

**ENTRE O PUDOR E A VERGONHA:
A NUDEZ SEM ROSTO E MODULAÇÕES DA SUBJETIVIDADE
AUTOBIOGRÁFICA**

Louise Ferreira Carvalho¹

Resumo:

Este artigo busca refletir sobre certas mudanças ocorridas nas configurações subjetivas e corporais que se produzem em diálogo com o campo midiático e artístico. Nos últimos anos, um fenômeno se multiplicou na internet, suscitando questões envolvendo pudor e vergonha: a nudez sem rosto, ou seja, *selfies* de pessoas nuas escondendo suas próprias faces. A intenção é contrapor esse material imagético a duas obras modernas: o quadro *Olympia*, de Édouard Manet, e a obra *Senhorita Else*, de Arthur Schnitzler. Tendo como fio condutor as moralizações cambiantes referentes ao corpo nu, procura-se detectar como se constrói o sujeito autobiográfico em diferentes épocas.

Palavras-chave: Nudez. Pudor. Vergonha. Autobiografia. Método genealógico.

Introdução

Parece cada vez mais distante a época em que triunfavam o segredo e o pudor contidos na intimidade do lar burguês, trabalhados nas páginas dos diários íntimos e trancados a sete chaves entre as sólidas paredes que separavam o espaço público e o privado com tanta eficácia. Os ventos contemporâneos, por sua vez, manifestam diversos fenômenos de exibição de si que sugerem um desbotamento tanto dos velhos pudores atrelados à intimidade e à sexualidade quanto das antigas práticas de autoconstrução biográfica. Numa sociedade em que a proliferação imagética, nos diversos meios de comunicação, estimula a produção de corpos e subjetividades voltados à espetacularização e à performance na esfera do visível, a nudez e a escrita íntima das boas moças de família de outrora dão lugar a uma avalanche de corpos nus nos espaços públicos e ao exibicionismo na rede. Nesse contexto, o eixo no qual se constrói o sujeito moderno – interiorizado, psicologicamente tramado e inserido numa cultura letrada –, desloca-se em direção aos novos modos de autoria autobiográfica, expressados através das imagens e dos modos performáticos de ser e estar mundo.

Diante dessas novidades, cabe inferir que a nudez e os seus protagonistas passaram por profundas mudanças na passagem da modernidade para a contemporaneidade,

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista do CNPq. E-mail: louisecarvalho1@hotmail.com.

especialmente nas últimas décadas. Do campo midiático ao artístico, dos *selfies* às *performances*, as imagens de nudez, sobretudo feminina, circulam tanto para reivindicar diversas causas consideradas “nobres”, tais como a beleza “real”, o meio ambiente, a liberdade de expressão, entre outras; quanto para se expor através da pornografia amadora ou dos *selfies* eróticos (SIBILIA, 2015). Dentro deste vasto território, surge um curioso fenômeno: a nudez sem rosto, ou seja, os *selfies* de pessoas nuas escondendo suas próprias faces. Essa prática é derivada de uma tendência recente conhecida como *faceless*, ou “sem rosto”, caracterizada pelo encobrimento da face pela mão, pelo celular, pelo uso de máscaras, apagado digitalmente ou, ainda, quando o mesmo é deixado fora do quadro fotográfico, privilegiando o tronco corporal. Nesse sentido, é decepada da imagem a única parte do corpo que escada à nudez por ser desde sempre já nu: o rosto humano (AGAMBEN, 2005, p.78).

Lançando mão do método genealógico da filosofia nietzschiana, a intenção é contrapor esse material imagético contemporâneo a duas obras modernas: o romance *Senhorita Else* (1924), de Arthur Schnitzler, e o quadro *Olympia* (1863), de Édouard Manet. O romance de Schnitzler foi escolhido por utilizar a técnica do “fluxo de pensamento” (*stream of thought*) no mergulho íntimo e introspectivo da subjetividade moderna, dotada de uma profunda interioridade psicológica, cheia de dilemas e anseios morais relacionados à sexualidade e à nudez. O quadro de Manet complementa o estudo ao levantar discussões envolvendo pudor e obscenidade, pois além de *Olympia* ter escandalizado o pudor burguês pelo seu olhar impassível, sua cabeça é destacada do corpo por uma fitinha preta, sugerindo uma cisão radical entre o balcão negociante e a nudez como mercadoria.

A partir da análise dessas obras modernas, seguiremos a discussão a respeito do que estamos nos tornando na cultura contemporânea. Em que sentido operam, nesses casos, os velhos pudores atrelados à moral burguesa e as vergonhas relacionadas ao atual regime de visibilidade? De que maneira o gesto autobiográfico se transformou na passagem do período moderno ao contemporâneo e, além disso, como as diversas técnicas de narrativas de si se articulam com a fabricação de subjetividade em cada época? Se durante a modernidade o rosto é o espelho da alma, o que a sua ausência em certas fotografias de nudez revela sobre os modos de ser e estar no mundo hoje? Numa época tão aberta para as imagens e vivências corporais, especialmente em relação ao corpo nu, o que o encobrimento do rosto tem a dizer

sobre os valores e as moralizações próprias dos tempos contemporâneos? Essas são algumas questões que guiam as rumações propostas neste artigo.

