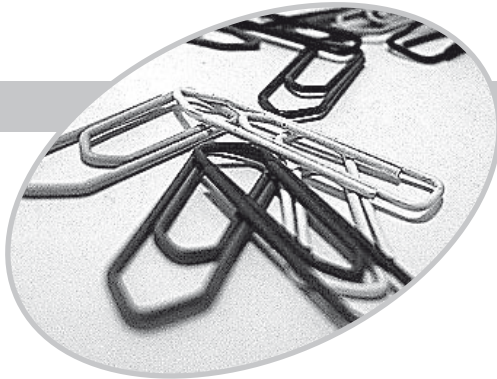


A arte da imperfeição na mídia: aspectos culturais e estéticos



Thais Montenegro Chinellato

*Doutora em Semiótica e Lingüística Geral (USP)
Pesquisadora do Centro Interdisciplinar de Pesquisa da
Fundação Cásper Líbero
E-mail: thais.comh@yahoo.com.br*

Resumo: O estigma da imperfeição tem registro em diferentes épocas, culturas e discursos midiáticos. A estátua polêmica de uma deficiente física, cujos membros superiores e inferiores são atrofiados, e uma propaganda encenada por um modelo que, ostensivamente, expõe uma prótese mecânica, são exemplos analisados em seus aspectos impactantes de afirmação social e estética.

Palavras-chave: deficiência física, cultura, estética, fotojornalismo, publicidade.

El arte de la imperfección en los medios: aspectos estéticos y culturales

Resumen: El stigma de la imperfección tiene registro en diferentes épocas, culturas y discursos mediáticos. La estatua polémica de una minusválida, cuyos miembros superiores e inferiores son atrofiados, y una propaganda puesta en escena por un modelo que, ostensivamente, expone una prótesis mecánica, son ejemplos analizados en sus aspectos impactantes de afirmación social y estética.

Palabras clave: minusvalidez, cultura, estética, fotoperiodismo, publicidad.

The imperfection in media art: cultural aesthetics aspects

Abstract: The stigma of imperfection has been observed in different epochs, cultures and mediatic discourses. A polemic statue of a physically-deficient person, whose upper and lower limbs are atrophied and an example of publicity featuring a model who ostensively exhibits a mechanical prothesis, are the instances analyzed for their impacting aspects of social and aesthetic affirmation.

Key words: physical deficiencies, culture, aesthetics, photojournalism, publicity.

“Trapaceado na figura pela natureza enganadora/Disforme, inconcluso, posto antes do tempo/semi-acabado, neste mundo vivo,/Coxo e deselegante...”

Ricardo III, William Shakespeare

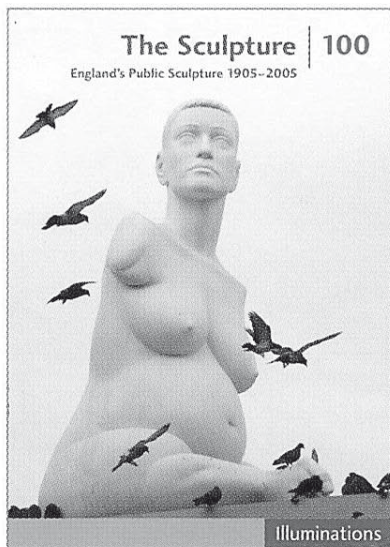
“Não tem o bom artista um só conceito que um mármore em si não circunscreva em sua grandeza”.

Michelangelo

O esforço em impor como belo o imperfeito encontra anuência não apenas nos códigos visuais, mas em múltiplas vertentes estéticas que envolvem o grotesco na cultura midiática, aproximando a informação deprimidamente, o fotojornalismo espetacularizado e a frivolidade dos fait-divers. Ao expor o corpo humano, na condição de vítima das tragédias sociais ou de objeto da ciência, imagens impactantes, cruentas, promovem a paradoxal estesia de um extemporâneo *freak show*.

A foto de um nu polêmico, em dupla versão (detalhe em close sobreposto ao enquadramento panorâmico) chegou às páginas de um dos principais jornais do país, sob o título “Nudez em praça pública divide londrinos” (*Folha de S.Paulo*, 16/9/05:A-18)(fig.1). Trata-se de uma estátua que disputou com outras seis o privilégio

de ficar exposta, entre 2005 e 2007, na praça Trafalgar, em Londres, ocupando o quarto pedestal (ao lado da famosa Coluna de Nelson): o mármore alvinitente define os contornos incomuns de uma portadora de deformidade congênita; ela não tem braços e as pernas são atrofiadas. A protuberância do ventre revela o oitavo mês de uma gestação tardia (aos 40 anos). É o humano escultural e dismórfico rompendo pelo estranhamento os cânones do belo.



O estigma da anomalia física e a privacidade do nu impõem-se no cenário aberto, sob o desafio de uma arte erigida para homenagear a imperfeição e a essencial destinação feminina para a maternidade. Triunfo de uma alteridade de Vênus de Milo erguida entre efígies monumentais. Nas assimetrias tomadas à singular natureza do corpo, contrasta a harmonia dos seios poçados e a ascese de um rosto cuja rotação quebra a frontalidade do torso, como se percorresse o entorno do pedestal que nos revela a dignidade das diferenças. Ela captura o olhar de comiseração que sua discrepância incita e desvia-o para a fruição devida à arte, mesmo sob a pecha do grotesco, lembrando as cárgulas, com seus traços bizarros, encimando as construções medievais, tendo por contraponto as cariátides e os atlas – ícones da beleza feminina e masculina, sustentando sólidas estruturas que os ideais clássicos de seus corpos perfeitos ornamentam.

A estatuária grega glorificou a alegria e a beleza no esplendor da nudez, assim como a intensidade dos sofrimentos físico e moral. Se a cultura helênica fez da linguagem das formas um elemento de transcendência espiritual, a vanguarda inglesa impôs sua intervenção ao domínio público (numa equivalência à *ágora* da Grécia antiga) afrontando julgamentos heterogêneos, preconceituosos ou culturalistas. São treze toneladas em cujo frontispício o escultor Marc Quinn grafou: “Monumento às futuras possibilidades da raça humana e à resiliência do espírito humano”.

