

OS ESPÉCULOS DAS MULHERES DE PAUL DELVAUX

Helena Ferreira e Aline Ferreira
Universidade de Aveiro

Resumo

Pretendemos analisar de que forma é que as mulheres representadas nas obras “A Mulher no espelho” e “Mulher diante do espelho”, ambas de 1936, de Paul Delvaux, construíram a sua identidade de género. A abordagem utilizada foi a socio-semiótica visual e os significados visuais são descritos a partir da grelha de análise de Mota-Ribeiro (2011), baseada na Gramática Visual de Kress e van Leeuwen (1996).

Palavras-chave: : Paul Delvaux, Socio-semiótica, Actos performativos, Identidade, Espelho

1. Introdução

Paul Delvaux (1897-1994) foi um pintor belga identificado com o surrealismo. O seu tema preferido foram as mulheres: nuas, sonâmbulas e eróticas. Sendo subversivo, defendeu “uma liberdade plena, sem restrições” (Jiménez, 2015: 31) e afrontou os modelos teóricos do patriarcado, colocando a mulher num papel central, intimando os visionadores a afastar-se da organização da subjectividade fálica. Esse papel pode ser transitório e instável, mas desafia as representações existentes através das re-imaginações do corpo feminino, apresentando-o em dupla imagem, servindo-se do espelho, revelando dimensões do “eu” feminino que conduzem as mulheres a uma tomada de consciência de si mesmas. Segundo Lacan (1977), o ser humano constitui o seu “eu” identitário através do espelho, ou seja, através

da imagem e do imaginário. A criança, que até então se via como um corpo fragmentado, vê a sua imagem no espelho e toma consciência da sua própria existência, como um eu corpóreo unificado, com o qual se identifica e fica alienado. Assim constituído narcisicamente, ficará sempre atento para não perder essa imagem, procurando o reconhecimento constante no qual se sustentará. Este estágio do espelho não ocorre somente na infância, mas em todas as etapas da vida. O espelho surge como o objecto capaz do fenómeno do duplo que permite o reconhecimento do outro na imagem especular e ao mesmo tempo representa o auto-conhecimento.

Na verdade, é através das ideias de Hegel sobre o auto-conhecimento, que Butler (2003: 207) identifica uma “adequação potencial entre o “eu” que confronta o seu mundo, inclusive sua linguagem, como objecto, e o “eu” que se descobre a si próprio como objecto nesse mundo”. Para a autora, “as condições que possibilitam a afirmação do “eu” são providas pela estrutura de significação, pelas normas que regulam a invocação legítima ou ilegítima desse pronome, pelas práticas que estabelecem os termos de inteligibilidade pelos quais ele pode circular”. Sendo assim, a questão a que se pretende dar resposta neste trabalho é: De que forma é que as mulheres representadas nas obras: “A Mulher no espelho” e “Mulher diante do espelho”, ambas de 1936, de Paul Delvaux construíram a sua identidade de género? A abordagem escolhida para analisar estas obras foi a semiótica social, uma vez que esta pode “descrever e analisar todos os signos em todos os modos”(Kress, 2010: 59).

2. Um novo ser a partir de fluidez e actos performativos

O surrealismo, fundado pelo poeta francês André Breton, na década de 1920, foi um intenso fenómeno social. Breton exalta a liberdade da imaginação e o maravilhoso, revalorizando o irracional e propõe unir os sonhos à realidade para libertar novas possibilidades de ser e criar uma nova concepção de vida (Brown, 2002). Rejeitando a noção do ocidente de que a razão e a ordem definem a sociedade, os surrealistas trilharam terrenos proibidos e confrontaram a contradição, diferença, disjunção, multiplicidade, ruptura

e incongruência. O mesmo se passou com a imagem do espelho que, no ocidente, significou a construção social da feminilidade como o consumo de especular e a identificação narcisista da mulher com a sua imagem reflectida, enquanto que no surrealismo, a imagem do espelho em vez de confirmar as suposições sobre a natureza do verdadeiro e a sua replicação, fragmenta o real e abre-se às forças do sonho, do irracional e do inconsciente (Chadwick, 1998). O espelho “é o ícone surrealista da reflexão e receptividade”(Brown, 2002: xx). A dupla imagem no surrealismo tem sido lida como a quebra/ruptura com o seu significado unitário, ou como um dispositivo para ler o real e o irreal simultaneamente, mas também pode ser para fornecer à mulher uma imagem de “outro” dela própria, introduzindo-a num diálogo consigo mesma, de forma a produzir a sua vida como narrativa. Colocar o corpo em outro lugar pode revelar novas dimensões do “eu”, que podem orientar a construção de subjectividades alternativas.