Deslocamentos e modulações: o sujeito autobiográfico e o corpo nu

No longínquo século XIX e na primeira metade do século XX, a escrita íntima proliferava nos quartos privados dos lares burgueses e o sujeito moderno se inventava usando toda a potência das palavras. Um salto para o veloz século XXI revela que tanto as palavras quanto as imagens usadas na organização das próprias experiências parecem fugir dos códigos literários que imperavam durante a era industrial, sugerindo uma transformação na subjetividade que se constrói através dos relatos autobiográficos. Essa mudança é notável, por exemplo, quando aludimos ao pensamento de Friedrich Nietzsche. O filósofo remete a arte da leitura, da interpretação e do pensamento ao corpo em sua função mais espiritual, como uma digestão que não exige apenas um, mas vários estômagos (FRANCO FERRAZ, 2015, p.17). Mastigar e remastigar, ruminar. E esse lento processo demanda tempo e concentração, duas características beirando à extinção – porém muito estimadas – no perpétuo presente da sociedade ocidental contemporânea.

O pensamento do filósofo acima estava no âmago de uma cultura letrada na sociedade europeia moderna, em que a leitura e a escrita são importantes práticas na construção de si. O hábito da leitura silenciosa é apontado por Paula Sibilia como uma preparação no terreno no qual iria florescer a literatura impressa, que, quando combinados, foram dois importantes elementos na produção da subjetividade moderna e de sua robusta interioridade (2008, p.99). Tal atributo, ancorado ao universo da ficção literária, se caracteriza como um espaço interior, localizado “dentro” de cada um, gradativamente cultivado através da escrita de textos introspectivos com forte inspiração nos personagens dos romances e folhetins. Nesse universo letrado, não era necessário, nem ao menos desejável, expor em público os próprios sentimentos e devaneios.

Atravessando os diários íntimos e as cartas, os álbuns e as autobiografias, os relatos de si parecem ter sofrido profundas mudanças em relação às novas narrativas autorreferentes que se multiplicam nas redes sociais e nos blogs, sobretudo àquelas que se expressam através das imagens. Um caminho fértil para pensar sobre o fenômeno da exibição da intimidade e da nudez na esfera pública é aproximá-lo ao gênero autobiográfico e detectar certas rupturas em

sua história. Em 1975, o crítico literário Philippe Lejeune definiu tal gênero da seguinte forma: quando há uma crença, por parte do leitor, de que o autor, o narrador e o protagonista da história são a mesma pessoa, então a obra é autobiográfica. Nesse sentido, a coincidência entre essas três entidades estabelece um “pacto de leitura” com que lê, diferenciando assim esse estilo dos demais (SIBILIA, 2008, p.30-31).

Estava em construção, durante o período moderno, um tipo de sujeito que seria objeto de investigação de novas disciplinas científicas fundamentais nos contornos da subjetividade moderna: as ciências do homem, a psicologia e a psicanálise dentre elas. Segundo o psicanalista Benilton Bezerra Jr., as referências aos diversos artistas e obras de arte nos textos de Freud não são apenas ilustrações de suas teorias, pelo contrário, a literatura moderna está nas origens da psicanálise. Nas palavras do autor: “A partir do século XVI, a literatura se constituiu progressivamente num dos mais poderosos instrumentos de criação do universo imaginário que ajudou a moldar a sensibilidade e a subjetividade modernas” (BEZERRA JR, 2002, p.230). Em um movimento duplo, as pessoas “comuns” e a banalidade do cotidiano passaram a inspirar os personagens da literatura realista do século XIX que, por sua vez, também influenciaram seus leitores a estreitar novos modos de ser e estar no mundo.

Muito parece ter mudado nessa estrutura aqui delineada. Diferente do elogio à proliferação das imagens e escritas de si que hoje se reproduzem no ambiente “virtual” da internet, além da popularidade das autobiografias e biografias nas vitrines das livrarias, algumas obras autorreferentes expostas em público nos séculos passados não passaram sem críticas. O próprio Friedrich Nietzsche, quando redigiu sua complexa autobiografia em 1888 intitulada *Ecce Homo*, foi julgado como um louco megalomaniaco e excêntrico. No contexto brasileiro, não faltou quem acusasse Joaquim Nabuco de deselegante narciso quando publicou o seu livro *Minha Formação* em 1990. De acordo com a pesquisa de Beatriz Jaguaribe, o relato autobiográfico era malvisto pelos homens ilustres do Império e pouco exercido até na República (1994, p.110). Afinal, essas autobiografias, diferente dos diários íntimos, foram escritas para os olhos alheios, no âmago de uma época em que a própria personalidade precisava ser dissimulada no espaço público.

