras, posições, regras. O que está entre, o ambíguo, o compósito.’ (Ibid, p. 4)

Michel Serres dá o nome de *massa* à materialidade amorfa, sem definição nem identidade, que nos constitui e que precisamos trabalhar para escapar. No pensamento do filósofo, “massa” é um conceito mais amplo que o abjeto, e não provoca necessariamente a intensa e desestabilizante repulsa (física, mental, espiritual) que caracteriza o termo. Como a condição do abjeto, entretanto, a massa é um estado que antecede ou se sucede tanto ao sujeito quanto ao objeto, não sendo nem um, nem outro. Sua ligação com a ideia de maternidade dá-se pelo seu parentesco com o conceito de matéria, cuja origem etimológica é compartilhada com a das palavras mãe (*mater*) e útero (*matricis*) (SERRES, 2015, p. 51). Massa, estado primordial de indistinção, não-separação, que precede qualquer formação de identidade. A massa é o não-simbolizado, o que não significa. É como ele caracteriza, por exemplo, as ossadas densas das catacumbas de Paris, fragmentos de esqueleto misturados e sedimentados até tornarem-se a matéria que sustenta os vãos da cidade subterrânea, matéria alheia que nos interpela como imagem do coletivo humano absoluto, não-individuado: ‘Nós sem limites ou pele ou borda ou fronteira ou definição. Nós misturados. (...) Uma nova mistura do sujeito, no plural, com o objeto. Nós-sujeito-objeto.’ (Ibid, p. 63)



É aí que entra a estátua: ela é o fazer humano que destaca um objeto da massa informe, que situa, dota de significado, nomeia, incorpora este pedaço de massa a um simbólico, deixando assim de ser massa e transformando-o, propriamente, em objeto. Fazendo o objeto, faz-se o sujeito: afinal, se o cadáver é nossa parcela de massa informe, ao se fazer dele estátua (múmia, ídolo, substituto) é possível integrá-lo em uma economia simbólica e estabilizar, pacificar o inassimilável do cadáver que anda conosco – o nosso próprio corpo.

Ação primordial, a estatuária repatria a massa (...) unificando-a, como uma coisa; individuando-a, como um corpo; localizando ou marcando um espaço através dos seus meios; estabilizando a massa como coisa ou corpo morto; parando, portanto, o tempo; dando à massa limites dos quais ela não pode sair, definindo ou mesmo inventando o ato de definir. Meditando sobre as duas estranhezas que são o inerte e a morte. (SERRES, 2015, p. 52)

### **Narcisismo e significado**

Tanto em Serres como em Kristeva, narrativas bíblicas são escrutinadas, por serem material rico em cristalizações míticas de procedimentos primordiais de constituição de comunidade e de subjetividade. Serres faz menção, por exemplo, ao mito da criação de Adão e Eva a partir do barro no livro do Gênesis (Ibid, p. 50). Deus é o escultor que faz da massa informe a primeira estátua à sua imagem e semelhança. Fazer estátuas, desde então, é uma operação narcísica que cria o humano: objetivando o corpo em um substituto externo ao sujeito que a cria, a estátua fornece uma imagem deste corpo criador, uma imagem controlada, discreta, separada, completa em si mesma – um corpo ideal que espelha, então, um Eu ideal.

Da massa sai a estátua, do abjeto sai o sujeito: 'abjeção (...) é uma pré-condição para o narcisismo' (KRISTEVA, 1982, p. 13) – narcisismo entendido aqui como a condição de ver a si mesmo como um outro, identificar-se com um outro que representa a lei simbólica na qual eu preciso ingressar para me tornar um sujeito, para me separar do corpo materno, da massa. Esta é uma operação



de ingresso no reino da significação, onde sujeitos e objetos podem existir como entidades separadas e discretas em uma comunidade constituída por significados compartilhados: 'Como se os próprios objetos só existissem de acordo com os debates de uma assembleia, ou apenas depois do veredito anunciado por um júri.' (SERRES, 2015, p 59)

A estátua carrega, portanto, o fardo de cristalizar em pedra, bronze, argila ou madeira significados e ideias, estabilizando-os em uma forma rígida e permanente, sempre idêntica a si mesma, constante diante das contingências do tempo.

