

Disfarce e identidade: o corpo travestido

ANNATERESA FABRIS*

Embora se trate de uma prática secular, o travestismo recebe o nome pelo qual é conhecido hoje em dia só no começo do século XX. Em 1910, o sexólogo alemão Magnus Hirschfeld publica o livro *Die Transvestiten* [Os travestis], no qual afirma que o travestismo não era em si sinal de um homossexualismo latente, já que era muito frequente entre os heterossexuais. A ideia de que o travestismo é “uma coisa em si”, claramente distinta da orientação sexual (GARBER, 1994: 141), encontra confirmação numa figura histórica como o abade de Choisy. A vida desse nobre do século XVII, nomeado abade do mosteiro beneditino de Saint-Seine, perto de Lyon, em 1663, é definida fascinante por Marjorie Garber (1994: 284) pelo modo com que “manipula e coloca em dúvida a estabilidade de categorias como público e ator, política e teatro, masculino e feminino”.

Tratado como menina pela mãe, que lhe fazia vestir trajes femininos e que, desde os cinco ou seis anos, lhe aplicava “todos os dias uma certa loção que destruía os pelos na raiz” (CHOISY, 2009: 58), François-Timoléon de Choisy toma gosto pelo disfarce e, entre 1670 e 1674, assume as personalidades da condessa des Barres e da senhora de Sancy¹. No livro *Memórias do abade de Choisy vestido de mulher*, escrito na velhice e publicado em versão integral apenas em 1862, o autor explica a razão de um “prazer tão bizarro”. Desejando “ser amado, adorado” e tendo percebido que o amor nasce da beleza, quase sempre “quinhão das mulheres”, resolve incrementar a própria formosura com “adornos femininos, que são muito vantajosos”. O “inexprimível prazer de ser amado” concretiza-se em galanteios e elogios quando se apresentava em eventos mundanos “com vestidos vistosos, diamantes e pintas pelo rosto”. A admiração dos outros era fonte de “um prazer que não se compara a nada, de tão grande que é. Nem a ambição nem as riquezas, nem o próprio amor a eles se igualam, porque sempre nós nos amamos mais do que aos outros” (CHOISY, 2009: 11-12).

*Universidade de São Paulo, Professora Titular.

¹De acordo com Leonardo Fróes (2009a: 150), Choisy faz-se denominar condessa des Barres em 1670 e senhora de Sancy em 1673, embora no livro de memórias do abade os dois episódios estejam em ordem inversa.

2

Heterossexual convicto, Choisy serve-se do disfarce feminino para aproximar-se de moças bonitas e, em geral, pobres, que se tornam suas amantes. Seu gosto pela inversão de papéis é tão grande que aplica a duas delas o jogo do travestismo. Como condessa des Bordes, toma sob sua proteção uma jovem atriz, Roselie, cuja maneira de representar aprimora com conselhos e lições práticas. Por ocasião de uma caçada, manda vesti-la com trajes masculinos e, achando-a atraente “de peruca e chapéu”, transforma o disfarce em hábito: “O cavaleiro ficou uma beleza, e parecia-me assim, como rapaz, amá-lo mais; chamava-o de meu maridinho; chamavam-no por toda parte, a me servir como escudeiro, de jovem conde ou senhor condezinho” (CHOISY, 2009: 109). O jogo, que dura sete ou oito meses, é interrompido pela gravidez da jovem, obrigada a vestir-se como mulher.

Quando Roselie se casa, o abade volta a pensar em si, retomando “a vontade de ser bela”. Encomenda “trajes magníficos”, volta a usar pendentes nas orelhas e não esquece “as pintas, as fitas, o ar coquete e os trejeitos” (CHOISY, 2009: 113). Sob o disfarce de senhora de Sancy, converte a jovem Charlotte no senhor de Maulny e celebra com ela uma falsa cerimônia de casamento. Usando “um vestido cintilante, em tecido prateado, e um buquezinho de flores de laranjeiras, (...) no alto da cabeça”, a senhora de Sancy une-se em matrimônio com o senhor de Maulny, respeitando as regras desse tipo de ritual. Choisy lembra (2009: 27-28) que, depois de terem respondido à pergunta de praxe, “nossas mãos se entrelaçaram, ele me pôs no dedo um anelzinho de prata, nós nos beijamos”. Depois da ceia e da festa, em que foram distribuídos presentes aos convidados, o casal retira-se para o quarto nupcial: a senhora de Sancy é coberta com uma rede, uma touca e um monte de fitas na cabeça, enquanto o senhor de Maulny comparece em *robe de chambre*, com o “cabelo amarrado para trás com uma fita cor de fogo”.