Para problematizar a tríplice aliança entre o narrador, o autor e o protagonista fornecida por Lejeune, Sibilía observa alguns desvios que cada uma dessas entidades sofreu com o passar dos anos. Enquanto nas narrativas autorreferentes à moda burguesa o foco

incidia sobre a figura do autor e do narrador, hoje a ênfase recai sobre o personagem. Essa mudança se associa a outro descolamento apontado pela autora: das figuras ilustres, com suas vidas exemplares e heroicas, às “pessoas comuns”, com seus cotidianos banais (2008, p.34). Através da “ficcionalização” da realidade, o realismo literário ofereceu críticas sobre as formas de comportamento dos indivíduos e a construção de valores sociais daquele período. No entanto, ainda que o romance realista tenha inovado ao criar personagens comparáveis a seus leitores, as notórias damas dessas obras, como Emma Bovary, Nana e Dorothea Brooke, tiveram seus contornos delineados por homens ilustres, como Flaubert, Zola e George Eliot.

Independente da competência literária, hoje os autores não precisam necessariamente se legitimar como escritores conceituados para publicar qualquer relato. No século XXI, as escritas e as imagens de si que circulam nas diversas esferas da mídia, sobretudo na internet, podem ser criadas e publicadas por qualquer um que possui fácil acesso a esses meios de comunicação. O aumento na quantidade de autores nesse ambiente sugere uma democratização dessa prática, no entanto, simultaneamente, registra-se uma forte quebra do público leitor (SIBILIA, 2008, p.237). Tampouco as novas obras autobiográficas exigem o reconhecimento dos leitores para se firmar como tais: são os autores, “ficcionalizados” como personagens reais, que brilham para o olhar alheio, em detrimento do produto criado. Para Sibilia, a principal obra que produzem os autores-narradores-protagonistas dos gêneros autorreferentes da internet é o personagem chamado “eu”, num movimento que cria e recria a própria personalidade: uma subjetividade visível, orientada para e pelos outros (2008, p.233).

Com o declínio da cultura letrada – ancorado à ascensão da cultura do espetáculo e da imagem –, as palavras, a leitura e a interpretação perderam suas antigas potências. Como enfatizou Guy Debord em 1967 no livro-manifesto *A sociedade do espetáculo*, as relações consigo e com o outro passaram a ser cada vez mais mediadas por imagens. Nesse universo, “ser” confunde-se com “ser visto” e, dentro da mesma lógica, o que é bom aparece, e o que não aparece não é bom ou sequer existe. Na sociedade do espetáculo, não apenas as palavras orais e escritas são esmagadas por uma avalanche de imagens que se revezam nas telas, mas o próprio mundo é transformado nessas imagens.

A partir desse horizonte teórico, vale a pena explorar o tema do sujeito introspectivo e dos pudores ligados à sexualidade e à nudez na cultura letrada revisitando a obra *Senhorita Else*, escrita em 1924 por Arthur Schnitzler. Esse texto é interessante para os problemas

apresentados neste artigo, pois apresenta uma imersão na subjetividade moderna e nos seus conflitos, podendo render boas discussões quando contrastado às novas práticas de exibicionismo da nudez nos espaços públicos. Para isso, é necessário retomar alguns detalhes do saboroso enredo de Schnitzler, direcionado pelo olhar investigativo que move esta leitura.

Da primeira à última página, mergulhando nos mistérios de uma jovem subjetividade, o livro força os limites da introspecção diante de um fluxo ininterrupto de pensamentos de uma dama burguesa. Arthur Schnitzler usou e abusou de seus conhecimentos médicos para aplicar em seu livro uma técnica comparável à associação livre de ideias da psicanálise freudiana. Tal técnica foi batizada como “fluxo de pensamento” (*stream of thought*) por William James em *The Principles of Psychology*, no final do século XIX, e retomada na primeira metade do século XX por diversos escritores no embasamento de suas obras literárias, tais como Virginia Woolf, James Joyce, Marcel Proust e William Faulkner. Assim, não apenas a psicanálise foi fortemente influenciada pela literatura moderna, mas essa disciplina científica também instigou novos modos de leitura e de escrita.

Na trama, a jovem Else, filha de um advogado vienense, passa as férias com a tia e o primo num hotel italiano. Durante a estadia, ela recebe uma carta de sua mãe implorando para que a filha peça dinheiro emprestado a um rico comerciante de objetos de arte, pois, caso contrário, o pai de Else não poderá pagar sua alta dívida e será preso. Movida por essa angústia, a jovem cede ao desejo da mãe e pede os trinta mil florins emprestados para o sr. Dorsday, que aceita sob uma condição: Else deverá despir-se e ser contemplada por ele durante um quarto de hora. Dividida entre a fidelidade absoluta à família e seu forte desejo pela independência, ela pondera se deve rejeitar a oferta do comerciante e condenar seu pai a um trágico destino, ou se sucumbe à proposta para salvar a sua família.

