

**UnB**

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

LEANDRO DE BESSA OLIVEIRA

**IMAGENS FANTASMAS E O IMAGINÁRIO DA PUTARIA**

Aproximação a um pensamento feminino para a Estética e a Comunicação

Brasília, DF  
Dezembro de 2015

LEANDRO DE BESSA OLIVEIRA

**IMAGENS FANTASMAS E O IMAGINÁRIO DA PUTARIA**

Aproximação a um pensamento feminino para a Estética e a Comunicação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, linha de pesquisa Imagem e Som, como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva

Brasília, DF  
Dezembro de 2015

LEANDRO DE BESSA OLIVEIRA

**IMAGENS FANTASMAS E O IMAGINÁRIO DA PUTARIA**

Aproximação a um pensamento feminino para a Estética e a Comunicação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade de Brasília, e defendida sob avaliação da Banca Examinadora constituída por:

---

Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva (Orientador) PPG/COM  
Universidade de Brasília

---

Profa. Dra. Florence Marie Dravet PPG/COM (UCB)  
Universidade Católica de Brasília

---

Profa. Dra. Gabriela Pereira de Freitas FAC/UnB  
Universidade de Brasília

---

Prof. Dr. Frederico Feitoza (UCB)  
Suplente  
Universidade Católica de Brasília

Brasília, 14 de dezembro de 2015

Para todo corpo feminino em essência.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Maria Elena e Wanderley, pelo suporte e confiança, pelo amor incondicional e por apoiarem minhas mais loucas aventuras de futuro. Mesmo longe estão sempre perto de mim. De herança paterna, carrego a obstinação, a garra do trabalho diário, a persistência e a sensibilidade pela natureza. Da minha mãe, trago a paixão por aprender e ensinar, pelo amor ao próximo; com ela aprendi a leveza da alma, a ter paz, fé, confiança e sensibilidade pelas coisas simples e sutis

À minha irmã e eterna companheira, Tahis Helena, por confiar em mim, por comemorar comigo, por compreender os mais dissonantes sentidos e advogar a favor das minhas causas.

Ter vocês ao meu lado foi essencial para conseguir chegar até aqui.

Ao professor Gustavo de Castro, por compartilhar comigo o seu saber poético, pelo convite ao tema, pelos desafios, pela biblioteca particular e pelo cuidado na orientação, sempre disponível e aberto aos diálogos. Aprendi e aprendo imensamente contigo. Muito obrigado!

À professora Florence Dravet, pela sensibilidade e sabedoria, agradeço pelas parcerias e por me auxiliar numa melhor compreensão do tema. Obrigado por me deixar sentir essa energia feminina, confortável, segura e corajosa.

Aos professores, Pedro Russi, Tiago Quiroga, Reinaldo Guedes e Cláudia Sanz, pelas disciplinas ministradas e pelas contribuições no processo de formação.

Aos colegas do PPG/COM, em especial aos integrantes do grupo de pesquisa Conversações. Valeu pelas conversas, pelas trocas de bibliografias e indicações de leituras.

Aos amigos Frederico Feitoza e Bruna Carolli que me acolheram tão bem em Brasília e compartilharam comigo momentos de dúvidas e descobertas.

Aos meus amigos, Josué Vieira Filho, Saullo Max Goulart, Leandro Machado, Leandro Avelar e Aline Nobrega, por deixarem a vida mais divertida.

À Clarice Duarte, amiga e companheira de trabalho, agradeço a correção minuciosa e atenta. Obrigado pela companhia e pelas conversas gostosas.

E a todos os amores que passaram. Sempre deixam marcas, interferindo naquilo que, hoje, sou.

*“O espectro. O que se imagina, onde não se vê nada, é o que governa o mundo”.*

*(Peter Sloterdijk)*

*“Existe uma gravidade no frívolo, uma grandeza em todas as loucuras, uma força em todos os excessos”*

*(Charles Baudelaire)*

*A puta  
Quero conhecer a puta.  
A puta da cidade. A única.  
A fornecedora.  
Na rua de Baixo  
Onde é proibido passar.  
Onde o ar é vidro ardendo  
E labaredas torram a língua  
De quem disser: Eu quero  
A puta  
Quero a puta quero a puta.  
(Carlos Drummond de Andrade)*

## RESUMO

OLIVEIRA, Leandro de Bessa. Imagens fantasmas e o imaginário da putaria: Aproximação a um pensamento feminino para a Estética e a Comunicação. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Faculdade de Comunicação, UnB, Brasília, 2015. 117 p.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva.  
Defesa: 14/12/2015