Como assinala Leonardo Fróes (2009b: 123-124), não é improvável que o abade, ao transformar-se em mulher e ao arrumar “continuamente as suas belas meninas”, estivesse repetindo os gestos maternos, extraíndo disso um enorme prazer:

É no vestir-se e no vestir as amadas que ele mais se deleita na composição de seus textos, onde as roupas, as fitas, os diamantes, as perucas e as toucas ocupam mais espaço do que as carícias e os beijos. É como se, com seu talento teatral, que tanto gostava de exercitar, ele fizesse das meninas,

arrumando-as como tinha sido arrumado até bem grande, os quadros vivos de sua representação.

O travesti mais famoso do mundo ocidental, o cavaleiro d'Éon, tem uma história de vida mais complexa que a do abade de Choisy, cuja orientação sexual nunca foi posta em dúvida. Espião a serviço de Luís XV desde 1756, capitão dos dragões em 1761, Charles-Geneviève-Louis-Auguste-André-Timothée d'Éon de Beaumont vive em Londres entre 1763 e 1777, onde se torna alvo de controvérsias sobre sua condição sexual, que resultam em apostas na Bolsa de valores e em vultosos seguros, contratados às cegas. O próprio d'Éon² passa a declarar-se mulher nos anos 1770, alegando ter sido educado como menino para que o pai pudesse receber uma herança. Além de referir-se a si mesmo como mulher em algumas cartas, começa a reunir uma coleção de livros sobre *femmes fortes* como as amazonas e Joana d'Arc. De volta à França, é apresentado a Luís XVI e Maria Antonieta em trajes femininos, depois de um longo ritual de preparação, supervisionado pela modista da rainha, Rose Bertin. Obrigado a vestir-se como mulher por Luís XVI, mas autorizado a usar a cruz de São Luís, recebida em 1763 por méritos militares, o cavaleiro não deixa de queixar-se da vida sedentária e das ocupações fúteis, próprias da vida na corte. Ao mesmo tempo, concorda com o arranjo, sobretudo depois que o rei lhe destina fundos especiais para compor o novo guarda-roupa. Para fugir desse papel, possivelmente idealizado pelo rei e seus ministros para conter seus impulsos anarquistas, refrear sua personalidade volátil e pôr em dúvida eventuais declarações relativas à sua atividade de espião, d'Éon volta para a Inglaterra em 1785, onde ganha a vida como espadachim-mulher. Em 1792, envia uma carta à Assembleia Nacional da França, oferecendo-se para liderar uma divisão de mulheres na guerra contra os Habsburgos, mas seu pedido é rechaçado.

O fato de o cavaleiro continuar a vestir-se como mulher depois do início da Revolução Francesa em 1789 e da execução de Luís XVI quatro anos mais tarde e de reescrever a própria história para afirmar a própria condição feminina não pode não suscitar

²A vida do cavaleiro inspira a criação do termo “eonismo” por parte do médico e psicólogo britânico Havelock Ellis. Discordando da terminologia proposta por Hirschfeld em 1910, Ellis a substitui por “inversão sexo-estética” (1913) e “eonismo” (1920). Define o eonista como a encarnação, em grau extremo, da atitude estética “da imitação e da identificação com o objeto admirado. É normal para um homem identificar-se com a mulher que ama. O eonista leva esta identificação longe demais, estimulado por um elemento feminino e sensível nele próprio, associado a uma virilidade alterada por causas eventualmente neuróticas” (“Havelock Ellis”, s.d.).

4

interrogações sobre sua figura. Embora tenha vivido como mulher entre 1777 e 1810, o atestado de óbito desfez toda e qualquer dúvida sobre sua alegada anatomia feminina, demonstrando que o falecido era um homem, dotado de órgãos genitais exteriores bem formados. Já que d'Éon viveu os primeiros quarenta e nove anos como homem, declarando-se e sendo declarado mulher nos últimos trinta e três, Marjorie Garber (1994: 295) formula uma pergunta pertinente: o fato de ter sido registrado como pertencente ao sexo masculino na certidão de nascimento e no atestado de óbito, significa que “nos anos intermediários foi um homem?”³.

É possível afirmar que Choisy e d'Éon tratam o próprio corpo como “objeto de arte”? A resposta será positiva, se forem levadas em consideração as reflexões de Henri-Pierre Jeudy (1998: 11-13), para quem os modos de preparar-se, maquiarse, trajar-se e olhar-se no espelho são “signos indubitáveis de uma obsessão cotidiana com o estetismo. As encenações de cada dia, essa teatralização da vida participam de uma obstinação estética”. Uma pergunta feita pelo autor está bem próxima das considerações de Choisy sobre a própria metamorfose e da atitude ambivalente de d'Éon perante o próprio processo de feminização: ao tratar o corpo como um “objeto de arte”, a mulher não estaria se tornando cúmplice dos fantasmas do poder masculino? Se isso for verdade, não se pode esquecer que, ao converterem o corpo em “objeto de arte”, homens e mulheres exprimem o desejo de viver. Não existe sociabilidade sem sedução e, logo, sem o reconhecimento implícito do próprio corpo como objeto para o outro e para si mesmo.