Nessa situação de conflito, Else ora imagina o suicídio do pai ao ser condenado à prisão, ora fantasia a sua própria morte com uma overdose de Veronal depois de vender a sua nudez ao sr. Dorsday. Com desejos sexuais à flor da pele, Else demonstra interesse em ficar nua diante algum homem, e expressa claras intenções em casar-se e possuir amantes. Seu problema maior é o negócio, ou seja, precisar fazer por dinheiro. No desdobrar da trama, a personagem consegue desnudar-se para conseguir os cinquenta mil florins ao mesmo tempo que subverte o desejo do sr. Dorsday. Eis um fragmento da transtornada mente da personagem, depois que decide (com receios) aceitar a proposta “indecente”:

A antiga Else já morreu. Claro que estou morta. Para isso não precisei de Veronal. Jogo-o fora? A camareira poderia bebê-lo por descuido. Deixarei um papel ao lado, escrito: veneno, não, melhor, remédio, e assim não há perigo. Tenho bom coração. Pronto. Remédio, sublinhado duas vezes e com três pontos de exclamação. Agora não há mais perigo. E, se quando eu voltar, não tiver com vontade de me matar, e apenas quiser dormir, tomo só um quarto do copo, ou até menos. Simples. Tenho o total domínio da situação. Seria mais simples se descesse como estou, pelos corredores e escadas. Mas não, poderia ser detida antes de chegar lá. E tenho certeza de que Dorsday está lá. Senão, aquele infame do Dorsday não manda o dinheiro. Ainda tenho que escrever-lhe. Isto é o mais importante. O braço da cadeira é frio, mas agradável. Quando tiver minha vila no mar Mediterrâneo, passearei sempre nua no meu parque (SCHNITZLER, 1996, p.76-77).

Em seguida, Else desce até o cassino do hotel vestindo apenas um casacão, completamente nua debaixo dele. Durante uma bela apresentação de *O Carnaval* de Robert Schumann, a jovem avista o sr. Dorsday junto a janela, apreciando a música. Nesse momento, abre o casaco e desnuda-se em público. A sequência desse evento é a referência a outra questão moderna relacionada às mulheres: Else tem um ataque histérico. O choque atinge a todos no cassino, sobretudo a tia, que ameaça interná-la numa “casa de saúde” após não aguentar tamanha vergonha. Depois de ser socorrida pelo primo, consciente de tudo que se passa ao seu redor, mas sem conseguir verbalizar seus sentimentos, a protagonista consegue alcançar o Veronal. O monólogo interior de Else termina nos seus últimos pensamentos, com a sua morte e a incerteza do cumprimento da promessa de Dorsday.

Como pode ser observado no trecho do livro selecionado, Schnitzler representa a atividade subconsciente de sua protagonista, misturando ao monólogo interior as impressões, percepções e devaneios da situação em que ela se encontra. O fluxo de pensamento muitas vezes aparece de forma desorganizada e confusa, tal como misteriosamente funciona a mente humana. Em meio a esses complexos e paradoxais pensamentos de uma dama moderna, torna-se claro ao leitor contemporâneo que os limites do que se considera aceitável mostrar no espaço público sofreram enormes mudanças desde a publicação do romance. Agrada a Else a ideia de desnudar-se em frente a uma plateia, porém ela compreende as limitações e as consequências de seus atos.

Ainda que no século XXI a nudez em público não cause tanto escândalo quanto no livro de Schnitzler ou no meio em que foi escrito, os corpos nus que se expõem nas vitrines midiáticas e nas ruas ainda atraem os olhares de muitos desconhecidos. Saltemos, então, para

a cultura contemporânea. Numa pesquisa acerca da “politização” da nudez, isto é, o uso dos corpos nus como tática de reivindicação de diversas causas, Sibilia identifica duas tendências aparentemente contraditórias nas quais se apoiam essas manifestações políticas. Por um lado, a nudez parece ter ganhado certa liberdade na ordem do visível, tanto no plano moral quanto no jurídico, saltando no nicho pornográfico para todos os cantos, desde as manifestações em espaços públicos às artes contemporâneas. Por outro lado, a nudez continua suscitando certo alvoroço e, para a autora, somente por isso essas novas práticas são eficazes (2015, p.175).

Ainda nesse tema, a pesquisadora aponta para alguns deslocamentos simbólicos e morais em torno do corpo desnudado feminino. A historiadora norte-americana Margareth Miles é invocada para refletir acerca da “secularização do peito”, revelando que enquanto a antiga inocência cristã observava o seio nu como símbolo religioso, já por volta do século XVIII, ele foi “erotizado” e “medicalizado” (*apud* Sibilia, 2015, p.181). Dessa forma, com a modernização do mundo e seus impulsos laicos, o seio foi perdendo suas potências religiosas e cada vez mais passou a ser enxergado na ordem da sexualidade. Hoje, apesar de um certo afrouxamento do olhar “pornificador” típico da era moderna – fruto de muitas lutas, sobretudo na década de 1960 –, a nudez ainda causa agitações quando exibida em público.

