



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**DECIFRA-ME OU TE DEVORO: A ESFINGE E O ESTRANHAMENTO DO
FEMININO**

Beatriz Mehl Domingues Kucuruza

Rio de Janeiro/RJ

2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**DECIFRA-ME OU TE DEVORO: A ESFINGE E O ESTRANHAMENTO DO
FEMININO**

Beatriz Mehl Domingues Kucuruza

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Beatriz Jaguaribe de Mattos

Rio de Janeiro/RJ

2021

CIP - Catalogação na Publicação

KK95d Kucuruza, Beatriz Mehl Domingues
Decifra-me ou te devoro: a Esfinge e o
estranhamento do feminino / Beatriz Mehl Domingues
Kucuruza. -- Rio de Janeiro, 2021.
74 f.

Orientadora: Beatriz Jaguaribe de Mattos.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da
Comunicação, Bacharel em Comunicação Social:
Radialismo, 2021.

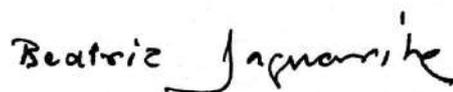
1. Corpo feminino. 2. Fotografia. 3.
Surrealismo. 4. Unheimlich. 5. Esfinge. I.
Jaguaribe de Mattos, Beatriz, orient. II. Título.

DECIFRA-ME OU TE DEVORO: A ESFINGE E O ESTRANHAMENTO DO FEMININO

Beatriz Mehl Domingues Kucuruza

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Radialismo.

Aprovado por



Prof.^a Dr.^a Beatriz Jaguaribe de Mattos – orientadora



Prof.^a Dr.^a Cristiane Henriques Costa



Prof. Dr. Fernando Antonio Soares Fragozo

Aprovada em: 22 de julho de 2021

Grau: 10,0

Rio de Janeiro/RJ
2021

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Ana e João, que me ensinaram a ter curiosidade pela vida.

Aos meus avós, Léa e Valdemar, pelo olhar.

Às amigas construídas ao longo destes últimos cinco anos, em especial, ao Pedro e à Rafaela, por terem compartilhado as tardes, as dúvidas, toda essa trajetória desde o início; à Thaíssa, que, na surpresa da amizade, fez do cotidiano uma extensão da praia, e à Maria Eugênia e ao Igor, pela beleza do acaso e pelo ombro amigo ao longo da escrita deste trabalho.

À professora Beatriz Jaguaribe, por toda a orientação, paciência e incentivo.

À Escola de Comunicação e aos seus professores que tanto contribuíram para a minha formação, especialmente, à Anita Leandro, pelos semestres de aprendizado e monitoria e ao Hermano Callou, pelo apoio nas disciplinas de Projeto I e II.

Aos professores de outros cursos da UFRJ, particularmente aos do Instituto de Psicologia, que abriram espaço para o meu interesse em suas aulas.

Aos professores Cristiane Costa e Fernando Fragozo, por terem gentilmente aceitado fazer parte dessa banca.

KUCURUZA, Beatriz Mehl Domingues. **Decifra-me ou te devoro:** a Esfinge e o estranhamento do feminino. Orientadora: Beatriz Jaguaribe de Mattos. Rio de Janeiro, 2021. Monografia (Graduação Em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 74f.

RESUMO

O presente trabalho busca investigar o estranhamento do corpo feminino a partir do mito da Esfinge, realizando uma breve genealogia de sua figura desde sua constituição monstruosa na Antiguidade Clássica até sua modernização pelo imaginário fotográfico surrealista. Em uma tentativa de problematizar a caracterização da mulher como esfíngica no Surrealismo, retorna-se para o encontro mítico da Esfinge com Édipo e sua conexão simbólica com a constituição histórica da alteridade feminina. Partindo dos apontamentos de Simone de Beauvoir acerca do mito da mulher, do conceito freudiano de *unheimlich* e das considerações de Hal Foster a respeito do Surrealismo, reflete-se sobre os fundamentos das facetas devoradora e enigmática da Esfinge e suas interlocuções com o olhar estranhado dirigido à corporeidade feminina, enfocando, particularmente, na histeria e em sua subsequente estetização pelos surrealistas.

Palavras-chaves: Corpo feminino; Fotografia; Surrealismo; Unheimlich; Esfinge.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	7
2. A ESFINGE DEVORADORA.....	11
2.1 A mitologia corpórea da Esfinge.....	11
2.2 O infamiliar e o corpo da Esfinge.....	17
2.3 A alteridade da Esfinge: entre o feminino e o monstruoso.....	21
3. A ESFINGE ENIGMÁTICA.....	25
3.1 O enigma do homem.....	25
3.2 O silêncio da Esfinge.....	31
3.3 O enigma do feminino: interseções entre a Esfinge e a histeria.....	36
4. A ESFINGE SURREAL.....	42
4.1 Surrealismo, fotografia e o infamiliar.....	42
4.2 O avatar da Esfinge.....	46
4.2.1 <i>A mulher no imaginário surreal.....</i>	<i>47</i>
4.2.1.1 Devoradora.....	48
4.2.1.2 Enigmática.....	52
4.2.2 <i>A estética da histeria.....</i>	<i>55</i>
4.2.3 <i>Uma Esfinge moderna.....</i>	<i>63</i>
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	69
6. REFERÊNCIAS.....	71

1. INTRODUÇÃO

No primeiro volume de *O Segundo Sexo*, originalmente publicado em 1949, Simone de Beauvoir (1970, p.299) questiona se o “mito da mulher” seria tão importante na realidade cotidiana quanto é na literatura. Este “mito da mulher” (*Ibidem*), à qual se refere Beauvoir, não seria composto por uma imagem definitiva e uniforme, mas por uma amálgama de mitos muitas vezes contraditórios entre si, como o mito da virgindade e o da sexualidade devoradora. Para a existencialista francesa, esta ambivalência inerente ao “mito da mulher” (*Ibidem*) derivaria da condição de alteridade que lhe foi culturalmente conferida.

Mais de setenta anos após a publicação de *O Segundo Sexo*, os debates sobre gênero estão longe de se esgotarem. Com a popularização de pautas feministas, o papel do imaginário cultural na perpetuação desta condição outra da mulher tem sido cada vez mais colocado em questão. Seja na esfera midiática ou artística, as representações da mulher e, particularmente, de seu corpo, se tornaram uma pauta de debate imprescindível nos estudos de comunicação. Inserido na cultura e interessado em analisar produtos culturais, o campo da comunicação não abarca somente a pesquisa destas representações na contemporaneidade, como também trata do imaginário cultural que as circunda, suas origens e seus mitos. Se no fim dos anos quarentena, Simone de Beauvoir (*Ibidem*) se interrogava sobre a capacidade do “mito da mulher” se expressar igualmente na literatura como na vida, atualmente já se afirma não só a influência de produções culturais, no caso de Beauvoir (1970) a literatura, na criação e na fundamentação de mitos, como se entende o papel destes mitos na sustentação de certas estruturas sociais.

Interessando-se pelas implicações deste “mito da mulher” (*Ibidem*, p.299) na forma como se construiu certas imagens entorno do feminino, este trabalho busca pensar a correlação entre corporeidade e alteridade a partir daquela considerada como uma das imagens mais paradigmáticas do mito do “mistério feminino” (*Ibidem*, p.237), o qual Beauvoir (*Ibidem*, p.299) entende como uma das facetas mais enraizadas do “mito da mulher”: a Esfinge. Devoradora e enigmática, a mitológica Esfinge se apresenta como uma figura cara para os estudos de gênero não apenas por ser um “monstro feminino por excelência” (MORAES, 2017, p.117), mas por se configurar enquanto “um monstro fundante da nossa cultura” (MORAES, 2000, p.86).

Como indício desta sua relevância cultural toma-se o fato de que, a despeito de ser uma criatura mítica oriunda da cosmologia grega, a Esfinge continuaria a se apresentar no imaginário moderno, com André Breton, o fundador do Surrealismo, declarando avistar o seu avatar nas fotografias de mulheres produzidas por Man Ray (MORAES, 2017). Um dos movimentos de

vanguarda européia que marcaram o século XX, o Surrealismo se tornou conhecido por sua postura subversiva e, muitas vezes, revolucionária (BENJAMIN, 1987), permanecendo influente na cultura visual até os dias de hoje (GONÇALVES, 2016). Porém, apesar de ser um desejo do grupo a criação de “uma nova mitologia, contemporânea aos dilemas de seu tempo” (MORAES, 2007, p.11), o antigo monstro feminino que um dia desafiou Édipo se manteve presente em seu imaginário, como bem indicado por esta declaração de Breton.

Diante desta permanência, esta pesquisa escolhe, dentre as diversas imagens pautadas pelo “mito da mulher” (BEAUVOIR, 1970, p.299), olhar justamente para a Esfinge com base na hipótese de que o que lhe haveria de tão fundante – fazendo com que seu avatar se revelasse em imagens de mulheres criadas séculos depois de sua primeira aparição mítica – seria precisamente o fato de sua figura emblemática personificar a própria concepção de que a mulher seria um “corpo estranho por definição” (RIVERA, 2005, p.66). Concepção esta que, na percepção do historiador da arte Hal Foster (1997), pautaria boa parte do ideário surrealista a respeito do feminino. A fim de investigar esta hipótese procura-se, então, traçar uma breve genealogia da Esfinge e de sua relação com este estranhamento do feminino. Embora esta investigação tenha sido motivada pela declaração de Breton acerca do “avatar da Esfinge” (MORAES, 2017, p.117) nas fotografias de Man Ray, considera-se que para se examinar sua aparição fotográfica no Surrealismo é primordial que se olhe atentamente para as suas origens na Antiguidade Clássica, uma vez que o “mito da mulher” (BEAUVOIR, 1970, p.299) se trata de uma construção cultural.

Imortalizada por seu encontro com Édipo, a Esfinge faz parte do rol de figuras femininas que, conforme Beauvoir (1970), se limitam à eternas coadjuvantes no destino dos heróis. Contudo, mais do que uma das diversas personagens femininas que cruzam a jornada de Édipo, a Esfinge constitui seu par oposto, seu outro por excelência. Ao passo que mediante uma perspectiva sócio histórica entende-se que foi através do olhar da epistemologia grega – que tem na vitória de Édipo sobre a Esfinge um de seus símbolos (MORAES, 2000; CONNELL, 2013) – que a corporeidade da mulher se aproximou do monstruoso (MORAES, 2000) e passou a representar uma alteridade na cultura ocidental (TEDESCHI, 2012), por meio do conceito freudiano de *unheimlich* compreende-se que o encontro com a alteridade corpórea estaria atravessado por uma experiência de estranhamento. Esta noção de *unheimlich* não só se encontraria particularmente vinculada à imagem da corporeidade feminina, como seria tida por Foster (1997) como crucial para se pensar o Surrealismo.

Perante o modo como sua articulação entre identidade, alteridade e corporeidade se expressa tanto nas análises acerca da Esfinge realizadas por Junito de Souza Brandão (1986),

Eliane Robert Moraes (2000, 2017) e Jane Connell (2013), quanto na leitura de Hal Foster (1997) sobre o Surrealismo, o *unheimlich* será eleito como norte teórico deste trabalho e, por consequência, como o conceito a partir do qual se trabalhará este estranhamento. Com o intuito de examinar como o *unheimlich* permearia o “mito da mulher” (BEAUVOIR, 1970, p.299) representado pela Esfinge, se explorará sua figura a partir de três eixos: sua condição feminina devoradora, seu enigma e sua apreensão pelo imaginário fotográfico surrealista.

No espírito de uma genealogia, a abordagem de cada um destes eixos será ordenada com base na própria forma como, segundo Brandão (1986), se construiu a imagem da Esfinge. No primeiro capítulo, “A Esfinge devoradora”, se retornará para as raízes de sua mitologia e da produção da alteridade feminina na Antiguidade Clássica a fim de averiguar como que a ligação de seu corpo feminino e monstruoso com o *unheimlich* a delimitaria à condição de “Outro absoluto” (BEAUVOIR, 1970, p.181) frente à Édipo. Já no segundo capítulo, “A Esfinge enigmática”, se pensará as implicações que este olhar estranhado para com a corporeidade feminina teria em seu enigma, seja ele “o enigma do homem” (VERNANT, 2014b, p.98) por ela cantado ou o “enigma da feminilidade” (BIRMAN, 1999, p.76) por ela mitificado. A partir deste capítulo, se começara a articular a presença da Esfinge no imaginário moderno mediante à associação de seu enigma com a histeria. Por fim, no terceiro e último capítulo, “A Esfinge surreal”, se analisará sua dita aparição e subsequente modernização no Surrealismo, procurando expor como que a caracterização esfíngica da mulher no movimento andaria lado a lado com o seu estranhamento.

O que se tenciona estruturando a pesquisa desta maneira é, se debruçando sobre as facetas devoradora e enigmática da Esfinge, poder vislumbrá-la para além das colinas de Tebas e de sua inaugural aparência leonina e alada (BRANDÃO, 1986). Isto é, perceber como que o seu “mito da mulher” (BEAUVOIR, 1970, p.299) se rerepresentaria na figura enigmática das históricas popularizada na “grande época da Feminilidade” (BEAUVOIR, 1970, p.237) e, é claro, na configuração da mulher no Surrealismo – que igualmente estetizou a histeria (FOSTER, 1997). Em termos mais pontuais, tem-se dois objetivos: refletir, por meio um escopo teórico, sobre como que a conexão entre o *unheimlich* e o feminino se expressaria em suas facetas devoradora e enigmática e, após esta reflexão, questionar o que, no imaginário fotográfico surrealista, possibilitaria que seu avatar ressurgisse “nos contrastes entre as fisionomias fotografadas, nos [...] traços múltiplos e contraditórios” (MORAES, 2017, p.117) das mulheres retratadas por Man Ray.

De caráter ensaístico, este trabalho terá a pesquisa bibliográfica como principal metodologia. A revisão de literatura aqui empregada tem como propósito estabelecer as bases,

históricas e míticas, para a problematização de cristalizadas imagens entorno de seu mito e encontro com Édipo nos dois primeiros capítulos e, em seguida, para a realização de um estudo comparativo entre a figuração da mulher no Surrealismo, exemplificada por uma breve seleção de fotografias de Man Ray, e os elementos que caracterizariam a Esfinge como uma personificação do *unheimlich* no último capítulo. O que se espera no decorrer desta pesquisa é, por intermédio da figura da Esfinge, criar um retrato compreensivo não só das questões de gênero que permeariam as representações míticas e visuais do feminino, mas das implicações que tais questões teriam no próprio processo de estranhamento, na escolha de quem seria um outro, de qual corpo seria passível de ser estranhado.

2. A ESFINGE DEVORADORA

Consagrada por seu desafio, a Esfinge tebana é tanto um ser mitológico quanto um símbolo de um olhar específico sobre o feminino. Considerando seu encontro com Édipo como central para se pensar este simbolismo, o presente trabalho não se propõe, contudo, a realizar uma historiografia de suas representações culturais. O que se pretende é, através de uma decomposição de seu desafio, colocar sua corporeidade devoradora em questão. Aliando aspectos da mitologia, do *unheimlich* freudiano e do olhar da epistemologia grega sobre o corpo feminino, este capítulo busca refletir sobre como a corporeidade feminina e devoradora da Esfinge a levaria a representar uma alteridade defronte à Édipo.

2.1 A mitologia corpórea da Esfinge

A Esfinge e seu enigma. A Esfinge e sua monstrosidade feminina. Decifra-me ou te devoro, teria desafiado a Esfinge. Rosto e seios de mulher. Peito, patas e caudas de leão. Asas de ave (BRANDÃO, 1986). Em sua forma beócia era conhecida como *FIX*, já em grego como *Σφι/γζ* (Sphínks), cuja origem deriva do verbo *sfi/ggein* (sphínguein), que significa tanto envolver, quanto apertar, comprimir ou sufocar (BRANDÃO, 1986). Se assim como outras criaturas míticas, como as sereias e as ninfas, antes diversas esfinges povoavam o imaginário da Antiguidade, somente uma delas permaneceu através do tempo: a Esfinge tebana (BRANDÃO, 1986).

Postada sob o monte Fíquion, a Esfinge, por ordens de Hera, “a protetora dos amores legítimos” (BRANDÃO, 1986, p.245), devastava Tebas pelo crime de Laio, então rei da cidade, que havia sequestrado o jovem Crisipo (BRANDÃO, 1986). De acordo com Jane Connell (2013, p.52), “este episódio, que precede o nascimento de Édipo, coloca a *sua* história em movimento. Laio foi amaldiçoado por Pelops, o pai do jovem atacado, e os deuses em decorrência disso decretaram que Laio morreria por um ataque de seu próprio filho”¹. E por anos sob o monte Fíquion ela permaneceu. Invicta, sob seus pés repousavam os restos mortais daqueles que não souberam decifrar o seu enigma. Decifra-me ou te devoro. A etimologia de seu nome guarda em si a ambivalência presente no destino fatal daqueles que aceitavam seu desafio. Conforme assinalado pelo antropólogo francês Claude Lévi-Strauss (2008), a Esfinge não só assassinava os jovens que não decifravam o seu enigma, ela os violentava. E assim a

¹ Grifo do autor. A referência deste episódio que leva a Esfinge à Tebas pode ser encontrada na tragédia *Sete contra Tebas*, escrita pelo grego Ésquilo em 476 a.C. Ver: Connell, 2013, p.52.

Esfinge fez, até claro, Édipo, filho e assassino de Laio, cruzar o seu caminho. Se o encontro com a Esfinge constituiu um ponto central na trajetória do herói grego, o encontro com Édipo resultou no fim de sua existência. Ao ser por ele vencida, a Esfinge “precipitou-se do alto de um rochedo e morreu” (BRANDÃO, 1986, p.245).

A partir deste encontro fatal, a figura da Esfinge se entrelaçou de tal forma com a de Édipo que se tornou quase impossível separá-los. Ao comentar sobre o papel da mulher nos mitos de heróis gregos como Hércules e Prometeu, Simone de Beauvoir (1970, p.182) afirma que “no destino desses heróis a mulher tem apenas um papel secundário”, sendo definida a partir de sua relação com o protagonista masculino. Apesar da existencialista francesa não mencionar diretamente o mito de Édipo, com a figura da Esfinge isto não foi diferente. Se o encontro com Édipo marca sua morte, não é simplesmente pelo fato dela haver se suicidado após ter tido seu enigma por ele decifrado, mas por ter perdido sua autonomia diante dele. Não só as outras esfinges que um dia existiram caíram no esquecimento após Édipo (BRANDÃO, 1986), como inclusive sua mitologia passou a ser entrelaçada à do herói grego.

Devido ao fato da Grécia Antiga não haver legado “um único mito em contexto ritual” (BRANDÃO, 1986, p.26), com os mitos gregos sendo somente conhecidos “através da forma escrita e das imóveis composições da arte figurada” (*Ibidem*, p.25), até mesmo as fontes primárias de pesquisa sobre a Esfinge encontram-se pautadas por sua relação com Édipo. Um exemplo disto é o poema *Teogonia*, escrito pelo grego Hesíodo no século VIII a.C. (BRANDÃO, 1986) e utilizado por Junito de Souza Brandão (1986) para traçar a genealogia mítica da Esfinge². Considerado o primeiro registro escrito a organizar genealogicamente a mitologia grega (BRANDÃO, 1986), o poema descreve a Esfinge a partir de sua presença no mito de Édipo, a denominando como “a funesta Fix, ruína dos cadmeus”³ (HESÍODO, 1995, p.98).

Suprimida à narrativa de Édipo, a Esfinge encontra-se, no entanto, excluída do rol de personagens daquele considerado responsável por imortalizar o mito no imaginário ocidental: o *Édipo Rei* de Sófocles (2018). A tragédia se inicia, na verdade, anos após o fatídico encontro, com Édipo, agora rei de Tebas, colhendo os frutos ocultos de sua vitória e da inevitabilidade de seu destino. Embora Brandão (1986) explique esta temporalidade particular da tragédia pelo fato de que, enquanto o mito existe livremente no tempo e no espaço, a obra de arte necessita

² Segundo Brandão (1986), a Esfinge seria parte da descendência da primeira geração divina na mitologia grega, sendo filha de Équidna e Tifão e irmã de Ortro, de Cérbero, do Leão de Nemeia, da Quimera e da Hidra de Lera. Sobre a genealogia mítica da Esfinge e a primeira geração divina, ver: Brandão, 1986, p.153-160.

³ Os habitantes de Tebas também eram conhecidos como cadmeus em referência à Cadmo, fundador de Tebas e tataravô de Édipo. Sobre o mito de Cadmo e a fundação de Tebas, ver: Brandão, 1987, p.235.

de uma estruturação espacial e temporal, interessa ressaltar a forma pela qual, mesmo em sua ausência, a Esfinge permanece onipresente no texto trágico, sendo referida ao longo do drama como a “terrível Cantadeira” (SÓFOCLES, 2018, p.7), “a Esfinge de cantos pérfidos” (*Ibidem*, p.12), “a ignóbil Cantadeira” (*Ibidem*, p.27), “Virgem alada” (*Ibidem*, p.33) e “a esfinge das garras aguçadas” (*Ibidem*, p.84)⁴.

Através destas referências, percebe-se que, mesmo materialmente ausente, afinal, a peça acontece anos após sua morte, a repulsa causada pela memória de seu canto e de sua sexualidade devoradora permanece viva em Tebas. Porém, se a Esfinge jaz morta, se, conforme Ovídio (apud CONNELL, 2013), seus enigmas jazem esquecidos, e se Tebas há anos encontra-se livre de seu “tributo” (SÓFOCLES, 2018, p.7), o que torna sua figura tão latente? Em seu poema *Mito*, publicado originalmente em 1968, a poeta norte-americana Muriel Rukeyser (2013) imagina um reencontro entre Édipo e a Esfinge:

Há muito tempo, Édipo, velho e cego, vagava pelas estradas. / Ele parou ao sentir um cheiro familiar. Era a Esfinge. / Édipo disse: “Gostaria de fazer-te uma pergunta. / Por que eu não reconheci minha mãe?” / “Porque você deu a resposta errada”, lhe disse a Esfinge. / “Mas foi tal resposta que tornou tudo possível”, disse Édipo. / “Não”, ela disse. “Quando eu perguntei ‘O que caminha com quatro pernas / pela manhã, duas à tarde e três à noite’, tu respondestes ‘Homem’. / Você não disse nada sobre a Mulher.” / “Mas quando você diz Homem”, falou Édipo, / “isso inclui as mulheres também. / Todo mundo sabe disso.” / Ela lhe replicou: “Isso é o que você pensa”. (RUKEYSER, 2013, p. 41)

Ao recolocar em questão a resposta de Édipo ao enigma, Rukeyser (2013) toca num ponto preciso do mito: o caráter feminino da Esfinge. Para Eliane Robert Moraes, a Esfinge tebana é tanto “um monstro fundante da nossa cultura” (MORAES, 2000, p.86) quanto um “monstro feminino por excelência” (MORAES, 2017, p.117). Com base nestas pontuações, levanta-se a hipótese de que o encontro da Esfinge com Édipo, o qual “viria a ser durante muitos séculos o episódio mais ilustre do mito” (EDMUNDS, 1981, p.290 apud CONNELL, 2013, p.47), estaria pautado na sua condição enquanto um monstro feminino. A fim de colocar esta hipótese em questão, propõe-se pensar a Esfinge a partir daquilo que fundamenta tanto a sua

⁴ Sobre a tradução de *Édipo Rei*, este trabalho optou pela versão realizada por Paulo Neves para a L&PM, no qual o texto foi vertido para a língua portuguesa a partir da edição francesa da tragédia. Em seu estudo sobre a tradução dos clássicos gregos e latinos no Brasil, Gonçalves (2020, p.33) afirma que “a relação com a língua francesa na intermediação das traduções dos clássicos recua até a Idade Média”, com a tradução francesa tendo sido uma das principais formas através das quais os clássicos se tornaram conhecidos em outros idiomas e dentre o grande público. Assim, apesar de já existirem traduções diretas do grego para a língua portuguesa, a opção por uma tradução indireta se justifica por poder “constituir um ponto de partida relevante para o estudo das forças que dão forma a uma determinada cultura e estão em jogo em determinado sistema literário” (CARDOZO, 2011, p.435). Além disso, não há registro da primeira representação de *Édipo Rei* na Atenas do século V a.C. ou mesmo um manuscrito de Sófocles (VIDAL-NAQUET, 2014). Logo, toda versão desta tragédia pode ser considerada uma tradução indireta, pois, mesmo na edição mais antiga da peça “a nudez do texto não é a do Sófocles, mas a de um copista” (VIDAL-NAQUET, 2014, p.318). Para uma discussão mais aprofundada sobre tradução indireta, ver: Cardozo, 2011.

monstruosidade quanto a sua feminilidade: o corpo. Tomando, então, sua corporeidade como objeto, busca-se, primeiramente, analisá-la por meio da mitologia, dado que seu corpo metade leão, metade ave e metade mulher não só se configura como um elemento central de sua representação cultural (CONNELL, 2013), como possibilita traçar algumas considerações sobre sua origem.