O fato de que se pode dizer de uma estátua que ela recua do tempo, que ela permanece firme e se defende do tempo – isto é, em parte, o que torna estátuas lares perfeitos para os ideais, virtudes, aspirações e façanhas que desejamos que transcendam o tempo, sobrevivam à história e à contingência física. É por esta própria distância, em parte, que elas apelam a nós como imagens ressonantes de uma *ideia* séria, como coisas com a aparência de algo significativo, digno de um pedestal, mas também reconfortantemente geral e não-referencial. (GROSS, 1992, p. 31)

### **Múmias, estátuas vestidas**

Serres acredita que entre o cadáver e a estátua houve um objeto mediador: a múmia. A mumificação seria uma maneira de combater a entropia do corpo morto, a dissolução do cadáver compacto, sólido e rígido em massa apodrecida, cada vez mais amorfa e liquefeita, instável e insuportável. Os egípcios, entre outros povos, desenvolveram toda uma série de técnicas para conter a horrível perda de contornos definidos do corpo morto, conservando assim a unidade formal do sujeito através da sua transformação em objeto.

Trabalhar no corpo morto (...) o objetiva e solidifica. (...) o mumificador separa os sólidos dos fluidos, o consistente do vago, o estável do instável, a forma do caos, o distinto do confuso, os ossos das entranhas. Emergência e constituição, por esta última palavra eu entendo a estabilização dos corpos e o nascimento das estátuas. (...)

Múmia: a segunda estátua depois do cadáver; o primeiro objeto feito ou produzido, analisado, o segundo sólido. (SERRES, 2015, p. 92)



O processo de embalsamamento dá-se através de um esvaziamento do interior do corpo, de separação entre forma sólida e entranha amorfa, músculos e ossos versus órgãos e fluidos. Mas ele também ocorre via uma cobertura da pele em unguentos, soluções salinas e tecidos, uma amarração do corpo que o contém, constrange e delimita. Antes de ser encerrado em estátuas de madeira e pedra – sarcófagos –, o corpo é vestido, perfumado e adornado. ‘O que é a estátua se não um corpo vestido?’ (Ibid, p. 108)

Podemos inverter a pergunta: que é a vestimenta se não uma forma de mumificação, de transformação do corpo em estátua? Serres entende as vestes e os adornos como carapaças que contêm a carne mole, que a fixam e delimitam – uma organização do corpo com função fortemente idealizante, e duplamente: à medida que esculpem o corpo, esculpem também o caráter (Ibid, p. 107). Aproximam o corpo da estátua e o comportamento (através de uma conformação do movimento) do santo ou do divino: imóvel.

[N]ós nos esculpimos menos através de uma solidificação do centro ou eixo do que por uma cobertura da pele. (...) maquiagem e roupas menos escondem que endurecem e tornam blasé. (...) A rainha pintada e pomposamente adornada, suportando o fardo de vãos ornamentos e véus, incomodada pela mão que trançou o cabelo preso em sua testa, perde a sutil maleabilidade de expressão e sua vivacidade gestual: mais lenta que o lento, ela para, fixada, um ídolo petrificado por cosméticos. (SERRES, 2015, p. 106)

Longe de ser o primeiro a fazer observações do tipo, Serres aqui pisa um território familiar a autores como Baudelaire, que, no ensaio *O pintor da vida moderna*, faz um elogio à maquiagem e aos artifícios que aproximam o humano de um objeto inorgânico, enxergando aí uma busca por uma perfeição divina, pela transcendência das limitações e fraquezas da carne, evocando explicitamente a figura da estátua como idealização do corpo:

Quem não vê que o uso do pó-de-arroz, tão tolamente anatematizado pelos filósofos cândidos, tem por objetivo e por resultado fazer desaparecer da tez todas as manchas que a natureza nela injuriosamente semeou e criar uma unidade abstrata na textura e na cor da pele, unidade que, como a produzida pela malha, aproxima



imediatamente o ser humano da estátua, isto é, de um ser divino e superior? (BAUDELAIRE, 1996, p. 59)

Para Walter Benjamin, ecoando Baudelaire em suas reflexões acerca da cultura material da França do século 19, a atração da moda reside precisamente na transformação corporal que ela opera, um afastamento do humano rumo a formas abstratas: as crinolinas transformando mulheres em triângulos e sinos (BENJAMIN, 2002, p. 79), cosméticos emprestando à pele a cor do tafetá rosa (Ibid, p. 81): 'A moda está em oposição ao orgânico. Ela acopla o corpo vivo ao mundo inorgânico. Aos vivos, ela defende o direito do cadáver' (Ibid, p.8). Podemos, talvez, pensar este acoplamento do inorgânico ao orgânico, esta defesa do cadáver, como uma espécie de inoculação contra os aspectos mais revoltantes da morte: um pouco de morte em vida, de rigidez e frieza na carne mole e quente, uma cadaverização precoce que afasta o medo de uma cadaverização mais completa e indigesta no futuro; uma imagem de morte que se apresenta como um embelezamento, um aumento de dignidade, um congelamento do corpo e do sujeito que é e habita este corpo; uma morte idealizada, livre de sua porção abjeta.

Um tal casamento de morte e vida parece supremamente atraente, mas também potencialmente opressivo. O ornamento pode dignificar e mesmo divinizar o corpo, mas também o reprime e constrange. Aproximar o corpo da estátua é perceber na carne o quanto estátuas encarnam, em pedra, fantasias e ideais abstratos, generalizações às quais aspiramos, mas que dificilmente podem ser incorporadas por seres humanos sem alguma medida de crueldade. Ser uma estátua é matar partes de si que não encaixam facilmente nos nossos sonhos e desejos de corpo, pois 'estátuas [são] corpos ainda mais atravessados ou inscritos no roteiro da estética e da ideologia oficial. São corpos sujeitos à força, às vezes à violência, de um desejo de purificação, corpos colados a uma ideia.' (GROSS, 1992, p. 21)

O que é paradoxal na estátua, entretanto, é que se, por um lado, ela demarca um espaço definido retirado à massa amorfa, inscrevendo essa matéria



em um sistema significante, simbólico, ela permanece teimosamente opaca e alheia aos nossos desígnios. Ela resolve, assim, uma contradição: escapa à indefinição do informe, permanecendo, por sua própria rígida estabilidade, irreduzível. O paradoxo não escapa aos seus fazedores: 'Eles põem as mãos no que não é um signo, na massa estável – estátua ou átomo – que garante que uma coisa existe que está alojada no espaço, que resiste ao tempo e que não se importa com signos e significado – radicalmente alheia aos nossos esquemas.' (SERRES, 2015, p. 52) Esta insubmissão ao signo, por fim, é o que torna as estátuas tão eficazes no seu trabalho de exorcizar a morte, não através de uma celebração da vitalidade, mas como emblema de um desejo de simultaneamente evadir e se entregar a uma espécie de morte sublimada,

(...) um desejo encoberto ou inclinação em direção ao *inanimado*; (...) um desejo pelo inumano, o material, uma demanda rudimentar por uma identificação parcial ou dialética com a condição de pedra, o literal, o sólido ou o opaco, ou que mais a pedra pode significar. (...) A fantasia se alimentaria de um desejo por um estado que consuma o desejo e os seus fardos, um desejo por uma condição que defenda contra as divagações e irrupções do desejo (...). Ao mesmo tempo em que recusa uma transcendência por demais absoluta do domínio do corpo e, logo, deste fantasmático senso de self ao qual o corpo dá forma, a fantasia daria forma a um desejo de habitar (...) um estado que mantém o desejo, o movimento e a vida dentro das fronteiras de algo morto, um estado em alguma medida passivo, inerte, inorgânico, pétreo. (...) uma existência liberada, de um só golpe, da imobilidade brutal e dissolução da morte e das frustrações da vida corpórea (...). Ela pode projetar uma forma de sobrevivência que de alguma maneira inclua uma morte. (GROSS, 1992, p. 133-134)

