

[FÁBIO FERNANDES]

Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, com Pós-Doutorado pela ECA-USP. Professor permanente do TIDD (Tecnologias da Inteligência e Design Digital) da PUC-SP e dos cursos de graduação em Tecnologia e Mídias Digitais e Jogos Digitais da mesma universidade.

E-mail: zeroabsoluto@gmail.com

O corpo nu sozinho nada pode: de Dona Severina a Trinity

*A sole naked body is powerless:
from Dona Severina to Trinit*

[66]

[**resumo**] Este artigo tem como objetivo tratar a roupa não só como cobertura para o corpo, segunda pele ou *fashion statement*, mas como objeto de empoderamento de seu usuário/usuária, artefato de poder, algo que confere de algum modo habilidades especiais a quem a usa. De Machado de Assis aos Irmãos Wachowski, propõe-se, num voo de pássaro freudiano, que a roupa (em particular a feminina, mas não só) seja vista como uma porta (ou mesmo uma membrana mucosa) para o poder, tanto social quanto sexual.

[palavras-chave]

roupa; fetiche; sexualidade; poder; mucosa.

[**abstract**] This paper aims to treat clothing not only as something that covers one's body, a second skin or a fashion statement, but as an empowerment object for who wears it, an artifact of power, something that somehow gives special abilities to the one who wears it. From Machado de Assis to the Wachowski brothers, it proposes, in a Freudian bird's view, that clothing, (particularly feminine clothing, but not only) may be viewed as a door (or a mucous membrane, even) into power, socially or sexually speaking.

[**key words**] clothes; fetish; sexuality; power; mucous membrane.

Nunca ele pôs os olhos nos braços de D. Severina que não se esquecesse de si e de tudo. Também a culpa era de D. Severina em trazê-los assim nus, constantemente. Usava mangas curtas em todos os vestidos de casa, meio palmo abaixo do ombro; dali em diante ficavam-lhe os braços à mostra. Na verdade, eram belos e cheios, em harmonia com a dona, que era antes grossa que fina, e não perdiam a cor nem a maciez por viverem ao ar; mas é justo explicar que ela não os trazia assim por faceira, senão porque gastara todos os vestidos de mangas compridas.

Machado de Assis, *Uns braços*

Olhe, preste atenção, é isso que se tem de pintar, é isso a vida: um pé de mulher sobressaindo de um vestido! Tudo pode colocar-se aí, verdade, desejo, poesia. Não há nada tão gracioso nem tão bonito quanto um pé de mulher, com os mistérios que contém: a perna oculta, perdida e adivinhada sob o pano!

Guy de Maupassant citado por Ana Rossetti, *Roupas íntimas*

1. Arqueologia da roupa gloriosa: mostrando apenas os pés

Não se fazem mais roupas como antigamente. A prova (se ainda precisamos de prova) pode ser encontrada nas citações acima, que definem a roupa – aqui, exclusivamente a roupa feminina – como algo que oculta, e seduz justamente por essa ocultação corporal: excita a imaginação do homem mais por aquilo que cobre do que aquilo que revela. Era essa a arma de sedução do século XIX.

A roupa, em que pesem as preocupações com a moda, ainda era o pano que ocultava, oráculo que transmitia, a quem tinha olhos de ver, mensagens indiretas, não literais, porém, com significado – aqui se esconde algo perigoso. Tão perigoso que a Rainha Vitória, na Inglaterra do século XIX, mandava que todos os móveis com pés fossem cobertos, pois feriam a moral e os bons costumes. Não importava que os pés em questão fossem de mobiliário: importava é que tinham a forma antropomórfica de pés, e por isso não podiam aparecer, não podiam ser vistos.

As saias imensas, as crinolinas, as anquinhas, todas essas peças compunham uma armadura que isolava a mulher de contato e visualização. A arma da mulher da época era transgredir a roupa e exibir ocasionalmente pés e braços. O resto ficava por conta da imaginação, coisa que os escritores da época souberam usar muito bem.