Acerca de sua origem, Junito de Souza Brandão (1986, p.246), citando o estudo sobre a Esfinge realizado pela filóloga belga Marie Delcourt, afirma que os gregos a teriam criado a partir de “duas determinações superpostas: a realidade fisiológica, isto é, o pesadelo opressor e o espírito religioso, quer dizer, a crença nas almas dos mortos representadas com asas”. Fundidas na figura da Esfinge, ambas as concepções teriam o caráter erótico como principal aspecto comum (BRANDÃO, 1986).

Sobre seu tipo leonino, Brandão (1986, p.253) atesta que a Esfinge grega nada tem a ver com as esfinges egípcias, pois, enquanto que no Egito, as esfinges não possuíam asas e eram um “símbolo solar e essencialmente masculino” que funcionava como representação do rei identificado com aquele deus, “na Grécia, a Esfinge era uma leoa alada com cabeça humana, enigmática e cruel, tipo de monstro terrível, em que se pode ver o símbolo da feminilidade pervertida”. O mitólogo também pontua que foi com esta configuração feminina e alada que a Esfinge, “tendo passado por Creta e Micenas, se perpetuou na Europa” (*Ibidem*, p.248). Tanto as esfinges cretenses quanto as micênicas se apresentam agachadas, com a micênica possuindo “asas abertas” (*Ibidem*, p.248). Para Brandão (*Ibidem*, p.248), a homofonia e o feitiço alado colaboraram para que os gregos identificassem estas outras esfinges com a Esfinge tebana e “esta identificação possivelmente contribuiu para fazer da mesma um ser único e não uma pluralidade”.

Já através de seu caráter alado, a Esfinge se aproximaria das sereias, uma vez que os “povos do Mediterrâneo viam geralmente a alma sob a forma de um pássaro, o que faz que as Sereias e a Esfinge sejam “músicas” como todas as suas irmãs que cantam e "encantam" perigosamente” (*Ibidem*, p.247). Assim como as sereias utilizavam a voz para seduzir e devorar suas vítimas, a Esfinge também cantava (*Ibidem*). Seu canto se configura como uma característica predominante dentre suas descrições em *Édipo Rei*, sendo referida como a “terrível Cantadeira” (SÓFOCLES, 2018, p.7), “a Esfinge de cantos perversos” (*Ibidem*, p.12), e a “ignóbil Cantadeira” (*Ibidem*, p.27). Brandão (1986, p.248) ressalta que ela seria conhecida desta maneira “não propriamente porque o enigma fosse proposto em verso hexâmetro [...], mas porque, sendo “alma-pássaro” e, portanto, ávida de atrair para destruir, cantava para encantar”. Logo, por ter mais haver com suas asas e com o ato devorador imbuído neste canto do que com

o conteúdo que ela estaria a cantar, sua alcunha de “Cantadeira” (SÓFOCLES, 2018, p.27) seria, na realidade, uma alusão ao seu corpo.

A Esfinge não seria só uma alma-pássaro, como também um *cauchemar*, dado que em seu sentido etimológico o termo corresponde a um “demônio esmagador, opressor, pesadelo” (BRANDÃO, 1986, p.249), indo de encontro com a própria etimologia da Esfinge como aquela que comprime ou sufoca (BRANDÃO, 1986). Segundo o mitólogo, a Esfinge seria a ““alma penada”, a Dama opressora, ou mais precisamente, íncubo” (*Ibidem*, p.249). Diferentemente da percepção dos latinos, para os quais os íncubos seriam “seres masculinos que atormentam as mulheres” (*Ibidem*, p.250), os gregos os consideravam “monstros-fêmeas que torturam os homens” (*Ibidem*, p.250). Para Brandão (*Ibidem*, p.250), as almas penadas e os *cauchemars* seriam personificados como femininos pelos gregos “porque a afinidade entre as duas noções é muito estreita, quando se analisa o problema de perto, sobretudo quando se trata das Sereias, das Empusas e da Esfinge”. Do ponto de vista mítico, Brandão (*Ibidem*, p.251) define o íncubo como “essencialmente um monstro fêmea que se aproxima do homem para deitar-se sobre ele”.

Ainda que o mitológico afirme que “foi sob a influência da literatura que a Esfinge acabou por perder seu caráter de íncubo” (*Ibidem*, p.252), é possível observar esta característica da Esfinge no próprio texto trágico de Sófocles (2018). Não apenas todas as alcunhas utilizadas para denominar a ausente Esfinge estariam ancoradas em sua corporeidade devoradora, como bem demonstram as origens do termo “Cantadeira” (SÓFOCLES, 2018, p.27), como em um dado momento da narrativa o coro relembra o encontro entre Édipo e a Esfinge da seguinte forma: “O que permanece certo é que a Virgem alada um dia se uniu a Édipo” (SÓFOCLES, 2018, p. 33). Ao sugerir que um dia a “Virgem alada”⁵ (*Ibidem*) se uniu à Édipo, o coro coloca em cena tanto o caráter erótico de sua mitologia corpórea, quanto de seu encontro com Édipo. Tal teor erótico também foi identificado por Delcourt (apud BRANDÃO, 1986, p.252) em diversos monumentos da arte figurada grega, produzidos entre os séculos VII e V a.C.⁶, nos quais “a Esfinge está a ponto de possuir um jovem”.

⁵ Um dos codinomes para a Esfinge presente em *Édipo Rei* de Sófocles (2018). Apesar da representação da Esfinge enquanto uma virgem não ser explorada diretamente por Brandão (1986), os apontamentos realizados pelo mitólogo acerca de outras figuras míticas femininas devoradoras fornecem uma possível explicação para sua virgindade. Ao comentar sobre as sereias em seu tópico sobre a Esfinge, Brandão (1986) ressalta que o que levaria as sereias a devorarem e beberem o sangue de suas vítimas seria o fato delas sentirem desejo, mas não poderem realizá-lo por serem peixes da cintura pra baixo. Além disso, o mitólogo também interliga um temor acerca da virgindade e do sangue do hímen presente na Antiguidade à figura de Pandora e sua caixinha e, por conseguinte, à todas as outras figuras femininas devoradoras, dentre elas, a Esfinge (*Ibidem*). Deste modo, entende-se que a sua alcunha de “Virgem alada” (SÓFOCLES, 2018, p.33) derivaria do fato de que, enquanto uma leoa da cintura pra baixo e uma figura feminina devoradora, a Esfinge expressaria seu erotismo derramando sangue.

⁶ Os monumentos são especificamente dois léцитos de Atenas, datados dos séculos VI e V a.C., o escaravelho de Corfu, produzido no século VI a.C., e a Esfinge de Éfeso. Ver: Brandão, 1986, p. 252.

Mais do que um monstro animalesco dotado de sexualidade, a corporeidade mítica da Esfinge a tornaria, portanto, um ser feminino e erótico. Mediante a noção de erotismo elaborada pelo escritor francês Georges Bataille (2017, p.53) em seu livro *O erotismo*, entende-se que o erotismo humano difere da atividade sexual dos animais por ser “na consciência do homem, o que nele coloca o ser em questão. A sexualidade animal também introduz um desequilíbrio, e esse desequilíbrio ameaça a vida, mas o animal não o sabe”. Introduzido como “a aprovação da vida até na morte” (*Ibidem*, p.35), o erotismo necessitaria da violência para atingir seu ápice. E a violência, assim como a morte, possuiria um sentido ambivalente, com Bataille (*Ibidem*, p.69-70) declarando que “a violência e a morte tem um sentido duplo: por um lado, o horror nos afasta, ligado ao apego que a vida inspira; por outro, um elemento solene, ao mesmo tempo terrificante, nos fascina, introduzindo uma perturbação soberana”.

A tomada de consciência deste desequilíbrio, a qual se refere Bataille (*Ibidem*, p.68), seria capaz de colocar o sujeito em questão justamente por colocá-lo defronte a ambivalência de seu próprio corpo, que vivo guardaria sob a pele aquela que “é a imagem de seu destino”. Tanto esta ambivalência quanto a ligação entre o ato sexual e a morte assinaladas por Bataille (2017) podem ser avistadas no erotismo personificado pela Esfinge. Ao mesmo tempo que Brandão (1986, p.251) afirma que a Esfinge seria dotada de uma ambiguidade, não apenas pela etimologia de seu nome, mas também pela maneira como ela se apresenta, visto que “suas asas a predestinavam a encarnar uma alma penada, ávida de sangue e de amor, mas também uma sedutora e cantora”, Emily Vermeule (1979, p.173 apud CONNELL, 2013, p.54), salienta que “o tema de uma esfinge de rapina foi popular e importante para a reflexão grega sobre a mortalidade. O ato de amor pode ser um ato de morte. Indiferente de ser doloroso ou prazeroso, para os gregos, tal ato era geralmente instrutivo”.

Após analisar a corporeidade da Esfinge por um viés mitológico, constata-se que seja em seu aspecto leonino ou alado, a Esfinge encontra-se atravessada por sua condição feminina, mais precisamente, por sua corporeidade devoradora. Em vista disso, compreende-se que tanto a sua feminilidade quanto a sua monstruosidade seriam expressas por meio de sua faceta devoradora. A importância desta faceta da Esfinge é tamanha que, independentemente de sua ausência da narrativa trágica, seu corpo continua a ser convocado de forma temerária em *Édipo Rei*. Assim sendo, torna-se possível afirmar que sua mitologia não só se encontra determinada por seu caráter feminino e devorador, como tem no corpo seu principal fundamento.

Contudo, mais do que um dos diversos mitos legados pelos gregos, a Esfinge constitui “um monstro fundante da nossa cultura” (MORAES, 2000, p.86). Dado que sua corporeidade feminina e devoradora se mostrou como um elemento determinante de sua mitologia, é possível

supor que ela seja igualmente fundante na apreensão da Esfinge pela cultura ocidental, a qual, segundo Brandão (1986), teria ocorrido a partir de dois pontos: o enigma e a sexualidade. Definida por sua feminilidade devoradora, a sexualidade da Esfinge não só atravessaria o seu corpo mítico, como se apresentaria em seu encontro com Édipo, como bem lembra o coro sofocliano ao afirmar que “o que permanece certo é que a Virgem alada um dia se uniu a Édipo” (SÓFOCLES, 2018, p.33). Conseqüentemente, investigar a hipótese acerca do papel de sua feminilidade monstruosa, ou melhor dizendo, devoradora, em seu encontro com Édipo, implica pensar seu corpo para além do mito, posto que se através de uma perspectiva mítica seu corpo a conecta à “seres ávidos de sangue e de prazer erótico” (BRANDÃO, 1986, p.247) é porque enquanto um ser essencialmente feminino a Esfinge corporificaria algo desta ambivalência enunciada por Bataille (2017).

2.2 O infamiliar e o corpo da Esfinge

Questionar que ambivalência é esta que atravessa a corporeidade feminina da Esfinge demanda, no entanto, questionar o que tornaria não apenas o seu corpo, mas todos os corpos ambivalentes. Elaborado por Sigmund Freud (2019) em seu ensaio *Das Unheimliche*, o conceito de *unheimlich* encontra-se intimamente ligado à ambivalência presente no encontro do eu com o outro. Encontro este que se dá primordialmente através do corpo. Entendendo que a mitologia da Esfinge se estrutura entorno de sua corporeidade feminina devoradora, e dando continuidade à hipótese de que seu corpo seria central para se pensar o seu encontro Édipo, este trabalho propõe tomar a noção de *unheimlich* como chave de leitura tanto para o corpo da Esfinge, e a ambivalência que o perpassa, quanto para a sua relação com Édipo.

Antes de realizar esta leitura, cabe, no entanto, definir mais precisamente o que seria o *unheimlich* e como ele se associaria ao corpo no próprio ensaio de Freud (2019). Acerca deste ensaio, Juliana de Moraes Monteiro (2019, p.146) atesta que “o que Freud propõe é um estudo sobre o próprio termo *Unheimlich* a partir das questões que a ambiguidade presente nele suscita”⁷. No início de *Das Unheimliche*, originalmente publicado em 1919, Freud afirma o interesse da psicanálise por uma estética, não do belo, mas do infamiliar. Não se trata, entretanto, de um tratado sobre estética, com bem explícita o psicanalista, mas de um estudo conceitual que atravessaria tanto a vivência psíquica do sujeito quanto a experiência sensível, esta apreendida pelo campo da estética. Freud (2019, p.32-33) percorre, assim, dois caminhos

⁷ Grifo do autor.

ao longo do ensaio, investigando tanto “o que significou, durante o desenvolvimento da língua, a palavra “infamiliar””, quanto “o que em pessoas e coisas, impressões sensíveis, vivências e situações desperta em nós o sentimento do *infamiliar*”⁸.

A fim de nomear “uma categoria que ele considerava decisiva para pensar uma estética relacionada com o sentimento da angústia, com o que é assustador e terrível, com o que é estranho e inquietante” (MORAES MONTEIRO, 2019, p.144), Freud toma a linguagem como ponto de partida. Através de uma análise etimológica dos antônimos em alemão *heimlich*, este que significa familiar, e *unheimlich*, cujo prefixo –*Un* funciona como negação, o psicanalista evidencia a ambiguidade entre eles, com o termo *heimlich* ostentando, entre seus diversos significados, uma coincidência com seu oposto. “Em suma, familiar [*heimlich*] é uma palavra cujo significado se desenvolveu segundo uma ambivalência, até se fundir, enfim, com o seu oposto, o infamiliar [*unheimlich*]”⁹ (FREUD, 2019, p.49). Ao apontar que *unheimlich* pertence a dois grupos de significados contrários entre si, Freud (2019) põe em questão a relação entre o conhecido e o desconhecido, mais especificamente, entre o que é familiar e o que é mantido oculto. É por meio deste caráter paradoxal da palavra que Freud (2019) configura o termo *unheimlich* como algo familiar que foi recalcado e, dado a isto, retornou sob a forma de infamiliar¹⁰.

Para Motta e Rivera (2005), a ambivalência etimológica do termo *unheimlich* dialoga com a ambivalência suscitada pelo olhar sobre o corpo. Se o *unheimlich* condensa em seu significado opostos como horror e familiar, “o olhar sobre o corpo também evocaria duas dimensões contrárias: a angústia e o fascínio, noções que aqui serão remetidas respectivamente à identificação e à alteridade, fundamentais para a constituição do humano” (2005, p.669). Durante todo o ensaio, Freud (2019) aborda a alteridade e a identidade como noções essenciais para se pensar o *unheimlich*. Dentre os diversos motivos citados pelo psicanalista como capazes de evocar uma sensação infamiliar, como a onipotência de pensamento, a repetição involuntária e a relação com a morte, a ambivalência inerente à própria corporeidade se sobressai de forma contundente.

Central para se pensar esta ambivalência do corpo, o tema do duplo é descrito por Freud (2019, p.67) como um dos “fatores que mais provocam os efeitos do infamiliar”. Segundo Juliana de Moraes Monteiro (2019, p.180), o duplo teria tamanha preponderância por evidenciar

⁸ Grifo do autor.

⁹ Grifo do autor.

¹⁰ Sobre a tradução do termo *unheimlich*, a própria uma questão a parte a ser debatida, este trabalho opta pela mais recente versão para a língua portuguesa, realizada por Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares para a Editora Autêntica em 2019, na qual *unheimlich* foi vertido como infamiliar.

que “a relação entre a estrangeiridade que vem aparecer na imagem do espelho, onde supostamente se daria uma relação de identificação e semelhança, nada mais é do que a constatação de que os sujeitos são, e talvez tenham sempre sido, estranhos a si próprios”. Esta intimidade entre o sujeito e o infamiliar que se apresenta no duplo estaria ancorada no fato de que o corpo, mais do que qualquer outra imagem, materializaria o “célebre dito de Arthur Rimbaud: “Eu é um outro”” (RIVERA, 2005, p.58).

Porém, por mais que a questão do duplo ensine que todos “os sujeitos são, e talvez tenham sempre sido, estranhos a si próprios” (MORAES MONTEIRO, 2019, p.180), ao longo de *Das Unheimliche* um corpo em específico emerge como dotado de uma capacidade infamiliar particular. Um corpo que, em certa medida, é também o corpo da Esfinge. Em seu último exemplo, por ele considerado como o motivo que “melhor corrobora com nossa interpretação do *infamiliar*”¹¹ (FREUD, 2019, p.95), Freud resgata a imagem deste corpo:

Ocorre, com frequência, que homens neuróticos declarem que o genital feminino seria, para eles, algo *infamiliar*. Mas esse *infamiliar* [*Unheimlich*] é a porta de entrada para o antigo lar [*Heim*] da criatura humana, para o lugar no qual cada um, pelo menos uma vez, encontrou-se. (FREUD, 2019, p.95)¹²

Para Tania Rivera (2005, p.53), “não são os temas em si, como o do duplo ou do autômato, que determinam o surgimento de um efeito de estranheza”, mas um certo modo de apresentação. E este “modo de apresentação tem uma íntima ligação com o olho e o olhar; e está organizado em torno da problemática da castração” (*Ibidem*, p.54). Esta problemática da castração não só se encontra atrelada à uma falta que se anuncia por meio do corpo, com Laplanche e Pontalis (2001, p.74) afirmando ser possível “situar a angústia de castração numa série de experiências traumatizantes em que intervém igualmente um elemento de perda, de separação de um objeto”, como tem na corporeidade feminina sua imagem por excelência. Ainda que o falo a qual se teme perder na castração¹³ não corresponda ao órgão genital masculino em si, mas ao significante que nomeia o desejo (SCREMIN, 2013), “a tese central de Freud repousa na ideia de que o horror da castração tem sua principal motivação na visão dos genitais femininos” (MORAES, 2017, p.211).

Visto que a visão do sexo feminino constitui, conforme Freud (2019, p.95), a imagem que “melhor corrobora com nossa interpretação do *infamiliar*”¹⁴ e que, como previamente

¹¹ Grifo do autor.

¹² Grifo do autor.

¹³ Este temor da castração decorre da cena, descrita por Freud em seu artigo de 1927 intitulado *Fetichismo* (RIVERA, 2005), na qual o menino, ao se deparar com a visão desnudada do corpo materno, põe em xeque sua crença de que assim com ele todos os outros seres também possuem um falo, passando, assim, a temer a possibilidade de também vivenciar esta castração sofrida pela mãe. Ver: Rivera, 2005, p.55.

¹⁴ Grifo do autor.

demonstrado, a mitologia da Esfinge tem em seu corpo feminino seu principal fundamento, traça-se a hipótese de que o que levaria a Esfinge a se tornar um ser ambivalente seria o fato dela mesma, enquanto um ser feminino e devorador, corporificar este infamiliar da castração. Com o intuito de melhor apreciar esta hipótese, volta-se, novamente, para os comentários realizados por Junito de Souza Brandão (1986) no primeiro volume de seu livro dedicado à mitologia grega.

Ao analisar a ligação entre a alimentação e a sexualidade presente na mitologia, Brandão (1986, p.308) chega à conclusão de que “no fundo, o homem receia ser devorado pela mulher” e de que este temor “trata-se, ao que parece, do *complexo de castração*”¹⁵. Para o mitólogo, isto se apresentaria de diversas formas nas mais distintas culturas, com os seres míticos femininos devoradores, como a Esfinge, sendo um exemplo deste fenômeno. Esta relação entre criaturas femininas devoradoras e o infamiliar da castração pode ser igualmente observada por meio do mito de Pandora, “que trouxe como presente de núpcias a Prometeu uma jarra ou *uma caixinha* que, aberta, deu origem a todas as desgraças que pesam sobre os homens”¹⁶ (*Ibidem*, p.309). A fim de examinar o que levaria Pandora a fazer parte desta categoria de seres femininos devoradores, o mitólogo realiza a seguinte análise etimológica:

Ora, *caixa*, *caixinha*, em grego diz-se *pyksís*, *pyksídos* que o latim clássico simplesmente transcreveu por *pyxis*, *-idis*. Do acusativo singular do latim popular *buxida*, de *buxis*, simples alteração de *psyxis*, *-idis*, temos o francês *boiste* e depois *boîte*, caixa, cofre pequeno e trabalhado e também cavidade de um osso, bem como o português arcaico *boeta* e o clássico *boceta*, caixinha redonda, oval ou oblonga que, na linguagem chula, passou a ter também o sentido de vulva. (BRANDÃO, 1986, p.309)¹⁷

Por meio desta análise, percebe-se que o que tornaria Pandora uma figura feminina devoradora seria precisamente o teor ambíguo de sua caixinha, que poderia ser tanto vista como uma caixa em si quanto como uma metáfora para a “genitália feminina — a via de retorno à antiga casa da criança, o ventre materno, o “familiar” por excelência, tornado inquietante graças ao recalçamento” (RIVERA, 2005, p.56). Conseqüentemente, compreende-se que denominar estas figuras míticas de femininas devoradoras, como faz Brandão (1986), seria um modo análogo de dizê-las castradoras.

À vista disso, é possível afirmar que a corporeidade feminina e devoradora da Esfinge não apenas determinaria sua mitologia, como a denotaria de uma ambivalência infamiliar. Ademais, esta ambivalência, enquanto parte central do erotismo personificado pela Esfinge,

¹⁵ Grifo do autor.

¹⁶ Grifo do autor.

¹⁷ Grifo do autor.

não só permearia o seu corpo, como se apresentaria igualmente em sua relação com Édipo, posto que, conforme o próprio coro sofociano assinala em *Édipo Rei* ao declarar que “o que permanece certo é que a Virgem alada um dia se uniu a Édipo” (SÓFOCLES, 2018, p.33), haveria um teor erótico e, conseqüentemente, ambivalente no encontro entre ambos. Com base nisto, conjectura-se que o encontro da Esfinge com Édipo estaria fundamentado na sua corporificação do *unheimlich*.

No entanto, dado que a psicanálise constitui ela própria um produto cultural do século XX (RIVERA, 2005), a sua associação entre o corpo feminino e a castração e, por conseguinte, o infamiliar, que tornaria a Esfinge um ser ambivalente, deve ser igualmente compreendida como fruto de uma percepção cultural sobre esse corpo. Do mesmo modo, pensar o papel da feminilidade devoradora da Esfinge em seu encontro com Édipo, implica pensar a Esfinge enquanto uma representação disto que Simone de Beauvoir (1970, p.299) denomina como o “mito da mulher”.

Para a existencialista francesa, “todo mito implica um Sujeito” (1970, p.182) e os mitos, enquanto formas de representação do mundo estruturadas a partir de um olhar masculino, teriam sido responsáveis pela constituição da mulher “como o Outro absoluto” (1970, p.181). Através destas pontuações de Beauvoir (1970), entende-se que a reflexão sobre a relação entre Édipo e a Esfinge a qual se propõe este trabalho seria, no fundo, uma reflexão sobre a relação entre o eu e outro. Reflexão esta que se daria tanto no âmbito do *unheimlich*, quanto na forma como este mesmo olhar masculino que denominou a mulher “como o Outro absoluto” (*Ibidem*), e possivelmente também como portadora de uma falta infamiliar, se expressaria na figura da Esfinge.

2.3 A alteridade da Esfinge: entre o feminino e o monstruoso

A fim de refletir sobre como este olhar masculino levaria a Esfinge a representar uma alteridade em seu encontro com Édipo, propõe-se examinar a corporeidade da Esfinge a partir do modo como o pensamento filosófico na Grécia Antiga, fundador da experiência cultural ocidental, definiu a mulher como um outro a partir do próprio corpo (TEDESCHI, 2012). O discurso filosófico não apenas seria uma das “primeiras representações construídas na história humana sobre o feminino” (TEDESCHI, 2012, p.45), como teria no embate entre a Esfinge e Édipo um dos seus símbolos, uma vez que Édipo, “considerado o grande modelo heroico da cultura ocidental” (MORAES MONTEIRO, 2019, p.48), tem sua vitória sobre o monstro feminino “entendida como instauradora da secular tradição filosófica do Ocidente”

(CONNELL, 2013, p.45). O que se intende ao colocar o olhar da epistemologia grega sobre o corpo feminino em questão é interrogar se a faceta devoradora da Esfinge seria, como previamente sugerido, central em seu encontro com Édipo justamente por estar estruturada em torno deste olhar.