Ao fazer do corpo um motivo de reflexão constante, a arte do século XX instaura a dimensão do jogo, visto como uma relação com o mundo diferente daquela oferecida pela vida social corriqueira. Não obstante o jogo seja comédia, disfarce, isso não significa que não existam relações com o real. Paul Ardenne (2001: 186) lembra que jogar implica viver a experiência de uma realidade intermediária: codificada e, ao

³No romance *L'affaire Nicolas Le Floch* [O caso Nicolas Le Floch, 2002], que tem como parâmetro temporal o ano de 1774 (janeiro-agosto), Jean-François Parot descreve d'Éon como uma “beleza andrógina”, feita de contrastes. Ouvidas à distância, suas passadas “secas e pesadas” excluía que pudesse tratar-se de uma representante do “belo sexo”. Vestido de mulher e apresentando-se como a senhora d'Éon, o cavaleiro trazia no pescoço a cruz de São Luís e calçava as botas de oficial dos dragões. O rosto, excessivamente maquiado, lembrava o dos atores antes de entrar em cena e era coroado por uma touca de rendas. Seu aperto de mãos era “franco e sincero”. Saiu do cômodo em que se encontrara com o comissário Le Floch com “passos apressados”, num “grande amontoado de tecidos” (PAROT, 2012: 158, 163).

5

mesmo tempo, passível de ser penetrada sem muitas consequências. Significa deixar o mundo permanecendo nele, ausentar-se da necessidade sem deixar de estar presente a seu chamado, fugir e voltar no mesmo movimento. Transpondo a problemática do jogo para o uso que o artista do século XX faz do próprio corpo, Ardenne (2001: 208) sublinha as estratégias de dissimulação desenvolvidas por este, de acordo com um princípio aparentemente contraditório: esconder-se significa mostrar-se.

Um exemplo significativo dessa atitude, em que o disfarce envolve o travestismo, é o duplo feminino Rose Sélavy, criado por Marcel Duchamp em fins da década de 1910, que assina trabalhos como *Fresh widow* (1919), *Placas de vidro rotativas: óptica de precisão* (1920) e *Por que não espirrar Rose Sélavy?* (1921). Em 1921, o pseudônimo adquire uma fisionomia específica: Rose transforma-se em Rrose e torna-se modelo fotográfico de Man Ray. Na imagem mais famosa do conjunto de retratos dedicados ao duplo feminino de Duchamp, a qual será publicada na capa do número único da revista *New York Dada* (1921), Ray lança mão de vários dos recursos utilizados nas fotografias de moda: iluminação suave, pose coquete e olhar provocante. O chapéu de veludo emprestado por Germaine Everling, companheira de Francis Picabia, a gola de pele de raposa, os anéis, a pulseira, a boca vermelha e os olhos maquiados não deixam de sugerir uma tensão com os traços fisionômicos: queixo pontudo, nariz proeminente e perfil aquilino. Para tornar mais crível a feminilidade do modelo, as mãos que acariciam a pele de raposa, como que para sentir sua maciez ou o calor emanado dela, não são as de Duchamp, e sim as de Everling. Inspirado nas poses típicas de celebridades e de divas, eivadas de sedução e de um sutil erotismo, o retrato *en travesti* de Duchamp pode ser visto como uma paródia⁴.

A dimensão paródica abarca, pelo menos, dois significados. Ao apropriar-se das convenções do retrato glamouroso, o artista se insere na (breve) tradição da fotografia com uma atitude irônica que transforma a semelhança em diferença. O esvaziamento dos clichês fotográficos ocorre a partir de um duplo movimento: a incorporação das normas implícitas que regem o retrato de celebridades e um desafio simultâneo graças a uma imitação não de todo perfeita. Por investirem a problemática da identidade sexual,

⁴A dimensão da paródia é retomada em 1995 pelo artista japonês Yasumasa Morimura na fotografia intitulada *Doublonmage (Marcel)*. De acordo com Niura Ribeiro (2013: 78), a duplicação do chapéu e dos braços injeta uma carga de estranhamento na imagem, podendo sugerir a presença de outra pessoa ou aludir à duplicação da fisionomia do artista, que toma o lugar do modelo original.