Nesse cenário, especialmente na internet, multiplicam-se as imagens autobiográficas do corpo nu feminino, que vão desde a pornografia amadora à reivindicação da beleza “real”. Algumas delas, num gesto considerado anacrônico, são censuradas: foi o caso da polêmica das fotografias de mulheres amamentando seus filhos na rede social *Facebook* no ano de 2013. Apesar da rede social mostrar resquícios de uma antiga moral vitoriana, a situação é mais complexa, pois a nudez no mundo contemporâneo não é a mesma de outrora. As próprias reações de repúdio suscitada pelo gesto de censura da rede social não podem ser ignoradas, pois insinuam uma potente mudança nesse cenário. Para exemplificar, basta observar a força do movimento americano “Free the nipple” – uma ação cujo objetivo é a liberdade de exibir mamilo feminino em público –, que no ano de 2014 contribuiu ativamente para a permissão das imagens de amamentação na rede social *Facebook*.

A ousada Else, disposta a enfrentar os tabus e os pudores que regem a sociedade em que vive, desnuda-se e morre por uma causa que considera nobre: sua família. Muito diferente, portanto, dos ativismos desnudos que eventualmente vemos nas ruas e nas matérias jornalísticas; para ilustrar, lembremos dos inúmeros casos de quando alguma personalidade é

questionada pela mídia por aparecer nua em público e, em seguida, uma multidão de desconhecidos resolve defender os acusados disponibilizando suas próprias fotografias de nudez. Essa contraposição mostra que os sentidos e valores envolvendo o corpo nu mudaram bastante na passagem do século XX para o XXI. Conforme o método genealógico ajuda a vislumbrar, na cultura da imagem e do espetáculo se reformulam as antigas noções de interioridade e de intimidade, trazendo assim uma nova luz para as definições de pudor e de vergonha que revestem o corpo nu.

O rosto nu e a nudez sem rosto

Com o fim de detectar alguns sentidos do fenômeno contemporâneo da nudez sem rosto, esta etapa recorrerá aos pensamentos envolvendo o rosto, o pudor e a nudez feminina na modernidade. Para isso, mais uma vez o filósofo Friedrich Nietzsche será útil na perseguição desse tema, dessa vez com a sua associação entre a verdade e a mulher – dois temas tipicamente modernos. No final do prólogo à *Gaia Ciência*, o filósofo ressalta seu afastamento com relação à “vontade de verdade a todo custo”, evidente no pensamento ocidental. Essa vontade de verdade corresponde à necessidade de se desvelar, ou de desnudar, o que estaria supostamente “por trás”, isto é, uma obsessão em perseguir e descobrir o que se manteria oculto (FRANCO FERRAZ, 2010, p.173).

Nietzsche contrapõe a esse “amor à verdade” a seguinte afirmação: “Já não acreditamos mais que a verdade continue verdade quando se lhe retira o véu”. Em seguida, o filósofo se detém em dois valores associados à mulher no século XIX: o decoro e o pudor. Retira, em seguida, a etiqueta e a virtude, respectivamente, do campo da mundanidade e da moral para ligá-las ao movimento próprio de sua filosofia. De acordo com a explicação de Franco Ferraz, “o pudor implica aderir de modo definitivo a toda espécie de véu, de máscara, a tudo que serve para encobrir. O decoro equivale a ater-se às aparências que, para todo olhar mais arguto, contrariando o senso comum, raramente *enganam*” (2010, p.174).

A valorização do pudor e do decoro remete à ultrapassagem da oposição superfície/profundidade e, nesse sentido, ocorre uma valorização radical da aparência, culturalmente vinculada à mulher. Essa abordagem nietzschiana revira pelo avesso dualismos metafísicos arraigados no ocidente e que pautavam a construção moderna de identidade, como essência (verdadeira) e aparência (falso), ser e parecer, interior e exterior, profundidade e

superfície. Sua estratégia é a de generalizar o polo mais privilegiado, provocando uma superação do solo em que emergem as dicotomias. Além disso, também rebate um dilema moderno muito estimado: o ser e parecer, diretamente relacionado à dialética moderna do público e privado.