De acordo com o historiador Losandro Antonio Tedeschi (2012, p.45), para se analisar como “essas representações ligadas ao poder masculino produziram a identidade e a alteridade”, como seria o caso de Édipo e a Esfinge, é preciso voltar-se para a forma como a *pólis* grega atrelou o corpo à cidadania. Nascida da separação entre o mundo mítico da natureza e o mundo político da cidade, a *pólis* grega seria marcada por uma reinvenção do corpo, com Tucherman (2004, p.24) afirmando que “neste novo espaço será preciso reinventar o corpo, mediado por um ideal a ele externo, que o destacará da natureza para a pólis: o novo corpo, agora grego, do cidadão”. Para haver um corpo cidadão é, contudo, preciso que haja um corpo a ele negativo, pois, conforme Ferreira e Hamlin (2010, p.815), não só “a ideia civilizadora no Ocidente implicou uma concepção idealizada do corpo”, como o discurso civilizador se encontra fundado na oposição entre o eu o outro (FERREIRA; HAMLIN, 2010). Um destes corpos negativos, a mulher teria sua alteridade a este ideal cidadão embasada por um discurso, proveniente tanto da medicina quanto da filosofia (TEDESCHI, 2012), que alegava a inferioridade feminina através do próprio corpo.

Dentre todos os aspectos deste discurso, compete ressaltar como o interesse da filosofia em “classificar a diferença sexual em relação a outros tipos de diferença, hierarquizando-as” (TEDESCHI, 2012, p.56), não só transformou o corpo feminino em um outro, como o assemelhou ao monstruoso, visto que a Esfinge é precisamente um “monstro feminino por excelência” (MORAES, 2017, p.117). Para a epistemologia grega, o corpo em si possuiria um único sexo, sendo uma deficiência de calor nos fetos responsável pelo advento da diferença. Enquanto os homens eram tidos como quentes, as mulheres eram frias (TEDESCHI, 2012), e o direito à palavra e à cidadania era visto como resultado direto desta distinção. Segundo Tucherman (2004, p.29), ao associar o calor à atividade e o frio à passividade, a cidade grega estabeleceu, embasada num discurso fisiológico, noções de honra e vergonha com o intuito de “dominar e subordinar os outros corpos”. Consoante com esta interpretação, Tedeschi (2012, p.56) assinala que este discurso teria levado ao advento de “mitos poderosos que justificaram a inferioridade, a fragilidade feminina”.

Um destes mitos criados com o propósito de subordinar outros corpos foi a aproximação destes corpos àquilo que há de mais oposto à civilização: o monstro. Por meio da análise etimológica do termo grego *hybris*, que corresponde tanto ao monstruoso quanto a

“desproporção, falha ou impossibilidade de civilização” (FERREIRA; HAMLIN, 2010, p. 817), Ferreira e Hamlin (2010) interligam esta falta de calor dos corpos-outros na Grécia Antiga à monstrosidade. Se o calor corresponderia ao processo civilizatório, a frieza corporal, presente na mulher e no bárbaro, seria resultado da reprodução monstruosa da natureza (FERREIRA; HAMLIN, 2010). A associação entre feminilidade e monstrosidade vai, entretanto, além desta frieza corporal. A mulher não só se aproximaria do monstro por meio de seu corpo, como seria responsável por sua geração, com o pensamento aristotélico considerando que a predominância de “forças materiais, naturais, femininas” (2010, p.817) sobre “forças formais, civilizadoras e masculinas” (*Ibidem*) geraria “corpos monstruosos” (*Ibidem*).

De acordo com Eliane Robert Moraes (2000, p.85), a mulher não seria somente responsável pela criação dos monstros, como sua própria corporeidade carregaria um teor monstruoso, uma vez que, conforme a teoria aristotélica, ela conteria “em si o mesmo princípio de incompletude que caracteriza os monstros”. Entre a mulher e o monstro haveria “tão-somente uma diferença de grau, não de essência: a produção de uma fêmea seria, desse modo, o primeiro passo – ou o primeiro desvio da natureza – no caminho da formação de criaturas imperfeitas” (*Ibidem*). Desta forma, o corpo feminino corresponderia ao monstruoso por ambos representarem o mesmo princípio de incompletude, uma falta que os distinguiria dos corpos civilizados, que os tornaria, essencialmente, outros.

Ao analisar como a epistemologia grega atrelou feminilidade à alteridade, observa-se que o que fundamentaria este discurso, um dos primeiros na história ocidental sobre o feminino (TEDESCHI, 2012), seria uma incompletude expressa por meio do corpo. Ora, mas este princípio de incompletude que se apresentaria no corpo da mulher e do monstro não seria nada mais nada menos do que uma outra forma de se nomear o infamiliar da castração. Ambas as noções não só tratariam de uma falta presente no corpo da mulher que “em vez de negar nossa humanidade é, antes, um de seus traços fundantes” (MORAES, 2000, p.90), como teriam origens comuns. Do mesmo modo que a associação do infamiliar ao corpo feminino teria como origem a “fantasia de castração, que proporciona uma resposta ao enigma que a diferença anatômica dos sexos (presença ou ausência de pênis) coloca para a criança” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2011, p.73), a concepção de que haveria uma incompletude inerente ao corpo da mulher provém do interesse da filosofia grega em “classificar a diferença sexual em relação a outros tipos de diferença, hierarquizando-as” (TEDESCHI, 2012, p.56).

A partir desta correlação, verifica-se que a faceta devoradora da Esfinge, tão determinante na construção mítica de sua monstrosidade feminina e na conexão de seu corpo ao infamiliar da castração, derivaria da forma como a epistemologia grega definiu o corpo da

mulher como um outro. E, enquanto fruto deste olhar, seu caráter feminino e devorador também determinaria seu encontro com Édipo, pois se a Esfinge é o seu “Outro absoluto” (BEAUVOIR, 1970, p.181) é porque “ela é quem possui a alteridade que faz com que quem se julgou dono do falo se perceba faltante, pois ela é uma mulher, aquela que traz consigo no corpo a marca da falta” (SCREMIN, 2013, p.73)¹⁸. Assim sendo, pode-se declarar que o que está em pauta tanto na mitologia da Esfinge quanto em sua relação com Édipo é justamente a alteridade infamiliar que sua corporeidade feminina e devoradora lhe confere.

Segundo o filósofo português José Gil (2006, p.82), “os homens precisam de monstros para se tornarem humanos”, e, para ser o “modelo heroico da cultura ocidental” (MORAES MONTEIRO, 2019, p.45), Édipo precisa que a Esfinge seja seu “monstro fundante” (MORAES, 2000, p.86). Excluída da narrativa trágica, suprimida à história de Édipo e tendo “seus enigmas, esquecidos” (OVÍDIO, v.759-6 apud CONNELL, 2013, p.45), a Esfinge é “o outro aquilo que em princípio não deve circular, mas também aquilo que não pode deixar de circular, sob a pena de privar o discurso civilizador da oposição que o funda” (FERREIRA; HAMLIN, 2010, p.815). Mais do que uma mera narrativa mítica imortalizada pela tragédia, o embate entre Édipo e a Esfinge seria, portanto, “o episódio mais ilustre do mito” (EDMUNDS, 1981, p.290 apud CONNELL, 2013, p.47) por ser precisamente uma representação deste encontro entre o sujeito universal masculino e a alteridade feminina. Encontro este que seria, em seu cerne, o encontro infamiliar do eu com o outro.

¹⁸ Grifo do autor.

3. A ESFINGE ENIGMÁTICA

De acordo com Jane Connell (2013, p.51), “a Esfinge de Tebas é fortemente marcada por mais um traço: além do corpo, mas decorrente dele, ela fala com uma voz humana”, ou seja, “em seu aspecto humano, a Esfinge é precisamente uma mulher adulta com quem se pode conversar”. Decifra-me ou te devoro. Colocar a Esfinge em questão perpassa, então, contemplar seu desafio por inteiro. Não apenas encarar sua feminilidade devoradora, mas colocar-se igualmente defronte ao seu enigma.

Dando continuidade às reflexões iniciadas no primeiro capítulo, busca-se olhar para o enigma não como uma simples pergunta mítica, mas como parte do imaginário que circunda o encontro da Esfinge com Édipo. Isto é, como algo intrinsecamente conectado ao corpo do “monstro feminino por excelência” (MORAES, 2017, p.117) que o enuncia. Embora as possibilidades de pesquisa entorno da temática do enigma sejam inúmeras, ao escolher pensá-lo em interlocução à corporeidade da Esfinge, este trabalho procura tanto investigar a ligação da alteridade infamiliar de seu corpo com “o enigma do homem” (VERNANT, 2014b, p.98), quanto apontar para a existência de uma relação entre o “mito da mulher” (BEAUVOIR, 1970, p.299) por ela representado e o “enigma da feminilidade” (BIRMAN, 1999, p.76) personificado pelas históricas.

3.1 O enigma do homem

Em *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, Jean-Pierre Vernant (2014b, p.98) nomeia o enigma proposto pela Esfinge como “o enigma do homem”. Apesar do helenista francês se dedicar extensamente à uma análise do teor enigmático presente no próprio gênero trágico, interessa ressaltar sua interpretação acerca da conexão do enigma da Esfinge com a tragédia de Édipo. Relembrando que é justamente por meio de alcunhas referentes ao próprio corpo que a Esfinge é citada ao longo do *Édipo Rei* de Sófocles (2018), o que se pretende ao colocar esta leitura de Vernant (2014b, p.98) em evidência não é mergulhar na trama sofocliana, mas averiguar se a corporeidade da Esfinge também se apresentaria no modo como seu “enigma do homem” contribui para o destino trágico de Édipo. Antes de se aprofundar nestas questões cabe, entretanto, definir mais precisamente quais teriam sido as palavras enigmáticas proferidas pela “ignóbil Cantadeira” (SÓFOCLES, 2018, p.27).

Lembremos o texto do enigma, tal como aparece no argumento das *Fenícias*, de Eurípides: “Há na terra um ser com dois, quatro, três pés, cuja voz é única. Apenas muda sua natureza entre os que se movem no chão, no ar e no mar.

Mas, quando anda se apoiando sobre mais pés, é então que seus membros têm menos vigor”. (VERNANT, 2014c, p.186)¹⁹

Ainda que este seja considerado um dos registros mais antigos do enigma, devido ao fato da mitologia grega ser somente conhecida por meio de suas apreensões culturais (BRANDÃO, 1986), não é possível proclamar que esta seja a versão definitiva do enigma ou mesmo que haja uma. Independentemente desta variabilidade de versões, Vernant (2014c), em conformidade com a postura de Lévi-Strauss (2008, p.233) de “definir cada mito pelo conjunto de todas as suas versões”, salienta que o aspecto mais relevante do enigma seria aquele que se apresentaria em todas as suas traduções. E, para o helenista, o cerne do enigma seria “a mistura da ordem cronológica normal, começando pelo homem adulto (dois pés), passando, em seguida, ora ao velho (três pés), ora a criança (quatro pés)” (VERNANT, 2014c, p.186). Nesta perspectiva, a designação do dizer da Esfinge como “o enigma do homem” (VERNANT, 2014b, p.98) derivaria da maneira como o seu enigma

Define o homem pelo seu modo de locomoção, seu andar. E o define em oposição a todas as outras criaturas vivas, a todos os animais que avançam, que se deslocam sobre a terra, no ar, nas águas, isto é, que andam, que voam, que nadam (que tem quatro pés, dois pés ou não tem pés). De fato, todas essas criaturas nascem, crescem, vivem e morrem sempre com o mesmo modo de locomoção. O homem é o único a mudar a natureza de sua mobilidade para assumir três tipos diferentes de andar: quatro pés, dois pés, três pés. O homem é um ser que ao mesmo tempo permanece sempre o mesmo (tem uma única voz, *phoné*, uma única essência) e se torna outro: ao contrário de todas as espécies animais, ele conhece três estatutos diferentes de existência, “três idades”: criança, adulto, velho. (VERNANT, 2014c, p.186)²⁰

Esta temática do enigma não constituiria, no entanto, apenas o cerne de sua pergunta, mas também o do destino trágico de Édipo. A despeito da forma como foi popularizada no imaginário ocidental, a resposta do herói grego ao enigma não teria sido “com a palavra grega que designa homem: *ánthropos*”²¹ (MORAES MONTEIRO, 2019, p.50), e sim com o termo “*hoi dípous*, os bípedes, os que tem dois pés”²² (*Ibidem*). Segundo Juliana de Moraes Monteiro (*Ibidem*), a tragédia de Édipo reviraria entorno de uma ambiguidade inerente à linguagem, uma vez que “a grande artimanha da peça de Sófocles é a homofonia entre *hoi dípous* e *Oidípous*, o nome de Édipo”²³. Em consonância com esta alegação, Vernant (2014b, p.84) assinala que

¹⁹ Grifo do autor.

²⁰ Grifo do autor.

²¹ Grifo do autor.

²² Grifo do autor.

²³ Grifo do autor.

“toda a tragédia de Édipo está, portanto, como que contida no jogo a qual o enigma do seu nome se presta”.

Ao mesmo tempo que esta resposta de Édipo ao enigma o levou a se tornar o herói que livrou Tebas do “tributo que ela pagava então à terrível Cantadeira”²⁴ (SÓFOCLES, 2018, p.7) e “esse decifrador de enigmas famosos, o primeiro dos humanos” (SÓFOCLES, 2018, p.92), ela também permitiu que ele concretizasse seu temido destino, com Moraes Monteiro (2019, p.96) declarando “que é a decifração do enigma que conduz Édipo à sua verdadeira identidade de parricida e incestuoso”. Para além das nuances da tragédia tebana, compete destacar a forma como Vernant (2014c, p.186) descreve os efeitos que a resolução do enigma teve em Édipo: “seu sucesso identifica-o com esse monstro que as palavras da Esfinge evocam: o ser que tem, ao mesmo tempo e na mesma ocasião, dois, três, quatro pés, o homem que na progressão de sua idade não respeita, mas embaralha e confunde a ordem, social e cósmica, das gerações”.

Aos olhos do helenista, ao derrotar o monstro grego, Édipo não teria simplesmente extinguido a monstruosidade que assolava Tebas, mas a tomou para si mesmo. Da mesma maneira que a presença da monstruosa Esfinge no monte Fíquion um dia afligiu Tebas (BRANDÃO, 1986), o incesto e o parricídio cometidos pelo monstruoso Édipo fizeram com que uma peste novamente se abatesse sobre a cidade, impedindo o surgimento de qualquer vida, seja no solo, nos rebanhos ou no ventre das mulheres tebanas (SÓFOCLES, 2018).

Qual é, interrogava a Esfinge, o ser dotado de voz que tem dois, três e quatro pés? A pergunta apresentava confusas e misturadas as três idades que o homem percorre sucessivamente e não pode conhecer senão uma após a outra: criança, quando ele anda com quatro patas; adulto, quando ele se mantém firme sobre suas pernas; velho; apoiando-se na sua bengala. Identificando-se, ao mesmo tempo, com seus jovens filhos e com seu velho pai, Édipo, o homem de dois pés, apaga as fronteiras que devem manter o pai rigorosamente separado dos filhos e do avô, para que cada geração humana ocupe, na sequência do tempo e na ordem da cidade, o lugar que lhe convém. Última reviravolta trágica: é a sua vitória sobre a Esfinge que faz de Édipo, não a resposta que ele soube adivinhar, mas a pergunta que lhe foi feita, não um homem como os outros, mas um ser de confusão e de caos, o único, dizemos, de todos aqueles que andam na terra, no ar e nas águas a “mudar sua natureza” em vez de conservá-la bem distinta. Formulado pela esfinge, o enigma do homem comporta, portanto, uma solução que, no entanto, se volta contra o vencedor do monstro, o decifrador de enigmas, para fazê-lo aparecer como um monstro, um homem em forma de enigma. (VERNANT, 2014b, p.98)

Em sua leitura do mito, Vernant (2014c, p.186) enfatiza que o enigma da Esfinge trataria da singular capacidade humana de ser “um ser que ao mesmo tempo permanece sempre o

²⁴ Uma das alcunhas da Esfinge presente no *Édipo Rei* de Sófocles (2018).

mesmo (tem uma única voz, *phoné*, uma única essência) e se torna outro”²⁵. Para o helenista, o que estaria em foco no enigma seria precisamente os diferentes marcos temporais e sociais que vive o homem, os quais Édipo, ao ocupar simultaneamente o lugar de filho, esposo, pai e irmão, teria perturbado. Porém, por mais que esta temática temporal do enigma possa ser indicada como a razão por trás de sua nomenclatura como “o enigma do homem” (VERNANT, 2014b, p.98), a consequência monstruosa que sua resolução teve em Édipo sugere a existência de algo há mais.

Como apontado no primeiro capítulo, pensar em termos de monstruosidade implica, antes de tudo, pensar a partir do corpo. Conforme bem enfatiza o filósofo português José Gil (2006), o corpo monstruoso “apela o homem a uma secreta identificação” (*Ibidem*, p.127) e é “de direito, o meu duplo, como todo corpo outro” (*Ibidem*, p.131). Deste modo, qualquer encontro com um monstro proporcionaria uma experiência nos moldes do *unheimlich*, visto que naquele “monstro humano que eu vejo há simultaneamente um outro homem e eu mesmo, todos os seres humanos que correm o risco de ser apanhados na suspeita de monstruosidade” (*Ibidem*, p.81-82). E, enquanto um desses encontros, o de Édipo com a Esfinge não teria sido diferente.

Apesar da monstruosidade do herói grego estar associada aos seus atos parricidas e incestuosos, ela só se concretizaria no momento em que ele se reconhece simultaneamente como o “estrangeiro que reina Tebas” (VERNANT, 2014b, p.84) e “o filho legítimo do rei” (*Ibidem*). Ou seja, quando ele se percebe como um outro. E, por mais que esta monstruosidade somente se efetive no fim da narrativa trágica, para Vernant (2014c, p.186) ela já se anunciaria no momento em que Édipo responde o enigma com um termo homônimo ao próprio nome e, conseqüentemente, se identifica, mesmo que sem saber, com o “monstro que as palavras da Esfinge evocam”. Além disso, assim como que no âmbito do *unheimlich* o conhecimento sobre si mesmo implica num desconhecer,

O saber de Édipo, quando ele decifra o enigma da Esfinge, trata já, de uma certa forma, dele mesmo. Qual é o ser, interroga a sinistra cantora, que é ao mesmo tempo *dípous*, *trípous*, *tetrápous*? Para *Oi-dípous*, o mistério é apenas aparente; trata-se dele, é claro, trata-se do homem. Mas esta resposta só é um saber na aparência; ela mascara o verdadeiro problema: o que é então o homem? O que é Édipo? (VERNANT, 2014b, p.84)²⁶

De acordo com o helenista, ao “levar até o fim a pesquisa sobre o que ele é, o homem se descobre enigmático [...] sem essência definida” (2014b, p.99) ou, em outras palavras, se depara com a própria infamiliaridade. Posto que esta monstruosidade de Édipo não decorre de

²⁵ Grifo do autor.

²⁶ Grifo do autor.

seus atos criminosos, mas de sua resposta ao enigma proposto pela Esfinge, é possível questionar se o fato do herói grego se transformar em “um monstro, um homem em forma de enigma” (*Ibidem*, p.98) não estaria a apontar para a existência de uma ligação entre o enigma e teor infamiliar que atravessa o corpo que o anuncia. A fim de melhor explorar este questionamento, pontua-se o seguinte comentário de Juliana de Moraes Monteiro (2019):

De forma simplificada, o domínio do apotropaico refere-se ao conjunto de práticas e ritos utilizados para conjuração de males, maldições e demônios. Para Agamben, no entanto, há uma sutileza essencial no que se refere à dimensão do apotropismo. Pertence à esfera do apotropaico aquilo que é da ordem de uma “potência protetora que rejeita o inquietante, atraindo-o e assumindo dentro de si”. Desse modo, a esfinge encarnaria não só a figura responsável por punir Tebas, mas também aquilo que, ao acolher o enigma dentro de si, impede que a trama trágica se desenvolva, já que é a decifração do enigma que conduz Édipo à sua verdadeira identidade de parricida e incestuoso. (MORAES MONTEIRO, 2019, p.96)

Por meio deste comentário, percebe-se que o enigma não se trataria de um mero enunciado verbal, mas de algo intimamente vinculado à um teor inquietante resguardado na própria Esfinge. E, dado que o termo inquietante constitui uma das traduções do conceito freudiano de *unheimlich* para a língua portuguesa²⁷, é plausível conceber que este teor inquietante que a Esfinge assumiria “ao acolher o enigma dentro de si” (*Ibidem*) seria equivalente ao próprio teor infamiliar que fundamentaria a monstruosidade de seu corpo. Frente à esta associação, infere-se, então, que haveria uma ligação entre o enigma e a corporificação do *unheimlich* pela Esfinge.

Esta conexão entre o enigma e o *unheimlich* não se resumiria, contudo, ao modo como sua resolução liberaria o inquietante antes contido na Esfinge, podendo ser igualmente avistada na própria temática do “enigma do homem” (VERNANT, 2014b, p.98). Ao voltar-se para as palavras enigmáticas proferidas pela “terrível Cantadeira” (SÓFOCLES, 2018, p.7), observa-se que, se por meio de sua resposta ao enigma, Édipo se tornou idêntico ao “monstro que as palavras da Esfinge evocam” (VERNANT, 2014c, p.186) não foi meramente, como sugere Vernant (2014b, p.98), por ele ter embaralhado a temporalidade de distintos papéis sociais, uma vez que, em sua indagação acerca de um ser “dotado de voz que tem dois, três e quatro pés”, a Esfinge em nenhum momento menciona as noções de paternidade, fraternidade ou filiação. Na realidade, a Esfinge sequer separa estes três modos de locomoção. O seu ser enigmático não apenas se movimentaria de três maneiras distintas ao longo da vida, como conservaria em si mesmo “três estatutos diferentes de existência” (VERNANT, 2014c, p.186).

²⁷ Sobre as distintas traduções do conceito de *unheimlich*, ver: IANINI, G; TAVARES, P.H. Freud e o infamiliar. In: FREUD, S. **O infamiliar e outros escritos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p.8.

Da mesma maneira que a Esfinge parte de uma imagem corporal, mais precisamente, o andar, para descrever este ser enigmático, Édipo não responde o enigma com o “homem: *ánthropos*”²⁸ (MORAES MONTEIRO, 2019, p.50), mas com “*hoi dípous*, os bípedes”²⁹ (*Ibidem*). Verifica-se, assim, que o enigma da Esfinge não estaria simplesmente a falar da ação do tempo sobre o homem, mas do próprio corpo humano. Um corpo que, ao longo do tempo, se modifica e, ainda assim, se mantém o mesmo. Como bem salienta Vernant (2014c, p.186), se o enigma da Esfinge se trata do ser humano é em virtude de ele ser “um ser que ao mesmo tempo permanece sempre o mesmo [...] e se torna outro”. A partir destas observações, interpreta-se, então, que se “o enigma do homem” (VERNANT, 2014b, p.98) cantado pela Esfinge levaria aquele que o responde a se tornar “um ser de confusão e de caos” (*Ibidem*) seria porque, ao descrever a forma como o corpo humano se modifica e se mantém sempre o mesmo, ele desvelaria o teor infamiliar da condição humana, do eu como outro.

Ademais, compete acentuar que ao responder o enigma com um termo homônimo ao próprio nome, Édipo teria se identificado tanto com o ser descrito no enigma quanto com o “ser monstruoso que evocava o enigma” (*Ibidem*). Logo, o cerne da monstruosidade de ambos estes seres e, por conseguinte, da de Édipo, seria o mesmo: o *unheimlich*. Com base nisso, considera-se que o que estaria em jogo no “enigma do homem” (*Ibidem*) e no efeito que sua resolução teria no herói grego seria propriamente o fato de que não só o “corpo da mulher, esse corpo estranho por definição” (RIVERA, 2005, p.66), mas todos os corpos evidenciarão que “os sujeitos são, e talvez tenham sempre sido, estranhos a si próprios” (MORAES MONTEIRO, 2019, p.180)³⁰.