6

os retratos de Rose Sélavy podem ser aproximados de outra atitude paródica de Duchamp, interessado em aviltar o sublime da arte e suas aspirações universalizantes: o *ready-made* ajudado *L.H.O.O.Q.*, datado de 1919. Num gesto goliárdico, o artista desenha bigodes e cavanhaque num cartão-postal representando um quadro que se tornara célebre depois de ter sido roubado do Museu do Louvre em 1911: *Mona Lisa* (c. 1503-1506), de Leonardo da Vinci.

A provocação inerente à plataforma dadaísta desdobra-se em vários níveis. O deboche, que põe em dúvida o valor da obra, não deixa de ser um reconhecimento tácito de que o retrato de Leonardo, considerado, a princípio, expressão de uma feminilidade enigmática, passara a representar toda a tradição da arte ocidental (SASSOON, 2004: 222). A metamorfose de um ícone feminino numa figura andrógina demonstra que Duchamp, do mesmo modo que Sigmund Freud no ensaio “Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância” (1910), evoca a problemática do homossexualismo do artista florentino. É possível que, com *L.H.O.O.Q.*, Duchamp esteja propondo ver em *Mona Lisa* um retrato disfarçado de Leonardo, o qual, não raro, conferia traços e gestos femininos a suas figuras masculinas.

A ambiguidade de gênero detectada no retrato do começo do século XVI é, até certo ponto, abalada pelo título dado por Duchamp à própria obra. *L. H. O. O. Q.* é um gracejo insultuoso: lido rapidamente, o título soa como “Elle a chaud au cul” [Ela tem fogo no rabo]. Como coadunar o aspecto andrógino da figura com um título que faz transparecer uma visão chula da sexualidade feminina? Segundo Ronald Kuspit, as letras que compõem o título tornam-se palavras portadoras de “um comentário masculino depreciativo sobre a bela mulher honrada – ela não passa de uma cadela. Ela está sorrindo porque está pensando em ser fodida – ou, mais provavelmente, em masturbar-se, isto é, em foder consigo mesma” (*apud*: “L.H.O.O.Q. – Tout-Fait”, s.d.). Outra leitura pode ser aventada para o título. Como uma boa paródia, ele se distinguiria pelo rebaixamento do motivo da mulher idealizada a uma figura aviltada, capaz de pôr em xeque o princípio de uma suposta beleza universal.

O tratamento dado à figura de da Vinci, quando comparado com as encenações de Rose Sélavy, não ajuda a dissipar a dúvida, já que a idealização é parte integrante das paródias do duplo feminino. Esse registro diferente pode ser comprovado por outros dois retratos do *alter ego* duchampiano, que são variantes da imagem mais célebre. Na

7

primeira, Duchamp mantém os mesmos trajes, mas a posição do chapéu faz perceber a presença de uma sobrancelha grossa, incompatível com uma figura feminina sedutora. A pose coquete é, porém, mantida, bem como o sorriso esquivo. O retrato oval, colocado numa moldura igualmente oval, que caracteriza a segunda variante, é ainda mais significativo, pois se sabe que foi manipulado pelo próprio Duchamp. Este interveio na cópia impressa com retoques a tinta e lápis para suavizar a aparência de Rose Sélavy e torná-la mais conforme aos retratos de celebridades divulgados pelas principais revistas da época.

O segundo aspecto paródico do duplo feminino de Duchamp pode ser analisado a partir das considerações de Garber (1994: 141-142) sobre o efeito cultural do travestismo. A autora lembra que o travestismo contesta e discute a linha divisória entre gênero e sexualidade, postulada pelas teorias feministas. O efeito cultural do travestismo implica a desestabilização de toda divisão binária (“masculino”/“feminino”, “gay”/“heterossexual”, “sexo”/“gênero”). Apresentando-se como um “terceiro”, o travesti envolve-se num intercâmbio complexo, num deslizamento e numa “recontextualização paródica dos indicadores e das categorias de gênero”, próprios de sua fantasia. À diferença do transexual, que pode tomar tal fantasia ao pé da letra, alterando o próprio corpo, o travesti domina-a, não raro de maneira ritualista, lançando mão da “retórica da *roupa*, do *nome*, da *performance* ou da *ação*”.