Para compreender como essas ideias se relacionam, de início cabe recorrer às perspectivas teóricas de dois pensadores: Richard Sennett e Michel Foucault. Em *O declínio do homem público*, Sennett (2014) examina a invenção da ideia moderna de “intimidade”, ressaltando as reconfigurações do público e do privado na passagem do século XVIII ao XIX. No século XVIII, a esfera pública e propriamente política brilhava nas grandes cidades europeias em expansão, como Paris e Londres, pois as relações impessoais e a teatralização possuíam um valor positivo. Já no século seguinte, houve um esvaziamento do meio público propriamente político, que começava a ganhar um tom cada vez mais ameaçador, inflando a esfera privada protegida na privacidade do lar burguês. Sennett associa esse esvaziamento ao regime da “autenticidade”, baseado na crença de que a própria personalidade é vivenciada como um tesouro interior que se trai em sua apresentação pública. Houve, portanto, uma passagem do “regime da máscara” ao da máscara que esconde um rosto autêntico e “verdadeiro”, que deve ser protegido do olhar de estranhos.

Em sintonia com esse pensamento, Michel Foucault (2013) no primeiro volume na obra *A história da sexualidade* analisa as relações de poder-saber que envolvia a sociedade moderna, enfatizando a subjetividade que se produzia nas profundezas da interioridade psicológica, balizada pelo desejo. A sexualidade, nesse contexto, é pensada como dispositivo relacionada à fundação das ciências humanas da psicologia e da psicanálise. O autor ressalta que as práticas de produção de verdade na modernidade estão diretamente relacionadas à formação da “sociedade disciplinar” e à laicização da prática da confissão na virada do século XIX para o XX, inventando, assim, um tipo de subjetividade mareada pelo autoexame e pela busca incessante dos mistérios de sua “interioridade”. A verdade do que se é passa a se instalar nesse espaço interior, nas profundezas da alma.

Conforme mostrou Nietzsche, a alma é sempre efeito de práticas histórias sobre o corpo. Reforçando essa ideia, Foucault tira a alma de seu pedestal metafísico e a insere na história do homem, como uma entidade produzida junto ao exercício de saber/poder sobre o corpo, criada para servir a determinadas organizações sociais e políticas. Como assinalara o

filósofo, os dispositivos de poder característicos da sociedade moderna agiam sobre os corpos de cada indivíduo, visando a discipliná-lo e a normatizá-lo para compor o complexo maquinário industrial por meio de suas “instituições de confinamento”. Ao longo da modernidade, esses dispositivos agiram regularmente sobre a vida humana, moldando cada corpo individual ao mesmo tempo em que o massificava para torná-lo membro de uma determinada população nacional. Diante desse cenário, ao subverter a clássica proposição platônica “o corpo é a prisão da alma”, Foucault observa de maneira perspicaz: “a alma, efeito e instrumento de uma anatomia política: a alma, prisão do corpo” (2009, p.30).

A partir do momento em que o indivíduo internaliza as regras sociais e morais que regem os costumes de determinada época, a figura do “anormal” emerge na modernidade como o ser que incorpora uma série de práticas desviantes. Inspirado nas obras de Foucault, Paulo Vaz Gibaldi observa que os anormais desejavam e faziam tudo o que as culturas ocidentais modernas indicavam que não se deve desejar e fazer; por esse motivo eram objetos de desprezo e temor (2014, p.36). Em seguida, o autor explica que o temor da anormalidade é uma forma secularizada de má consciência ligadas ao medo e ao esforço por controlar o desejo. Dessa forma, a culpa e a vergonha são duas emoções reflexivas que aparecem quando não fazemos, ou lutamos para não fazer, uma ação vinculada a uma emoção. A diferença entre elas é de que a culpa remete a um sentimento internalizado e privado, centrado no sujeito, que requer tempo para esvaecer. É atraente à moral burguesa, pois surgiu de um processo em que o indivíduo crê na verdade das regras sociais e acredita que deve obedecê-las a todo custo. Já a vergonha, mais compatível aos valores contemporâneos, requer o olhar acusador de outro indivíduo que preza ou respeita, e por isso age na ordem do visível (GIBALDI, 2014, p.37).

Diante desse apanhado histórico-teórico, reformularemos algumas questões. Se durante a modernidade o rosto é o espelho da alma, e por isso deve ser protegido do olhar alheio, o que a sua ausência no fenômeno da nudez sem rosto diz sobre as subjetividades contemporâneas? Ou, ainda, nos novos espelhos digitais estaria em cheque o declínio de toda e qualquer alma? Protagonista do jogo das máscaras e do dilema moderno do ser e parecer, o rosto ganha novos contornos na cultura da imagem. Nessa passagem, o jogo entre a imagem social e a verdade íntima, entre o rosto e a máscara, parece mudar radicalmente de regras quando ocorre o esvaziamento da interioridade na sociedade contemporânea.