Após examinar “o enigma do homem” (VERNANT, 2014b, p.98) a partir do modo como ele influenciaria a tragédia edípica, pode-se declarar que a corporificação do *unheimlich* pela Esfinge não só fundamentaria a sua faceta devoradora, como permearia o seu dizer enigmático. Para mais, assim como o *unheimlich* corresponderia ao retorno de um conteúdo familiar que fora recalcado (FREUD, 2019), ao interligar o corpo da Esfinge ao seu enigma, ele também faria com que a “terrível Cantadeira” (SÓFOCLES, 2018, p.7) continuasse, mesmo em sua ausência, a perdurar na narrativa trágica de Édipo. Esta permanência da Esfinge seria tamanha que, mesmo não fazendo parte dos personagens de *Édipo Rei* de Sófocles (2018), tanto

²⁸ Grifo do autor.

²⁹ Grifo do autor.

³⁰ Sobre o papel do corpo no destino trágico de Édipo, pode-se também destacar que um dos indícios que o levam a se dar conta de sua verdadeira identidade são os seus pés inchados, a “enfermidade que lembra a criança maldita, rejeitada por seus pais, exposta para morrer na natureza selvagem” (VERNANT, 2014b, p.83). Além disso, Connell (2013, p.61) também salienta que “o herói grego engatinha, caminha e em seguida manca através de uma existência definida em termos de espaço, de tempo e de sua própria corporeidade”.

Brandão (1987) quanto Quintillá Zanuy (1996) identificariam no texto trágico um dos responsáveis pelo surgimento e pela popularização de sua faceta enigmática.

Contudo, embora esta relação do “enigma do homem” (VERNANT, 2014b, p.98) com o *unheimlich* faça com que a corporeidade da Esfinge se mantenha presente no destino trágico de Édipo, não deixa de ser intrigante que ela esteja ausente da narrativa sofocliana, visto que é a Esfinge quem “fornece o que viria a ser durante muitos séculos o episódio mais ilustre do mito, tanto que Édipo é ainda conhecido entre os estudiosos e leigos como o grande decifrador de enigmas” (EDMUNDS, 1981, p.290 apud CONNELL, 2013, p.47). Ainda que Brandão (1986) explicita que as diferenças entre a tragédia e o mito derivariam de uma questão de temporalidade, esta ausência da Esfinge não deve ser desvinculada do fato de que “a tragédia nasce, observa com razão Walter Nestle, quando se começa a olhar o mito com olhos de cidadão” (VERNANT, 2014a, p.10). Isto é, quando o pensamento filosófico ocidental passa a designar a mulher como um outro (TEDESCHI, 2012). Consequentemente, para se refletir sobre como o corpo da Esfinge estaria implicado em seu “enigma do homem” (VERNANT, 2014b, p.98) não basta somente analisá-lo no âmbito da narrativa trágica, é também preciso pensá-lo a partir de uma perspectiva de gênero.

3.2 O silêncio da Esfinge

Aplicar uma perspectiva de gênero sobre “o enigma do homem” (*Ibidem*) implica não só colocar em foco o fato dele ter sido proposto por um “monstro feminino por excelência” (MORAES, 2017, p.117), mas apontar certos silêncios. De acordo com Michelle Perrot (2003, p.13), “há muito que as mulheres são as esquecidas, as sem-voz da História” e “o silêncio que as envolve é impressionante”. E apesar da historiadora francesa fazer estas observações com base na ausência histórica de discursos femininos sobre o próprio corpo, elas poderiam muito bem ser transportadas para o caso do dizer enigmático da Esfinge. Assim como Perrot (2003, p.20) remonta este silêncio à “construção do pensamento simbólico da diferença entre os sexos” iniciada pela epistemologia grega, Teresa Quintillá Zanuy (1996) assinala que, no campo da mitologia e da literatura clássica,

O modo de se manifestar do feminino, será, necessariamente, equívoco e contraditório, incompreensível quase sempre para o intérprete masculino, que é dotado de um modo de expressão característico do gênero masculino, o *lógos*, linguagem que é unívoca, diáfana e universal. Em consequência, no sistema racional grego o *lógos* é o único modo de expressão possível, cuja missão é transmitir informação no plano da denotação. Assim, o universo feminino, para se diferenciar claramente do masculino, fará uso de formas de

expressões distintas do *lógos*, pois este tipo de linguagem permanece vetado às mulheres, especialmente em público. Duas são as formas alternativas de expressão tipicamente femininas: o silêncio e o enigma. (QUINTILLÁ ZANUY, 1996, p.15, tradução nossa)³¹

Nesta perspectiva, a constituição da mulher como um outro a partir do próprio corpo na Grécia Antiga não só a teria desprovido do direito à palavra (TEDESCHI, 2012), da possibilidade de se expressar no espaço público que era a *ágora* (TUCHERMAN, 2004), como a teria delimitado à um outro modo de dizer: o enigma. Em sua pesquisa sobre o “conceito de feminino no mito e na literatura clássica”³² (QUINTILLÁ ZANUY, 1996, p.14, tradução nossa), Quintillá Zanuy (1996) afirma que o silêncio e o enigma marcariam formas de linguagem associadas à duas imagens opostas do feminino. Parte deste imaginário mítico, a Esfinge não seria uma representação do ideal silencioso feminino, mas do

Outro protótipo de mulher, anti-cultural, selvagem e subversiva, que provoca receio em seu antagonista masculino, não se resigna a tal silêncio e é precisamente o fato dela falar e o modo de fazê-lo (o enigma) uma das causas de temor mais lendariamente argumentadas. (QUINTILLÁ ZANUY, 1996, p.17, tradução nossa)³³

No entanto, apesar de Teresa Quintillá Zanuy (1996, p.18, tradução nossa) desassociar a Esfinge deste imperativo silencioso que pairava sobre as mulheres e encarar sua fala enigmática como uma forma de não se resignar a este silêncio, cabe destacar que, em sua dimensão social, “a linguagem enigmática do feminino é rejeitada explicitamente”³⁴. E, falar numa rejeição é, em certo sentido, falar num processo de silenciamento. Ao considerar a ambiguidade como “uma característica inerente ao modo de expressão feminino”³⁵ (*Ibidem*, p.20, tradução nossa), o pensamento filosófico na Grécia Antiga não teria apenas atrelado o corpo à linguagem, como desconsiderado a mera possibilidade de se escutar e levar a sério as vozes de sujeitos femininos.

³¹ Grifo do autor. No original, em espanhol: “*El modo de manifestarse de lo femenino será, necesariamente, equivoco y contradictorio, incomprensible casi siempre para el intérprete varón, que está dotado de un modo de expresión característico del género masculino, el lógos, lenguaje que es unívoco, diáfano y universal. En consecuencia, en el sistema racional griego el lógos es el único modo de expresión posible, cuya misión es transmitir información en el plano de la denotación. Así pues, el universo femenino, para diferenciarse claramente del masculino, hace uso de formas de expresión distintas del lógos, pues este tipo de lenguaje permanece vetado a las mujeres, especialmente en público. Dos son estas formas alternativas de expresión típicamente femeninas: el silencio y el enigma*”.

³² No original, em espanhol: “*el concepto de lo femenino en el mito y en la literatura clásica*”.

³³ No original, em espanhol: “*Otro prototipo de mujer, anticultural, salvaje y subversiva, que provoca recelo en su antagonista masculino, no se resigna a tal silencio y es precisamente el hecho de pronunciarse y el modo de hacerlo (el enigma) una de las causas de temor más legendariamente argumentadas*”.

³⁴ No original, em espanhol: “*el lenguaje enigmático femenino sufre un rechazo explícito*”.

³⁵ No original, em espanhol: “*una característica inherente al modo de expresión femenino*”.

Marcada pela alteridade e ambivalência infamiliar de seu corpo, a Esfinge também teria tido sua voz sujeita a este silêncio. Para Jane Connell (2013, p.46), independentemente de a Esfinge ser “a interlocutora de Édipo – se instaurando diante dele como sujeito inteligente e verbal – sua posição comunicativa recebeu pouca atenção no debate sobre o enigma”. Segundo a psicanalista australiana, o gênero da “terrível Cantadeira” (SÓFOCLES, 2018, p.7) teria levado tanto à “uma profunda supressão de qualquer trajetória interpretativa sobre a Esfinge” (CONNELL, 2013, p.46) em leituras consagradas a respeito de seu enigma, quanto à uma “supressão do feminino” (*Ibidem*) na própria resposta de Édipo ao “enigma do homem” (VERNANT, 2014b, p.98).

Indo de Ovídio até os teóricos do século XX em seu artigo *O Silêncio da Esfinge: O Erro de Édipo e a Redescoberta Resposta ao Enigma*, Connell (2013) expõe como diversas leituras canônicas suprimiram o ponto de vista da Esfinge ao levarem em conta somente o sujeito masculino que responde o enigma. Ora inserida junto de seu enigma “no paradigma edipiano” (*Ibidem*, p.49) por Freud, ora considerada “uma adição estranha e desnecessária ao mito” (*Ibidem*, p.47), a Esfinge, embora não tenha tido os seus enigmas esquecidos, como um dia insinuou Ovídio (CONNELL, 2013), foi, sem dúvidas, esquecida por aqueles que tanto debateram o seu “enigma do homem” (VERNANT, 2014b, p.98). Esta exclusão da Esfinge não se daria, entretanto, apenas em análises que a suprimiriam à narrativa edipiana ou colocariam em xeque a sua relevância para o mito. Conforme Connell (2013, p.51), até mesmo no âmbito dos questionamentos sobre se o enigma prescindiria ou não de resposta não se deve ignorar a possibilidade de que a “alegação de que um enigma não pode ser resolvido indique a recusa em perceber a perspectiva de quem o profere”. Afinal, como já indicou Quintillá Zanuy (1996), a experiência cultural ocidental seria historicamente marcada pela rejeição de linguagens e interlocutores vistos como femininos.

Em contraposição à estas leituras consagradas, Connell (2013, p.51) sugere que para se entender e, eventualmente, se responder o enigma proposto pela Esfinge seria preciso olhar para o sujeito feminino que o formula, mais especificamente, para o fato de que a Esfinge “fala com uma voz humana”. Da mesma maneira que o enigma seria cantado pela Esfinge (BRANDÃO, 1986), a voz constituiria uma das características centrais do ser descrito em seu canto. Todavia, embora tenha sido “incluída na mais literária versão encontrada na *scholia* alexandrina das *Fenícias* de Eurípides”³⁶ (CONNELL, 2013, p.63), a questão da voz no enigma foi sistematicamente ignorada em outras versões, como na do historiador grego Diodoro Sículo

³⁶ Grifo do autor.

(CONNELL, 2013), na do poeta romano “Estácio, que escreve uma descrição particularmente gráfica da Esfinge assassinando e devorando jovens tebanos” (CONNELL, 2013, p.63) e, é claro, na forma como, segundo Brandão (1987, p.280), o enigma é “conhecido de todos”³⁷. De acordo com Connell (2013, p.63), esta variação entorno do aspecto da voz não seria simplesmente, como sugestiona Vernant (2014c), fruto da variabilidade inerente às traduções do enigma, mas uma indicação de “uma deturpação do corpus grego, que funciona para ajustar as palavras femininas à resposta masculina”.

Segundo Connell (2013, p.64), mesmo quando a questão da voz é mencionada, “uma leitura inclusiva da expressão não é imediatamente óbvia” em razão de “uma antiga e comum dificuldade, uma dificuldade que, em si mesma, explica o ponto cego que obscurece a resposta” ao enigma. Com o intuito de exemplificar este ponto cego, Connell (2013) cita, em uma nota de rodapé, o seguinte enigma bastante popular nos tempos atuais³⁸:

Um homem é morto e seu filho sofre um ferimento na cabeça em um acidente de automóvel. Quando a criança é levada ao pronto-socorro a pessoa responsável pela neurocirurgia diz: Não posso operar esse menino, ele é meu filho. Como isso é possível? (CONNELL, 2013, p.64)

Originalmente proposto em língua inglesa, este desafio gira entorno do fato de que não há uma determinação de gênero na palavra *neurosurgeon*, sendo, nesse caso, a mãe do menino aquela que não pode operá-lo (CONNELL, 2013). Deste modo, o ponto cego que Connell (2013, p.64) acredita haver na maioria das leituras sobre o enigma da Esfinge seria justamente o cerne desta brincadeira linguística, ou seja, de que se automaticamente assume que “a pessoa responsável pela neurocirurgia” é um sujeito masculino. Ainda que seja um mero jogo de palavras, ao brincar com a concepção do homem como o sujeito universal, este desafio desnaturalizaria os próprios usos da linguagem, evidenciando a construção cultural que a permeia. Como ilustrado por Muriel Rukeyser (2013, p.41) em seu poema, esta questão de linguagem também estaria em jogo no enigma da Esfinge, uma vez que para Édipo ““quando você diz Homem” [...] “isso inclui as mulheres também. / Todo mundo sabe disso””.

Da mesma forma que a Esfinge de Rukeyser (2013) insinua que a tragédia de Édipo residiria no fato dele ter desconsiderado a mulher em sua resposta ao enigma, Connell (2013,

³⁷ Conforme Brandão (1987, p.280), “o enigma, conhecido de todos, é muito simples: “Qual o ser que anda de manhã com quatro patas, ao meio-dia com duas e, à tarde, com três e que, contrariamente à lei geral, é mais fraco quando tem mais pernas?””.

³⁸ Apesar de girar entorno de um jogo de linguagem presente no inglês, este enigma se popularizou na internet brasileira em 2017 a ponto de ganhar uma matéria na Revista Exame. Disponível em: <https://exame.com/tecnologia/o-enigma-do-acidente-envolvendo-pai-e-filho-que-ganhou-a-internet/>. Acesso em 03/02/2021.

p.65) declara que Édipo estaria igualmente tomado pela “cegueira de seu gênero” e sugere que, devido à maneira como a voz do homem se modifica durante a adolescência, a resposta ao “enigma não é o “homem”, como afirmado por Édipo, mas a “mulher””. Nesta percepção, não seria puramente o enigma que levaria Édipo a realizar sua “identidade de parricida e incestuoso” (MORAES MONTEIRO, 2019, p.96), mas a incapacidade do herói grego em reconhecer a alteridade de sua interlocutora, posto que, apesar da “pista que estava diante de seus olhos – a voz humana da Esfinge” (CONNELL, 2013, p.65), Édipo respondeu o enigma de modo autorreferente, seja com a popularizada resposta “é o homem” (BRANDÃO, 1986, p.345) ou com um termo homônimo ao próprio nome (VERNANT, 2014c; MORAES MONTEIRO, 2019).

Independentemente da validade desta hipótese de Connell (2013, p.64) acerca de qual seria a resposta correta ao enigma, seus apontamentos acerca da supressão da Esfinge e do feminino do “mais notório enigma a ser registrado na história da nossa civilização” abrem caminho para que se problematize a própria concepção do dizer enigmático da Esfinge como “o enigma do homem” (VERNANT, 2014b, p.98). Do mesmo jeito que a resposta de Édipo ao enigma desencadearia o seu destino trágico (VERNANT, 2014b), ela também marcaria o início simbólico deste silêncio que paira sobre a Esfinge. Ao responder o enigma, Édipo não teria se tornado somente um herói mítico, mas um símbolo do sujeito filosófico, “do homem que toma consciência de si, realizando os desígnios da célebre inscrição grega, “conhece-te a ti mesmo”” (MORAES, 2000, p.86), fazendo, assim, com que sua vitória sobre a Esfinge seja “entendida como instauradora da secular tradição filosófica do Ocidente” (CONNELL, 2013, p.45).

Com base neste simbolismo, compreende-se que, enquanto um representante do sujeito filosófico, o herói grego estaria igualmente a nomear o homem como sujeito absoluto em sua popularizada resposta ao enigma e, em consequência, a delegar à Esfinge o lugar silencioso de “Outro absoluto” (BEAUVOIR, 1970, p.181). Afinal de contas, apesar de ser cantado por um “monstro feminino por excelência” (MORAES, 2017, p.117), o dizer enigmático da Esfinge se tornou conhecido como “o enigma do homem” (VERNANT, 2014b, p.98), numa clara referência à popularizada resposta fornecida por Édipo. Como bem explicita o Édipo do poema de Rukeyser (2013, p.41), seria de conhecimento comum que ““quando você diz Homem” (...) “isso inclui as mulheres também””. Logo, se o enigma proposto pela Esfinge foi imortalizado como “o enigma do homem” (VERNANT, 2014b, p.98) e não apenas como um enigma sobre a “natureza humana” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p.231), seria em virtude de que “a representação do mundo, como o próprio mundo, é operação dos homens” (BEAUVOIR, 1970, p.183) e “eles

o descrevem do ponto de vista que lhes é peculiar e que confundem com a verdade absoluta” (*Ibidem*).

Ao analisar “o enigma do homem” (VERNANT, 2014b, p.98) através de uma perspectiva de gênero, foi possível perceber como que, até mesmo em sua fala, a Esfinge se encontraria implicada pela alteridade infamiliar que foi culturalmente conferida ao seu corpo. Por ser uma representação da “mulher, aquela que traz consigo no corpo a marca da falta” (SCREMIN, 2013, p.73), a Esfinge teria tido tanto o seu modo de expressão quanto a sua relevância intelectual determinados pela forma como “a mulher é concebida como um ser ambíguo e contraditório, totalmente estranho e até oposto ao masculino (ou ao conceito de masculino) que é um ser unívoco e sem dúvidas”³⁹ (QUINTILLÁ ZANUY, 1996, p.14, tradução nossa).

No entanto, este olhar para com o corpo feminino não só teria levado a Esfinge a se expressar por meio de enigmas (QUINTILLÁ ZANUY, 1996) e a ter seu ponto de vista desconsiderado nos debates entorno de seu próprio dizer enigmático (CONNELL, 2013), como feito com que seu enigma se tornasse “uma expressão a ser tomada em dois sentidos: o enigma que a Esfinge propõe e aquele que a Esfinge em si constitui” (GOUX, 1993, p.24 apud CONNELL, 2013, p.47). Acerca deste sentido duplo do enigma, Connell (2013, p.48) diz que “se, de fato, a perspectiva da Esfinge, seu ponto de vista, tem o sentido de um enigma, isso passa despercebido, enquanto a alegação de que ela própria constitui um enigma é mais assumida”. Diante deste comentário de Connell (2013), nota-se que, no imaginário entorno da figura da Esfinge, as relações entre corpo e enigma extrapolariam a concepção de seu dizer enigmático como “o enigma do homem” (VERNANT, 2014b, p.98). Mais do que uma criatura mítica da Antiguidade que propunha enigmas, a Esfinge corporificaria um enigma.

3.3 O enigma do feminino: interseções entre a Esfinge e a histeria

No primeiro volume de *O Segundo Sexo*, Simone de Beauvoir (1970, p.299) procura conceituar isto que ela denomina como o “mito da mulher”. Responsável pela constituição da alteridade feminina, o “mito da mulher” (*Ibidem*, p.299) não seria composto por uma imagem única e uniforme, mas por um conjunto de mitos a respeito do feminino. Em meio aos quais, se encontraria o do “mistério feminino” (*Ibidem*, p.237). Considerado pela existencialista francesa como o mito que “se acha mais enraizado nos corações masculinos” (*Ibidem*, p.302), o mistério

³⁹ No original, em espanhol: “*la mujer es concebida como un ser ambiguo y contradictorio, totalmente extraño e incluso opuesto al varón (o al concepto de varón) que es un ser unívoco y sin dobleces*”.

feminino não se trataria simplesmente do modo como “aos olhos dos homens a opacidade do para-si é mais flagrante no outro feminino” (*Ibidem*, p.302), mas da forma como “as categorias através das quais os homens encaram o mundo são constituídas, *do ponto de vista deles, como absolutas*”⁴⁰ (*Ibidem*, p.303). E, sendo assim, por ser percebida como um “mistério para o homem, a mulher é encarada como mistério em si” (*Ibidem*, p.303).

Igualmente pautada por esta percepção, a Esfinge seria, portanto, tida como um enigma (CONNELL, 2013) não por ser um monstro mitológico que propunha enigmas, e sim por corporificar uma falta infamiliar e, conseqüentemente, ser “encarada como mistério em si” (BEAUVOIR, 1970, p.303). Todavia, esta noção de “mistério feminino” (*Ibidem*, p.237) não se apresentaria apenas nos fundamentos da “alegação de que ela própria constitui um enigma” (CONNELL, 2013, p.48), como teria na Esfinge um de seus principais símbolos. Apesar da Esfinge ser um monstro feminino oriundo da mitologia grega, sua faceta enigmática continuaria a ser convocada, séculos depois de sua primeira aparição, para se “sonhar com o mistério feminino” (BEAUVOIR, 1970, p.237). Conforme bem ressalta Beauvoir (1970, p.237), não só a incerteza avistada pelo olhar masculino na mulher “transforma-a em esfinge”, como “na grande época da Feminilidade [...] o tema da Esfinge surge sem cessar nas comédias, poesias e canções: “Quem és? De onde vens, Esfinge estranha?””.

Ao mesmo tempo em que esta “alegação de que ela própria constitui um enigma” (CONNELL, 2013, p.48) levaria a Esfinge a ilustrar este “mistério feminino” (BEAUVOIR, 1970, p.237) na “grande época da Feminilidade” (*Ibidem*), ela também faria com que Jane Connell (2013, p.48) insinuasse que “talvez, a Esfinge seja um progenitor daquela outra grande evasiva sobre a mulher que a autoridade apresentou como sua própria subjetividade – o “continente negro””. A partir desta correlação feita por Connell (2013), propõe-se, então, pensar a Esfinge enquanto parte da mitologia de uma das mais célebres imagens do “enigma da feminilidade, que obcecou o imaginário do Ocidente desde sempre” (BIRMAN, 1999, p.76): a histeria.

Acerca das origens da histeria, Georges Didi-Huberman (2015) aponta, em seu livro *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*, que

Tratava-se do *sintoma de ser mulher*, e todos sabem disso até hoje: *hústera*, aquilo que está totalmente atrás, no fundo, no limite – a matriz. A palavra “histeria” apareceu pela primeira vez no trigésimo quinto aforismo de Hipócrates, que diz: “Na mulher atacada de histeria, ou que atravessa um parto trabalhoso, o acesso de espirros que sobrevém é favorável.” Isto significa que espirrar recoloca o útero em sua posição, em seu lugar certo; o que significa

⁴⁰ Grifo do autor.

que o útero é dotado de deslocamento. O que significa que essa espécie de “membro” da mulher é um *animal*”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.102)⁴¹

Diretamente associada à sexualidade da mulher pelos gregos, a histeria não representaria uma mera condição clínica, mas um enigma corporificado pelo feminino. Caracterizada como um paradoxo por “oferecer o espetáculo total de todas as doenças ao mesmo tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.111) sem, contudo, apresentar “qualquer base orgânica” (*Ibidem*), a histeria teria na mulher sua “imagem especificada e compatível” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.108) por conta do corpo feminino já ser culturalmente atrelado ao *unheimlich* e visto “como mistério em si” (BEAUVOIR, 1970, p.303). E, bem como outras imagens do feminino criadas pela “matriz do pensamento ocidental” (TEDESCHI, 2012, p.45), esta ligação da histeria com a corporeidade da mulher teria perdurado ao longo dos séculos.

Embora já se soubesse na “grande época da Feminilidade” (BEAUVOIR, 1970, p.237) que ela não era uma enfermidade exclusiva do sexo feminino, “todos os processos de invenção generalizada de uma sexualidade de época ainda compreendiam a histeria como uma *posse de feminilidade*”⁴² (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.118). Sobre a concepção da histeria neste período histórico, Birman (1999, p.24) diz que “foram os enigmas que esta colocava para os clínicos [...] que provocaram o imaginário científico nas últimas décadas do século XIX”. Em concordância com esta pontuação, Georges Didi-Huberman (2015) também assinala que o próprio Charcot, “o fundador da neurologia” (*Ibidem*, p.39) que “redescobriu a histeria” (*Ibidem*, p.39), “admitiu que a histeria e as doenças vizinhas, como a epilepsia e a coreia, “oferecem-se à nós como um punhado de esfinges que desafiam a mais penetrante anatomia”” (*Ibidem*, p.106).