Braidotti (2000) refere que só assumindo essas construções de subjectividades alternativas se consegue escapar às estruturas unitárias e inflexíveis do sistema falogocêntrico. Tornar-se nómada, num sentido figurativo, é fornecer uma imagem do sujeito não unitária nem estática, mas dinâmica e em constante mudança, com multicamadas, que desconstrói o pensamento dualista e hierárquico. A identidade de um sujeito nómada, constrói-se dia a dia, não é permanente. A fluidez é o termo que a define, uma vez que implica mobilidade, transgressão de limites, movimento à deriva, transpor fronteiras.

Por sua vez, Butler (2004) defende que o género é constituído através de actos performativos repetidos no tempo e por isso, a “aparência da substância” é uma concretização performativa, uma identidade construída na qual os próprios e a sociedade mundana acabam por acreditar, representando essa mesma crença. Nesse caso, se na génese de identidade de género se encontram actos estilizados repetidos no tempo, existe a possibilidade de encontrar um meio de metamorfose de género na relação facultativa entre esses mesmos actos, repetindo-os de forma e estilos diferentes. Assim, concepções de género instituídas e naturalizadas podem ser capazes de se

constituir de forma diferente, sendo que os actos constitutivos para além de serem constituintes da identidade do “actor”, constituem essa identidade como objecto de crença. Para Butler (2004: 71) a identidade de género “é uma realização performativa imposta pela sanção social e pelo tabu”, residindo neste seu carácter performativo a possibilidade de “contestar o estatuto estabelecido da identidade de género”.

3. Uma abordagem da socio-semiótica visual às obras de Delvaux

Sendo a socio-semiótica visual (Kress & van Leeuwen, 1996, 2006) “uma teoria que trabalha com o significado em todas as suas aparências, em todas as ocasiões sociais e em todos os contextos culturais” (Kress, 2010: 2), considerou-se que esta seria a melhor abordagem para analisar as duas obras de Delvaux. Estas obras foram tratadas “como textos comunicativos visuais, não como um texto fechado em si próprio, mas, inseridas no contexto social e cultural de que fazem parte” (Ferreira, 2014: 103) e analisadas como um processo integrado e afectado por sistemas de representações culturais e históricos e estruturas de poder.

Estas imagens são o resultado das escolhas motivadas pelos “interesses” de Delvaux, isto é, do seu modo de encarar o mundo, e têm o poder de condicionar todas as possíveis interpretações. Como refere Bourdieu (1991: 54), “não existe nenhuma luta relacionada com a arte que não tenha também por aposta a imposição de uma arte de viver”.

Os recursos visuais utilizados para produzir e interpretar a comunicação visual não possuem significados ou representações antecipadamente atribuídas e são sempre afectados pelos seus usos passados e potenciais, sendo assim, actos de criação de signos activos (Mota-Ribeiro, 2011), pelo que produtor e visionadores, na interacção com as obras criam novos signos e atribuem-lhe novos significados, considerando as necessidades e interesses específicos das instituições sociais em que as obras são criadas, comunicadas e interpretadas (Ferreira e Mota Ribeiro, 2014). Segundo Londoño (2010), a compreensão das obras de arte depende das intenções e crenças dos visionadores que são o produto das normas sociais. Daí que, diferentes

leituras podem ocorrer, porque estas se encontram dependentes da cultura e das instituições sociais a que os visionadores se encontram veiculados (Van Leeuwen, 2008).

A socio-semiótica é o enquadramento teórico da Gramática Visual de Kress e Van Leeuwen, que concebe as regras como socialmente produzidas e mutáveis por meio da interacção social. Tal como Halliday (1985) na área da linguística, a Gramática Visual identifica três tipos principais de trabalho semiótico, que são sempre desempenhados simultaneamente: função representacional, função interaccional e função composicional.