### **Considerações finais**

Presentes em todas as culturas, formas de vestimenta e adornos corporais inscrevem o corpo humano em sistemas simbólicos, fazendo a massa orgânica significar, tornando-a inteligível através da organização formal e da artificialização que o adorno promove. A vestimenta, portanto (e a roupa de moda não foge a essa função), pode ser entendida como uma forma de escultura do corpo, de transformação do corpo em estátua. E transformar o corpo em estátua



– em matéria rígida, inerte, fria e discreta - é aproximá-lo do cadáver, ou, mais apropriadamente, da múmia, do cadáver estabilizado, inteligível, um cadáver sólido e livre da decomposição que devolveria o corpo humano à condição abjeta da massa amorfa.

A fotografia de moda, e a fotografia glamorosa em geral (penso, por exemplo, nas imagens de estrelas de Hollywood produzidas por George Hurrell), tende<sup>3</sup> a representar o corpo humano como um objeto duro e precioso, com contornos definidos e sólidos, rostos compostos de planos lisos e ângulos pronunciados, peles como superfícies brilhosas e impenetráveis. Poses supinas frequentemente se combinam com olhares distantes e inexpressividade facial. Os corpos da moda – corpos de mulheres, em geral – são corpos além do desejo e da vontade, vidas congeladas que transcenderam as preocupações e exigências da vida humana ou orgânica. As modelos nas fotografias são divinas: habitam uma espécie de Olimpo fora do tempo e da história.

Figura 3: Marlene Dietrich por Edward Steichen, 1934

---

<sup>3</sup> É claro que existem correntes inteiras dentro da fotografia de moda que buscam injetar uma impressão de vitalidade e movimento nas imagens, e também os estilos fotográficos estão sujeitos a modas e tendências. Um passeio pela história da fotografia de moda ou pelo exemplar mais recente de qualquer Vogue, entretanto, demonstra que as imagens estáticas e corpos rígidos predominam, pois elas aderem mais estritamente à gramática do glamour.



Fonte: [pinterest.com](https://www.pinterest.com), acesso em 15/07/2018

O tropo da modelo como estátua, como manequim ou como cadáver torna literal a associação do ideal de corpo da moda com o inorgânico e o desvitalizado. Ao povoar editoriais e anúncios publicitários de estátuas e cadáveres, a fotografia de moda atualiza estas fantasias de libertação da necessidade e de transcendência das limitações do humano com todas as suas contradições, revelando um espaço de desejo dentro mesmo da publicidade e do mercado editorial. Desejo por uma passividade que pode ser lida como mais um indício maquiado da erotização da opressão feminina, da repressão do corpo orgânico e do aparelho reprodutivo e da liberdade de movimento e decisão; mas desejo que talvez também contenha uma fantasia de passividade de outra ordem, da passividade como uma recusa, uma resistência: uma vontade de pedra.



## Referências

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_ **Sistema da moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. **The arcades project**. Cambridge: Belknap Press, 2002.

GROSS, Kenneth. **The dream of the moving statue**. Ithaca: Cornell University Press, 1992.

HARRIS, Daniel. **Cute, quaint, hungry and romantic: the aesthetics of consumerism**. New York: Basic Books, 2000.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror: an essay on abjection**. New York: Columbia University Press, 1982.

SERRES, Michel. **Statues**. London: Bloomsbury, 2015.

SONTAG, Susan. **On Photography**. New York: Rosetta Books, 2005.