A peça dividiu opiniões na mídia: para seu escultor, os deficientes estão “sub-representados na arte”; ele deu à obra o nome de sua modelo (*Alison Lapper grávida*): um “tributo à feminilidade, à deficiência e à maternidade”, observou Alison. A Comissão dos Direitos dos Deficientes distinguiu a estátua como “poderosa e chamativa”; o editor do *British Art Journal*, Robert Simon, considerou-a “horrrível”. Desconstruindo convenções estéticas, a estátua de Alison Lapper ilustra também a edição especial de um DVD que documenta um século das cem principais esculturas públicas inglesas (1905-2005) (fig.2).



Pela via midiática, somos instados a visitar exposições (circuito de consagração e legitimação artística de que fala Pierre Bordieu). Em São Paulo, por exemplo, o público foi levado, em 2007, a um inquietante conjunto da anatomia humana e ao

melhor do fotojornalismo mundial: no *World Press Photo* venceu, na categoria retratos, um flagrante do casamento do sargento americano Ty Zieg que, mesmo após 30 cirurgias, apresenta o rosto desfigurado em razão de queimaduras provocadas pela explosão de um carro-bomba próximo a ele (quando servia no Iraque). Com a prevalência do patético, em versão globalizada, avulta a ressonância da fábula *A Bela e a Fera*, apelativa metalinguagem laureada à custa de uma aproximação desconcertante: o caráter idílico-social do matrimônio e a chocante aparência do noivo, cuja solene investidura militar destaca-lhe comendas e insígnias da patente (no site *Ninabermam.com*, há quinze fotos de Ty executando tarefas cotidianas; notam-se as amputações do antebraço esquerdo e de alguns dedos da mão direita; a premiação rendeu também entrevista filmada com a fotógrafa).

Na mostra *Corpo humano real e fascinante*, cadáveres preservados pela técnica da plastinação deram o testemunho da decomposição embargada pela tecnologia, num deslocamento entre o científico e o artístico: 16 corpos e 225 órgãos polimerizados (conservação à base de silicone) levaram milhares de pessoas à críspação, na fronteira entre a morbidez e o deslumbramento; ossos e músculos negam a putrefação em nome de um conhecimento estetizado sobre nossas entranhas, cuja visão era antes reservada aos estudos de anatomia, frustrando a morte pela ousadia artística.

A exemplaridade da arte tridimensional, que milenarmente condicionou nossos sentidos para a perfeição, teve sua passagem no Brasil, em 2006, com esculturas de deuses gregos, parte do acervo do museu Pergamon (Berlim). Se na Antigüidade clássica o divino se revelava ao humano, a vanguarda da arte fez o humano render-se ao divino. Artistas controversos como Andy Warhol e Damian Hirst concebem a transfiguração do corpo humano em divino, sua mutação do sagrado ao profano e a apropriação pela ciência. Warhol ironiza o prestígio do culturismo, pondo o “corpo sob suspeita”,

enquanto Hirst anuncia o “corpo medicalizado”, substituindo pela ciência a pregressa relação com o divino. Entre os anos 60 e 80, com o avanço das pesquisas em genética e informática, a ciência passa a focalizar o corpo “do ponto de vista molecular ou o transforma num híbrido com suas próteses e transplantes” (Senra, *Folha de S.Paulo*, 17/7/05:5). Na interlocução ciência-arte, do Renascimento ao advento das tecnologias da imagem, artistas e cientistas recorreram aos mesmos instrumentos técnicos.



*Segundo Calligaris,
“gostamos de
contemplar coisas
perfeitas porque
funcionam como
exorcismos contra
nossas impotências”*

São muitas as apreciações ancentrais às antinomias entre o Belo e o Feio. Platão aborda aspectos físico, afetivo e moral em diversas passagens de seus *Diálogos*. Tomás de Aquino, em *Summa Theologiae* (séc. XIII), vê a Beleza certificada pelo íntegro e perfeito: (“será considerado feio um corpo mutilado”). A Beleza, convicção comum à filosofia medieval, nasce dos contrastes – “também os monstros têm uma razão e uma dignidade no concerto do criado” (Eco, 2004:85-88).

As formas clássicas firmaram-se canonicamente, condicionando nossas preferências estéticas, “gostamos de contemplar coisas perfeitas porque funcionam como exorcismos contra nossas impotências” (Calligaris, *Folha de S.Paulo*, 7/2/99: I-5,10). Mas é na comisseração e na imperfeição que se detém nosso móbil julgamento: em 1993, a perturbadora mostra de pinturas de Jean Rustin revelou-nos corpos nus, senis, enfermiços, provando quanto o real pode ter de grotesco em nossa inexorável decadência física e psicológica.

Abordando a longa linhagem da iconografia da dor, Susan Sontag lembra que o espectador pode conder-se ou sentir-se encorajado pela força moral exemplar dos “destinos situados além da lástima e da controvérsia. Parece que a fome de imagens que mostram corpos em sofrimento é quase tão sôfrega quanto o desejo de imagens que mostram corpos nus”; sobre nossas reações, ela acrescenta: “somos *voyeurs*, qualquer que seja o nosso intuito” (Sontag, 2003:37-39).

Estetas e escritores reconheceram na repulsa uma forma de prazer para desautomatizar o olhar (como o italiano Mario Perniola e o francês André Breton), ao reclamar a instauração do belo convulsivo, capaz de tirar a sociedade de sua letargia. Ainda que a crítica de arte tenha seu discurso fundamentado nas ciências sociais, na filosofia, na psicanálise, nossos critérios de apreciação implicam respostas limítrofes com a emoção, para compensar “a falta de confiança em nossa experiência estética”, frisa Contardo Calligaris (Calligaris, *Folha de S.Paulo*, 3/3/05:E-16).

*Para Mikhail Bakhtin,
“o aspecto essencial
do grotesco é a
deformidade. A
estética do grotesco
é em parte a estética
do disforme”*

A foto da estátua de Allison Lapper dispõe ao leitor não apenas os ângulos de um corpo anômalo, mas a concentração de observadores na praça londrina: exibicionismo e voyerismo confinam-se no campo fotográfico e na motivação escópica fruitiva; sob o conceito de “obra aberta”, de que fala Umberto Eco, fruição é produto da sensibilidade particularmente condicionada, como um código culturalmente sistematizado, mesmo compreendido segundo múltiplas perspectivas. Diante das desproporções de um corpo

na plenitude de seu desnudamento, o juízo estético do leitor, em críspação de *freak show*, transita entre o questionamento do grotesco e a admiração da beleza convulsiva.