Ainda que, a princípio, esta ligação alegórica da histeria com a Esfinge seja somente um mero comentário, para Didi-Huberman (2015, p.327), “a “imagem” do século XIX – e decerto ainda hoje nos resta alguma coisa dela –, a imagem vulgarizada da histeria, foi produzida e oferecida por Charcot”. E o que seria a produção de uma imagem vulgarizada da histeria, senão a sua aproximação dos mitos vigentes na “grande época da Feminilidade” (BEAUVOIR, 1970, p.237)? Mais do que qualquer outra criatura mítica, seria a Esfinge aquela que ressurgiria quando, entre contraturas e paralisias, o corpo das histéricas se transmutava em um enigma a ser decifrado pelo olhar masculino nos recintos da Salpêtrière (DIDI-HUBERMAN, 2015).

⁴¹ Grifo do autor.

⁴² Grifo do autor.

A respeito deste olhar frente à corporeidade histórica, Didi-Huberman (2015, p.101) declara que “o que os homens perseguiram na histeria foi, antes de qualquer outra coisa, uma espécie de *bête noire*”⁴³. Em português, um bicho-papão. Isto é, um ser cuja monstruosidade residiria no ato de devorar o outro. Ato devorador este que, nas históricas, tal como na Esfinge, não seria literal, mas sexual. Como bem salienta o historiador da arte em seu estudo sobre a produção fotográfica ocorrida na Salpêtrière, que foi uma espécie de “grande museu parisiense da patologia” (*Ibidem*, p.178) comandado por Charcot, através de seu espetáculo corporal, a histórica se tornaria “a mulher *fatal* para o seu médico”⁴⁴ (*Ibidem*, p.233), ou seja, “uma antiga personagem de nosso imaginário social sobre a feminilidade que nos obcecou durante séculos” (BIRMAN, 1999, p.80). Decifra-me ou te devoro. No imaginário da “grande época da Feminilidade” (BEAUVOIR, 1970, p.237), a Esfinge e as históricas estariam, com efeito, a personificar o mesmo desafio.

Esta conexão entre o enigma representado por ambas não se manifestaria, no entanto, somente por meio da sexualidade, podendo ser igualmente avistada no âmbito da linguagem. Enquanto que Simone de Beauvoir (1970, p.303) aponta que “dizer que a mulher é mistério não é dizer que ela se cala e sim que sua linguagem não é compreendida”, Teresa Quintillá Zanuy (1996, p.20, tradução nossa) salienta que tal concepção de que a linguagem da mulher seria incompreensível, ou seja, que se configuraria como um enigma, estaria intimamente ligada à sua associação com a histeria, pois “o *lógos* perde sua natureza de discurso racional e unívoco quando é complementado pelo genitivo *gynaikôn* (‘das mulheres’) e se transforma instantaneamente num sinônimo de “absurdo histórico””⁴⁵. Assim sendo, pode-se afirmar que a Esfinge se interligaria às históricas tanto ao corporificar um enigma, quanto ao se expressar por meio de enigmas.

Para mais, ao partilharem uma mesma linguagem, a Esfinge e as históricas acabariam também por dividirem um mesmo destino. Ao analisar o suicídio da Esfinge frente à resposta fornecida por Édipo, Jane Connell (2013) reflete que

A linguagem de algum modo pode ter falhado com ela, restando a Esfinge encenar sua própria opressão, recorrendo a um comportamento simbólico, como as mulheres têm feito no decorrer de milênios – o que mais corresponderia à histeria percebida por Freud? O esquema edipiano não funciona para as mulheres pós-século XIX, talvez nem funcionasse para as mulheres dos tempos antigos – ou para o monstro que as representou. (CONNELL, 2013, p.59)

⁴³ Grifo do autor.

⁴⁴ Grifo do autor.

⁴⁵ Grifo do autor. No original, em espanhol: “*el lógos pierde su naturaleza de discurso racional e unívoco al venir complementado por el genitivo gynaikôn (‘de mujeres’) y se transforma al instante en sinónimo de “desatino histórico”*”.

Avistado por Connell (2013) na maneira como a Esfinge escolheu reagir ao desfecho de seu encontro com herói grego, este comportamento simbólico estaria igualmente em pauta na histeria, a qual Kehl (2008, p.183) entende como uma “recusa das histéricas em aceitar a feminilidade como modelo de subjetivação e de sexuação”. De acordo com Maria Rita Kehl (2008, p.47), “a cultura européia dos séculos XVIII e XIX produziu uma quantidade inédita de discursos cujo sentido geral foi o de promover uma perfeita adequação entre as mulheres e o conjunto de atributos, funções, predicados e restrições denominados *feminilidade*”⁴⁶. Ora, mas adequar todas as mulheres à um conjunto uniforme seria precisamente aquilo que se proporia no “mito da mulher” (BEAUVOIR, 1970, p.299) e, por conseguinte, no constante resgate da figura da Esfinge ao longo da “grande época da Feminilidade” (*Ibidem*, p.237). Conforme bem expõe Beauvoir (*Ibidem*, p.300), “na realidade concreta, as mulheres manifestam-se sob aspectos diversos; mas cada um dos mitos edificadas a propósito da mulher pretende resumi-la inteiramente”. Sobre esta unificação da pluralidade de mulheres entorno de um mito, Kehl (2008) pontua que

Não existe A Mulher, universal transcendente ao conjunto de todas as mulheres. Assim como não existe O Homem também - mas esta segunda miragem, sustentada pelo significante fálico, parece encontrar uma ressonância imaginária que o conjunto das mulheres nunca será capaz de produzir. Talvez por isso, cem anos atrás, algumas mulheres tenham fundado junto com Freud a psicanálise ao se indagar sobre seu desejo diante daquele médico raro, tentando colocar em palavras a confusão sobre o que é ser mulher. (KEHL, 2008, p.28)

Nascida com a clínica da histeria, a psicanálise teria se diferenciado da “tradição científica dominante” (BIRMAN, 1999, p.21) justamente ao alocar a sexualidade no campo da linguagem. Ao tomar as histéricas não pela anatomia, mas pela palavra (DIDI-HUBERMAN, 2015), ou seja, ao escutá-las, “Freud mostrou, de forma revolucionária, que o sintoma histérico, freqüentemente localizado no corpo, tem um sentido que pode ser reconstruído pela fala do paciente, diz respeito à sua história de vida” (RIVERA, 2005, p.15). Paralelas à Esfinge, cuja condição enquanto um “sujeito feminino discursivo” (CONNELL, 2013, p.51) que poderia ter algo a dizer sobre a sua própria fala enigmática foi ignorada a favor da “alegação de que ela própria constitui um enigma” (*Ibidem*, p.48), as histéricas foram, pelo menos até o advento da psicanálise, muito vistas e bem pouco ouvidas (DIDI-HUBERMAN, 2015).

Segundo Birman (1999, p.21), ao retomar “signos presentes no senso comum e na tradição mito-poética”, Freud “pôde afirmar, pois, que o corpo da histeria somente poderia ser decifrado ao se considerar a representação corporal presente no imaginário social e não no

⁴⁶ Grifo do autor.

registro do discurso anatômico”. E, apesar de ter sido o mito de Édipo aquele retomado por Freud na articulação de sua teoria da sexualidade (BIRMAN, 1999), ao se olhar para as interligações acima, torna-se visível que seria o “mito da mulher” (BEAUVOIR, 1970, p.299) representado pela enigmática Esfinge aquele que estaria a povoar o imaginário cultural entorno das histéricas.

4. A ESFINGE SURREAL

Até o momento, pensou-se a relação da Esfinge com o *unheimlich* na cultura ocidental de modo amplo, examinando suas facetas devoradora e enigmática. Através deste exame, não só se constatou que a alteridade infamiliar associada à corporeidade feminina atravessaria sua mitologia, seu enigma e o modo como se imortalizou seu encontro com Édipo, como se traçou um paralelo entre o “mistério feminino” (BEAUVOIR, 1970, p.237) por ela representado e o enigma personificado pelas históricas na modernidade. Contudo, dado que o corpo demonstrou ser um elemento estruturante de ambas as suas facetas, para se pesquisar a relação do feminino com o infamiliar na Esfinge não basta apenas teorizar sobre o imaginário que a circunda, é também preciso olhar para a suas imagens.

Não se trata, entretanto, de retornar para a suas imagens na Antiguidade Clássica ou de catalogar às que a retratam diretamente, mas de buscar aquelas em que, tal qual o *unheimlich*, sua figura se encontra implícita. Para isto, neste capítulo volta-se para a corrente de vanguarda europeia do século XX que tanto se fascinou pela histeria (DIDI-HUBERMAN, 2015) e pelos processos de estranhamento⁴⁷ (FOSTER, 1997): o Surrealismo. As particularidades do universo surrealista se inserem num campo de debate diverso e complexo, no qual o presente trabalho não tem a pretensão de se adentrar por completo. O que se busca é, interligando aspectos teóricos com algumas imagens selecionadas, discutir sobre como que, ao ser regida pelos mesmos elementos que caracterizariam a “terrível Cantadeira” (SÓFOCLES, 2018, p.7), a configuração da mulher no imaginário fotográfico surrealista, exemplificado por Man Ray, estaria não só a evocar a sua presença infamiliar, como a modernizar a mítica Esfinge sem, no entanto, desvinculá-la da antiga concepção de que a mulher seria um “corpo estranho por definição” (RIVERA, 2005, p.66).

4.1 Surrealismo, fotografia e o infamiliar

Antes de se adentrar nos modos como a Esfinge se apresentaria no imaginário e na produção fotográfica surrealista ilustrada por Man Ray cabe, inicialmente, esclarecer o porquê, dentre tantos movimentos da história da arte ocidental, se tomou o Surrealismo como o campo

⁴⁷ Apesar deste trabalho optar pela tradução do *unheimlich* como infamiliar, em virtude de não se ter ainda oficialmente cunhado um termo derivado do infamiliar na língua portuguesa que defina tão bem esse tipo de processo, ao se falar das práticas surrealistas, se fará uso da expressão “estranhamento”, baseando-se na tradução do *unheimlich* como estranho. Sobre as distintas traduções do conceito de *unheimlich*, ver: IANINI, G; TAVARES, P.H. Freud e o infamiliar. In: FREUD, S. **O infamiliar e outros escritos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p.8.

imagético propício para se refletir sobre o reaparecimento visual da “Virgem alada” (SÓFOCLES, 2018, p.33) e estabelecer o escopo teórico que se seguirá nesta análise. Cronologicamente considerado como “o último movimento da vanguarda européia” (ÂNGELO, 2000, p.1), o Surrealismo tem seu surgimento oficial marcado por uma série de eventos, com o mais famoso sendo a publicação do *Primeiro Manifesto Surrealista* por André Breton em 1924 (ÂNGELO, 2000; GUIRAL, 1995).

Neste manifesto, Breton não só “proclamava o automatismo psíquico puro como meio de expressão da função verdadeira do pensamento”⁴⁸ (GUIRAL, 1995, p.72, tradução nossa) e definia o Surrealismo por meio desta noção (ÂNGELO, 2000), como declarava seu interesse pelas recentes “descobertas de Freud” (BRETON, 1969, p.10 apud GONÇALVES, 2016, p.67) a respeito do inconsciente. Embora diversos “movimentos de vanguarda literária e artística farão referências explícitas à psicanálise” (RIVERA, 2005, p.8) por compartilharem “um mesmo “espírito da época”” (*Ibidem*), o Surrealismo se sobressai como aquele que se encontraria mais intimamente marcado pela psicanálise, visto que, para Tania Rivera (2005),

Entre o surrealismo e a psicanálise há um hiato, uma impossibilidade de conjunção, um desencontro que é emblemático das relações entre a psicanálise e arte em geral, mas este encontro manco, justamente por fracassar, deixa nos dois campos profundas marcas, incitando-os a transformações e criações, em um jogo de influências mútuas. Os entrecruzamentos dos dois campos vão além da utilização de “temas” psicanalíticos em obras de arte ou do eventual interesse investigativo da psicanálise por determinada obra ou autor. Eles produzem, dando-se em um mesmo quadro histórico, verdadeiras transformações nas produções artísticas e psicanalíticas. Com o surrealismo, essa complexa e sutil relação é particularmente visível, graças ao fato de seu projeto, teorizado principalmente por Breton, mas com conseqüências importantes nas artes plásticas, ter a psicanálise como uma de suas bases explícitas. (RIVERA, 2005, p.22-23)

Dotado de “um papel decisivo para a influência freudiana no meio artístico” (*Ibidem*, p.8), o Surrealismo não estaria apenas historicamente conectado à psicanálise, como teria na noção freudiana de *unheimlich* um dos conceitos que o melhor compreende. Central para a constituição da figura da Esfinge, o *unheimlich* foi diretamente articulado ao Surrealismo pelo historiador da arte Hal Foster (1997). Em seu livro *Compulsive Beauty*, Foster (1997, p.XVII, tradução nossa) defende que “o infamiliar é crucial para determinadas obras surrealistas, bem como para noções gerais surrealistas”⁴⁹. E é partindo desta argumentação de Foster (1997) que

⁴⁸ No original, em espanhol: “proclamaba el automatismo psíquico puro como medio de expresión de la función verdadera del pensamiento”.

⁴⁹ No original, em inglês: “the uncanny is crucial to particular surrealist oeuvres as well to general surrealist notions”.

esta pesquisa tanto elege e encara o imaginário surrealista quanto opta por focar em sua expressão fotográfica.

Considerada um “meio de expressão privilegiado do Surrealismo” (ÂNGELO, 2000, p.2), a fotografia também estaria intrinsecamente ligada ao infamiliar. Para Lin Chi-Ming (2010, p.134, tradução nossa), seria possível tanto “ler o ensaio de Freud à luz da fotografia”⁵⁰, como comentar “a fotografia, especialmente a surrealista”⁵¹ a partir dos elementos apontados por Freud (2019) como geradores de uma sensação infamiliar. Ao realizar esta dupla leitura em seu artigo *L'étrangeté familière de la photographie*, Chi-Ming (2010, p.134, tradução nossa) atesta que a fotografia seria um “dos lugares privilegiados onde aparece o *Unheimlich* freudiano”⁵². Além dele, Maria da Guia de Figueiredo e Montoito (2014, p.16) igualmente declara que a fotografia seria “o campo perfeito para proliferação do *unheimlich*”⁵³ devido à maneira como ela simultaneamente se constitui como um “avatar do *memento mori* [...] do momento passado que já não volta (ou seja, do avanço do inevitável do tempo e do retorno ao inanimado)”⁵⁴ e potencializa o duplo, um dos “fatores que mais provocam os efeitos do infamiliar” (FREUD, 2019, p.67).

Aos olhos de Montoito (2014, p.17), a fotografia se “transforma num veículo do *unheimlich* quando se torna signo de algo que nos causa desconforto, principalmente em fotografias cujo tema se relacione com a morte ou a castração”⁵⁵. Temas estes que não estariam somente em jogo na corporificação do *unheimlich* pela Esfinge, como seriam intrínsecos à experiência fotográfica surrealista (FOSTER, 1997). Para além de uma das diversas formas de criação artística empregadas pelos surrealistas, a fotografia corresponderia àquela que, na percepção de Krauss (1981), “fornece a própria condição da estética surrealista”⁵⁶ (FOSTER, 1997, p.27, tradução nossa).

Sobre esta estética, Krauss (1981, p.29, tradução nossa) pontua que “se quisermos generalizar a estética do surrealismo, o conceito de Beleza Convulsiva está no cerne desta estética”⁵⁷. Introduzida por Breton no fim de seu romance *Nadja* e explorada por ele no início de seu outro romance *L'Amour Fou* (FOSTER, 1997), a Beleza Convulsiva pode ser vista como o ponto onde o *unheimlich* se convergiria mais nitidamente à fotografia no contexto surrealista.

⁵⁰ No original, em francês: “lire l'essai de Freud à la lumière de la photographie”.

⁵¹ No original, em francês: “la photographie, surréaliste surtout”.

⁵² Grifo do autor. No original, em francês: “des lieux privilégiés où apparaît l'Unheimlich freudien”.

⁵³ Grifo do autor.

⁵⁴ Grifo do autor.

⁵⁵ Grifo do autor.

⁵⁶ No original, em inglês: “supplies the very conditions of the surrealist aesthetic”.

⁵⁷ No original, em inglês: “if we are to generalize the aesthetic of surrealism, the concept of Convulsive Beauty is at the core of that aesthetic”.

Em *The Photographic Condition of Surrealism*, Rosalind Krauss (1981) diz que, no Surrealismo,

O meio fotográfico é explorado para produzir um paradoxo: o paradoxo da realidade constituída como signo – ou presença transformada em ausência, em representação, em espaçamento, em escrita. Ora, esse é o movimento que está no cerne do pensamento surrealista, pois é precisamente esta experiência *de realidade enquanto representação* que constitui a noção de Maravilhoso ou de Beleza Convulsiva – os conceitos chaves do surrealismo. (KRAUSS, 1981, p.28, tradução nossa)⁵⁸

Enquanto que Krauss (1981) trabalha a centralidade da relação entre fotografia e Beleza Convulsiva no movimento em termos de signo e representação⁵⁹, Hal Foster (1997) a transpõe para o âmbito do *unheimlich*. Se para Krauss (1981, p.29, tradução nossa), a experiência surreal corresponde à “natureza convulsionada em um tipo de escrita”⁶⁰ e a fotografia tem um acesso privilegiado a ela por conta de sua conexão com o real, para Foster (1997, p.27, tradução nossa) “a lógica infamiliar da pulsão de morte, engloba este importante relato fotográfico (ou gramatical)”⁶¹ proposto por Krauss (1981). Assim, para o historiador da arte, a noção de Beleza Convulsiva, ou seja, “o erótico-velado, ou realidade convulsionada em escrita, é um efeito fotográfico, mas fundamentalmente diz respeito ao vestígio infamiliar de um estado anterior”⁶² (FOSTER, 1997, p.27, tradução nossa).

Através dos apontamentos acima, pode-se ter alguma dimensão das interlocuções que ocorrem entre o Surrealismo, a fotografia e o *unheimlich* e da relevância do conceito de Beleza Convulsiva para esta dinâmica. Conforme reitera Fatorelli (2003, p.3), a fotografia e a Beleza Convulsiva participariam de um mesmo movimento de estranhamento da realidade, se apresentando “como vias privilegiadas de acesso ao inconsciente” para os surrealistas. Conseqüentemente, será este, dentre os conceitos surrealistas de automatismo, maravilhoso e acaso-objetivo (FOSTER, 1997), que se priorizará nesta leitura. Afinal, ao destrinchar a

⁵⁸ Grifo do autor. No original, em inglês: “*The photographic medium is exploited to produce a paradox: the paradox of reality constituted as sign -or presence transformed into absence, into representation, into spacing, into writing. Now this is the move that lies at the very heart of surrealist thinking, for it is precisely this experience of reality as representation that constitutes the notion of the Marvelous or of Convulsive Beauty - the key concepts of surrealism*”.

⁵⁹ Por abarcar questões do campo da filosofia e da linguagem que não serão aqui exploradas, esta interpretação de Krauss (1981) pode ser, talvez, melhor entendida a partir das seguintes palavras de Roberto Berton de Ângelo (2000, p.2): “O interesse dos surrealistas foi, entretanto, fruto de uma longa reflexão sobre a natureza do visual”, a partir da qual eles “insistiram sobre a idéia de que a imagem comunicava muito mais do que poderia mostrar ordinariamente e demoliram a noção de comunicação exata, proclamando que diferentes mensagens poderiam emanar de um mesmo documento”.

⁶⁰ No original, em inglês: “*nature convulsed into a kind of writing*”.

⁶¹ No original, em inglês: “*the uncanny logic of the death drive, subsumes this important photographic (or grammatologic) account*”.

⁶² No original, em inglês: “*the veiled-erotic, or reality convulsed into writing, is a photographic effect, but fundamentally it concerns na uncanny trace of prior state*”.

definição enigmática que André Breton (apud FOSTER, 1997, p.23) fornece em *L'Amour Fou* – “A Beleza Convulsiva será velada-erótica, fixa-explosiva, mágica circunstancial ou não será”⁶³ – Foster (1997) conclui que

In/animado e i/móvel, o erótico-velado e o fixo-explosivo são figuras do infamiliar. Breton recodifica a “ansiedade mórbida” provocada por essa infamiliaridade em uma estética de beleza. E, no entanto, finalmente, esta estética tem menos a ver com o belo do que com o sublime. Pois a beleza convulsiva não só acentua o informe e evoca o irrepresentável, assim como o sublime, como também mistura prazer e pavor, atração e repulsão: ela igualmente envolve “uma verificação momentânea das forças vitais”, “um prazer negativo”. No surrealismo, como em Kant, esse prazer negativo é figurado por meio de atributos femininos: é uma intuição da pulsão de morte recebida pelo sujeito patriarcal como uma simultânea promessa de êxtase e ameaça de extinção. Por mais transformado que seja o mapa, o terreno deste sublime surrealista não é muito diferente daquele da beleza tradicional: ele permanece sendo o corpo feminino. (FOSTER, 1997, p.28-29, tradução nossa)⁶⁴

4.2 O avatar da Esfinge

Ao se falar sobre a Esfinge no Surrealismo, costumeiramente se tende a tomar Nadja⁶⁵, a musa do romance homônimo de André Breton (2007, p.146) cujo desfecho termina na internação da personagem num asilo psiquiátrico e na afirmação pelo narrador de que “a beleza será CONVULSIVA, ou não será”⁶⁶, como exemplo. Ela, entretanto, não constitui a única imagem do feminino no Surrealismo a evocar a “terrível Cantadeira” (SÓFOCLES, 2018, p.7). Na realidade, a figura infamiliar da Esfinge permearia a própria forma como os surrealistas encaram à mulher e, por conseguinte, a retratam. E é esta presença, conceitual e imagética, que se pretende esmiuçar no decorrer deste capítulo, posto que, conforme bem destaca Eliane Robert Moraes (2017, p.117), a Esfinge teria sido avistada por Breton “num álbum de Man Ray” repleto de retratos de mulheres. Ao vê-los, o fundador do Surrealismo teria declarado que “nos contrastes entre as fisionomias fotografadas, nos seus traços múltiplos e contraditórios, o

⁶³ No original, em inglês: “*Convulsive Beauty will be veiled-erotic, fixed-explosive, magical-circumstantial or will not be*”.

⁶⁴ No original, em inglês: “*In/animate and im/mobile, the veiled-erotic and the fixed-explosive are figures of the uncanny. Breton recodes the “morbid anxiety” provoked by this uncanniness into an aesthetic of beauty. And yet finally this aesthetic has to do less with the beautiful than with the sublime. For convulsive beauty not only stresses the formless and evokes the unrepresentable, as with the sublime, but is also mixes delight and dread, attraction and repulsion: it too involves “a momentary check to the vital forces”, “a negative pleasure.” In surrealism as in Kant, this negative pleasure is figured through feminine attributes: it is an intuition of the death drive received by the patriarchal subject as both the promise of its ecstasy and the threat of its extinction. However transformed the map, the terrain of this surrealist sublime is not must changed from that of traditional beauty: it remains the female body*”.

⁶⁵ Sobre a relação de Nadja com a Esfinge, ver: Moraes, 2007.

⁶⁶ Grifo do autor.

que se revela enfim é “o ser único através do qual [Man Ray] nos oferece a visão do último avatar da Esfinge” (*Ibidem*). Consequentemente, será propositalmente a partir de uma breve seleção de fotografias de mulheres realizadas Man Ray⁶⁷ – “um dos maiores nomes da fotografia surrealista” (ÂNGELO, 2000, p.3) – que se ilustrará a modernização da infamiliar criatura mítica pelo movimento.

4.2.1 *A mulher no imaginário surreal*

Para se pensar com exclusividade esta presença infamiliar da Esfinge deve-se, primeiramente, olhar para o modo como a mulher foi vista no universo surrealista. Em seu famoso ensaio *O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia*, Walter Benjamin (1987) aponta para um teor revolucionário presente no movimento. Comentando esta leitura feita por Benjamin (1987), Juncal Caballero Guiral (1995) assinala, porém, a existência de uma limitação de gênero nesta revolução:

Por meio do automatismo defendia a renovação de todos os valores; certamente o que define o Surrealismo é uma postura subversiva, postura que fez parte não só da obra, mas também da vida das pessoas que compunham o grupo surrealista. Subversão, por outra parte, que parecia questão de homens e não de mulheres, celebradas no Manifesto apenas por sua “arrebadora beleza”. [...] O tema da mulher enfeitiçou grande parte dos artistas masculinos do surrealismo. Apesar deste fascínio, o tratamento dado à sua imagem não corresponde à visão revolucionária e progressista presente no modo de viver, agir e trabalhar de muitos membros do grupo: “...a mulher como tema, a mulher como signo, a mulher como forma, a mulher como símbolo, inunda a cultura visual na mesma medida em que a mulher como gênero ou a mulher como realidade existencial diversa da do homem está ausente. A imagem da mulher foi formada pelo homem, como realidade que adquire consistência e entidade a partir dele. O mundo feminino aparece traduzido pelo homem, considerado como uma estrutura vazia capaz de aceitar o que quer se impor, na qual nada existe – ou sua existência é ignorada – como próprio e exclusivo”. (GUIRAL, 1995, p.72-74, tradução nossa)⁶⁸

⁶⁷ Para maiores informações sobre Man Ray, ver: Ângelo, 2000.