4. Metodologia: constituição do corpus, instrumento de análise e procedimento metodológico

Para analisar o *corpus* que é constituído pelas duas obras de Paul Delvaux: “Mulher diante do espelho” e “A Mulher no espelho”, ambas de 1936, o instrumento utilizado foi a grelha de análise construída por Mota-Ribeiro e Pinto-Coelho (Pinto Coelho e Mota Ribeiro, 2006, 2008; Mota-Ribeiro e Pinto-Coelho, 2008, 2011; Mota Ribeiro, 2011) baseada nos recursos e estruturas visuais da gramática de Kress e van Leeuwen (2006). Esclarecem-se, então, os recursos e estruturas visuais utilizados:

Dimensão Representacional – Possibilita a construção das experiências dos indivíduos, ou seja, atribui-se à capacidade de representar os participantes e as suas relações no mundo, fora do sistema representacional. Segundo a gramática visual ocidental, as estruturas visuais que estão disponíveis para representar o mundo, são as seguintes: representação dos participantes humanos; cenários, fundos, adereços e objectos; tipos de representação: processos narrativos e processos conceptuais. Dentro desta dimensão, criou-se uma linha para “Traços de transgressão”, por se considerar um aspecto central para esta investigação, uma vez que se pretende que esta estrutura visual represente elementos nos participantes que evidenciem que estes transgrediram os limites pré-estabelecidos.

Dimensão Interaccional – É o que “podemos fazer uns aos outros, ou uns pelos outros, através da comunicação visual e as relações entre os produtores e os visionadores implicados nos textos visuais” (Kress & van Leeuwen, 2006:15). Para criar determinadas relações entre o visionador da imagem e o mundo exposto no espaço de representação existem várias entidades visuais: o acto de imagem e o “gaze”; tamanho de enquadramento/escala de planos; ângulo de tomada de vista–perspectiva e modalidade.

Dimensão composicional – Está relacionada com o modo como os padrões de representação e os de interacção se relacionam e articulam, com coerência para criar um todo significativo. São três os geradores de significados composicionais, inter-relacionados: valor informativo; saliência e delimitação/ligação.

As duas obras de arte foram analisadas, uma a uma, parâmetro a parâmetro, tendo como resultado dois quadros descritivos.

5. Análise, ilustração e discussão dos resultados

Por uma questão prática, evidenciam-se nesta análise dois modos diferentes de construir a identidade de género e de os transmitir ao visionador, que ocorrem através de processos conceptuais simbólicos. Designamo-los de: Espelho: incongruência do lugar e Espelho: fragmenta o real. Apesar de legitimarmos que os recursos propostos por Kress e van Leeuwen não funcionam isoladamente e que é a articulação das várias entidades visuais que permite dar sentido à imagem (Mota-Ribeiro, 2011), não é possível analisar aqui todos os recursos, optando por mencionar apenas aqueles que se consideram mais pertinentes.

5.1. Espelho: incongruência do lugar

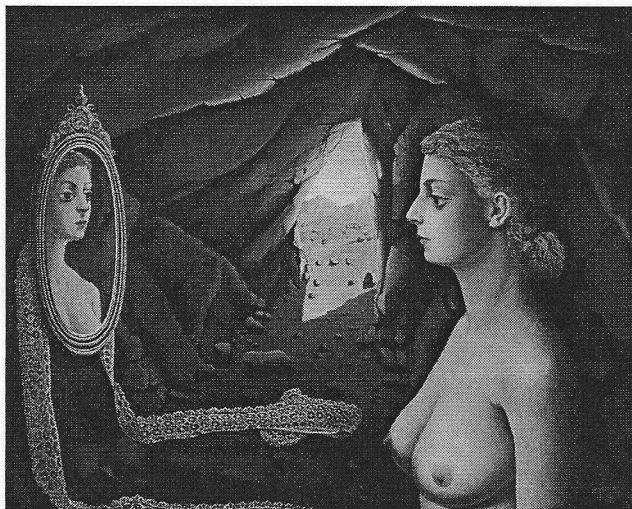


Figura 1 - “Mulher diante do espelho”

Na imagem, a construção de subjectividades alternativas ocorre, principalmente, através do símbolo-espelho, cuja presença não se justifica por qualquer uma das suas funcionalidades e parece deslocado face ao todo (Figura 1). Isto implica um processo simbólico atributivo, em que o espelho é o atributo simbólico e a participante feminina é o portador, cujo significado é estabelecido nesta relação: o espelho fornece uma imagem do “outro” dela própria, revelando-lhe novas dimensões do “eu”, que levam à construção de subjectividades alternativas. Isto verifica-se visualmente do seguinte modo: Ao nível da dimensão representacional, uma mulher ocidental e jovem encontra-se nua, de perfil em frente ao espelho. A sua expressão é séria, contemplativa, “congelada”. Relativamente aos processos narrativos, que descrevem acção, está-se perante um processo reaccional transitivo bi-direccional: a participante olha para a sua imagem no espelho, que lhe devolve o olhar. O espelho tem seguramente implicações sociais: ele é a única companhia que a participante tem, evidenciando assim solidão no cenário que é uma caverna, onde entra pouca luz, concluindo-se que este não é um lugar comum para colocar um espelho. Ninguém usa espelhos nas cavernas, daí afirmarmos que este se encontra deslocado face ao todo. Aliás, o