● Código egoísta de normalidade

Ainda que uma deferência à arte, o belo não é tributário da perfeição. Historicamente, a quebra da harmonia corporal sujeita-se à discriminação social, ao opróbrio religioso ou às expansões artísticas: nos afrescos greco-romanos estão mitológicos seres híbridos em iconografias que encarnam o humano e o animal (um centauro é uma fantasia mítica; um cavalo com três patas, um acidente genético). No séc. XIX, a fotografia registrou pessoas sindrômicas, mutiladas, hermafroditas; os gêneros pictórico, literário e cinematográfico serviram-se da ciência e da estética para tematizar o corpo em figuras dismórficas.

O preconceito, a exclusão e a exploração aviltante têm relatos seculares, na vida social, nas cortes, nos circos, especialmente na Antigüidade e na Idade Média. Aleijados, cegos e doentes, no séc. I d.C., eram considerados proscritos e impuros, segundo o Mishnah (antigo livro da tradição judaica). No séc. XVI, Michel de Montaigne, no ensaio “A propósito de uma criança monstruosa”, detalha suas impressões sobre a morfologia xifópaga de dois meninos unidos numa conformação abdominal teratogênica (rendendo soldos àqueles que os exibiam): “ligava-se a outra criança, sem cabeça, com o orifício intestinal tapado mas inteiro quanto ao resto. Esse aborto tinha um braço mais curto do que o outro (...)” (Montaigne, 1970:418-419).

No trânsito entre a arte e a ciência, imagens de uma rara síndrome genética instigaram Alberto Manguel a ir além da etimologia da palavra *monstro* (“aquele a quem apontamos o dedo”), lembrando o cirurgião francês Ambroise Paré, cuja antologia de constituições físicas excepcionais - uma “coleção de monstruosidades” (publicada em 1573) - denominava-se “exemplos da Ira de Deus”. Referindo-se ao “mundo das aberrações do

circo”, numa série de fotografias de Mariana Gartner, Manguel cita “palhaços anões, homens de pele elástica, aleijões sem perna (...): anomalias da natureza pelas quais o espectador pode adotar um código egoísta de normalidade” (Manguel, 2001:159-163).

Entre os séculos XVIII e XIX, popularizaram-se (na Europa e EUA) os *freaks shows*, com degradantes exposições de caráter circense: deformidades e mutilações eram transformadas num mafuá de horrores (destacaram-se a “Casa dos Monstros”, em Amsterdã, e o “Museu Americano de Nova York”). Antes dessas arrepiantes mercantilizações, deficientes (sobretudo mentais) eram abandonados, na condição de indesejáveis, numa embarcação errante (*nau dos insensatos*) que navegava entre os portos do Mediterrâneo.

Os “humanos diferentes” são cerca de 250 milhões no mundo, segundo apurou Martin Monestier, numa detalhada pesquisa que resultou na obra “Les monstres: histoire encyclopedique des phénomènes humains” (Paris: Le Cherche-Midi, 462 p.)

Sinais particulares do corpo em solidariedade com a alma, no Brasil do séc. XVIII, eram tidos como reflexo de forças contraditórias presumidas pela concepção vitalícia do lunário perpétuo, que se sustentava em convenções culturais, levando à “moda da fisiognomia”: “(...) nos nascidos sob Saturno, por exemplo, avultava o grotesco – costumam ter o rosto grande e feio; os olhos meãos e inclinados para a terra; um maior do que o outro; (...) os dentes uns maiores que os outros, as pernas compridas e tortas” (Del Priore, 1997:301). Ainda na Colônia, certos procedimentos médicos aconselhavam a alteração de características faciais nos recém-nascidos: enfeixava-se o corpo do bebê e a cabeça era “modelada a fim de ganhar uma forma mais agradável. Entre os descendentes de africanos e entre algumas tribos indígenas, achatavam-se os narizes dos pequeninos para atender a critérios de estética” (Priore, 1997:303).

Nos anos 50 do século XX, a talidomida (presente na fórmula de ansiolíticos) produziu pânico nas mulheres em idade fértil, em razão dos riscos teratogênicos:

milhares de crianças nasceram com atrofia dos membros superiores e inferiores (até a substância ser proibida, no início dos anos 60). Décadas depois, a imprensa noticia o nascimento de três bebês seqüelados, cujas mães tomaram um medicamento que continha talidomida (de uso restrito para Hansenianos e portadores do vírus HIV) (*Folha de S.Paulo*, 3/10/07:C-9).

Como a controversa musa inglesa, um traço de imperfeição em Michelangelo (1475-1564) também ganhou notoriedade: sua estátua de Davi, o mais reconhecido símbolo de perfeição, apresenta um único defeito, segundo professores de anatomia da Universidade de Florença, os quais constataram a ausência de um relevo muscular abaixo do ombro direito da escultura (resultado das características do bloco de mármore, que havia sido rejeitado por outros artistas).

Michelangelo presumia que a escultura apresentava-se já virtualmente contida no mármore originário; restava-lhe “escavar da pedra o excesso para trazer à luz aquela forma que o material, em suas nervuras, já continha” (Eco, 2004:401). Ele mandava, narram os biógrafos, que um de seus homens procurasse suas estátuas entre as pedras.

Num longo percurso, História e arte têm pontos de intersecção entre o imperfeito e o grotesco: um quadro de Masaccio, de 1426 (capela de Brancacci, Florença), revela o primeiro caso de poliomielite – o jovem retratado apresenta atrofia das articulações inferiores e ausência de tônus muscular no corpo e no controle da mão (a forma epidêmica da doença só foi reconhecida em 1880). A cultura ocidental legou-nos obras com figuras representativas: uma anã, no quadro *As meninas*, de Diego Velázquez; o discrepante Ricardo III, na peça de William Shakespeare; o troncho Quasímodo, no romance *O Corcunda de Notre Dame*, de Victor Hugo, são exemplos de dismorfismo nas tintas do barroco espanhol, na dramaturgia inglesa do séc. XVI e nas letras do romantismo francês.

Num antigo documento de origem francesa, definem-se como características do grotesco “o

monstruoso, o constituído justamente da mistura dos domínios, assim como, concomitantemente, o desordenado e o desproporcional” (Kayser, 1986:24). Mas as antíteses harmonizam o mundo, justifica Victor Hugo, em 1827, no prefácio de sua peça *Cromwell*: “o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime (...), enfim, o meio de ser harmonioso é ser incompleto” (Hugo, 1988:25).