Não se fazem mais roupas como antigamente. Ainda bem.

2. De peito aberto (ainda que coberto): os selvagens ressignificados

A influência suprema, o ícone do herói (ou anti-herói, não faz diferença desde que sobre ele esteja o foco da câmera) que veste a roupa como emblema de sua tribo, ostentando-a como quem empunha uma metralhadora giratória como Marlon Brando com sua jaqueta de couro preto no filme *O Selvagem*, de 1953¹. Não podemos nos esquecer de que, pouco depois, em 1955, James Dean se tornaria outro ícone vestindo um casaco de couro (desta vez vermelho) em *Juventude Transviada*².

Mas a atitude *cool*-atormentada de Dean marcou mais a sua época do que a roupa que ele vestia. O couro preto de Brando – talvez pela força e agressividade de seu personagem, o líder de uma gangue de motoqueiros – permanece com mais intensidade no imaginário cinematográfico. Rossetti (1995, p. 127) ressalta essa importância:

Não passa despercebido a ninguém a agressividade dessas roupas, emblemas de uma geração que procurava uma nova norma para distanciar-se espetacularmente de seus antecessores destrozados pela guerra e entrincheirados em códigos carentes de viabilidade. Por meio desses filhos do asfalto e sua vontade de destroçar esquemas se estabelece uma espécie de sublimação do erotismo, com frequência frustrado e, se não homossexual, ao menos indeciso, duvidoso.

Não por acaso, um dos ícones da cultura *gay* é o trabalho do artista Tom of Finland. No auge da contracultura, o finlandês Touko Laaksonen, nome real do artista, criou as mais ousadas obras de arte erótica do período, retratando homens belos e musculosos satisfazendo seus mais profundos desejos – praticamente todos envolvendo roupas de couro preto. A mais famosa criação de Tom of Finland é o policial Keke, que usa uma jaqueta de couro preto e quepe bastante parecidos com o de Brando em *O Selvagem*. Dispensável dizer que, nos desenhos de Tom, Keke raramente usa algo além da jaqueta e do quepe.

Mas a "vontade de destroçar esquemas" foi rapidamente absorvida pelo próprio sistema, que transformou a roupa de couro e a ressignificou, incluindo-a no universo da moda por intermédio de outra mídia visual, esta em ascensão nos anos 1960: a televisão. As séries *Os Vingadores* (*The Avengers*) e *Batman*, respectivamente, produções inglesa e americana, apresentaram ao imaginário popular desavisado o *catsuit*, o traje inteiriço de couro, até então restrito ao universo sadomasoquista.

As responsáveis? A agente secreta Emma Peel (vívida por Diana Rigg), em *Os Vingadores*, e a Mulher-Gato, que fazia aparições ocasionais em *Batman* (três atrizes se revezaram nesse papel ao longo da série, mas foi a ex-miss Lee Meriwether, que também trabalhou na série *Túnel do Tempo*, quem mais se destacou – fisicamente, inclusive, com seus fartos séios), não tiravam o *catsuit*, um traje de inspiração explicitamente fetichista. Em 1998, uma (fraca) adaptação de *Os Vingadores* para o cinema³ nos mostrou Uma Thurman usando praticamente o mesmo modelo de *catsuit* de Diana Rigg.

Mas a descendente mais gloriosa das fantasias fetichistas é a personagem de Carrie Anne-Moss na trilogia *Matrix*,⁴ a hacker-lutadora-de-kung-fu Trinity. A protagonista feminina não chega a usar *catsuits*, mas conjuntos de jaqueta e calça de couro preto praticamente moldados à pele, preservando, assim, a premissa fetichista de suas antepassadas ilustres: roupas que cobrem o corpo inteiro, mas que, ao contrário das moças vitorianas e machadianas, acabam revelando muito mais.