cenário, leva a outro processo simbólico atributivo, a caverna simboliza o mundo falocêntrico, fechado e escuro em que a mulher vive, condenada à invisibilidade no espaço público. Esta ideia é reforçada pelo adereço: fita de renda pendurado no espelho que, por um lado, simboliza o feminino e por outro acentua a ideia de prisão. Daí, termos destacado como traços de transgressão, o corpo nu da mulher perante o espelho, representando o desejo de libertação.

Relativamente ao tipo de contacto que é estabelecido com o visionador, esta é uma imagem “oferta”, porque não existe um olhar directo do participante dirigido ao visionador. A imagem oferece uma mulher nua dentro de uma caverna, em frente ao espelho, como que a dizer: “eu estou aqui, no significado que vocês me atribuíram, mas mesmo assim, tento construir subjectividades alternativas através do meu outro eu”. Existe algum envolvimento com os visionadores, como o demonstra o ângulo horizontal, a participante é uma mulher, um ser humano, mas por outro lado, o ângulo oblíquo revela que esta mulher é diferente da norma: a sua nudez, numa caverna, em frente a um espelho, não é o “normal”. É estabelecida, no entanto, uma relação de igualdade entre a participante e os visionadores: a participante é vista ao nível do olhar, como indica o ângulo vertical, sendo percebido que as visionadoras não têm qualquer poder sobre a participante nem esta sobre elas, uma vez que todas vivem a mesma situação: a opressão de um mundo falocêntrico e, por sua vez, os visionadores perdem o poder face a uma participante que não conseguem controlar, porque esta se encontra num terreno desconhecido e estranho. Os traços relacionados com a modalidade são fundamentais nesta imagem, uma vez que uma modalidade baixa significa que a imagem é mostrada como menos de “real”, como uma possibilidade, como o que pode ser alcançado, manifestando assim que existe uma hipótese de criar subjectividades alternativas. Estes resultados advêm da incongruência do lugar. No que diz respeito à dimensão composicional, salienta-se o valor informativo, que é o valor específico que os elementos visuais assumem de acordo com a sua localização na imagem. Quando as imagens têm por base um eixo horizontal, posicionando alguns dos seus ele-

mentos à esquerda e outros à direita do centro, os elementos à esquerda são apresentados como “dado” e os elementos à direita como “novo”. Entende-se como “dado”, as informações que já são do conhecimento do visionador. O “novo”, contém as informações que ainda não são do conhecimento do visionador, às quais deve prestar a máxima atenção. Neste caso, o “dado” é o reflexo da participante no espelho, a imagem esperada e o “novo” é a imagem de uma mulher que procura construir subjectividades alternativas.

5.2. Espelho: fragmenta o real

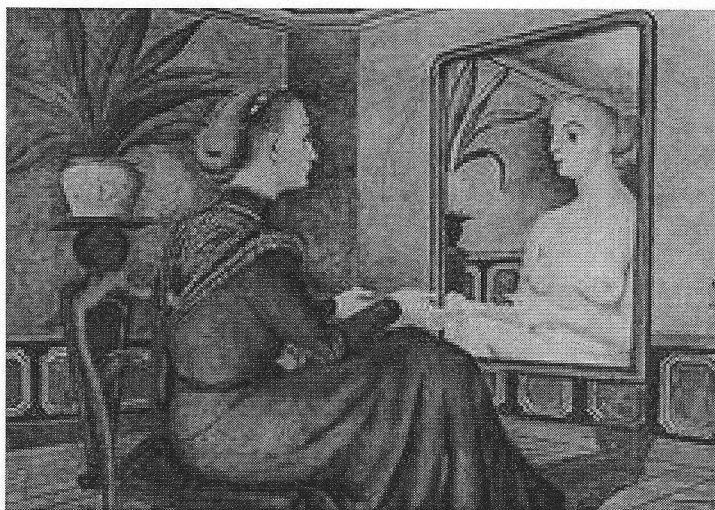


Figura 2 - “Mulher no espelho”