A dissertação delinea o imaginário da putaria através de imagens da história da arte: pinturas, esculturas e artefatos; e imagens midiáticas: fotografias, cartazes e filmes. Tais imagens são designadas como imagens *fantasmas*, por tratarem de um momento histórico diferente do nosso embora sobreviventes ao tempo. Nesse sentido, tem-se como objetivo traçar uma narrativa dos vestígios imaginários da putaria por meio de uma genealogia da forma e uma etimologia cultural da puta. Procedimento adotado pelo historiador da arte Aby Warburg, o qual nos fornece as ferramentas de análise e interpretação da imagem: analógico, comparativo, por aproximação e filológico. Ideia agitada de Warburg nomeada por ele de *Pathosformel*, ou fórmulas expressivas do *páthos*. Procuramos compreender também, por esse viés, as relações entre corpo e mito, sagrado e sexual, feitiço e sedução, interdito e transgressão, gozo e consumo, razão e sensibilidade. Assim, as imagens analisadas, predominantemente femininas e portadoras de uma sexualidade livre que nos auxiliaram encontrar, por meio de uma potência criativa e poética, uma *estética puta* que potencialmente nos permite propor uma filosofia puta que problematize as resistências, os não ditos, o rejeitado e a abjeção.

**PALAVRAS-CHAVE:** putaria; imagem; imaginário; corpo; comunicação; Warburg

## ABSTRACT

The dissertation outlines the imaginary of bitching through art historical images: paintings, sculptures and artifacts; and media images such as photographs, posters and movies. Such images are called *phantom* images for addressing a historical moment different from ours; however it survived through times. In this sense, it has aimed to draw a narrative of imaginary traces of bitching through a genealogy of shape and a cultural etymology of a bitch. The procedure adopted by the art historian Aby Warburg, which provides us with the tools of analysis and interpretation of image: analog, comparative approach and philological. Notion named by Warburg *Pathosformel*, or the expressive formulas of *páthos*. We have also tried to understand, from this point of view, the relationship between body and myth, sacred and sexual, witchery and seduction, interdict and transgression, enjoyment and consumption, reason and sensibility. Thus, the analyzed images, predominantly feminine about women with free sexuality, allowed us to find, through a creative and poetic power, a *bitch aesthetic* rising from a bitch philosophy that discusses the resistance, unspeakable, rejected and abjection.

**KEYWORDS:** bitching; image; imaginary; body; communication; Warburg

## RESUMÉ

La dissertation décrit l'imaginaire de la pute à travers des images d'histoire de l'art: peintures, sculptures et objets; et les images des médias: photographies, affiches et films. Ces images sont appelées des *images fantômes* pour adresser un moment historique différente du nôtre, bien que les survivants au temps. En ce sens, il a pour but tracer une narrative des vestiges imaginaires de la pute à travers d'une généalogie de la forme et d'une étymologie culturelle de la pute. Processus adoptée par l'historien d'art Aby Warburg, qui nous fournit les outils d'analyse et d'interprétation de l'image: analogique, par approche, comparative et philologique. Idée trépidant nommé par Warburg de *Pathosformel*, ou forme superlative de l'expression des passions (*páthos*). Essayez de comprendre également, sous cet angle, la relation entre corps et mythe, sacré et sexuelle, sorcellerie et séduction, l'interdit et la transgression, jouissance et consommation, raison et sensibilité. Ainsi, les images analysées, en majorité féminin et des femmes ayant d'une sexualité libre, nous ont permis de trouver, grâce à une puissance créatrice et poétique, une *esthétique pute* résultant d'une philosophie pute qui traite de la résistance, l'indicible, le rejetable et l'abjection .