Ao propor a figura do artista como travesti, Duchamp pretende discutir a problemática do imaginário social, mas sua ação parece ir além desse aspecto, se for lembrada outra encenação de Rose Sélavy, que integra o *ready-made* ajudado *Belle haleine. Eau de voilette*, também realizado em 1921. Contando com a colaboração de Man Ray, o artista apropria-se de um frasco do perfume *Eau de violette*, criado em 1915 pela casa de modas Rigaud. Insere nele um retrato de Rose Sélavy, cujas iniciais espelhadas, que tomam o lugar do R do perfumista, se destacam no rótulo entre o nome da fragrância – *Belle haleine. Eau de voilette* (que substitui os originais *Un air qui embaume. Eau de violette*) – e as cidades de Nova York e Paris, a indicarem os locais de sua atuação. Concebido, a princípio, como uma colagem, que teve suas dimensões reduzidas ao ser apostado no frasco de perfume, o rótulo traz uma imagem do duplo feminino de Duchamp diferente das analisadas até agora. O chapéu é substituído por uma boina de veludo, que recobre parcialmente os olhos, conferindo-lhes uma expressão fugidia. No lugar da gola

8

de pele de raposa, há um arranjo de tecido bufante, que deixa entrever um colar. O aspecto masculino do rosto é bem pronunciado, criando um contraste estridente entre uma imagem desajeitada de mulher e a sedução inerente ao uso do perfume. O efeito de referente feminino incerto é reforçado, ironicamente, pela assinatura Rose Sélavy, bem evidente no retro da caixa que contém o frasco.

O embaralhamento de categorias não é o único aspecto determinante da obra, cuja figura foi recriada, em 1990, pelo pintor italiano Carlo Maria Mariani. Em *1919/1990*, o representante da vertente conhecida como “pintura culta” inspira-se simultaneamente na Rose Sélavy de *Belle haleine. Eau de toilette* e na intervenção feita por Duchamp em *L.H.O.O.Q.* Mais escultórica do que pictórica, Rose/Mona Lisa tem feições indubitavelmente masculinas, embora sua pose evoque o quadro de da Vinci e a roupa usada remeta à fotografia do frasco de perfume. A ideia de uma identidade instável, em trânsito é o fio condutor do quadro, em que Mariani mobiliza vários aspectos de sua poética: discussão das ideias de belo e de imitação, estranhamento, arte como enigma, alusão (e não simplesmente citação), entre outros (MUSSA, 1983: 67-68, 72)⁵.

De acordo com Amelia Jones (“‘Women’ in Dada: Elsa, Rose and Charlie”, s.d.), as duas encenações públicas de Rose Sélavy – na capa de *New York Dada* e no rótulo do frasco de perfume – constituem, ao mesmo tempo, um gesto de valorização dos “produtos” e um “fetiche múltiplo”: “imagem fotográfica como fetiche; mulher como imagem como fetiche; mulher como mercadoria como fetiche; perfume e revista como fetiches da mercadoria; Duchamp/autor como fetiche; *New York Dada* como fetiche histórico-artístico”. Com essa iteração, a autora deseja chamar a atenção para a “melhor lição” de Duchamp: não há como escapar do circuito do desejo mobilizado pela cultura da mercadoria. Aparentemente, este decide celebrar a “feminização” da subjetividade – sua abertura para os fluxos sexuais e de gênero –, temida pelo patriarcado enquanto encarnação da mercantilização da vida cotidiana. O *alter ego* Rose Sélavy é reportado, desse modo, à associação entre cultura da mercadoria e feminilidade, que se torna

⁵Antes de Mariani, outros artistas estabeleceram um diálogo com *Belle haleine. Eau de toilette*. Na década de 1930, Joseph Cornell realizou a colagem *Poesia do surrealismo*, em que se via uma jovem elegante encerrada num frasco de perfume, que puxa um cordão para levantar uma borboleta até uma rolhavermelha. Segundo Dickran Tashjian (2001: 240), a graça desse gesto improvável gera um contraste nítido com a imagem hilariamente mordaz de Duchamp trajado de mulher. Amelia Jones (“‘Women’ in Dada: Elsa, Rose and Charlie”, s.d.), por sua vez, lembra *Homenagem de Andy Warhol a Rose Sélavy. Belle haleine* (1973), em que o artista americano aparece vestindo um casaco listrado e uma enorme peruca afro, cercado de um grupo de garotas (ou de homens travestidos?).

dominante na segunda década do século XX. Os corpos femininos tornam-se suportes de valores comerciais na publicidade, alimentando uma ansiedade crescente sobre o colapso do individualismo e a ameaça à masculinidade depois do surgimento da ambígua figura da “nova mulher” ou “garçonne”. O erotismo “perigoso, até mesmo masculinizado, da Nova mulher marcou o colapso das fronteiras entre homem e mulher – e daquelas apartando as ‘esferas separadas’, que tinham mantido as mulheres ‘respeitáveis’ fora da arena pública no século XIX”.