Além de trazer a “desavergonhada” Else, outra obra artística pode ajudar a pensar nessas mudanças em curso: o quadro *Olympia*, pintado por Édouard Manet e exposto em 1865. Enquanto no livro de Schnitzler a nudez escandalizou o olhar burguês do mundo ficcional, a cortesã Olympia suscitou verdadeiro alvoroço quando foi exposto em 1865. Jean Claude Bologne, na instigante *História do pudor*, analisa algumas polêmicas em torno de certos corpos nus expostos no século XIX da seguinte forma: “O nu artístico que visa apenas a representação da realidade, capaz de suscitar os maus sentimentos que se reproduzem à vista da nudez real, podem justamente ser vistos como um perigo para a moral pública” (BOLOGNE, 1990, p.250). O autor revela, ainda, que apesar de o mundo da arte ser regido por outras regras, encontra um pudor muito mais severo quando chega ao mundo “real”. Por isso, compreende-se porque a pintura realista suscitou tantos escândalos: destruíam um mundo ilusório, ideal, pacientemente construído em torno do artista.

Diante do rico território que o corpo nu conquistou na arte, cabe inferir que não foi o corpo feminino desnudo que causou escândalo no quadro de Manet, mas seu retrato da nudez profissional. *Olympia* claramente inspira-se nas Vênus de Ticiano e de Giorgione, e sua pose invoca as odaliscas que inundam a arte, porém é uma prostituta identificável por muitos espectadores-burgueses. No quadro, a mão protegendo (e assinalando) o sexo é a única parte da pintura em relevo, enquanto o corpo branco e nu avança sobre o espectador de modo direto, em nada coberto. Além disso, ela chama atenção pela mistura de candura e lubricidade: seu rosto branco e indiferente crava no espectador um olhar frio e impassível. É notável, também, que seu corpo esteja na posição horizontal, porém a cabeça, destacada por uma fitinha preta, encara o espectador na posição horizontal. A cabeça erguida de Olympia negocia despudoradamente o seu corpo, enquanto a fitinha preta separa a mercadoria e o balcão da negociante.

Toda a polêmica em torno da pintura *Olympia* coloca em xeque um jogo tão caro à modernidade, entre “imagem social” e “verdade íntima”, o ser e o parecer. Diferente da Vênus de Ticiano, por exemplo, Olympia não está coberta pelo véu-pudor, um revestimento estético capaz de cobrir qualquer infâmia. A desfaçatez do olhar da prostituta não se relaciona à denúncia de um suposto caráter “mentiroso” das máscaras sociais, pois, seguindo a lógica nietzschiana, as máscaras colocadas não podem ser retiradas sem que também seja arrancado o que julga ser o rosto “verdadeiro”, autêntico. Lembremos o modo em que o filósofo valoriza

o pudor, estimando a pura aparência ao abraçar tudo que serve para encobrir, mascarar e velar. Ao tirar o véu-pudor de Olympia, a nudez revelada não é a do corpo, mas a de seu rosto. Assim, o que se desvela no quadro de Manet são as convenções culturais, pictóricas e sociais de um mundo que mantinha a nudez no campo do sagrado idealizado.

Desafiando o pensamento para além das evidências aparentes, o fenômeno da nudez sem rosto parece exprimir um curioso paradoxo: por um lado, o corpo nu conquistou certa liberdade para mostrar-se em público; portanto, não são poucas as mulheres que tiram *selfies* nuas e disponibilizam na rede para o olhar alheio. Por outro lado, é coberta a única parte do corpo humano que está sempre exposta para apreciação. Há, nesse caso, uma inversão: o tronco corporal, cuidadosamente enroupado pela moral vitoriana, é deixado à mostra em detrimento da face, nua por excelência. Mais do que pensar qual seria o motivo do encobrimento da face, este trabalho vem dissecando outro ângulo: o que esta prática revela sobre os novos sentidos da nudez e das subjetividades autobiográficas?

Giorgio Agamben traça algumas interessantes teorias no final do livro *Profanações*, quando remete a nulificação dos puros meios à pornografia. O autor lembra que no início da fotografia erótica as modelos mostravam expressões românticas e quase sonhadora, como se a câmera as tivesse surpreendido na intimidade do lar (2005, p.77). Porém, suas expressões e poses não tardaram a se transformar, tornando-se “desavergonhadas”: “as poses ficam complicadas e adquirem movimento, como se as modelos exagerassem intencionalmente a sua indecência, exibindo assim a sua consciência de estarem expostas frente à objetiva” (AGAMBEN, 2005, p.77). Exageram, portanto, a obscenidade. É o que acontece, por exemplo, com o quadro de Manet revisitado neste trabalho.

Ainda em *Profanações*, Agamben retoma o conceito de Walter Benjamin chamado “valor de exibição”, introduzido pelo autor ao resgatar os termos marxistas “valor de troca” e “valor de uso”. O autor afirma que é no rosto humano que esse valor de exibição encontra seu *locus* privilegiado. Uma mulher que sabe estar exposta ao olhar cria um vazio na consciência e age como um poderoso desagregador dos processos expressivos que animam o rosto humano. “Mas exatamente através dessa aniquilação da expressividade o erotismo penetra ali onde não poderia ter lugar”, continua Agamben, “no rosto humano, que não conhece a nudez, porque sempre já está nu” (2005, p.78). Para esse autor, é na indiferença que o rosto inventa novos usos possíveis, como seu potencial erotizante. Em sintonia com esse pensamento,

Deleuze e Guattari discorrem que o rosto não é inerente ao ser humano, mas uma invenção histórica-cultural: “Introduzimo-nos em um rosto mais do que possuímos um” (2008, p. 44).