⁶⁸ No original, em espanhol: “*Por medio del automatismo defendían la renovación de todos los valores; ciertamente, lo que define al Surrealismo es una postura subversiva, postura que formó parte no sólo del trabajo sino de las vidas de las personas que conformaron el grupo surrealista. Subversión, por otra parte, que parecía cuestión de hombres y no de mujeres, sólo celebradas en el Manifiesto por su «arrebadora belleza». [...] El tema da mujer ha hechizado a gran parte de los artistas masculinos del Surrealismo. A pesar de esta fascinación, el trato dado a su imagen no se corresponde con la visión revolucionaria y progresista presente en el modo de vivir, actuar y trabajar de muchos de los componentes del grupo: «... la mujer como tema, la mujer como signo, la mujer como forma, la mujer como símbolo, inunda la cultura visual en la misma medida en que la mujer como género o la mujer como realidad existencial diversa del hombre está ausente. La imagen femenina ha sido formada por el hombre, como realidad que adquiere consistencia y entidad en función de él. El mundo femenino aparece traducido por el hombre, considerado como una estructura vacía susceptible de acoger lo que se quiera imponer, en la que nada existe -o se ignora su existencia- como propio y privativo»*”.

Independentemente de sua postura vanguardista, o Surrealismo continuaria, deste modo, a alocar à mulher no local de “Outro absoluto” (BEAUVOIR, 1970, p.181). Como já evidenciado por Foster (1997, p.29, tradução nossa), “por mais transformado que seja o mapa, o terreno deste sublime surrealista não é muito diferente daquele da beleza tradicional: ele permanece sendo o corpo feminino”⁶⁹. No entanto, mais do que um motivo estético compartilhado ao longo da história da arte ocidental, “a mulher, o feminino e o erótico são as forças maiores que movem o Surrealismo” (ÂNGELO, 2000, p.5). Forças estas que, para Foster (1997), estariam estruturadas entorno do *unheimlich*.

Ao longo de seu livro, o historiador da arte argumenta que “as forças reprimidas no modernismo frequentemente retornam no surrealismo como diabolicamente femininas”⁷⁰ (1997, p.190, tradução nossa) ou, em outras palavras, que é por meio do feminino que o infamiliar é evocado e vivenciado pelos surrealistas. Se, conforme afirma Foster (1997, p.XVIII, tradução nossa), o infamiliar não só habitaria o inconsciente surrealista, como seria constantemente tratado pelos surrealistas, sendo praticamente “proposto, na mais famosa definição do surrealismo, como seu próprio “ponto””⁷¹, seria, então, por meio da corporeidade feminina que os surrealistas buscariam “encontrar e consertar esse ponto”⁷². Realiza-se esta correlação, pois, assim como a mulher constituiria uma das “forças maiores que movem o Surrealismo” (ÂNGELO, 2000, p.5), este ponto, isto é, esta busca por desvelar aquilo que está “escondido no ser-humano” (GONÇALVES, 2016, p.68), o que lhe há de mais infamiliar, representaria a “força motivadora nas atividades dos surrealistas”⁷³ (BRETON, 1972, p.123-124 apud FOSTER, 1997, p.XIX, tradução nossa). Com isto em mente, entende-se que o feminino e o *unheimlich* não seriam apenas elementos centrais, como se encontrariam estreitamente vinculados no imaginário surrealista. O que, presumivelmente, o tornaria um campo fértil para a aparição da mítica Esfinge, a qual se abordará nos tópicos a seguir.

4.2.1.1 Devoradora

Da mesma maneira que “a esfinge das garras aguçadas” (SÓFOCLES, 2018, p.84) simbolizaria um ser devorador, também o faria a mulher surreal. Uma das “forças maiores”

⁶⁹ No original, em inglês: “however transformed the map, the terrain of this surrealist sublime is not must changed from that of traditional beauty: it remains the female body”.

⁷⁰ No original, em inglês: “forces repressed in modernism often return in surrealism as demonically feminine”.

⁷¹ No original, em inglês: “proposed, in the most famous definition of surrealism, as it’s very “point””.

⁷² No original, em inglês: “finding and fixing this point”.

⁷³ No original, em inglês: “motivating force in the activities of the Surrealists”.

(ÂNGELO, 2000, p.5) do movimento, o erotismo estaria atravessado por um temor infamiliar associado à corporeidade feminina. Pensado por Foster (1997, p.13, tradução nossa) por intermédio da noção freudiana de pulsão de morte⁷⁴ – que ele interliga ao *unheimlich* e a concepção de erotismo em Bataille (2017) – o prazer erótico “sentido na destruição e [...] despertado pela morte”⁷⁵ seria “tipicamente dirigido a figuras femininas”⁷⁶ no Surrealismo, onde “este sadismo é muitas vezes combinado com uma “punição” exigida por sua suposta castração – mais precisamente, por ela representar este estado, esta ameaça ao sujeito patriarcal”⁷⁷.

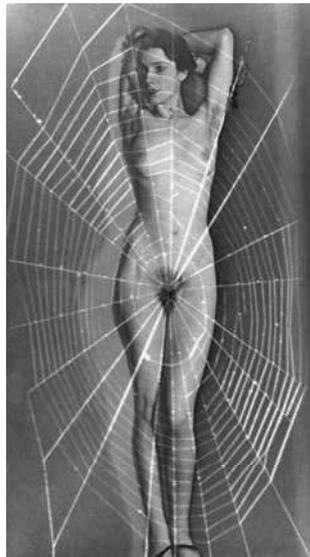


Figura 1 – *Spider Woman*
(Man Ray, c.1929). Fonte:
Man Ray Trust.

Deslocando-a para o campo das imagens, esta ameaça infamiliar e devoradora atribuída à mulher poderia ser avistada na fotografia *Spider Woman*⁷⁸ (Man Ray, c.1929). Na imagem, o corpo de uma mulher é sobreposto por uma teia de aranha, cujo centro, para qual todas as linhas se direcionam, converge justamente ao sexo feminino. Não só é no centro da teia que, no ambiente natural, as aranhas costumam descansar e se alimentar, como é onde aranhas dos tipos viúva-negra e caranguejeira devoram o macho após a cópula⁷⁹. Ao estudar o bestiário

⁷⁴ Introduzida por Freud “em seu revolucionário “Além do princípio de prazer”, de 1920” (RIVERA, 2005, p.62), a noção de pulsão de morte tem seu funcionamento concebido “como uma compulsão à repetição” (*Ibidem*). Acerca desta compulsão à repetição, ver: Laplanche e Pontalis, 2001, p.83-85.

⁷⁵ No original, em inglês: “*felt in destruction and [...] aroused by death*”.

⁷⁶ No original, em inglês: “*typically directed at figures of Woman*”.

⁷⁷ No original, em inglês: “*this sadism is often compounded with a “punishment” exacted for her putative castration—more precisely, for her projected representation of this state, of its threat to the patriarchal subject*”.

⁷⁸ Figura 1.

⁷⁹ Para uma explicação científica sobre a reputação devoradora destas aranhas, ver: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/por-que-a-aranha-viuv-negra-mata-o-macho-apos-o-acasalamento/>. Acesso em 31/05/2021.

surrealista, Eliane Robert Moraes (2017, p.108) atesta o fascínio por este hábito devorador comum à algumas espécies de insetos, sendo o louva-deus “o inseto-fetichê do movimento” fortemente em razão de sua fêmea ser igualmente caracterizada por um “violento ataque nupcial”.

Uma mulher que na evidência de seu corpo se torna aranha. Para Guiral (2001, p.86, tradução nossa), imagens como esta se inseririam no “jogo metamórfico”⁸⁰ por meio do qual “a maquinaria da sensualidade e da sexualidade é posta em movimento”⁸¹ pelos surrealistas. Este “jogo metamórfico surrealista”⁸² (*Ibidem*) não giraria, entretanto, entorno de uma “angústia existencial kafkiana”⁸³ (*Ibidem*), mas de uma “paixão pelo desarticulado e pelo estranho”⁸⁴ (*Ibidem*). Analisando este interesse metamórfico por uma perspectiva de gênero, a pesquisadora espanhola observa que

Nas mudanças feitas pelos artistas surrealistas, a mulher é sexo e o sexo é mulher. Desta maneira, ambos os vocábulos se convertem em um único conceito. As mudanças, as metamorfoses... os surrealistas gostam destes jogos. As mulheres, sempre são o objeto destas mudanças, são suas principais protagonistas. (GUIRAL, 2001, p.86, tradução nossa)⁸⁵

Ao mesmo tempo que Guiral (2001) aponta para este interesse metamórfico dirigido à corporeidade feminina, Moraes (2017, p.115) assinala que, em meio aos monstros femininos, ou seja, aos seres metamórficos derivados da mulher evocados pelos surrealistas, a Esfinge seria aquela com “a imagem mais recorrente”, ocupando “um lugar de honra no bestário surrealista”. Lugar este que estaria inserido num espectro erótico e, por conseguinte, devorador. Segundo Moraes (2017, p.117-118), no Surrealismo, a Esfinge “representa frequentemente a portadora da morte” e, nesse caso, “é a *femme fatale* que reaparece”⁸⁶, o que sugeriria “um significativo retorno às origens do mito”, quer dizer, à criatura monstruosa e feminina que “ávida de atrair para destruir, cantava para encantar” (BRANDÃO, 1986, p.246).

Logo, monstruosidade e erotismo não seriam aspectos vinculados apenas na mitologia e na corporificação do infamiliar pela Esfinge, mas parte da forma como os surrealistas constroem suas imagens entorno da sexualidade feminina. Em fotografias como *Amanhã* (Man

⁸⁰ No original, em espanhol: “*juego metamórfico*”.

⁸¹ No original, em espanhol: “*la maquinaria de la sensualidad y de la sexualidad se pone en marcha*”.

⁸² No original, em espanhol: “*juego metamórfico surrealista*”.

⁸³ No original, em espanhol: “*angustia existencial kafkiana*”.

⁸⁴ No original, em espanhol: “*pasión por lo inconexo y lo extraño*”.

⁸⁵ No original, em espanhol: “*En los cambios realizados por los artistas surrealistas, la mujer es sexo y el sexo es mujer. De esta manera, ambos vocablos se convierten en un único concepto. Los cambios, las metamorfosis... los surrealistas gustan de estos juegos. Las mujeres, siempre, son el objeto de estos cambios, son sus principales protagonistas*”.

⁸⁶ Grifo do autor.

Ray, 1924)⁸⁷ e *Sem Título* (Man Ray, 1924)⁸⁸, por exemplo, os elementos tidos como sexuais do corpo feminino são metamorfoseados em algo monstruoso justamente por meio do infamiliar efeito da duplicação. Ao comentar sobre esta técnica, Ângelo (2000, p.5) diz que, nas fotografias de Man Ray, “havia sempre um mistério e estranheza, como um véu lançado sobre a imagem”. Enquanto que em *Sem Título* (Man Ray, 1924), o torso feminino é retratado desvinculado do resto do corpo e denotado de um teor monstruoso através da duplicação dos seios pela união precisa de dois fotogramas da mesma imagem (ÂNGELO, 2000), em *Amanhã* (Man Ray, 1924) o corpo da mulher é duplicado em sua totalidade. Face, seios, pernas, braços e sombra se multiplicam e, curiosamente, assim como ocorre com os fios da teia de aranha em *Spider Woman* (Man Ray, c.1929), o sexo feminino se configura como o ponto para onde o olhar é dirigido e no qual os diversos duplos da modelo se unem nesta fotografia. Ou, talvez, de onde todos eles, a própria teia e o infamiliar se originam.



Figura 2 – *Amanhã* (Man Ray, 1924).
Fonte: MAN RAY, 2011, fig.2.

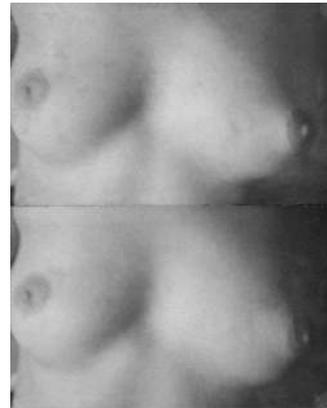


Figura 3 - *Sem Título* (Man Ray, 1924). Fonte: *La Révolution Surréaliste*, 1924, p.16.

Diante disso, indaga-se, então, se em imagens onde mulheres habitam uma teia tal qual devoradoras aranhas ou nas quais seus corpos são tomados como matéria para a criação monstruosa não estaria a figurar o dito “avatar da Esfinge” (BRETON, 1997, p.161 apud MORAES, 2017, p.117) que Breton alega vislumbrar nos “diversos retratos de mulheres” (MORAES, 2017, p.117) criados por Man Ray. Contudo, ainda que esta faceta devoradora seja a mais antiga da Esfinge, se apresentando desde suas origens míticas (BRANDÃO, 1986), ela não a resume e, por consequência, não tem como indicar por completo a sua presença no

⁸⁷ Figura 2.

⁸⁸ Figura 3. Já para Ângelo (2000, p.5), a multiplicação dos seios nesta fotografia lembraria “uma imagem remanescente das antigas deusas da fertilidade”.

universo surreal. Com efeito, existem diversos outros seres femininos devoradores, como a Medusa⁸⁹, por exemplo, que poderiam ser utilizados como parâmetros míticos. Porém, aquilo que particularizaria a Esfinge destas outras figuras, isto é, o fato dela ser simultaneamente devoradora e enigmática, também estaria em questão na concepção surrealista da mulher. Conforme bem ressalta Guiral (1995), para “os homens surrealistas”⁹⁰ (*Ibidem*, p.74, tradução nossa), a mulher não constituiria apenas “um objeto erótico”⁹¹ (*Ibidem*, p.75, tradução nossa), mas uma criatura que “havia nascido para ser descoberta”⁹² (*Ibidem*, p.74, tradução nossa).

4.2.1.2 Enigmática

Em seu artigo *Mujer y surrealismo*, Juncal Caballero Guiral (1995, p.75, tradução nossa) destaca a qualificação da mulher como um “enigma vivente”⁹³. Obviamente derivada do mito do “mistério feminino” (BEAUVOIR, 1970, p.237) que permeou a imagem da mulher na cultura ocidental, esta qualificação auxiliaria no assentamento de determinados papéis de gênero no Surrealismo. Como demonstra a autora:

Uma característica essencial do movimento é o papel que ocupa este azar; daqui se deriva a grande importância que se dava aos “encontros casuais”. Neles, os papéis que se atribuíam a cada um dos participantes já haviam sido distribuídos. Existe um enigma vivente e alguém deve decifrá-lo. O primeiro? Um deles, o enigma, se refere ao papel que desempenha a mulher nestes encontros, onde deve ser encontrada e decifrada; o segundo é representado pelo homem, que nasceu para descobrir e decifrar este enigma que é a mulher. (GUIRAL, 1995, p.74, tradução nossa)⁹⁴

Se a mulher é vista como um “ser de condição enigmática [...] que deve ser descoberto pelo homem”⁹⁵ (GUIRAL, 2001, p.87, tradução nossa), a fotografia é o meio pelo qual os surrealistas elaboram este enigma. De acordo com Roberto Berton de Ângelo (2000, p.3), as “técnicas desenvolvidas pela fotografia surrealista buscavam alterar a percepção da realidade, criando imagens e combinações que ganhavam um aspecto alucinatório e enigmático”. Famoso

⁸⁹ Sobre a relação da Medusa com o infamiliar da castração, ver: Moraes, 2017, p.209-211.

⁹⁰ No original, em espanhol: “*los hombres surrealistas*”.

⁹¹ No original, em espanhol: “*objeto erótico*”.

⁹² No original, em espanhol: “*había nacido para ser descubierta*”.

⁹³ No original, em espanhol: “*enigma viviente*”.

⁹⁴ No original, em espanhol: “*Una característica esencial del movimiento es el papel que ocupa en éste el azar; de ahí se deriva la gran importancia que se daba a los «encuentros casuales». En ellos, los papeles que se otorgaban a cada uno de los participantes habían sido ya repartidos. Existe un enigma viviente y alguien que debe decifrarlo. El primer? de ellos, el enigma, se refiere al papel que juega la mujer en esos encuentros, donde debe ser hallada y decifrada; el segundo lo representa el hombre, que ha nacido para descubrir y decifrar a ese enigma que es la mujer*”.

⁹⁵ No original, em espanhol: “*ser de condición enigmática [...] que debe ser descubierto por el hombre*”.

por suas “técnicas inovadoras como solarizações, rayografias, experimentações diversas e lúdicas” (*Ibidem*, p.3), Man Ray teria no nu, particularmente, no nu feminino, o seu “tema de predileção” (*Ibidem*, p.5).

Em meio às inúmeras imagens de mulheres produzidas pelo fotógrafo norte-americano (MAN RAY, 2011), as *Sem Título* (Man Ray, 1925)⁹⁶ e *Reflexões* (Man Ray, 1929)⁹⁷ se sobressaem por, através da técnica, denotarem um teor enigmático à corporeidade feminina. Acerca da primeira destas imagens, Ângelo (2000) comenta que

Man Ray, em *La Révolution Surréaliste*, 1925, N. 2, p. 26, apresenta mais uma vez um corpo nu, ilustrando uma das Crônicas intitulada *Le Sommeil: Je ne sais pas découper* (O Sono: Eu não sei recortá-lo), de René Crevel. Desta vez o corpo feminino, curvilíneo, é apresentado por inteiro e em pé. Os braços contornam o rosto, como um capuz não permitindo que a luz que vem por cima (luz de pino) ilumine sua face. Foi conseguido, na revelação, um efeito de embaçamento (flou), que torna a imagem imprecisa, fluida, onírica. (ÂNGELO, 2000, p.6)⁹⁸



Figura 4 - *Sem Título* (Man Ray, 1925). Fonte: *La Révolution Surréaliste*, 1925, p.26.

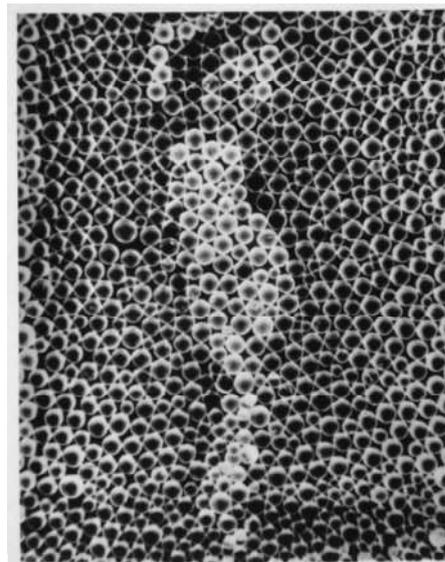


Figura 5 - *Reflexões* (Man Ray, 1929). Fonte: L'ÉCOTAIS, 2019, p.181.

De modo similar, o corpo feminino também se encontra impreciso em *Reflexões* (Man Ray, 1929). Mediante um efeito de superposição⁹⁹, a imagem corpórea da mulher se aproxima de um quebra-cabeça, podendo ser distinguida apenas pela iluminação e pelo contorno da silhueta. Conforme Emmanuelle de L'Écotais (2019, p.178), curadora da mostra *Man Ray em*

⁹⁶ Figura 4.

⁹⁷ Figura 5.

⁹⁸ Grifo do autor.

⁹⁹ De acordo com L'Écotais (2019, p.23), a técnica de superposição teria sido uma das manipulações fotográficas “(re)descobertas” por Man Ray na década de 20.

Paris, em suas fotografias “a mulher evolue num mundo estranho, ela própria desmaterializada”. Assim como para os demais surrealistas, no trabalho fotográfico de Man Ray a mulher seria, tal qual as palavras de Baudelaire (1968 apud L’ÉCOTAIS, 2019, p.178), “o ser que projeta a maior sombra ou a maior luz em nossos sonhos”.

Ser este que, na visão de Moraes (2017), também seria personificado pela enigmática Esfinge. Segundo a autora, “a esfinge surreal evoca amiúde a mulher amada, em cujos avatares o poeta reconhece o único ser que resume os mistérios do mundo” (2017, p.117). Neste sentido, “no imaginário surrealista a esfinge assume o papel de depositário do sentido da vida, orientando o curso da caminhada” (*Ibidem*). Caminhada, mistérios e “enigma vivente”¹⁰⁰ (GUIRAL, 1995, p.75, tradução nossa) que, aos olhos dos surrealistas, se direcionariam todos para o inconsciente.

Da mesma forma que a mulher teria “sua imagem [...] associada à vida psíquica”¹⁰¹ (GUIRAL, 1995, p.75, tradução nossa) por meio de sua dita natureza enigmática no Surrealismo, a fotografia, enquanto “o campo perfeito para proliferação do *unheimlich*”¹⁰² (MONTTOITO, 2014, p.16), se constituiria como “um meio de conquista do irracional” (ÂNGELO, 2000, p.3). Baseando-se em Griselda Pollock, Foster (1997, p.191, tradução nossa) aponta para a manutenção de uma “velha associação entre o feminino e o inconsciente”¹⁰³, oriunda do confinamento das mulheres burguesas ao espaço doméstico, no movimento. A partir desta configuração burguesa, “não apenas o interior ficou identificado com as mulheres, como a interioridade passou a ser associada à feminilidade, seja ela entendida como espiritual, emocional, ou “histérica””¹⁰⁴ (*Ibidem*). E, apesar de suas proposições revolucionárias, o “Surrealismo não fez nada para perturbar essa codificação; pelo contrário, ele parece que a exacerba”¹⁰⁵ (*Ibidem*).

Segundo o historiador da arte, a estética surrealista dependeria, na verdade, desta associação, pois a “beleza convulsiva é em grande parte uma estetização da histeria”¹⁰⁶ (*Ibidem*). Ponto de interligação entre a fotografia e o *unheimlich*, a noção de Beleza Convulsiva diria, em vista disso, igualmente respeito à um corpo que se convulsiona. Deste modo, não seria simplesmente uma questão de a Esfinge ressurgir no momento em que os surrealistas se utilizam

¹⁰⁰ No original, em espanhol: “*enigma viviente*”.

¹⁰¹ No original, em espanhol: “*su imagen [...] asociada a la vida psíquica*”.

¹⁰² Grifo do autor.

¹⁰³ No original, em inglês: “*old association of the feminine and the unconscious*”.

¹⁰⁴ No original, em inglês: “*not only did the interior become identified with women, but interiority became associated with femininity, whether understood as spiritual, emotional, or “hysterical”*”.

¹⁰⁵ No original, em inglês: “*Surrealism does nothing to disturb this coding; on the contrary, it appears to exacerbate it*”.

¹⁰⁶ No original, em inglês: “*convulsive beauty is largely an aestheticization of hysteria*”.

da imagem corpórea da mulher para estranhar o mundo, acentuando a ligação de seus ditos traços devoradores e enigmáticos com o infamiliar, mas de, por intermédio de sua já elaborada conexão com as histéricas, sua figura atravessar parte da própria estética do movimento.

4.2.2 A estética da histeria

Em 1928 ocorreram dois eventos marcantes para o Surrealismo (FOSTER, 1997). O primeiro, a proclamação do “ideal de beleza convulsiva”¹⁰⁷ (FOSTER, 1997, p.49, tradução nossa) por André Breton e, o segundo, a comemoração do “Cinquentenário da Histeria” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.202) por Breton e o poeta Louis Aragon (FOSTER, 1997). Acerca desta coincidência temporal, Foster (1997, p.49, tradução nossa) afirma que não seria algo “acidental, pois a beleza convulsiva é modelada na beleza histórica enquanto uma experiência de mundo convulsionado”¹⁰⁸. E, para se aproximar desta experiência, os surrealistas recorreram, antes de mais nada, à retratos fotográficos de corpos femininos em plena convulsão.