Num de seus estudos fundamentais, Mikhail Bakhtin resume a temática que o empolgou: “O aspecto essencial do grotesco é a deformidade. A estética do grotesco é em grande parte a estética do disforme” (Bakhtin, 1999:83). As imagens do corpo grotesco estavam largamente disseminadas entre os contemporâneos de Rabelais: “elas eram portanto compreensíveis, habituais e familiares”. O grotesco, como característica da incompletude da corporalidade, relaciona-se, segundo o teórico russo, a certos prazeres comensais, aos quais se associam “a cópula, a gravidez, o parto” (Bakhtin, 1999:299-311); a Antologia de Hipócrates permitiu-lhe compreender diferenças sensíveis do corpo, preferencial objeto de estudo quando “inacabado”.

Nessa perspectiva, *Alison Lapper grávida* revitaliza na estatuária o pendor clássico e o grotesco medievo; esquadrinham-se em seu talhe a singularidade morfológica e a progressão gestacional, mas desencoraja-se a aproximação tátil na envergadura inalcançável em que está enquistada. Esse antagonismo da percepção Henri-Pierre Jeudy analisa num entrecho ficcional, afirmando que “o desequilíbrio das proporções provoca a certeza da feiúra absoluta”: ele se refere a certa “estátua de gesso que representa uma mulher nua extravagante”, em *La Bête Aveugle* (de R. Edogawa) – sua tônica é a hipóstase do tato desafiando a tirania da imagem, quando o público sente-se tentado a tocar a estátua (Jeudy, 2002:94-95). A seus argumentos ele acrescenta que o poder dos estereótipos banaliza “as figuras contemporâneas da monstruosidade” (Jeudy, 2002:130).

Numa trajetória histórica das teorias estéticas, o feio foi conceituado como desarmonia por violar as regras da proporção

sobre a qual a Beleza se fundamenta: “embora existam seres e coisas feias, a arte tem o poder de representá-los de modo belo, e a Beleza (ou pelo menos a fidelidade artística) dessa imitação torna o Feio aceitável”. Não faltam testemunhos dessa concepção, de Aristóteles a Kant:

(...) existe o Feio que nos repugna em estado natural, mas que se torna aceitável e até agradável na arte, que exprime e denuncia “belamente” a feiúra do Feio, entendido em sentido físico e moral. Mas até que ponto uma bela **representação do feio** (e do monstruoso) não o torna fascinante? (Eco, 2004:133).

O poeta latino Horácio (lembrado pelos modelos de virtudes clássicas não só de equilíbrio como de medidas influentes no ideário renascentista) e o arquiteto romano Vitruvius (célebre por seus estudos sobre as formas e a arquitetura), eram avessos às “transgressões às leis da natureza e da proporção”, mas as linguagens que privilegiam o grotesco encontram permanência na História, nas artes e no universo midiático. Afinando-se com a pulsão escópica de um público que se excita com anomalias, a atração pelo grotesco teratogênico deu representatividade cinematográfica ao filme *Freaks*, de Tod Browning, em 1932:

“O ‘freak’ (monstro, aberração) não é necessariamente grotesco, mas quase sempre esteve a ele associado, em virtude de sua espetacularização”. O ethos que Browning retoma apresenta figuras aberrantes; traçando uma pequena história dos desvios da anormalidade, ele sustenta: “a repugnância com que vemos o anormal, o malformado e o mutilado é resultado de um longo condicionamento por nossos antepassados” (Sodrê, 2002:97).

Aos místicos, teólogos e filósofos medievais coube a tarefa de buscar explicações para os desvios da natureza: “Diversos *portenta* (nascidos para significar algo superior) são os *portentuosos*, que apresentam mutações menores e acidentais, como as crianças que nascem com seis dedos, por defeito material e não para obedecer a um

plano divino”. O equilíbrio redime a “monstruosidade”: mesmo aquilo que nos parece desagradável é necessário à ordem universal, “monstros inclusive.” No séc. XVII, havia pintores “apreciados por suas representações de seres feios, desagradáveis, estropiados e mancos (...). No séc. XVIII, ao contrário, o universo do prazer estético divide-se em duas províncias, a do Belo e a do Sublime” (Eco, 2004:147-281).

Na relação entre imperfeição e perfeição ideal, mesmo no atleta admiravelmente perfeito “esconde-se o monstro”, afirma o historiador da arte, Jorge Coli, “já que lhe falta a consciência de que é vulnerável e imperfeito”. A assertiva faz referência à cineasta Leni Riefenstahl, esquecida de que o “mestre do perfeito é o imperfeito. É o imperfeito que ensina” (Coli, *Folha de S.Paulo*, 2/6/02:11).

Leni Riefenstahl, a serviço do nazismo, traçou a busca da suposta perfeição da raça ariana filmando as Olimpíadas de Berlim: no prólogo de *Os deuses do estádio* (1938), ela associa estátuas da Antigüidade clássica ao atleta de então, em consonância com o projeto estético nazista: “tornar perfeito um mundo imperfeito” (Coli, *Folha de S.Paulo*, 2/6/02:11). Eugenia, ciência e nacionalidade impondo a pretensa pureza genética – ideal perversamente utópico segundo o qual o vínculo entre arte e ciência se estabelece.

Em *O mito da beleza*, num capítulo dedicado à eugenia, Naomi Wolf destaca grupos étnicos considerados segregados por suas feições características que os cirurgiões plásticos insistem em submeter a uma “correção”. Seu exemplo introduz uma deplorável anterioridade nazista: em 1938, na Alemanha, os próprios pais solicitavam a eutanásia de bebês deformados, pois o III Reich enfatizava “o dever de ser saudável”, pedindo ao povo que renunciasse ao princípio do “direito ao próprio corpo”, caracterizando os fracos e doentes como “consumidores inúteis”. Inicialmente foram esterelizadas pessoas com “invalidez crônica, depois com pequenos defeitos, em seguida os ‘indesejáveis’. (...) Os ‘consumi-

dores inúteis’ eram simplesmente postos numa ‘dieta sem gordura’ até que morressem de inanição”. O propósito de manter a nação saudável justificava a experimentação médica em “criaturas que, por serem inferiores aos humanos, podem ser estudadas, alteradas, manipuladas, mutiladas ou mortas” (Wolf, 1992:352-355).