Será por acaso que, de Brando a Carrie Anne-Moss, os trajes de couro são vestidos por protagonistas de filmes de ação, personagens que não entraram para a história do cinema e da TV pela capacidade de diálogo, mas sim pela ação desenfreada? Uma vontade de potência, ou antes, uma vontade de descer o braço, sair batendo, um *kickass effect* que o emblema da roupa canaliza como se fosse não só uma segunda pele, mas uma "segunda arma", além de armamentos ocasionais ou habilidades em artes marciais que os personagens possuam. A roupa é usada como um "artefato de poder", algo que confere habilidades especiais aos que a usam, e arriscamo-nos a dizer que isso não acontece somente no retângulo mágico da tela de cinema, mas também na vida cotidiana, conforme apontamos em outro texto:

As roupas sobrenaturais dos contos populares europeus – as botas de sete léguas, o manto da invisibilidade ou os anéis mágicos – não foram esquecidas, apenas transformadas, de modo que hoje temos o track star que só consegue vencer uma corrida com um determinado chapéu ou calçado, o policial à paisana que acha que ninguém o vê quando usa a capa de chuva, ou a mulher casada que tira a aliança antes de ir ao motel com o amante (LURIE citada por FERNANDES, 2006, p. 97).

Parece existir aí não um poder concreto, mas sim um poder "lúdico", não necessariamente lúcido, mas definitivamente brincalhão, do inglês *play*, do latim *ludus* (lembremo-nos de Huizinga em *Homo Ludens* e de sua definição do jogo como algo que socializa, mas não deixa de atuar como entretenimento): certa "ilusão consensual de poder": aquele que veste a roupa sabe que ela não lhe confere nenhuma espécie de poder corpóreo ou extracorpóreo. Mas podemos dizer que essa pessoa crê, sim, que o traje lhe confere um poder "psíquico", advindo do fato de que, quando a veste, o usuário se sente portador de uma tradição à qual insere todo um grupo, uma espécie de tribo global – estamos nos referindo aqui ao abraço global midiático de que falava McLuhan (1969), transmitido em grande parte ainda pelo cinema, embora a televisão e a internet desempenhem um grande papel nisso – que une todos os seus membros por afinidade.

O que se estabelece, portanto, é a criação de um espaço emocional, um espaço de vivência, de *Erlebnis*, para usarmos o termo filosófico, em que a "qualidade excepcional" deriva fundamentalmente da memória da pessoa que percorreu aquele espaço em um momento determinado que se tornou importante para ela, a ponto de *treasure it*, como se diz em língua inglesa, e, numa tradução literal para o português, a ponto de a guardarmos como quem guarda um tesouro.

A roupa tem o mesmo potencial de qualidade excepcional que o espaço. A roupa que vestimos, na verdade, não deixa de ser um espaço, ainda que seja o espaço mais íntimo com o qual nosso corpo se relaciona fora da esfera sexual. Antes de estarmos em um ambiente, estamos em nossas roupas. Não há maior intimidade que essa.

3. Consideração (ou provocação?) final: a roupa como mucosa

(...) se a roupa de baixo compreende a que está em íntimo contato com a pele, os blue-jeans preenchem perfeitamente esse requisito. (...) Graças a suas propriedades aderentes, quase adesivas, a mulher do século XX pode arriscar-se à perseguição de um bom par de pernas masculinas com uma elevada porcentagem de probabilidades de que revelarão tal qual parecem.

Ana Rossetti, *Roupas íntimas*

A título de considerações finais, pensamos que é chegada a hora de se encarar certos tipos de vestimentas não como um fetiche em seu sentido literal – e certamente não em seu sentido mais ancestral, simbólico, tribal –, mas em um sentido que translitere a tendência original e se abra como um origami, ou como uma flor, em seu sentido reprodutor: a roupa que age como elemento deslocador da função sexual e se torna ela própria a mucosa que absorve para dentro de si todo ser. "A roupa como mucosa": um desdobramento (a metáfora do origami no momento me parece a mais pertinente) da observação clássica de Freud em seus *Três ensaios sobre a sexualidade*, obra de 1905, onde é apontado um "desvio" da função sexual da genitália para outras áreas – de onde nasce o conceito de zonas erógenas.