**Mots-clés:** pute; image; imaginaire; corps; communication; Warburg

## LISTA DE IMAGENS

- Figura 1-** Albrecht Dürer, *A morte de Orfeu, 1494*. Tinta sobre papel. Hamburg, Kunsthalle. Foto: Instituto Warburg.....24
- Figura 2-** Anônimo romano, segundo um original grego do século III a. C., Laocoonte e seus filhos, c. 50 d.C. Mármore. Roma: Museu do Vaticano. Foto: Instituto Warburg. ....24
- Figura 3** - Um medalhão dourado de *Tel el-Ajjul* que provavelmente representa Astarte, a deusa da fertilidade. ....47
- Figura 4** – Detalhe das imagens 09, 10 e 12 – Na sequência: Escultura Yorubá em madeira, escultura egípcia: *Ísis amamentando* e pintura a óleo de Frida Khalo: *Eu e minha ama*. ....49
- Figura 5** - Vênus de Willendorf. Data de C. de 2500 a 2000 a.C.. ....51
- Figura 6** – Detalhes das imagens 01, 04, 07 e 11. Fotografia da cantora pop Madona, escultura em terracota da deusa Astarte, pintura a óleo *A negra* de Tarsila do Amaral e pintura a óleo *A virgem de Melun* do pintor Francês Jean Forquet.....52
- Figura 7** – Pintura a óleo de Gustave Courbert *A origem do mundo*.....56
- Figura 8** – Pintura a óleo de Jeant Fouquet *A Virgem de Melun*.....57
- Figura 9** – Pintura a óleo de Yemanjá na forma de sereia. ....58
- Figura 10** – Detalhe da imagem 05, Afresco da Capela Sistina. A serpente em forma de mulher (possivelmente Lilith) entregando a maçã para Eva.....67
- Figura 11** – Detalhe da imagem 06: Fotografia de Margot Dravet, realizada em um terreiro de Umbanda no momento de incorporação das pombagiras.....71
- Figura 12** – Detalhe da imagem 2a: *Maria Madalena*, pintura de Peter Paul Rubens. ....73
- Figura 13** – Detalhes das imagens 01, 02a, 05, 04b e 06. A cantora pop Lady Gaga no clipe musical *Judas*, *Maria Madalena* pintura a óleo de Peter Paul Rubens, afresco de Michelangelo da Capela Sistina, imagem do cigana Carmem e fotografia de Margot Dravet, de uma pombagira incorporada. ....77
- Figura 14** – Detalhe da imagem 03. Salomé dançando, afresco de Filippo Lippi. .79
- Figura 15** – Detalhe das imagens 08, 06 e 04b: Pintura a óleo de *Salomé* de Gustave Moureau, fotografia de Margot Dravet de uma pombagira incorporada e imagem do filme Carmem de Francesco Rosi.....82

<b>Figura 16-</b> Detalhe da obra <i>A morte de Orfeu</i> , pintura a óleo de Émile Levy.....	83
<b>Figura 17 –</b> Detalhe das imagens 08, 07 e 01, pôster com <i>pinup</i> para as ferramentas Rigid, cartaz publicitário com <i>pinup</i> para campanha dos cigarros Lucky Strike e pôster do filme <i>Moulin Rouge</i> de Baz Luhrmann.....	91
<b>Figura 18-</b> Prostituta de <i>Storyville</i> , c. 1900, em Nova Orleans. fotografada por Eugene Atget em Paris, 1921.....	93
<b>Figura 19-</b> Fotografia da bailarina <i>burlesque</i> Dita Von Teese .....	95
<b>Figura 20-</b> Detalhe da xilogravura de Hans Baldung Grien, Fílis montando Aristóteles .....	100

## SUMÁRIO

<b>1-</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>13</b>
<b>2-</b>	<b>“FOGUETES TEÓRICOS” WARBURGUIANOS</b>	<b>24</b>
2.1	O <i>PÁTHOS</i> E A FÓRMULA	26
2.2	<i>ENGRAMAS</i>	29
2.3	A GENEALOGIA DA FÓRMULA	30
<b>3-</b>	<b>POR UMA GENEALOGIA CULTURAL DA PUTA</b>	<b>34</b>
3.1	A PUTARIA COMO ABJEÇÃO OU POR UMA FILOSOFIA DOS NÃO DITOS	42
<b>4-</b>	<b>A GRANDE MÃE E A PROSTITUTA SAGRADA</b>	<b>46</b>
4.1	PRANCHA 01	62
<b>5-</b>	<b>FEITIÇARIA, MAGIA E A DEMONIZAÇÃO DA PUTA</b>	<b>64</b>
5.1	MARIA MADALENA	73
5.2	DANÇA, VOLÚPIA E SEDUÇÃO	76
5.3	PRANCHA 02	87
<b>6-</b>	<b>PORNOGRAFIA, CONSUMO E A PUTARIA</b>	<b>89</b>
6.1	DA URGÊNCIA DE PENSARMOS UMA FILOSOFIA PUTA, UMA PORNOLOGIA	97
6.2	IMAGEM COMO PENSAMENTO	101
6.3	PRANCHA 03	106
<b>7-</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>108</b>
<b>8-</b>	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>113</b>

## 1 INTRODUÇÃO

*Podes dizer-me, por favor, que caminho devo seguir para sair daqui?  
Isso depende muito de para onde queres ir - respondeu o gato.  
Preocupa-me pouco aonde ir - disse Alice.  
Nesse caso, pouco importa o caminho que sigas - replicou o gato.*