Por ocasião da comemoração deste “Cinquentenário da Histeria” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.202), foram publicadas diversas fotos provenientes do acervo fotográfico da Salpêtrière de Charcot (FOSTER, 1997) “na revista *La révolution surréaliste* [...] sob título “As atitudes passionais de 1878” (MORAES, 2017, p.71). Frente à estas “imagens de mulheres contorcidas, transfiguradas em estado de graça, fúria ou terror” (MORAES, 2017, p.71), Breton e Aragon declararam que

Nós, surrealistas, fazemos questão de celebrar aqui o cinquentenário da histeria, a maior descoberta poética do fim do século XIX. [...]. Nós, que de nada gostamos tanto quanto dessas jovens histéricas, cujo tipo perfeito nos é fornecido pela observação relativa à deliciosa X.L. [Augustine]... (ARAGON; BRETON, 1928, p.20 apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p.202-208)



Figura 6 – *Les attitudes passionnelles en 1878*. Conforme Didi-Huberman (2015, p.208) a equivalência da histeria à “um “meio de expressão”, a uma “arte”” pelos surrealistas seria uma forma de “continuar a encher os olhos das gesticulações tão dolorosas da pobre estrela Augustine” vistas nestas imagens. Fonte: *La Révolution Surréaliste*, 1928, p.20-21.

¹⁰⁷ No original, em inglês: “*ideal of convulsive beauty*”.

¹⁰⁸ No original, em inglês: “*not coincidental, for convulsive beauty is patterned on hysterical beauty as an experience of the world convulsed*”.

Retiradas de seu originário domínio patológico e transformadas num “meio supremo de expressão” (BRETON, 1988, p.950 apud MORAES, 2017, p.70), as fotografias dos corpos convulsionados das histéricas da Salpêtrière¹⁰⁹ foram vistas como “imagens passionais infinitamente inquietantes” (BRETON, 1988, p.950 apud MORAES, 2017, p.70) pelos surrealistas. Em outros termos, como imagens corpóreas dotadas de um erotismo altamente infamiliar. Para Eliane Robert Moraes (2017), seria precisamente o fato do “corpo erotizado e convulsivo das histéricas” (*Ibidem*, p.70) ser “um significante mobilizado por suas fantasias, dando a conhecer [...] o inconsciente físico” (*Ibidem*, p.70) que faria com que “as internas do sanatório La Salpêtrière” (*Ibidem*, p.71) encarnassem, “aos olhos dos surrealistas, o tipo perfeito de subversão por eles almejada” (*Ibidem*, p.71).

Já conforme Birman (1999), esta subversão corporificada pelas histéricas e desejada pelos surrealistas concerniria à própria tradição racionalista que, como habilmente salienta Moraes (2017), seria simbolizada por Édipo. No universo surreal, o herói modelar da civilização ocidental (MORAES MONTEIRO, 2019) seria tido “como o grande precursor de um despotismo masculino que tem, como corolário, o triunfo da razão e da consciência de si sobre o caos primitivo” (MORAES, 2017, p.120). Diante “do corpo em ebulição, fervoroso de fluidos erógenos e de humores incandescentes” (BIRMAN, 1999, p.97) das histéricas, os surrealistas enxergariam um reencontro com este “caos primitivo” (MORAES, 2017, p.120), isto é, com o inconsciente, cuja linguagem Édipo teria, na perspectiva de Agamben (apud MORAES MONTEIRO, 2019), suprimido ao vencer a enigmática Esfinge¹¹⁰.

De acordo com Moraes (2017, p.120), a Esfinge não teria sido somente preferida pelos surrealistas, como, ao contrário do herói grego, “a regra geral do grupo sempre foi, como observou Vitrac, “recusar-se a qualquer expediente que deixe de provocar a interrogação inesgotável da esfinge e manter-se na situação de adivinhá-la”. E, um dos modos de se manter nessa “situação de adivinhá-la” (*Ibidem*), de conservar o “avatar da Esfinge” (BRETON, 1997, p.161 apud MORAES, 2017, p.117), foi a tentativa dos surrealistas de resgatar a figura da histérica “da disciplina psiquiátrica e reinscrevê-la como uma heroína do movimento, como modelo do artista”¹¹¹ (FOSTER, 1997, p.53, tradução nossa).

¹⁰⁹ Ver: Didi-Huberman, 2015.

¹¹⁰ Segundo Juliana de Moraes Monteiro (2019, p.49), “o enigma proposto pela Esfinge não era, a partir das colocações de Agamben, uma demanda de sentido, mas um modo mais originário de dizer. E, desse modo, eliminar o lugar do enigma teria sido o legado problemático de Édipo para a civilização”. Sobre a interpretação do filósofo italiano, ver: Moraes Monteiro, 2019, p.48-50.

¹¹¹ No original, em inglês: “*from psychiatric discipline and to reinscribe her as a heroine of the movement, as a paragon of the artist*”.

Apesar da mais “emblemática imagem desta beleza convulsiva”¹¹² (FOSTER, 1997, p.50, tradução nossa) ser a conhecida foto colagem *O fenômeno do êxtase* (1933) realizada por Salvador Dali com imagens oriundas da Salpêtrière (FOSTER, 1997; MORAES, 2017), a estetização da histeria também se encontraria expressa, tal qual “o avatar da Esfinge” (BRETON, 1997, p.161 apud MORAES, 2017, p.117), na produção fotográfica de Man Ray. A título de exemplo, tem-se o retrato da *Marquesa Cassati*¹¹³ (Man Ray, 1922), no qual a convulsão compõe a própria imagem. Embora um efeito de superposição faça com que a fotografia adquira um aspecto borrado, num tremor quase convulsivo, o olhar duplicado da modelo continua a encarar o fotógrafo e o espectador. Conforme afirma Foster (1997, p.50, tradução nossa), para os surrealistas a histeria corresponderia à “um “estado mental” baseado “numa sedução recíproca” que subverte todas relações “entre o sujeito e o mundo moral””¹¹⁴ e que “produz seus efeitos nos outros – no médico ou analista, no artista ou espectador”¹¹⁵. Tendo em mente esta afirmação de Foster (*Ibidem*), entende-se que, embora tenha sido fotografado antes de 1928, o olhar convulsivo da Marquesa Cassati poderia ser lido como um retrato desta “sedução recíproca”¹¹⁶.



Figura 7 - *Marquesa Cassati* (Man Ray, 1922). Fonte: MAN RAY, 2011, fig.1.

Em diálogo com esta leitura, Ângelo (2000, p.7) enxerga a subversão convulsiva encarnada pelas histéricas no “aspecto mais conhecido do trabalho de Man Ray”: a solarização. Para o autor, a técnica laboratorial de inversão equivaleria à “uma forma de subversão da fotografia, que encontrava-se bem consciente e que agora torna possível retardar o desejo, para

¹¹² No original, em inglês: “the emblematic image of this convulsive beauty”.

¹¹³ Figura 7.

¹¹⁴ No original, em inglês: ““mental state” based on “a reciprocal seduction” that subverts all relations “between the subject and the moral world””.

¹¹⁵ No original, em inglês: “produces its effects in others— in doctor or analyst, in artist or viewer”.

¹¹⁶ No original, em inglês: “reciprocal seduction”.

um outro nível de erotismo” (*Ibidem*, p.8). Um erotismo expresso no campo do inconsciente. A fim de discorrer sobre esta técnica, Ângelo (2000) volta-se para a fotografia *Primazia da matéria sobre o pensamento*¹¹⁷ (Man Ray, 1929). Nesta imagem, uma mulher posa num aspecto adormecido e o seu corpo “nu torna-se uma espécie de matéria intermediária entre o metal e o líquido denso, uma espécie de um metal em fusão” (*Ibidem*, p.7-8). Em outras palavras, uma matéria intermediária entre o consciente e o inconsciente.

Como comentado previamente, o Surrealismo exacerbava a ligação, de origem burguesa, entre o feminino e o inconsciente ao estetizar a histeria (FOSTER, 1997). Para os surrealistas, o inconsciente não só se materializaria através da corporeidade histórica (MORAES, 2017) que, assim como o corpo da modelo nesta fotografia de Man Ray (1929), “torna-se [...] uma espécie de um metal em fusão” (ÂNGELO, 2000, p.8), como o sonho se configuraria “como terreno privilegiado de irrupção das maravilhas do inconsciente” (RIVERA, 2005, p.14). Em seu estudo sobre as imagens das históricas da Salpêtrière, Didi-Huberman (2015, p.259) aponta para o fenómeno do “sono histórico”, no qual, “com o corpo inteiramente oferecido” a histórica se tornava “uma espécie de bela adormecida”. Não se trataria, entretanto, de um sono fisiológico em si, mas da simulação de um (DIDI-HUBERMAN, 2015). Frente a este vínculo entre o sonho e o corpo na histeria, e da fascinação por ambos no Surrealismo, interroga-se, então, se a fotografia *Primazia da matéria sobre o pensamento* (Man Ray, 1929) não seria, talvez, também uma simulação, quer dizer, uma estetização deste sono característico das históricas.



Figura 8 - *Primazia da matéria sobre o pensamento* (Man Ray, 1929). Fonte: MAN RAY, 2011, fig.55.



Figura 9 – *Sono histórico* (Albert Londe, 1893). Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2015, p.258.

Nas palavras de Didi-Huberman (2015, p.260), “o “ataque de sono” era um ataque histórico momentaneamente estatuificado e apresentável, com a fantástica benção de que,

¹¹⁷ Figura 8.

muitas vezes [...] o “momentâneo” era, senão controlável, ao menos manipulável”. Tidos como “uma via real para “o conhecimento” da histeria” (*Ibidem*), os sonos histéricos eram encenados, seja pela histérica em estado de “sonambulismo” (*Ibidem*) que “gesticulava, fazia poses” (*Ibidem*) ou pelo médico que poderia prosseguir, interromper ou precipitar o ataque através da “compreensão ovariana” (*Ibidem*). O gesto de posar para o olhar do outro e ter seu corpo guiado por este mesmo olhar seria, deste modo, algo compartilhado pela modelo e pela histérica que, como relembra Foster (1997, p.53, tradução nossa), seria reconfigurada “como modelo do artista”¹¹⁸ no Surrealismo.

Conforme bem assinala Didi-Huberman (2015, p.260), nestes ataques de sono a cisão do “corpo empírico manifestava-se *plasticamente*”¹¹⁹. Plasticidade esta que, em certo sentido, ocorreria fotograficamente em *Primazia da matéria sobre o pensamento* (Man Ray, 1929). Como já apontou Ângelo (2000, p.8), a subversão laboratorial presente nesta imagem aproximaria o corpo da modelo à um estado de “metal em fusão”. Ademais, assim como esta técnica de solarização, empregada nessa e em diversas outras fotografias de mulheres por Man Ray, como é o caso de *Solarização* (Man Ray, s/d)¹²⁰, *Rosto* (Man Ray, c.1930)¹²¹ e *Nu solarizado* (Man Ray, s/d)¹²², seria um meio de, pela “subversão da fotografia” (ÂNGELO, 2000, p.8), “retardar o desejo” (*Ibidem*), “o sono histérico é *uma crise contida*, ou melhor, indefinidamente retardada”¹²³ (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.259).

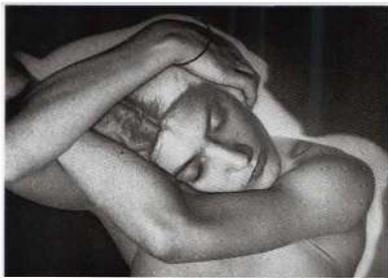


Figura 10 - *Solarização* (Man Ray, s/d). Fonte: MAN RAY, 2011, fig.57.



Figura 11 - *Rosto* (Man Ray, c.1930). Fonte: MAN RAY, 2011, fig.59.

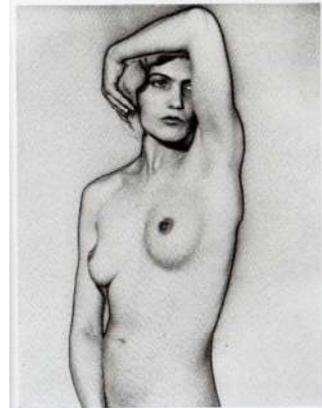


Figura 12 - *Nu solarizado* (Man Ray, s/d). Fonte: MAN RAY, 2011, fig.56.

¹¹⁸ No original, em inglês: “as a paragon of the artist”.

¹¹⁹ Grifo do autor.

¹²⁰ Figura 10.

¹²¹ Figura 11.

¹²² Figura 12.

¹²³ Grifo do autor.

Perante esta aproximação fotográfica entre as histéricas e as mulheres retratadas por Man Ray, interpreta-se que se o “avatar da Esfinge” (BRETON, 1997, p.161 apud MORAES, 2017, p.117) ressurgir em suas imagens, como afirma Breton (MORAES, 2017), seria igualmente em razão delas aludirem ao enigma corporificado pelas histéricas. A fim de melhor vislumbrar esta alusão, volta-se para duas fotografias em que a técnica de solarização em si não se apresenta: *Berenice Abbott*¹²⁴ (Man Ray, 1923) e *Mulher com cabelo longo*¹²⁵ (Man Ray, 1929). Colocando-as lado a lado com imagens clássicas da histéricas analisadas por Didi-Huberman (2015) em seu livro *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*, observa-se a existência de uma gestualidade corporal comum. Ainda que não se possa afirmar que a semelhança do posicionamento corpóreo da modelo em *Berenice Abbott* (Man Ray, 1923) com a famosa arqueação corporal das histéricas, denominada de “*contratura histérica*”¹²⁶ (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.176), seja intencional, não se deve deixar de notá-la, uma vez que a estetização da histeria se encontra no cerne do ideal altamente fotográfico de Beleza Convulsiva (FOSTER, 1997).



Figura 13 – *Berenice Abbott* (Man Ray, 1923). Fonte: Man Ray Trust.



Figura 14 – *Ataque histeroepiléptico, arco de círculo* (Paul Regnard, 1879-1880). Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2015, p.374.

Outra fotografia de Man Ray caracterizada pela curvatura do corpo – agora numa perspectiva frontal – e pelos olhos fechados, como num sono, da modelo é a sua conhecida imagem *Mulher com cabelo longo* (Man Ray, 1929). Ao vê-la ao lado do registro de uma catalepsia, isto é, de uma paralisação corporal, em Augustine, a mesma que forneceria “o tipo perfeito” (ARAGON; BRETON, 1928, p.20 apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p.208) de histérica para os surrealistas, fica difícil não se indagar se o que se está vendo nesta fotografia de Man Ray não seria, de certa forma, um outro ângulo daquele registro histórico criado a partir

¹²⁴ Figura 13.

¹²⁵ Figura 15.

¹²⁶ Grifo do autor.

do manuseio pelo médico e pelo fotógrafo deste corpo “dotado de uma incrível *submissão plástica*”¹²⁷ (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.271).



Figura 15 – *Mulher com cabelo longo* (Man Ray, 1929). Fonte: MAN RAY, 2011, fig.23.

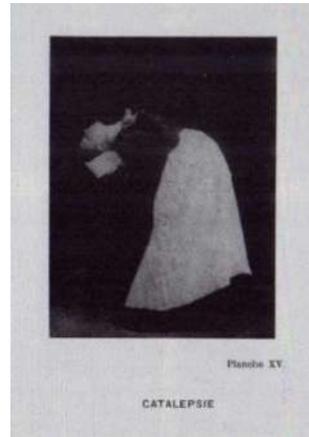


Figura 16 – *Catalpesia* (Paul Regnard, 1879-1880). Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2015, p.275.

Para além destas fotografias específicas e de suas possíveis aproximações com a histeria, seja mediante à técnica ou ao gesto corporal, compete ressaltar que, do mesmo jeito que a corporeidade histérica seria regida pelas suas fantasias (MORAES, 2017), nas palavras do fotógrafo norte-americano: “não fotografo a natureza, fotografo minha fantasia” (MAN RAY apud SCHWARZ, 1977, p.232 apud FATORELLI, 2003, p.3). Desta maneira, seria admissível considerar que, em seu ideal de Beleza Convulsiva, a prática fotográfica surrealista buscaria não só retratar, como visto acima, mas emular a própria experiência corpórea das histéricas. Como bem destaca Hal Foster (1997), as histéricas não serviram somente como musas e objetos de fascínio para os surrealistas, que diziam não gostar de outra coisa senão “dessas jovens histéricas” (ARAGON; BRETON, 1928, p.20 apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p.208), como a histeria em si se constituiria como um “paradigma para a arte surrealista, pois ela igualmente deve tornar seu tema histórico, simpaticamente convulsivo, tomado por sinais de desejo; ela também é uma continuação do êxtase sexual por outros meios”¹²⁸ (FOSTER, 1997, p.49, tradução nossa).

Conseqüentemente, ainda que a relação da histeria com a arte não seja originária do Surrealismo, vide o abundante emprego da fotografia na Salpêtrière comandada por Charcot

¹²⁷ Grifo do autor.

¹²⁸ No original, em inglês: “paradigm for surrealist art, for it too is to render its subject hysterical, sympathetically convulsive, seized by signs of desire; it too is a continuation of sexual ecstasy by other means”.

(DIDI-HUBERMAN, 2015) e que “por anos, Charcot vasculhou a história da arte atrás de sinais da histeria em imagens de possuídos e extáticos, e mais de uma vez Freud observou de forma bastante ambígua que “o caso da histeria é uma caricatura da obra de arte””¹²⁹ (FOSTER, 1997, p.49, tradução nossa), percebe-se que teria sido no contexto surrealista que esta associação se deu de modo mais contundente. Ao tratar desta associação, Foster (1997) sente ser, contudo, necessário frisar que

Em algumas teorias feministas, a histeria é vista como uma categoria ardilosa que serve para excluir as mulheres como sujeitos dos próprios discursos que elas ajudaram a construir como objetos. A psicanálise clássica é um exemplo desta fundação discursiva como exclusão; a arte tradicional (história) é outra. A associação surrealista da histeria com a arte pode funcionar de forma similar: precisamente por ser celebrado, o feminino, o corpo feminino, continua sendo o terreno silenciado nessa arte. (FOSTER, 1997, p.53, tradução nossa)¹³⁰

Para Foster (*Ibidem*), esta conexão surrealista divergiria, no entanto, “da estética tradicional”¹³¹. Nela, “o corpo feminino não é a imagem sublimada da beleza, mas o local dessublimado do sublime – ou seja, o corpo histórico inscrito com sinais da sexualidade e marcas da morte”¹³² (*Ibidem*). Todavia, apesar de se distinguir de certos ideais sublimados de beleza, esta divergência assinalada por Foster (1997) iria, no fundo, de encontro com a própria concepção da corporeidade feminina, exacerbada pelas históricas e, é claro, pela mítica da Esfinge, como um “corpo estranho por definição” (RIVERA, 2005, p.66). A respeito da intensificação desta conexão entre o feminino e o *unheimlich* por meio da estetização da histeria pelos surrealistas, Hal Foster (1997) se questiona, no fim de seu livro, se

Ligado como está ao infamiliar freudiano na ansiedade da castração, o surreal é um domínio da masculinidade? As mulheres são excluídas de suas práticas precisamente na medida em que são feitas para representá-lo enquanto figuras? O que acontece quando os surrealistas se identificam com essas figuras? Existe uma genuína problematização da identidade masculina, ou meramente uma apropriação de posições ambigualmente associadas ao feminino (por exemplo, a histórica, a masoquista)? Eu argumentei que essas figuras são cruciais para a mudança no surrealismo para longe de uma prática sublimatória do belo. Porém, a sua estratégia dessublimatória do sublime é uma alternativa real a outros modernismos que transgridem a imagem do

¹²⁹ No original, em inglês: “for years Charcot sifted through art history for signs of the hysteric in images of the possessed and the ecstatic, and more than once Freud remarked ambiguously enough, that “a case of hysteria is a caricature of a work of art””.

¹³⁰ No original, em inglês: “In some feminist theory hysteria is seen as a ruse category that serves to exclude women as subjects from the very discourses that they help to constitute as objects. Classical psychoanalysis is one example of this discursive foundation-as-exclusion; traditional art (history) is another. The surrealist association of hysteria and art might function in a similar way: precisely because it is celebrated, the feminine, the female body, remains the silenced ground of this art”.

¹³¹ No original, em inglês: “from traditional aesthetics”.

¹³² No original, em inglês: “the female body is not the sublimated image of the beautiful but the desublimated site of the sublime— i.e., the hysterical body inscribed with signs of sexuality and marks of death”.

corpo feminino – ou é um epítome sombrio deste persistente imaginário? (FOSTER, 1997, p.209, tradução nossa)¹³³

As interrogações do historiador da arte são muitas e o próprio não chega a nenhuma resposta concisa. Porém, independentemente de quais seriam estas respostas – algumas das quais foram provavelmente elaboradas por Birman (1999) em sua diferenciação entre histeria e histericização¹³⁴ – o que se objetiva ao trazer estes questionamentos para o debate aqui proposto não é responder às indagações geradas pelos surrealistas. Mas, sim, colocar em evidência o quanto sua estética e, em função disso, sua produção fotográfica exemplificada por Man Ray, estaria pautada por este “persistente imaginário”¹³⁵ (FOSTER, 1997, p.209, tradução nossa) que, mediante à subversão que às históricas “realizavam na ordem da razão e no registro do *logos* nas suas relações com a corporeidade”¹³⁶ (BIRMAN, 1999, p.97), transformava a mulher, seu corpo e “o monstro que as representou” (CONNELL, 2013, p.59) na própria síntese do infamiliar.

4.2.3 *Uma Esfinge moderna*

Na conclusão de *Convulsive Beauty*, Hal Foster (1997, p.206, tradução nossa) elege a figura do Minotauro como a criatura mítica que, “no labirinto de insinuações surrealistas de desejo e morte”¹³⁷, melhor conectaria “o envolvimento psíquico do surrealismo aos seus interesses mitológicos, históricos e contemporâneos”¹³⁸. Em contrapartida, o que se sugere neste capítulo é que seria a imagem da Esfinge que ressurgiria quando, por intermédio da erotização, da condição de “enigma vivente”¹³⁹ (GUIRAL, 1995, p.75, tradução nossa) ou da “estetização da histeria”¹⁴⁰ (FOSTER, 1997, p.191, tradução nossa), os surrealistas estranhariam fotograficamente o corpo feminino.

¹³³ No original, em inglês: “*Bound up as it is with the Freudian uncanny in castration anxiety, is the surreal a masculinist domain? Are women excluded from it as practitioners precisely to the degree that they are made to represent it as figures? What happens when the surrealists identify with these figures? Is there a genuine troubling of masculine identity, or merely an appropriation of positions ambiguously associated with the feminine (c.g., the hysteric, the masochist)? I have argued that these figures are crucial to the shift in surrealism away from a sublimatory practice of the beautiful. But is its desublimatory strategy of the sublime any real alternative to other modernisms that transgress the image of the female body— or is it the grim epitome of this persistent imaginary?*”.

¹³⁴ Acerca desta diferença, ver: Birman, 1999, p.95-99.

¹³⁵ No original, em inglês: “*persistent imaginary*”.

¹³⁶ Grifo do autor.

¹³⁷ No original, em inglês: “*in the labyrinth of surrealist intimations of desire and death*”.

¹³⁸ No original, em inglês: “*the psychic involvements of surrealism to its mythological, historical, and contemporary interests*”.

¹³⁹ No original, em espanhol: “*enigma viviente*”.

¹⁴⁰ No original, em inglês: “*aestheticization of hysteria*”.

Em sua pesquisa sobre a mulher no Surrealismo, Guiral (1995) identifica alguns tipos de imagens do feminino que permeariam o movimento. Ainda que as mais conhecidas sejam as interligadas concepções da mulher como musa, menina e objeto, a pesquisadora espanhola destaca, em um breve comentário, que “para Alexandrian, há outro tipo de feminino; que foi o primeiro que interessou o surrealismo: se trata da mulher-esfinge, que introduz um elemento desagradável, o irracional, num mundo racional como o masculino” (*Ibidem*, p.76, tradução nossa)¹⁴¹. A partir desta pontuação, verifica-se, mais uma vez, como que a transmutação da mulher em Esfinge no universo surrealista estaria condicionada à sua conexão corporal com o *unheimlich* e, por conseguinte, como que esta ligação estaria arraigada na imagem da mítica “Virgem alada” (SÓFOCLES, 2018, p.33). Afinal, o que seria a introdução de algo desagradavelmente irracional pela mulher, senão o desvelamento do infamiliar da condição humana pela visão do “ventre materno, o “familiar” por excelência, tornado inquietante graças ao recalçamento” (RIVERA, 2005, p.56)?