Postulo, então, que determinados tipos de roupa atuam como "zonas erógenas temporárias", para tomar emprestado a feliz expressão de Hakim Bey em seu já clássico livro *TAZ: zona autônoma temporária*.

A "zona erógena temporária" é o corpo "enquanto espaço revestido por uma roupa que o transforme e lhe dê uma função sexual" (BEY, 2001). Para usar as próprias palavras de Freud, uma "transgressão anatômica", portanto.

A proposição de que qualquer área do corpo pode ser uma zona erógena não é nova: vem sendo explorada de Freud a Alexander Lowen, passando por Wilhelm Reich. Entretanto, podemos ampliar ainda mais esse já amplo espectro de sexualidade acrescentando a ele a camada da roupa não como elemento sedutor em si.

Não estamos falando de *lingeries* sensuais ou mesmo de roupas de couro sadomasoquistas que excitam pessoas de determinados grupos. A "zona erógena temporária" é o corpo revestido por absolutamente qualquer roupa que o modele e realce sua função sexual. Uma calça jeans justa ou de cintura muito baixa pode exercer essa função – ainda que a roupa que cobre uma área maior do corpo esteja mais sujeita a se encaixar nessa classificação. A roupa que veste é o foco aqui, não a que tudo revela – pois aí deixa de ser roupa e se esfuma em nada, deixando o corpo nu. E o corpo nu não é o foco.

Repetimos: não é uma ideia nova; apenas talvez não tivesse sido pensada dessa maneira ainda. O furor provocado pela visão de tornozelos ou de braços (vamos nos lembrar do conto *Uns braços*, de Machado de Assis, citado anteriormente) no século XIX era provocado menos pela pele do que pela expectativa provocada pela invisibilidade do corpo que a roupa provocava.

Mas a roupa no século XIX, com a possível exceção dos decotes das mulheres, era feita para esconder a carne, e não para revelá-la. Intuí-la sim, mas não revelar. Cabe lembrar que o decote é justamente a falta da roupa, onde a roupa não há, inexistente e deixa à mostra aquilo que deveria ficar oculto, esvaziando do Outro todo o poder da imaginação.

O poder do corpo nu só alcança até o seu encaixe no imaginário do Outro (entenda-se "Outro" aqui como aquele/aquela/aqueles a quem se deseja seduzir/atrair/convencer). O corpo nu sozinho nada pode. O corpo nu não é o foco, repito. O foco é a mucosa. Que a roupa explicita e torna visível ao Outro. Mas essa é outra história.

NOTAS

^[1] Título original: *The Wild One*. Direção: László Benedek. Produção: Estados Unidos.

^[2] Título original: *Rebel Without a Cause*. Direção: Nicholas Ray. Produção: Estados Unidos.

^[3] Título original: *The Avengers*. Direção: Jeremiah Chechik. Produção: Inglaterra.

^[4] Lançado em 1999, esta produção conjunta de Estados Unidos e Austrália foi dirigida pelos irmãos Wachowski. A trilogia teve continuidade com *Matrix Reloaded* (*The Matrix Reloaded*) e *Matrix Revolutions* (*The Matrix Revolutions*), lançados, respectivamente, em maio e novembro de 2003.

REFERÊNCIAS

BEY, Hakim. TAZ: zona autônoma temporária. São Paulo: Conrad, 2001.

FERNANDES, Fábio. *A construção do imaginário cyber*: William Gibson, criador da cibercultura. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2006.

FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre sexualidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. VII.)

GLEDSON, John (seleção, introdução e notas). *Uns braços*. In: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Contos: uma antologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 2 v.

HOOVEN, I. Valentine. *Tom of Finland*. Londres: St. Martins Press, 1994.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LURIE, Alison. *A linguagem das roupas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem* (understanding media). São Paulo: Cultrix, 1969.

ROSSETTI, Ana. *Roupas íntimas: o tecido da sedução*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.