A hipótese de Jones é estimulante, pois permite analisar outro uso da paródia por Duchamp. O artista, dentro dessa perspectiva, estaria lançando mão dos códigos visuais mobilizados pela indústria cultural para uma contestação irônica de seus processos de mercantilização da vida. Agindo, desse modo, o duplo feminino desvela um contexto social em que o incentivo ao consumo está inelutavelmente enlaçado com a imagem da mulher. Josep Renau, ao denunciar o processo de falsificação e de encobrimento das verdadeiras finalidades da publicidade, não hesitava em falar em “‘desmaterialização’ dos objetos e dos produtos industriais” a fim de criar “certa atmosfera de ‘idealização’ amável, de irrealidade poética, às vezes”. Nesse contexto, a figura feminina torna-se um chamariz desde o início do século XX, quando é criada a Garota Kodak (1901), seguida, dois anos mais tarde, pela Garota Coca-Cola. A associação entre consumo e sexualidade, que se firma na década de 1920 com o estímulo testemunhal das divas de Hollywood (FABRIS, 2011: 32, 49), parece ser contestada pela figura desengonçada de Rrose Sélavy no rótulo do vidro de perfume, que não tem nada de sublime ou sedutor. Comparada com o universo da publicidade⁶, a expressão de Duchamp no frasco de perfume não gera apenas um contraste com o vitalismo embutido no nome Rrose Sélavy (Eros c’est la vie), que aponta para a existência de um elo entre eros e vida. Ela atua também na contramão da ideia de sedução associada ao perfume de Rigaud, como demonstra uma peça publicitária gráfica, datada de 1915. Nela, uma mulher ajoelhada e

⁶Uma figura emblemática nesse sentido é a do fotógrafo Edward Steichen. Desde 1923-1924, ele explora sabiamente o “realismo” da fotografia em peças muito apreciadas pelos clientes, as quais conseguiam associar o detalhe exato a representações de luxo, sofisticação e riqueza, promovendo a imagem de produtos “persuasivos, subliminares, atmosféricos”. Em fins da década de 1920, o fotógrafo conforma-se às estratégias mais calculadas da indústria cultural para manipular os consumidores. Torna-se o mestre da ilusão pela capacidade de transformar modelos comuns em aristocratas e lojas baratas de cosméticos em trampolins mágicos para o amor e a riqueza. Publicadas em *Ladies’ Home Journal*, *Vogue*, *Saturday Evening Post*, *Harper’s Bazaar*, *Vanity Fair* e *Beacon Journal*, entre outros, suas imagens dão a ver “uma mitologia de ideais sociais e aspirações estruturados por um elemento dominante da sociedade americana: as novas corporações nacionais” (JOHNSTON, 1997: 2-4).

10

seminua está aspirando a fragrância que sai em volutas do frasco de perfume, com um enlevo que sugere um gozo profundo.

Resta verificar outra hipótese, aventada por Giovanna Zapperi (“Marcel Duchamp et Rose Sélavy – Arts et Sociétés”, s.d.): a de que a feminilidade de Duchamp seria derivada de dois atributos históricos do dandismo, a indiferença e o artificialismo. Essa ideia, apenas enunciada pela autora, merece ser aprofundada a partir de uma constatação: o fenômeno não se aplica à mulher, cuja fatuidade – forma da vaidade humana e, logo, universal – se distingue da “alta fatuidade” do dândi. Trata-se de uma forma de vaidade muito particular, feita de signos cujo impacto é indissociável de uma “maneira” dominante (AUREVILLY, 1974: 133; KEMPF, 1977: 23). Uma vaidade arraigada, que desafia a censura dos moralistas, a moda como instrumento para expressar a própria anarquia, a frivolidade como desafio às atitudes morais, a busca do efeito instantâneo, a recusa de dogmas e injunções, o gosto pela encenação e a frieza são alguns signos distintivos dos dândis, que integram uma colagem de humores e posições graças à qual se afirma a singularidade do sujeito (AUREVILLY, 1974: 133-134, 152; KEMPF, 1977: 10, 12-13, 23; CLOTAS, 1974: 12, 16).

O dandismo, que é visto pelos espíritos tacanhos como a arte do esmero, como “uma feliz e audaciosa ditadura em termos de toalete e elegância exterior”, é bem mais do que isso. Na definição de Barbey d’Aurevilly (1974: 136-139, 183), é uma maneira de ser, feita totalmente de matizes, cujo ponto de partida está no tédio moderno. É a produção do imprevisto. É um jogo constante com a regra social burlada e respeitada ao mesmo tempo, invocada e eludida. É a graça falseada para ser mais bem apreciada numa sociedade falsa⁷.