Conforme Moraes (2017, p.120), ao passo que “Édipo ocupa aqui uma posição insignificante, contrariando sua ênfase no pensamento moderno”, a Esfinge se sobressai na cosmologia surreal. No decorrer deste capítulo, procurou-se apontar para alguns dos modos através dos quais sua figura infamiliar se apresentaria no imaginário surrealista e em certas fotografias de Man Ray, dado que foi precisamente nelas que André Breton (1997, p.161 apud MORAES, 2017, p.117) disse avistar “o último avatar da Esfinge”. No entanto, deve-se frisar que, apesar de nenhuma destas imagens retratar explicitamente a Esfinge em seus moldes clássicos, isto não se constitui como um impedimento para sua aparição, posto que, no Surrealismo,

A reinvenção do monstro passa, antes de tudo, pela dessacralização das tradições que o sustentam na qualidade de uma simbólica acabada: "Nós dispensamos os tesouros da imaginação. Figurar a esfinge como um leão com cabeça de mulher pode ter sido poético outrora. Espero que uma verdadeira mitologia moderna esteja em formação" - observava o autor desde *Les Pas perdus* (1924). Convicção partilhada por vários membros do grupo, que não poupam esforços para libertar a criatura de suas formas convencionais, rejeitando a simbólica fixada pelo modelo grego. Contudo, o alvo dessa recusa não é o mito enquanto tal, mas o falacioso "culto aos antigos", que os surrealistas desprezam na esperança de criar uma nova mitologia, contemporânea aos dilemas de seu tempo. (MORAES, 2007, p.11)¹⁴²

¹⁴¹ No original, em espanhol: “*para Alexandrian, hay otro tipo femenino; que fue el primero, que interesó al surrealismo: se trata de la mujer-esfinge, que introduce el elemento desazonador, lo irracional, en un mundo racional como el masculino*”.

¹⁴² Grifo do autor.



Figura 17 – *Esfinge de Éfeso reconstituída*. Uma das imagens clássicas na qual Delcourt (BRANDÃO, 1986) avista um caráter erótico no encontro entre o monstro feminino e o herói grego. Fonte: DELCOURT, 1981, fig. XIV.

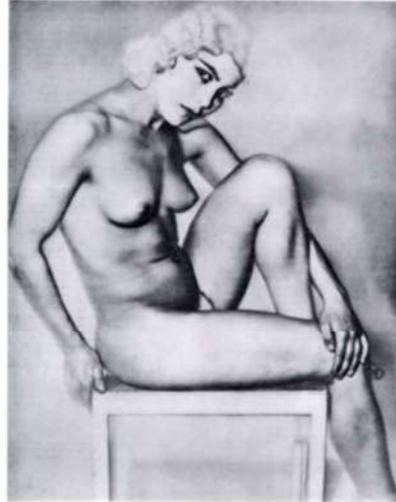


Figura 18 – *Natasha* (Man Ray, 1930). Nu solarizado feminino que, junto de outros retratos de mulheres, precede a afirmação de Breton sobre o avatar da Esfinge no catálogo *Photographs by Man Ray: 105 Works, 1920-1934*. Fonte: Man Ray Trust.

Embora seja a morfologia monstruosa da Esfinge que, originalmente, fundamentaria suas características chaves, como o enigma e o erotismo devorador – observado por Delcourt (apud BRANDÃO, 1986) na imagem acima da *Esfinge de Éfeso reconstituída*¹⁴³ – a sua transmutação em uma mulher como qualquer outra no Surrealismo não a teria esvaziado destes elementos ou de sua alteridade infamiliar. Para Eliane Robert Moraes (2007, p.13), na modernidade, a Esfinge continuaria a lançar seu interlocutor “na incógnita da alteridade”. E, a despeito de Moraes (2007) pensá-la a partir da personagem literária de Nadja, nada impede que suas considerações acerca desta Esfinge moderna sejam transpostas para o imaginário surrealista e as fotografias de Man Ray aqui abordadas.

Afora o fato de que esta “incógnita da alteridade” (MORAES, 2007, p.13) está claramente inserida no campo do infamiliar que, na concepção Foster (1997), atravessaria o Surrealismo como um todo, a própria autora afirma que “a recusa do princípio de identidade é uma tópica central do movimento, explorada em vários sentidos pelo grupo” (MORAES, 2007, p.14). Da mesma maneira que Rivera (2005, p.58) relembra o “célebre dito de Arthur Rimbaud: “Eu é um outro”” ao discorrer sobre o teor infamiliar do duplo, Moraes (2017, p.14) recorda que “os primeiros a expressar urna dúvida radical a respeito da afirmação “Eu sou”” foram os poetas modernos “considerados “surrealistas *avant la lettre*” [...] como se evidencia tanto no “*je est un autre*” de Rimbaud”¹⁴⁴.

¹⁴³ Figura 17.

¹⁴⁴ Grifo do autor.

De acordo com Moraes (2007, p.15), “mais tarde, inspirado no desfecho de Nadja, seria Max Ernst a reconhecer nessa concepção de beleza uma notável ampliação da consciência: "A identidade será convulsiva, ou não será"". Em outras palavras, que o eu será um outro. Que a identidade será infamiliar, ou não será. Foster (1997) salienta, entretanto, um pormenor desta convulsão identitária que, novamente, colocaria as relações de poder (TEDESCHI, 2012) presentes nesta associação cultural entre a corporeidade feminina e o *unheimlich* em questão. Segundo o historiador da arte, o “despedaçamento psíquico (a identidade convulsiva) do sujeito masculino pode depender do despedaçamento físico (beleza convulsiva) da imagem feminina”¹⁴⁵ (FOSTER, 1997, p.103, tradução nossa) e na estetização histeria, por exemplo, “o êxtase de um pode vir à custa da dispersão do outro”¹⁴⁶ (*Ibidem*). Isto é, ainda que haja uma identificação dos surrealistas com as histéricas (FOSTER, 1997), que as polaridades de eu/outro sejam convulsionadas, o estranhamento por eles vivenciado continuaria a depender da manutenção de um olhar para com o feminino enquanto um “corpo estranho por definição” (RIVERA, 2005, p.66).

Uma nova mitologia moderna. É o que propõe Breton ao reinventar a Esfinge para além de sua configuração clássica (MORAES, 2017). Mais do que um monstro que habitava Tebas e, um dia, interpelou Édipo (BRANDÃO, 1986), a Esfinge passaria a, supostamente, residir em cada histérica que se convulsionava, em toda e qualquer mulher em cuja a imagem fotográfica o artista masculino seria capaz de vislumbrar “as múltiplas faces do enigma” (MORAES, 2017, p.12). Aos olhos de quem esta configuração esfíngica do feminino no Surrealismo seria inovadora e para quem tal mitologia moderna estaria a serviço deve-se, por fim, perguntar. A despeito de rejeitarem Édipo e a tradição ocidental por ele representada e se interessarem pelas manifestações inconscientes (MORAES, 2017), por este “modo mais originário de dizer” (MORAES MONTEIRO, 2019, p.49) contido no enigma, os surrealistas não teriam, no fundo, chegado a dar voz à Esfinge, mas, como outros interpretes masculinos que vieram antes deles, a feito de reflexo para sua cultura e identidade (CONNELL, 2013), realizando o oposto daquilo que Rafael Dotto Scremin (2013) compreende como o cerne da reinterpretação mítica defendida por Jane Connell (2013):

Se pensarmos que a Esfinge tebana é considerada pelos homens ocidentais um mistério em si mesma, temos que há, aqui, um mecanismo de recusa por parte do seu intérprete. Mais do que isso, temos o que esta recusa diz do desejo do interlocutor da “monstruosa criatura”; logo, o “mistério” está *em quem olha*, não em quem é “olhado”. [...]. Este é o ponto de Connell: ao olhar para a

¹⁴⁵ No original, em inglês: “*the psychic shattering (the convulsive identity) of the male subject may depend upon the physical shattering (the compulsive beauty) of the female image*”.

¹⁴⁶ No original, em inglês: “*the ecstasy of the one may come at the cost of the dispersal of the other*”.

Esfinge nos confrontamos com a diferença sexual, que deve ultrapassar a diferenciação fálico-castrado para que não se tenha a opressão do homem sobre a mulher, isto é, para que se tenha a mulher enquanto sujeito, produtora de desejos inconscientes. (SCREMIN, 2013, p.75)¹⁴⁷

Perante esta modernização da Esfinge pelos surrealistas conclui-se que, se centenas de anos após sua eternização pela tragédia edípica (BRANDÃO, 1987; VIDAL-NAQUET, 2014), ela continuaria a figurar como “um monstro fundante da nossa cultura” (MORAES, 2000, p.86), a ressurgir “nos contrastes entre as fisionomias fotografadas, nos [...] traços múltiplos e contraditórios” (MORAES, 2017, p.117) presentes nesta pequena seleção de retratos de mulheres produzidos por Man Ray, seria porque aquilo que a fundamentaria também permaneceria de algum modo remanescente em sua imagem. Em outras palavras, que o “mito da mulher” (BEAUVOIR, 1970, p.299) por ela representado, isto é, a concepção da mulher como um ser intrinsecamente devorador, enigmático, em resumo, infamiliar, seguiria vigente no Surrealismo e, em certa medida, também no imaginário do século XX. Apesar de recusarem “o falacioso “culto aos antigos”” (MORAES, 2007, p.11) e quererem “criar uma nova mitologia, contemporânea aos dilemas de seu tempo” (*Ibidem*), os surrealistas conservariam esta tão antiga “diferenciação fálico-castrado” (SCREMIN, 2013, p.75) ao invocarem “mitos edificadas a propósito da mulher” (BEAUVOIR, 1970, p.300) que pretendem “resumi-la inteiramente” (*Ibidem*), ao a caracterizarem como esfíngica.

Embora possa-se se argumentar que, na contramão da tradição filosófica personificada por Édipo (CONNELL, 2013), os surrealistas tenham abraçado as consequências monstruosas decorrentes do encontro com a Esfinge e buscado convulsionar a própria identidade (MORAES, 2007), também é preciso reconhecer o modo como o local de “Outro absoluto” (BEAUVOIR, 1970, p.181) da mulher teria sido preservado em seus processos de estranhamento. Para Moraes (2007, p.15), a máxima da Beleza Convulsiva “traduzia o sentimento estético de todo um grupo de escritores e artistas que, ao dar as costas às exigências da identidade, se entregava com paixão ao projeto de duvidar das formas e de deslocar continuamente os sistemas de referência”. Porém, independentemente desses deslocamentos, seria ainda a mulher aquela que – mediante o seu corpo – introduziria o sujeito masculino na “incógnita da alteridade” (*Ibidem*, p.13). Ao mesmo tempo em que as mulheres serviriam de lembrança da “diferença que cada um de nós porta ao integrar o gênero humano [...] que somos, cada qual, um “desvio” em relação ao suposto homem genérico e universal” (MORAES, 2000, p.90), a visão de seus “traços múltiplos e contraditórios” (MORAES, 2017, p.117) nas fotografias de Man Ray não indicaria uma

¹⁴⁷ Grifo do autor.

pluralidade aos olhos de Breton, mas a presença de um “ser único” (*Ibidem*), de um mito cujo propósito seria precisamente a delimitação corpórea desta diferença.

Ressalta-se, contudo, que o que se procura colocar em jogo nesta investigação sobre a modernização da Esfinge no Surrealismo não é a subjetividade de seus artistas, que viviam um processo não só de objetificação, como de identificação com as históricas (FOSTER, 1997), ou a questão de gênero no movimento como um todo, afinal houveram igualmente diversas artistas mulheres que, através dos mesmos preceitos surrealistas, buscaram “romper com a imagem do mundo feminino que era oferecida a partir das obras artísticas de seus companheiros masculinos”¹⁴⁸ (GUIRAL, 2001, p.88, tradução nossa). Mas, sim, a forma como que algumas de suas imagens a respeito do feminino estariam atravessadas por antigas representações culturais “ligadas ao poder masculino” (TEDESCHI, 2012, p.45) que “produziram a identidade e a alteridade” (*Ibidem*); como que mesmo movimentos artísticos revolucionários como o Surrealismo (BENJAMIN, 1987) estariam entranhados por aquilo que Simone de Beauvoir (1970, p.299) nomeou como o “mito da mulher” e, principalmente, como que grega ou moderna, mítica ou fotográfica, a figura da Esfinge permaneceria estruturada entorno do mesmo elemento desde o seu fatídico encontro com Édipo (BRANDÃO, 1986): o *unheimlich*.

¹⁴⁸ No original, em espanhol: “romper con la imagen que del mundo femenino se ofrecía desde los trabajos artísticos de sus compañeros masculinos”.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em sua análise do “papel do olhar masculino na teoria filosófica” (TEDESCHI, 2012, p.45), Tedeschi (2012) aponta para a função das representações culturais dele derivadas na construção das noções de identidade e alteridade. Durante este trabalho, foi possível compreender como que a mítica Esfinge e o imaginário fotográfico surrealista estariam implicados neste processo. Partindo de seu célebre desafio – decifra-me ou te devoro – e do conceito freudiano de *unheimlich*, procurou-se traçar uma breve genealogia da figura da Esfinge e de sua íntima relação com a concepção de que a mulher seria um “corpo estranho por definição” (RIVERA, 2005, p.66).

Devoradora, enigmática e surreal. Para cada uma destas facetas da Esfinge dedicou-se um capítulo. No primeiro, pôde-se perceber como a alteridade infamiliar atribuída à corporeidade feminina pela epistemologia grega atravessaria seu encontro com Édipo e sua mitologia, estabelecendo uma ligação entre o *unheimlich* e o “mito da mulher” (BEAUVOIR, 1970, p.299) por ela representado. Já no segundo, verificou-se como enigma, corpo e linguagem estariam articulados na figura da Esfinge a tal ponto que seria concebível vê-la no imaginário cultural que circunda às históricas. Por fim, no terceiro, adentrou-se na presença de seu mito na modernidade a partir daquela invenção moderna que tanto suscitaria o *unheimlich*: a fotografia. Nele, observou-se como que o Surrealismo definiria a mulher a partir dos mesmos atributos infamiliars que caracterizariam a mitológica “Virgem alada” (SÓFOCLES, 2018, p.33) e desassociaria a Esfinge de sua morfologia grega. Modernizada, a Esfinge não corresponderia mais ao ser que habitava as colinas de Tebas (BRANDÃO, 1986), e sim à um avatar que ressurgiria quando surrealistas como Man Ray, por exemplo, utilizam da fotografia para estranhar a corporeidade feminina.

A genealogia da Esfinge aqui esboçada poderia ser, portanto, igualmente entendida como uma genealogia desta conexão entre o feminino e o *unheimlich*. Se na Antiguidade ela foi ilustrada através de uma explícita mistura corporal da mulher com o animalesco, na modernidade surrealista ela se expressou pela estetização da ideia de que o corpo feminino materializaria o inconsciente. Sem dúvidas, as interligações entre mitologia, feminino, infamiliar e fotografia não se esgotam no percurso teórico percorrido nesta pesquisa. Por meio dos paralelos e apontamentos aqui realizados, diversos outros caminhos de estudos no campo da comunicação e da fotografia podem ser tomados e imagens de outras figuras míticas aplicadas. Uma ramificação plausível desta pesquisa também seria pensar como a Esfinge e o estranhamento do feminino se apresentariam em imagens artísticas ou midiáticas na

contemporaneidade ou como seu mito e a experiência frente ao *unheimlich* seriam trabalhados por artistas mulheres, surrealistas ou não. Outra possibilidade seria explorar os usos da imagem fotográfica nas experiências de auto estranhamento, questionando como eles divergiriam ou não do estranhamento vivenciado frente ao outro. Independentemente de possíveis seguimentos, o que se objetiva com este trabalho é justamente fomentar um interesse não só pela mitologia da Esfinge, mas pelos mitos que circundam as imagens, discutindo-as enquanto produtos e propulsoras de certas representações culturais.

Ainda que a Esfinge seja uma criatura mítica oriunda da Grécia Antiga e o Surrealismo tenha sido parte da cena cultural européia do século XX, ambos reverberam no imaginário ocidental até hoje. Da mesma forma que os debates sobre gênero que marcaram o século XX ainda são necessários, o olhar para mitos e imagens culturalmente consolidados permanece extremamente atual. Questionar como o corpo feminino da Esfinge a leva a se tornar um monstro tão fundante (MORAES, 2000) a ponto de proposições artísticas revolucionárias como o Surrealismo continuarem a avistar sua alteridade devoradora e enigmática em cada mulher, é também questionar quem está a olhar este corpo, a nomeá-lo como outro, a querer decifrá-lo. Ao colocar tais facetas da Esfinge em questão, esta pesquisa intende, em última instância, problematizar este imaginário do corpo feminino enquanto um corpo estranho, visto que se tem algo que tanto o conceito de *unheimlich* quanto o próprio enigma da Esfinge ensinam é que todo corpo, seja qual for o seu gênero, é estranhamente outro.

6. REFERÊNCIAS

- ÂNGELO, R.B. Fotografia e Surrealismo. *In*: 9º Encontro Anual dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – COMPÓS, 9, 2000, Porto Alegre. **Anais eletrônicos...** Porto Alegre: COMPÓS, 2000. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1361.pdf. Acesso em: 23 maio 2021.
- BATAILLE, G. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BEAUVOIR, S. **O Segundo Sexo: Fatos e Mitos**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- BENJAMIN, W. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. *In*: _____; **Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.21-35.
- BIRMAN, J. **Cartografias do feminino**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- BRANDÃO, J. S. **Mitologia Grega**, Volume I. Petrópolis: Vozes, 1986.
- BRANDÃO, J. S. Os Labdácidas: o Mito de Édipo. *In*: _____; **Mitologia Grega**, Volume III. Petrópolis: Vozes, 1987. p.233-286.
- BRETON, A. **Nadja**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CARDOZO, M.M. Mãos de segunda mão? Tradução (in)direta e a relação em questão. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, v.50, n.2, p.429-441, jul./dez.2011. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8645320>. Acesso em: 30 junho 2021.
- CHI-MING, L. L'étrangeté familière de la photographie. **Savoirs et clinique**, Lille, FR, v.12, n.1, p.125-136, 2010. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2010-1-page-125.htm>. Acesso em: 30 junho 2021.
- CONNELL, J. O silêncio da Esfinge: O erro de Édipo e a redescoberta da resposta ao enigma. **Fragmentum**, Santa Maria, RS, v.2, n.38, p.13-57. Laboratório Corpus: UFSM, jul/set. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/view/13781/8651>. Acesso em: 30 junho 2021.
- DELCOURT, M. **Œdipe ou la légende du conquérant**. Paris: Société d'Édition des Belles Lettres, 1981.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- FATORELLI, A.P. Imagem e Pensamento. *In*: XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM, XXVI, 2003, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos...** Belo Horizonte: INTERCOM, 2003. Disponível em: https://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP08_fatorelli.pdf/. Acesso em: 03 junho 2021.

FERREIRA, J; HAMLIN, C. Mulheres, negros e outros monstros: um ensaio sobre corpos não civilizados. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v.18, n.3, p. 811-836, set/dez.2010. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2010000300010>. Acesso em: 30 junho 2021.

FOSTER, H. **Compulsive Beauty**. Massachusetts, EUA: MIT Press, 1997.

FREUD, S. **O infamiliar e outros escritos**. Tradução Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

GIL, J. **Monstros**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006.

GONÇALVES, S.T. O Uncanny: um rizoma do movimento surrealista na arte contemporânea. *In: IX World Congress on Communication na Arts – COPEC, IX, 2016, v.9, Guimarães, PT. Anais eletrônicos...* Guimarães, PT: COPEC, 2016. Disponível em: <https://copec.eu/congresses/wcca2016/proc/works/15.pdf>. Acesso em: 11 junho 2021.

GONÇALVES, W.F. Contribuição para a história da tradução dos clássicos gregos e latinos no Brasil: traduções de literatura clássica em coleções populares no séc.XX. **Translatio**, Porto Alegre, n.18, p.31-62, jul.2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/88153>. Acesso em: 30 junho 2021.

GUIRAL, J.C. Mujer y surrealismo. **Asparkia. Investigació Feminista**, Castellón, ES, n.5, p.71-81, 1995. Disponível em: <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1041>. Acesso em: 30 junho 2021.

_____; Tensiones: el cuerpo de la mujer en el surrealismo. **Dossiers Feministes**, Castellón, ES, n.5, p.85-91, jan. 2001. Disponível em: <https://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102398>. Acesso em: 30 junho 2021.

HESÍODO. **Teogonia**. Tradução Jaa Torano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

KEHL, M.R. **Deslocamentos do feminino**. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

KRAUSS, R. The Photographic Condition of Surrealism. **October**, v.19, p.3-34. Massachusetts, EUA: MIT Press, 1981. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/778652>. Acesso em: 30 junho 2021.

LAPLANCHE, J; PONTALIS, J.B. **Vocabulário da psicanálise**. Tradução Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LÉVI-STRAUSS, C. A estrutura dos mitos. *In: _____; Antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p.221-248.

L'ÉCOTAIS, E. **Man Ray em Paris**. Rio de Janeiro: Artepávilla, 2019. Catálogo de exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, de 21 ago. 2019-28 out. 2019, e em Belo Horizonte, de 11 dez. 2019-17 fev.2020.

MAN RAY. **Man Ray**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MONTOITO, M.G.F. **O corpo provisório: Memento Mori e Unheimlich na Fotografia.** 2014. 58f. Dissertação (Mestrado em Arte Multimídia) – Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, PT, 2014.

MORAES, E.R. **O corpo impossível: da decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille.** São Paulo: Iluminuras, 2017.

_____; A esfinge em questão. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, São Paulo, v.IV, n.4, p.81-91, 2000.

_____; Breton diante da esfinge. *In*: BRETON, A. **Nadja.** São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.7-15.

MORAES MONTEIRO, J. **O que a Esfinge ensina a Édipo: os limites da interpretação, o demoníaco e o infamiliar na arte contemporânea.** 2019. 207 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, RJ, 2019.

MOTTA, L.A; RIVERA, T. O fascínio do ver e a angústia do olhar: sobre o corpo e a subjetividade. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, São Paulo, v.VIII, n.4, p.665-678, 2005. Disponível: <https://www.scielo.br/j/rlpf/a/fQXtbmJHRtQ6Ym6QntpPbBx/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 30 junho 2021.

PERROT, M. Os silêncios do corpo da mulher. *In*: SANTOS DE MATOS, M.I; SOIHET, R. **O corpo feminino em debate.** São Paulo: Editora UNESP, 2003. p.13-27.

QUINTILLÁ ZANUY, T. Voces femeninas en el mito antiguo: el maleficio de un enigma. **Scriptura**, Catalunha, ES, n.12, p.13-31, jan.1996. Disponível em: <https://raco.cat/index.php/Scriptura/article/view/94755>. Acesso em: 30 junho 2021.

RIVERA, T. **Arte e Psicanálise.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

RUKEYSER, M. Mito. **Fragmentum**, Santa Maria, v.2, n.38, p.41. Laboratório Corpus: UFSM, jul./set.2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/view/13779/8649>. Acesso em: 30 junho 2021.

SÓFOCLES. **Édipo Rei.** Tradução Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2018.

SCREMIN, R.D. O olhar psicanalítico de Jane Connell sobre o enigma de Édipo e a Esfinge. **Fragmentum**, Santa Maria, v.1, n.38, p.66-76. Laboratório Corpus: UFSM, jul/set. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/view/13766>. Acesso em: 30 junho 2021.

TEDESCHI, L.A. Representações sobre o feminino. *In*: _____; **As mulheres e a história: uma introdução teórico metodológica.** Dourados, MS: Ed. UFGD, 2012. p.45-85.

TUCHERMAN, I. **Breve história do corpo e de seus monstros.** Lisboa: Vega, 1999.

VERNANT, J. Tensões e Ambiguidades na Tragédia Grega. *In*: VERNANT, J; VIDAL NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga.** São Paulo: Perspectiva, 2014a. p.7-24.

VERNANT, J. Ambiguidade e Reviravolta. Sobre a Estrutura Enigmática de *Édipo-Rei*. In: VERNANT, J; VIDAL NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2014b. p.73-99.

VERNANT, J. O Tirano Coxo: de Édipo a Periandro. In: VERNANT, J; VIDAL NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2014c. p.179-198.

VIDAL-NAQUET, P. Édipo em Vicência e em Paris: Dois Momentos de uma História. In: VERNANT, J; VIDAL NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2014. p.317-334.