Neste caso, a construção de subjectividades alternativas também ocorre, principalmente, através do símbolo-espelho, cuja imagem fragmenta o real, não exibindo o que é esperado (Figura 2). O espelho fornece à participante uma imagem do “outro”, de si mesma, levando-a a entrar em ruptura com o seu significado, de forma a criar subjectividades alternativas. Isto é confirmado visualmente, do seguinte modo: Ao nível da dimensão representacional, a mulher ocidental e jovem encontra-se de perfil, em frente a um espelho. Veste um vestido com mangas, sóbrio, negro, que a tapa da cabeça aos pés, evidenciando as normas sociais do início do século XX. A sua sombra, no chão, aumenta a sensação de negritude, de sobriedade. No entanto, o espelho devolve-lhe a imagem erótica do seu corpo nu e jovem.

Tem os braços estendidos para a frente, com as palmas da mão voltadas para cima, em sinal de convite/receptividade. A sua expressão é séria, contemplativa, “congelada”. Estamos perante dois processos narrativos - um processo reaccional transitivo bi-direccional: a participante olha para a sua própria imagem no espelho, que lhe devolve o olhar e um accional transitivo bi-direccional, em que um vector emana de um participante para outro, que por sua vez, lhe devolve o mesmo gesto com os braços. O espelho cumpre aqui as funções de reflexão e receptividade atribuídas pelo surrealismo. Sublinhamos como traços de transgressão, o reflexo do corpo nu, que fractura o mundo real do vestuário e compostura, dominado por homens e evidencia um desejo de libertação.

Trata-se de uma imagem que oferece uma mulher dentro da norma, mas a querer romper com ela e a “outra” desta mesma mulher a apresentar receptividade a este desejo, como se o reflexo no espelho mostrasse não o que ela é, mas o que quer ser, expondo a sua impossibilidade de ser autêntica. Entre a mulher que se encontra vestida e os visionadores não existe qualquer envolvimento, esta encontra-se praticamente de costas, desligada do mundo dos visionadores, querendo deixar de fazer parte dele. Com a mulher do espelho existe algum envolvimento, apesar desta ser diferente da norma. A relação que é estabelecida com a mulher vestida é de igualdade, no entanto, a mulher no espelho apresenta-se ligeiramente acima desta e do olhar do visionador, demonstrando assim algum poder sobre eles: é uma mulher que se conseguiu libertar. Tal como na outra imagem, aqui também a modalidade é baixa, revelando a possibilidade de poder criar subjectividades alternativas. Relativamente ao valor informativo, passa-se exactamente o oposto da imagem anterior, aqui, o “dado” é a mulher vestida, regida pelas normas e o “novo” é o reflexo no espelho, que contesta o estatuto estabelecido da identidade de género.

6. Considerações finais

Neste estudo identificamos a forma de como as representações das mulheres das obras de Delvaux assumem a criação de subjectividades alternativas para construir a sua identidade de género. A articulação de todos os recursos visuais, sendo fundamental o processo simbólico, permitiu dar sentido às imagens e concluímos que nestas representações as mulheres são nómadas porque se movem no sentido de transgredir os limites pré-estabelecidos e de transpor fronteiras em movimentos à deriva. Poder-se-á dizer que na obra “Mulher no espelho”, a transgressão é muito mais visível do que em “Mulher diante do espelho”, uma vez que na primeira, as entidades visuais demonstram nitidamente que esta representação contesta o estatuto estabelecido da identidade de género e na segunda apenas se vê uma vontade de criar subjectividades alternativas. Este facto é, no entanto irrelevante, quando percebemos que se trata da mesma mulher - Paul Delvaux utilizou sempre a mesma mulher em todas as suas obras (Jiménez, 2015) – e que na origem da identidade de género se encontram actos performativos repetidos no tempo, que possibilitam a metamorfose de género na relação facultativa entre esses mesmos actos, repetindo-os de forma e estilos diferentes.

A semiótica social não é um fim em si mesmo (Jewitt e Oyama, 2008: 136). Tal como já foi referido, não existe uma única leitura para estes textos visuais, muito embora o produtor tenha o poder de delimitar e constranger o possível leque de interpretações. Esta foi a nossa visão, condicionada pelo meio social e cultural em que nos posicionamos.