Objeto de um “voyeurismo decente” numa sociedade puritana como a da Inglaterra oitocentista, o dandismo pode ser considerado um jogo “no limite exterior das conveniências”. Ou seja, o dândi domina a sociedade desde que se submeta a dois tipos de regras: as sociais, herdadas e pesadas, e as próprias, cheias de graça. Mistura de

⁷Uma visão diferente do dandismo havia sido proposta por Honoré de Balzac no *Tratado da vida elegante* (1830). O escritor define-o “uma heresia da vida elegante”, “uma afetação da moda”. Suas considerações são bastante duras, uma vez que o dândi é apresentado como “um móvel de alcova, um manequim extremamente engenhoso que pode montar um cavalo ou um canapé, que morde ou suga habitualmente a ponta de uma bengala, mas um ser pensante... jamais! O homem que vê apenas a moda na moda é um tolo. A vida elegante não exclui nem o pensamento nem a ciência: consagra-os. Ela não deve apenas ensinar a usufruir o tempo, mas a empregá-lo em uma ordem de ideias extremamente elevada” (BALZAC, 2009: 73).

11

convivências e fingimentos, o jogo do dândi é um culto da diferença no século da uniformidade e da massificação. À sua maneira, o dândi é um poeta, um homem dotado de fantasia, capaz de transformar em arte a própria pessoa e a própria vida (KEMPF, 1977: 9, 89-90; CLOTAS, 1974: 16; AUREVILLY, 1974: 140, 158).

Percebe-se, por essas características, que o jogo ambíguo de Duchamp como Rose Sélavy se inscreve e não se inscreve no âmbito do dandismo. Não obstante apresente algumas características que permitiriam aproximá-lo do dandismo – imprevisto, jogo, encenação, confusão entre vida e arte –, não se pode esquecer que seu gesto é bem mais radical, pois consiste em deslocar os valores sociais para atingir o nada, a a-arte e a a-moral. Nesse sentido, vai além da atitude de uma das mais perfeitas encarnações do dandismo, Oscar Wilde. A concepção de uma arte amoral, feita de frivolidade, paradoxo e mentira, é acompanhada no escritor pela defesa de categorias que o artista francês repudia claramente: o gênio e o bom gosto (RICHTER, 1993: 119; CLOTAS, 1974: 10-11).

A negação dos valores artísticos e sociais não impediu que Duchamp, mesmo à revelia, se tornasse uma figura referencial para os artistas do século XX, pondo em xeque uma característica do dandismo: a esterilidade (CLOTAS, 1974: 13). Tomando como parâmetro apenas Rose Sélavy, é indubitável que Duchamp suscitou uma longa cadeia de propostas artísticas obcecadas por um “desejo de fusão: o ‘eu’ como ‘outro’, o eu como duplo”. Aos nomes lembrados por Ardenne (2001: 208, 233-234) – Pierre Molinier, Luciano Castelli, Urs Lüthi, Michel Journiac, Jürgen Klauke, Rainer Fetting, Salomé, Yasumasa Morimura, Olivier Rebufa –, que se distinguem por seus jogos transformadores, calcados na imitação da “inversão sexual”, deve ser necessariamente acrescentado o de Andy Warhol, autor de autorretratos com *drag queen* (1980, 1981-1982) e modelo de Chris Makos no ensaio fotográfico *Imagem alterada* (1981), em que a feminilidade é colocada sob o signo da paródia.

Ao assumir o papel de Rose Sélavy, Duchamp investe numa possibilidade de autoinvenção, que lhe permitia contrastar a banalização da vida moderna, a visão tradicional do feminino e a cultura de massa e seus estereótipos. Por mais radical que seja sua proposta, seu corpo travestido é, no entanto, uma “experiência do intervalo” (ARDENNE, 2001: 225), um jogo de simulação, que põe à prova as categorias sociais e artísticas, mas não um modo de vida como no caso de Choisy e d’Éon. Se Rose Sélavy

12

é um jogo com a identidade sexual e a mercantilização da figura feminina pelo capitalismo, o jogo de Choisy e d'Éon tem outras implicações, se for lembrado que, nos dois casos, houve episódios de feminização forçada. A feminização de Choisy na infância não pode ser dissociada, pelo menos em parte, de um jogo de corte perverso: ele deveria ser companheiro do irmão mais novo de Luís XIV, Filipe de Orleans, conhecido como "Petit Monsieur", igualmente criado como mulher para não disputar o poder com o rei e não ameaçar o exercício de sua soberania ("Mirrors, cross-dressing and narcissism in Choisy's Histoire... SE17", s.d.). Luís XVI obriga d'Éon a adotar trajes femininos por uma razão estratégica. O cavaleiro havia publicado em 1764 um livro com sua correspondência diplomática, criando sérios embaraços para Jorge III na Inglaterra e Luís XV na França. Como d'Éon detinha muitos segredos perigosos, a sanção imposta para seu regresso ao país natal é um excelente índice da visão da mulher na sociedade francesa do século XVIII. Identificado como mulher, o cavaleiro não poderia ser aprisionado na Bastilha, pois seu comportamento estranho poderia ser atribuído a um temperamento "histérico". Isso permitia que a corte desmentisse qualquer revelação comprometedora ("The strange case of the Chevalier d'Eon/History today"s.d.), já que ela proviria de uma pessoa destituída de credibilidade em virtude de sua patologia...