*O corpo, já observou
Michel Foucault,
torna-se objeto das
relações de poder
disciplinador, que o
marcam e torturam,
forçando-o a emitir sinais*

Adolf Hitler esterelizou deficientes físicos e mentais em 1934. Classificadas como “indignas de viver”, 70.000 pessoas foram exterminadas. A fixação de Hitler pela arte greco-romana orientou o projeto estético do III Reich; a supressão do “feio” e do “impuro” aproximou eugenia e arte: na década de 30, para promover o extermínio, propagandistas do regime nazista fizeram a justaposição de “fotografias médicas de corpos deformados e mutilados junto às distorcidas figuras das pinturas expressionistas para ‘demonstrar’ a degeneração dos artistas e justificar desse modo a censura” (Ewing, 1996:332). Em 1992, o documentário de Peter Cohen, *Arquitetura da destruição* (*Architecture of doom*) tornou-se uma das mais apuradas pesquisas sobre a insanidade hitlerista diante das vanguardas da arte.

● Interlocação moda-arte-ciência

A inserção das possibilidades da arte no excêntrico da propaganda deu-se marcadamente no final dos anos 90. Campanhas e ensaios de moda jovem apropriaram-se de elementos bizarros das linguagens visuais

contemporâneas: a carne, a patologia, o sangue. Etiquetas como Fórum, Ellus e M. Officer excederam-se ao explorar as propostas da chamada “onda choque” (comportamento depressivo, erotismo, sugestão ao uso de drogas). A M. Officer foi além, acrescentando ao status da marca a ética da inclusão. Ao referendar a deficiência física, desvia o olhar do consumidor do prumo da normalidade. A imperfeição e a grife compartilham a mesma visibilidade (fig.3).



A subversão dos padrões publicitários põe em questão “aquilo que repele ou choca o consumidor”, como nas imagens criadas pelo fotógrafo Oliviero Toscani para campanhas da Benetton: importa, como grife, o “escândalo que a foto pode produzir” (Coelho, 1995:88-90). Uma aparência artificial de protesto não implica obrigatoriedade estética, desde que a valorização comercial esteja fortalecida.

A fidelidade do consumidor à marca e ao produto está na promessa da imagem da moda inspirada na arte do grotesco: “o homem sente tanto atração como repulsa por qualquer artifício que possa ferir, marcar ou alterar o seu corpo, ou que lhe cause estranheza por não ser familiar ao seu cotidiano, principalmente se causar dor”. É preciso alcançar um ruído que supere a estética de mensagens convencionais (ideais de felicida-

de, beleza, corpos perfeitos, roupas bonitas): “as deformações de corpos e linhas nas artes sempre causaram uma reação inquietante no público e nos críticos das mais variadas épocas” (Iahn, 2003:55-57). O consumidor jovem, receptivo à violência urbana e às formas escatológicas de arte, torna-se um desafio para a criação publicitária, que acompanha mudanças de comportamentos envolvendo a vida sexual e afetiva de seu público.

Na publicidade da M. Officer, há um cruzamento de intenções: prevalece um ideal de respeito às limitações do corpo, mas explora-se uma imagem estetizada, mercantilizando a fatalidade da mutilação naquele cuja carreira cobra ao belo o tributo da perfeição. A intimidade de seu gesto conjuga a ausência da perna, uma prótese e uma peça do vestuário feminino: na amplitude da saia, que rompe a previsibilidade das convenções moda/gênero, a tecnologia ultrapassa a natureza homologada por articulações de fibra de carbono, alumínio e titânio.

Somando efeitos de estranhamento ao seu mecânico engaste de ligas metálicas, Ranimiro Lotufo é o modelo atlético encenando, com a máscula compleição, o uso de uma saia costumizada que se abre não para a sensualidade, mas para o hibridismo (homem-máquina). Ao exibir a extensão artificial (superação da natureza), ele gera um desvio estético (moda/ travestimento), numa ambigüidade psíquica e moral (o choque da mutilação/ a aceitação do diferente). Depois de virar notícia quando perdeu uma perna num acidente de paraplanagem, em 1995, ele reapareceu na mídia com a veiculação do anúncio em revistas e outdoors:

Os modelos deficientes são uma tendência na moda internacional (...). A primeira reparação de Lotufo nas passarelas foi no ano passado, quando o modelo desfilou no Morumbi Fashion Brasil. Ao mesmo tempo em que retornou ao mundo fashion, ele também voltou a praticar esportes radicais, entre eles, o paraplanagem (*Folha de S.Paulo*, 1/11/98:6).

Seu apêndice mecânico projeta-se ostensivamente sob a fenda da ampla saia rota, no gesto de ajustá-la ao corpo (ou despir-se dela).

Sobre o apelo das fendas, a historiadora cultural Valerie Steele explica-as no contexto de um jogo sexual, no qual cumprem a simbólica função de uma pseudovagina. A atração por aleijados e amputados é objeto de interesse para Steele, cuja análise sobre neo-sexualidades e normopatas faz alusão a objetos e membros artificiais que, assim como as roupas, são usados como fetiches: “escovas de cabelo, próteses (membros artificiais), alfinetes de segurança (...). Há os assim chamados fetiches negativos, que envolvem a ausência de alguma coisa que está presente: Alguns homens são sexualmente atraídos por aleijados e amputados” (Steele, 2002:87). Uma perna extirpada remete ainda ao medo da castração que afeta o psiquismo masculino.

Steele menciona também o estudo de Annie Woodhouse, *Fantastic women*, que aborda conceitos ligados ao travestismo: “Através do ato de vestir roupas femininas o travesti cria uma ‘mulher sintética’, seu ‘self feminino’ que ‘responde às vontades e desejos de seu self masculino’. Já a ascensão das *drag queens* não exige que o *look* seja “completo”, nota Tony Mitchell. Ao invés disso, a *drag* mistura elementos “masculinos” e “femininos” (...). “E há também a ambigüidade da orientação sadomasoquista que o estilo permite” (Steele, 2002:93).

A idéia não é nova: Flávio de Carvalho, arquiteto e artista plástico, desfilou de saia na tarde de 19 de outubro de 1956, nas ruas do centro de São Paulo, tentando lançar um “traje do futuro”, idealizado “para libertar o homem do calor e dos seus malefícios” (*Folha de S.Paulo*, 22/10/06:C-2). Vale lembrar que, na Suíça, elas são vendidas em lojas de roupas masculinas para serem usadas sem causar espécie.