Referências

- BOURDIEU, P. (1991). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus
- BRAIDOTTI, R. (2000) *Sujeitos Nómades*, Buenos Aires: Paidós.
- BROWN, B.A. (2002). *Gradiva's Mirror Reflections on Women, Surrealism & Art History*. New York: Midmarch Arts Press
- BUTLER, J.P. (2003). *Problemas de género: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização

- BUTLER, J. (2004) “Actos performativos e constituição de género. Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista”, in Macedo, A.G. e Rayner, F. (2001) *Género, Cultura Visual E Performance Antologia crítica*, Universidade do Minho: Edições Húmus, 69-88
- CHADWICK, W (1998). “An Infinite Play of Empty Mirrors. Women, Surrealism, and Self-Representation”, in Chadwick, W. (1998), *Mirror images: Women, Surrealism, and Self-Representation*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2-35
- FERREIRA, H.C.G. (2014). *Ver não custa, o que custa é saber ver – A crítica social e política na comunicação visual do Teatro de Revista à Portuguesa no Parque Mayer (1926-2011) – uma análise sócio-semiótica visual*. Lisboa: Chiado Editora
- FERREIRA, H., MOTA-RIBEIRO, S. (2014). “Tirem tudo ao alfacinha, mas não lhe tirem a Revista”: a crítica social e política na comunicação visual da Revista à Portuguesa – uma análise socio-semiótica, II Congresso Mundial de Comunicação Ibero-americana
- HALLIDAY, M. A. K. (1985). *An Introduction To Functional Grammar*. Londres: Edward Arnold
- JEWITT, C., OYAMA, R. (2008). “Visual meaning: a social semiotic approach”, in Jewitt, C e van Leeuwen, T. (2008), *Handbook of Visual Analysis*, London: Sage Publications, Ltd., 134-156.
- JIMÉNEZ, J. (2015). “Paul Delvaux: La visión de Lo Insólito”, in *Paul Delvaux Paseo por el amor y la muerte*, Madrid: Museo Thyssen Bornemisza
- KRESS, G. & VAN LEEUWEN, T. (1996). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, Londres: Routledge
- KRESS, G. & VAN LEEUWEN, T. (2006). *Reading Images: The Grammar of Visual Design* (2ª ed.). Londres: Routledge
- KRESS, G. (2010). *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. Londres: Routledge
- LACAN, J. (1977). “ The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience, in *Écrits: A Selection*. New York: W.W. Norton, 1-7.

- LONDOÑO, J.M. (2010). *Presencia de las mujeres en las artes*. Medellín: Medellín obra con amor e Alcaldía de Medellín
- MOTA-RIBEIRO, S. & PINTO-COELHO, Z. (2008) “A genderização da sexualidade feminina nas imagens publicitárias de revistas para mulheres”, in Martins, M.L. & Pinto, M. (orgs.), actas do V Congresso da SOPCOM. ISBN: 978-989-95500-1-8.
- MOTA-RIBEIRO, S. & PINTO-COELHO, Z. (2011) “Para além da Superfície Visual: os Anúncios Publicitários Vistos à Luz da Semiótica Social - Representações e Discursos da Heterossexualidade e de Género”, *Comunicação e Sociedade: Publicidade - Discursos e Práticas* (ed. Helena Pires), 19: 227-256.
- MOTA-RIBEIRO (2011). “Do Outro Lado do Espelho: Imagens e discursos de género nos anúncios das revistas femininas – uma abordagem socio-semiótica visual feminista”, Tese Doutoramento
- PINTO-COELHO, Z. & MOTA-RIBEIRO, S. (2006). “Imagens Publicitárias, Sintaxe Visual e Representações da Heterossexualidade” (“Advertising Images, Visual Syntax and Representations of Heterosexualities”), Publication from I Foro Internacional sobre Comunicação e Género, Seminário Permanente sobre Comunicação: <http://observatorio-dosmedios.org/foros/viewtopic.php?p=11&sid=26bf2e621323aaf54a86c43e3631e0ba>
- PINTO-COELHO, Z. & MOTA-RIBEIRO, S. (2008) “Advertising Images, Visual Syntax and Heterosexuality Representations”, *Comunicacion e Ciudadania. Social Journalism International Review*, vol. 1.
- VAN LEEUWEN, T. (2008). “Semiotics and iconography”, in van Leeuwen, T. e Jewitt, C. (2008), *Handbook of Visual Analysis* London: SAGE Publications, Ltd., 92-118