Referências bibliográficas

- ARDENNE, Paul. *L'image corps: figures de l'humain dans l'art du 20^e siècle*. Paris: Éditions du Regard, 2001.
- AUREVILLY, Barbey d'. "Del dandismo y de George Brummel". In: VV.AA. *El dandismo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1974, p. 127-186.
- BALZAC, Honoré de. "Tratado da vida elegante". In: *Tratados da vida moderna*. Trad. Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Estação Liberdade, 2009, p. 35-87.
- "Chevalier d'Eon". Disponível em: <en.wikipedia.org/wiki/Chevalier_d'Eon>. Acesso em: 18 abr. 2014.
- CHOISY, Abbé de. *Memórias do abade de Choisy vestido de mulher*. Trad. Leonardo Fróes. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

CLOTAS, Salvador. “El dandismo de nuestro tiempo”. In: VV.AA. *El dandismo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1974, p. 7-17.

FABRIS, Annateresa. “A Ilha da Felicidade pelas lentes de Karl Marx”. In: CHEREM, Rosângela; MAKOWIECKY, Sandra (orgs.). *Articulações moderno-contemporâneo*. Florianópolis: UDESC/PPGAV, 2011, p. 28-70.

FRÓES, Leonardo. “O abade que aprendeu português para falar no Sião”. In: CHOISY, Abbé de. *Memórias do abade de Choisy vestido de mulher*. Trad. Leonardo Fróes. Rio de Janeiro: Rocco, 2009b, p. 117-145.

FRÓES, Leonardo. “Datas”. In: CHOISY, Abbé de. *Memórias do abade de Choisy vestido de mulher*. Trad. Leonardo Fróes. Rio de Janeiro: Rocco, 2009a, p. 147-152.

GARBER, Marjorie. *Interessi truccati: giochi di travestimento e angoscia culturale*. Milano: Raffaello Cortina, 1994.

“Havelock Ellis”. Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Havelock_Ellis>. Acesso em: 19 abr. 2014.

KEMPF, Roger. *Dandies: Baudelaire et Cie*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

JEUDY, Henri-Pierre. *Le corps comme objet d'art*. Paris: Armand Colin, 1998.

JOHNSTON, Patricia. *Real fantasies: Edward Steichen's advertising photography*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1997.

“L.H.O.O.Q.–Tout-Fait”. Disponível em: <www.toutfait.com/unmaking_the_museum/LHOOQ.html>. Acesso em: 20 abr. 2014.

“Marcel Duchamp et Rose Sélavy – Arts et Sociétés”. Disponível em: <www.artsetsocietes.org/seminaireantibes/f/f_zapperi.html>. Acesso em: 17 abr. 2014.

“Mirrors, cross-dressing and narcissism in Choisy's Histoire... SE17”. Disponível em: <[se17.bowdoin.edu/files/ArenbergCahiers17X11_\(2005\)_11_30.pdf](http://se17.bowdoin.edu/files/ArenbergCahiers17X11_(2005)_11_30.pdf)>. Acesso em: 23 abr. 2014.

MUSSA, Italo. *La pittura colta*. Roma: De Luca, 1983.

PAROT, Jean-François. *L'affaire Nicolas Le Floch*. Paris: Éditions 10/18, 2012.

RIBEIRO, Niura Aparecida Legramante. *Entre a lente e o pincel: interfaces de linguagens*. Porto Alegre: Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013, v. I.

RICHTER, Hans. *Dadá: arte e antiarte*. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

Anais eletrônicos do XXII Encontro Estadual de História da ANPUH-SP
Santos-2014

14

SASSOON, Donald. *Mona Lisa: a história da pintura mais famosa do mundo*. Trad. Luiz Antonio Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

“The strange case of the Chevalier d’Eon/History today”. Disponível em: <[www.historytoday.com/jonathan-conlin/strange-case-chevalier-d’Eon](http://www.historytoday.com/jonathan-conlin/strange-case-chevalier-d'Eon)>. Acesso em: 18 abr. 2014.

TASHJIAN, Dickran. *A boatload of madmen: surrealism and the American avant-garde. 1920-1950*. London: Thames & Hudson, 2001.

“‘Women’ in Dada: Elsa, Rose and Charlie”. Disponível em: <www.mariabuszek.com/kcai/DadaSurrealism/DadaSurrReadings/JonesDadaWomen.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2014.