Um homem, uma prótese, uma saia (Thomas Laqueur, que estudou o corpo, o sexo e o gênero desde a Antigüidade grega, talvez visse nessa imagem um ícone da modernidade). A camiseta regata (de feitiço feminino) completa o inesperado visual M. Officer, dando um acento andrógino à composição, confundindo o observador entre o travestismo e o fetichismo. O par de tênis (calçado democrático, esportivo e unissex) contemporiza as valências sugeridas entre a anatomia e

o gênero de roupa que ousa contemporizar ambos os sexos.

Numa dinâmica perfeição/imperfeição, o corpo humano tem sido adornado, mutilado, reverenciado, mortificado e interpretado imaginativamente na arte: o *body modification* é um exemplo da revolução que questiona as fronteiras entre o feminino e o masculino, como uma revolta contra a natureza e o destino da anatomia. O corpo, já observou Michel Foucault, torna-se objeto das relações de poder disciplinador, que o marcam e o torturam, forçando-o a emitir sinais. No imaginário corporal, a diferenciação faz do vestir um ato de significar, implicando uma cartografia de “novas tecnologias, pela espetacularização do mundo, via imagem, e pela desreferenciação e fragmentação do sujeito” (Villaça/Góes, 1998:195).

Na visão do pesquisador Arthur Frank, pode-se depreender uma relação histórica entre o sofrimento e a adaptação de próteses: “haveria uma linha que conduziria dos instrumentos de tortura da Idade Média aos gestos industriais do trabalho na linha de montagem e depois às técnicas de reestruturação do corpo pelas próteses mecânicas”. É a epifania da forma de que fala Michel Maffesoli. (Villaça/Góes, 1998:280-281).

O hibridismo orgânico-tecnológico é também uma das características da obra do cineasta canadense David Cronenberg: acima das rubricas do “horror”, do “maravilhoso” ou do “terror biológico”, é a temática da “fusão entre homens, máquinas e animais, o que enseja a criação de seres híbridos (monstruosidades orgânicas e tecnológicas), a meio-caminho entre a fantasia científica, o terror e o grotesco” (Sodré, 2002:95). Nesse contexto, são evocativas as quimeras (analogia que Jorge Coli estabelece com a ciência) como seres mitológicos constituídos de partes de leão, cabra e dragão, levantando um mundo de carnes frágeis e horrores íntimos, num fascínio compartilhado com as práticas científicas.

Entre a unidade e o fragmento, a arte e a ciência, explicam-se as tensões do corpo humano: desde o Renascimento, esculturas

encontradas em escavações eram reconstituídas, garantindo sua integridade com peças de reserva (cabeças, braços, mãos), oriundas de descobertas diversas ou esculpidas para uma nova recomposição integral. Jorge Coli explica que a origem dessas “próteses” era secundária, importava o surgimento da estátua com inteireza, atitude que se modificou no final do século 18 e início do 19: respeitava-se o fragmento descoberto como portador de beleza e poesia próprias; procedimentos restauradores tornaram-se profanadores do espírito original que concebera a estátua” (Coli, *Folha de S.Paulo*, 2/6/02:6). As ambições da ciência e das artes plásticas figurativizam-se na combinatória de elementos extraídos de seres diferentes, à maneira do pintor grego Zêuxis (séc. 5 a.C.), inspirado a criar “uma efígie que não existia antes e superior à natureza” (Coli, *Folha de S.Paulo*, 2/6/02:5-6). Para figurar a imagem da mais deslumbrante das mortais – Helena, semelhante às deusas –, selecionou em seu estúdio partes admiráveis das mais belas moças: cabelos, nariz, seios.

A mutilação, a patologia e o grotesco, que marcaram as propostas das vanguardas artísticas dos anos 90, acabaram por conquistar o espaço público

Em Frankenstein, de Mary Shelley, vemos o ser criado por meio da ciência, com pedaços de cadáveres, um homem novo e superior aos seres naturais. No século 18, quando a escritora inventou seu monstro, a cirurgia militar (amputação, costuras, remendos) havia evoluído com hábeis instrumentos “para afastar as carnes, expor os ossos, para talhar ou serrar” (Coli, *Folha de S.Paulo*, 2/6/02:6). Os progressos que se

acentuaram durante as guerras napoleônicas coincidem com o período no qual Géricault pintava cabeças e membros humanos amputados encontrados nas salas de dissecação. Assim, Frankenstein metaforiza, em seus passos custosos, a punição de uma ciência que não presta conta de seus objetivos. O corpo, em sua possibilidade de ser fracionado, tem na pintura a expressão mais artística, especialmente na temática religiosa, como na tela do francês Nicolas Poussin (1594-1669), *O martírio de São Erasmo* (1628) – linguagem pictural da atração pela fragilidade corporal ao desmembramento induzido, sobretudo, pelo martírio. Já a arte de Ingres (“pseudoclássico, contrário aos românticos e realistas”) impeliu o século XIX a um idealismo no qual prevalece a “imitação do sensível”. Selecionando uma parte do corpo e aprimorando-a, melhor ela se define. Um “sobrenatural apolíneo” configura a pintura neoclássica: sucedia ao desnudamento “minuciosa reconstituição, na busca de um todo perfeito, situado acima da natureza” (Coli, *Folha de S.Paulo*, 2/6/02:4-5). Ingres concede às partes obsessiva atenção, numa poética autônoma que as impõe estranhamente sobre o todo.

Informação e espetáculo

Nos códigos básicos da cultura, da informação midiática e das linguagens artísticas encontramos o mote da deficiência. Destinada geralmente ao privado cultural, uma oportunidade de engajamento no mercado de trabalho pode ser constrangedora, mesmo num contexto de inclusão social, a exemplo de um anúncio oferecendo vaga para uma função subqualificada, cujos atributos exigidos contrastam com o perfil de um candidato com necessidades especiais não especificadas (como limitação motora ou cognitiva): “Ajudante de Limpeza – instituição de ensino busca Portador de Deficiência com excelente relacionamento interpessoal, dinâmico e atualizado” (*Folha de S.Paulo*, Caderno de Empregos, 3/6/07:8).

A adaptação a que pode recorrer um deficiente, em seu exercício profissional, figurou

no documentário “Profissão: repórter” (TV Globo, 30/8/07) – um dos focos foi o motoboy que, aos 23 anos, num acidente de moto, perdeu a perna esquerda e alguns dedos de uma das mãos, mas continuou na lida, sem o uso de prótese e raramente se locomovendo com o recurso de muletas. Improvisando uma extensão metálica adaptada ao quadril, o jovem aciona o mecanismo de marchas da moto. Ele é filmado na entrega de encomendas, andando e subindo escadas, saltitando com a perna direita. A câmera acompanha sua desenvoltura.