O fenômeno da nudez sem rosto abre muitos ramos de reflexões, no qual destacamos duas vertentes. Por um lado, o fato de abrir mão desse poderoso potencial erotizante sugere um medo do julgamento alheio de uma sociedade ainda com resquícios dos pudores burgueses. Afinal, como foi mencionado, embora o corpo nu tenha ganhado liberdade na ordem do visível, ainda é alvo de inquietações. Por isso, o ato de cobrir a face sugere vestígios do pudor e da vergonha, sobretudo por ser uma exposição pública. Por outro lado, ao vasculhar mais a fundo esta prática, percebe-se que, entre eles, há uma tensão latente do grande movimento de mutação subjetiva, com o deslocamento do eu para outros polos: do interior para o exterior, das paredes às redes e, principalmente, da *alma* para a *pele*. O rosto – que outrora foi considerado o espelho da alma – é apagado restando somente a pele e sua superfície deslizante. Nesse sentido, o atual cartão de visita que virou o corpo humano, exibindo em sua pele aquilo que se é, possui a “livre escolha” de ser cuidadosamente esculpido e moldado de acordo com a vigente moral da “boa forma”, ou de renegar esses padrões de beleza e cair no campo do obsceno.

Certos atributos corporais, como as rugas, os pelos, a flacidez e as adiposidades, por exemplo, seriam os alvos dessa nova moralidade que tende a purificar as imagens corporais com a ajuda de diversos instrumentos, entre eles a cirurgia plástica e o indispensável *Photoshop*. Nesse caso, a nudez já não perturbaria o espectador contemporâneo, mas um determinado tipo de corpo nu, aquele que não segue os padrões desejados da “boa forma” e a certos critérios estéticos (SIBILIA, 2015). Contudo, são complexas as transformações que estão ocorrendo neste plano, pois um movimento contrário a esses rigorosos moldes pode ser observado sobretudo no campo artístico, como os diversos projetos de fotografia, pintura e *performance*, que tencionam esses contornos “censurados” pelo olhar contemporâneo. Para situar alguns exemplos, basta lembrar de iniciativas como “The nu project”, “Expose” e o brasileiro “Apartamento 302”, que questionam tais padrões inalcançáveis, subvertendo a idealização das formas femininas ao exibir os corpos “reais” das mulheres.

Trata-se, portanto, de um fenômeno inserido no mundo das imagens, revelando um colapso do par opositivo entre interior e exterior, ser e estar, privado e público. Os novos protocolos autobiográficos, pautados na exterioridade do corpo e o seu desempenho visível,

estão presentes na nudez sem rosto em todas as suas ambiguidades e resistências. A ausência da face sugere o esvaziamento da alma em detrimento da imagem performática, lisa e sem avesso. Manifesta, ainda, novos usos do rosto humano diante de uma essência identitária passível de julgamento e punição. Mesmo que este assunto renda outros ângulos de reflexão, estas considerações revelam novos modos de ser e outras reviravoltas nas vivências corporais, na passagem da modernidade para a contemporaneidade. São as novas Elses cibernéticas que estrelam os mais recentes sentidos relacionados à nudez e à intimidade, assim como aos velhos polos dualísticos, fazendo com que essas atividades tão recentes quanto contraditórias exalem as complexidades do campo de batalha da moral contemporânea.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Biotempo Editorial, 2005.
- BEZERRA Jr., Benilton. O ocaso da interioridade e suas repercussões sobre a clínica. In: PLASTINO, C. A. (Org.). **Transgressões**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2002, p. 229-239.
- BOLOGNE, Jean Claude. **História do pudor**. Lisboa: Teorema, 1990.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2013.
- _____. **Vigiar e punir**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- FRANCO FERRAZ, Maria Cristina. **Ruminações**. Rio de Janeiro: Garamond, 2015.
- _____. **Homo deletabilis**. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.
- JAGUARIBE, Beatriz. Autobiografia e nação: Henry Adams e Joaquim Nabuco. In: GIUCCI, G.; DIAS, M. (Orgs.). **Brasil-EUA**. Rio de Janeiro: Leviatã, 1994, p. 109-141.
- SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- SIBILIA, Paula. A nudez autoexposta na rede: Deslocamentos da obscenidade e da beleza? **Cadernos Pagu**, São Paulo, n. 44, p. 171-198, 2015.
- _____. **O show do eu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- SCHNITZLER, Arthur. **Senhorita Else**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.