Como arremedo de prótese, é uma construção artificial para correção da funcionalidade orgânica e, por sua conexão à máquina, a expansão lhe dá um tosco caráter cibernético, num contexto de inovação e experimentação: “próteses são *ciber*”, explica Lúcia Santaella sobre o “corpo protético”: teóricos designam como *ciber* vastos sistemas tecnológicos que compõem “um híbrido entre máquina e organismo”. A adição protética “é um suplemento do corpo humano que não é complexamente integrada, nem autônoma.(...) As próteses borram as margens entre aquilo que é tido como natural e o artificial” (Santaella,2003:201). Refinam a capacidade do primeiro e marcam uma intersecção entre dois sistemas.

Uma feira internacional de tecnologias para deficientes reuniu 30.000 pessoas, em abril de 2006, apresentando “roupas inclusivas” criadas por alunos da Universidade Anhembi Morumbi, que estudam compensações necessárias: “Observamos as alterações dos planos e eixos do corpo e a atividade do grupo muscular. É preciso ter liberdade de atrito entre as linhas dos recortes, a costura e o corpo e liberdade no vestir e despir”, afirmou a professora Maria de Fátima Grave (*Folha de S.Paulo*, 23/4/06:C-4). Portadores de deficiências somam 15% da população brasileira, num mercado de moda que lhes deve adaptação e qualidade. Mais que a carga simbólica da diferenciação, a moda para o deficiente pede conformidade.

Deficientes físicos, na cultura das nomenclaturas politicamente corretas, passaram a ser designados com expressões fora do domínio do vulgo (não faltaram motejos: anões, por exemplo, seriam pessoas *verticalmente prejudi-*

cad); a expressão *perneta* tornou-se pejorativa. Já nos acostumamos às recorrentes imagens de adultos e crianças portando aparelhos de locomoção em propagandas institucionais. Até os maços de cigarro tornaram-se mídias auto-referenciais a alertar sobre os riscos do fumo: um homem, com ambas as pernas mutiladas, é uma das deprimentes composições usadas para desencorajar o vício.

Em 1932, o filme *Freaks*, de Tod Browning, explorou deformidades e tornou-se um clássico do grotesco. A MGM recorreu ao diretor para lançar uma produção que fizesse frente à concorrência; os atores foram recrutados em circos da Europa e Estados Unidos: microcéfalos, anões, irmãs siamesas, homens e mulheres sem braços e pernas. A versão em DVD (EUA, 2004) oferece na introdução um elucidário sobre a condição dos abnormais e seu código de ética, o que fez do filme uma obra definitiva: “Nunca mais uma história como essa será filmada, uma vez que a ciência moderna e a teratologia estão rapidamente eliminando do mundo tais erros da natureza”.¹

¹ “Mensagem especial antes de começar essa atuação altamente incomum: desde o passado longínquo, aquilo que não correspondesse à normalidade era considerado representação do Mal. Monstrosidades e ações de injustiça, na Ásia e na Europa, foram temas da literatura, da religião, do folclore, da História. Pessoas mal ajustadas e malformadas alteraram o destino do mundo: Golias, Caliban, Frankenstein, Ricardo III, Tom Thumb e Kayser Wilhelm são apenas alguns cuja fama é universal. O acidente de nascimento de um anormal era considerado uma desgraça; crianças malformadas eram deixadas ao relento para morrer. Se um *freaks* sobrevivesse, era visto com suspeita. A sociedade sempre afastou pessoas vítimas de deformidades; as famílias envergonhavam-se da praga rogada contra elas. Eventualmente esses desafortunados eram postos na corte para serem atormentados e ridicularizados como divertimento para os nobres. Outros, abandonados, quando não morriam de fome, tentavam sobreviver como mendigos ou ladrões. Amar a beleza é sentimento profundo desde o início da civilização. A revolta com que observamos o anormal, o malformado, o mutilado resulta de condicionamento atribuído a nossos ancestrais. A maioria dos *freaks* tem pensamentos e emoções normais; eles são forçados a ter uma vida extremamente não-natural. Assim, elaboraram entre si um código de ética contra agressões: as regras são rigidamente seguidas e a dor ou a felicidade de um deles é de todos. O episódio a ser contado baseia-se no efeito desse código. Nunca mais uma história como essa será filmada, uma vez que a ciência moderna e a teratologia estão rapidamente eliminando do mundo tais erros da natureza. Com humildade, em razão das muitas injustiças praticadas contra eles (que não têm poder para controlar o próprio destino), nós apresentamos a mais surpreendente história de horror do anormal e das pessoas não-desejadas”.

Em 1993, *Encaixotando Helena*, de Jeniffer Linch, abordou a compulsão mutiladora e a passionalidade delirante de um cirurgião obcecado por decepar os membros de uma prostituta (subvertendo o mito grego de Helena). É o corpo simbolicamente fragmentado, encontrando correspondência na teoria psicanalítica do fetiche por partes isoladas da anatomia feminina (mecanismo psíquico que representa domínio sobre a mulher). No cinema brasileiro, a atriz Lílian Taulib, que teve uma perna amputada aos 13 anos, atuou (com o uso de muletas) no filme *Crime delicado* (Beto Brandt, 2006), protagonizando uma deficiente por quem um personagem cultiva intensa paixão. A imprensa reproduziu alguns de seus momentos em cena; em fotos sensuais, ela também foi destaque na revista *Trip*, dando depoimento sobre sua sensualidade.

Já a ex-modelo britânica Heather Mills animou os *fait-divers* não apenas por ter se divorciado do guitarrista Paul McCartney, mas por exibir sua performance como deficiente física. Em abril de 2007, no programa *Dancing with the stars*, na TV americana, ela era “a candidata mais polêmica”, mas foi eliminada: “A britânica, que perdeu a parte inferior da perna esquerda em um acidente de carro, dançou com sua prótese quase sempre à mostra” (*Folha de S.Paulo*, 29/4/07:E-9).

No cenário nacional, apreciamos eventos menos espetacularizados sobre os quais Ruy Castro comentou: “O Brasil, no geral, é um país hostil aos deficientes”. (*Folha de S.Paulo*, 20/8/07:A-2); seu desabafo refere-se às competições para atletas diversamente capacitados de vários países, no Parapan do Rio/2007, com um saldo de 83 medalhas de ouro para nossos competidores (superando os favoritos: EUA, Canadá, México e Cuba). Quando esportistas sofrem mutilações (como o campeão de salto João do Pulo e o iatista Lars Grael), a repercussão intensifica-se na mídia. Grael, por exemplo, mereceu duas páginas inteiras na *Folha de São Paulo*, após cirurgia e conseqüente recuperação depois que a hélice de uma lancha decepou-lhe uma das pernas. Além dos detalhes do episódio, o título do texto principal resume a disposição do atleta: “Lars Grael já busca prótese para voltar às competições” (*Folha de S.Paulo*, 11/9/98:E-3, 13-14).

Numa proposta alentadora e solidária, o jornal inseriu em quatro colunas (20x10) a fotolegenda de uma jovem com próteses especiais para competição: “atleta da Universidade de Georgetown (Washington), tornou-se recordista mundial nos 100m rasos femininos na categoria paraolímpica de duplamente amputados”. Trata-se de Aimee Mullins, então com 23 anos (loira e bonita, ela também foi capa da revista inglesa *Dazed & Confused*). Suas próteses metálicas formam uma haste curva na extremidade, permitindo suporte e ampla mobilidade (fig.4). A conformação da peça ao corpo sugere a impressão de um ser híbrido, numa renovada iconografia mítica – a ciência imita a natureza, a competição dá nova chance ao corpo e a cultura da imagem prodigaliza espaço para a foto.



É também um hibridismo entre o mérito da atleta e o espetáculo da imagem, convalidando as teorias Jean Baudrillard e Guy Debord. Este, a propósito da força midiática centralizadora, afirma: “O espetáculo nada mais seria que o exagero da mídia, cuja natureza, indiscutivelmente boa, visto que serve

para comunicar, pode às vezes chegar a excessos.” (Debord, 1997:171).

● Considerações finais

À arte coube aproximar o belo e o chocante. Assim como a estatuária guarda a mística ancestral da incompletude, a deficiência deu o testemunho de sua condição anômala na literatura, na fotografia, no cinema, encontrando nas imagens midiáticas o risco da espetacularização. No final do séc. XX, um provocativo exemplo de mutilação polemizou o discurso da publicidade. No séc. XXI, a escultura moderna dignificou as extremidades deformadas de uma mulher. Ao contrário do mito de Prometeu, o modelo da M. Officer substitui o inconformismo pelo supremo gesto da superação, que a grife incorpora como estilo. Promovendo a marca, ele nos encara acima da dor moral da diferença e isento da afetação de se prevalecer da deformidade pela contingência profissional. É a lingua-

gem da provocação revitalizando o hibridismo dos seres mitológicos: o masculino, o feminino e o tecnológico, no visível ângulo em que o corpo e seu apêndice mecânico se ajustam.

A mutilação, a patologia e o grotesco, que marcaram as propostas das vanguardas artísticas dos anos 90, acabaram por conquistar o espaço público: a morfologia de Alison Lapper orienta afluente o olhar para sua sinuosidade disfuncional; é um corpo inacabado cujo direito à sexualidade estende-se à dádiva da fertilidade para alcançar a aura do sublime. Sua epifania da forma intensifica o desafio da gestação quase a termo. Num desacordo com os ditames estéticos, a estátua tem o mérito de somar contemplação à curiosidade escópica que uma natureza diversa excita. Triunfante em seu perfil singular, ela celebra a atitude da arte, que expande um novo conceito, e a experiência do corpo imperfeito gerando um novo ser.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.
- BASTIDE, Roger. *Arte e Sociedade*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1979.
- CALLIGARIS, Contardo. "O leitor discípulo". *Folha de S. Paulo*, 7/2/1999, p. I-10
- _____. "Dificuldades do juízo estético". *Folha de S. Paulo*, 3/3/05, p. E-16
- CASTRO, Ruy. "Futuro melhor". *Folha de S. Paulo*, 20/8/2007, p. A-2.
- COELHO, Marcelo. *Revista Comunicação e Educação*. São Paulo: ECA/USP, n. 2, jan/abril, 1995, p.88-90.
- COLI, Jorge. "Corpo e espírito no cinema de terror". *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!, 29/10/2000.
- _____. "O fascínio de Frankenstein". *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!, 2/6/2002.
- _____. "O ogro e a arte". *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!, 1/9/2002.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEL PRIORE, Mary. "Ritos da vida privada". In: SOUZA, Laura de Mello e (org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. *História da beleza*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2007.
- _____. *História da feiúra*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2004.
- EWING, William A. *El cuerpo: fotografías de la configuración humana*. Madrid: Siruela, 1996.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- FOLHA DE S.PAULO. "Lars Grael já busca prótese para voltar às competições, 11/9/98.
- FOLHA DE S.PAULO. "O Garoto da Hora", 1/11/98b.
- FOLHA DE S.PAULO. "Nudez em praça pública divide londrinos", 16/9/05.
- FOLHA DE S.PAULO. "Moda começa a se adaptar ao deficiente", 23/4/2006.
- FOLHA DE S.PAULO. "Há 50 anos: SP conhece 'traje do futuro'", 22/10/2006.
- FOLHA DE S.PAULO. "Atrações 'trash' lideram ibope nos EUA", 29/4/07.
- FOLHA DE S.PAULO. "Talidomida volta a fazer vítimas no país", 3/10/2007.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de Cromwell*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- IAHN, Roberta. "O grotesco na publicidade". *Revista Comunicare*. vol. 3, n. 1, 1ºsem/2003, São Paulo: Fundação César Líbero.
- JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986, pp. 3, 24, 45.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- SANTAELLA, Lúcia. "Culturas e artes do pós-humano". In: *Da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.
- SENRA, Stella. "O homem nu". *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!, 17/5/05.
- STEELE, Valerie. *Fetice, moda, sexo e poder*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- SODRE, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- VILLAÇA, Nízia. "Corpo, sentido e imperfeição". In: SILVA, Ignácio Assis Silva (org.). *Corpo e sentido: a escuta do sensível*. São Paulo: Editora da Unesp, 1996.
- VILLAÇA, Nízia; GÖES, Fred. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- VILLEY, Pierre. "Os ensaios de Montaigne". In: MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaio*. Vol. 2. Trad. Sergio Milliet. 2. ed. Brasília: Hucitec, 1987.
- WOLF, Naomi. *O mito da beleza*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.