*(Lewis Carroll em Alice no país das maravilhas)*

Nossa época se abre para os vestígios. Um relógio; o tempo; uma estrada; o mistério; o coelho; a toca; o escuro. Alice pergunta ao gato maluco qual caminho teria seguido o misterioso coelho branco. A dúvida, ela se depara com a dialética, com a possibilidade da escolha, com a possibilidade dos caminhos, a personificação do método. Um olhar perscrutador tateia a trilha em busca do inesperado. O espanto, a busca pela resposta, e nela, como que em vertigem, tornar a ver a própria pergunta, análoga à postura investigativa, sob olhar curioso e questionador, mas sempre surpreendente. Aí estão três elementos indissociáveis desta pesquisa: o espanto, a dúvida e o olhar investigativo. Neles nos ajustamos para traçar uma narrativa dos vestígios imaginários da putaria, abrindo terrenos para inferirmos questões de nossa época como forma de pensar uma filosofia dos não ditos, das abjeções e da putaria enquanto potência criativa e poética.

Faremos esse percurso vasculhando e farejando vestígios imagéticos contidos em obras de arte e em imagens midiáticas que, serão reunidas conforme suas referências históricas da sexualidade às vezes tida como imunda e em outras rejeitadas, para assim, podermos enfrentar o seguinte problema: Como as imagens do passado, que falam de um feminino libertador, influem na constituição de um imaginário da putaria? Trabalhamos sob a hipótese de que haja no interior das imagens, que constituem o *corpus* da pesquisa, uma carga poética e criativa inerente ao tema, cuja potência imaginal carrega-se e recarrega-se nas culturas por séculos e mantêm-se viva até os nossos dias. Partimos da prerrogativa de que o imaginário da putaria reverbera, hoje, nas estruturas sociais e se faz visível no consumo, via publicidade; na política, via imaginários de poder e dominação; na religiosidade, via maniqueísmo; e na arte, enquanto força criativa que permeou todas as épocas da humanidade. Considerando o rastro deixado pelas formas expressivas nas pinturas, esculturas, artefatos, literatura etc. e que ainda hoje, sobrevivem nas fotografias, no cinema, na música e nas imagens da mídia que

circundam o nosso cotidiano. Por fim, a pesquisa põe em prática o “método” de trabalho de Aby Warburg (2012), a fim de analisar suas possibilidades metodológicas para pesquisas acerca do imaginário no campo da comunicação.

Aqui, a arte é foz, embocadura, emaranhado de fios que conduz o olhar investigativo e perscrutador. Por meio das imagens, podemos construir percursos inimagináveis acerca de nós mesmos e do mundo que nos circunda. É como passear pelo labirinto da memória humana e das culturas. É escavar para perceber as camadas sobrepostas às quais foram se constituindo o imaginário, “céu das ideias que, de uma forma um pouco misteriosa, garante a coesão do conjunto social”. (MAFFESOLI, 2012, p. 105). Falamos desse imaginário que recorre à antiga memória, que remexe os mitos ancestrais, imaterial e, às vezes alcança o sentido íntimo dos acontecimentos, que se aloja no “luxo noturno” da fantasia (MAFFESOLI 2012) que também é fantasma, fantasmagoria, fantasmático e fantástico.

Sobre a putaria, em seu bojo transitam nossas paixões, desejos, pulsões. Atos de transgressões, de vontade e liberdade. A puta é, para nós, figura descentralizante do habitual jogo político: ela recusa as normas, assume postura revolucionária quando não aceita as regras ditas sociais e coloca a lógica moral, civilizatória e colonizadora para fora da cena em que atua. Nela, atravessam também questões ligadas à sexualidade, ao erótico e ao pornográfico. Se pensarmos na mesma linha de Georges Bataille (2014), podemos confiar no poder comunicacional da putaria, assim como o definiu no erotismo. Ele nos alerta para o poder indiscutível dos nossos desejos, pois nunca devemos imaginar o homem fora de suas paixões, afinal nos movemos pelos desejos, pelas paixões, vontades e impulsos. “Quanto mais racionais que possamos ser, serão sempre as paixões o motor das ações” (BATAILLE, 2014, p. 12). Se ignorarmos a unidade das paixões, incorremos no risco de perder a coesão do espírito humano.

Por vezes, essa paixão é carregada de ideologias religiosas ou políticas que podem conduzir a humanidade a diversas cegueiras. Outras vezes, é a vontade incontrolável de forçar o mistério das coisas, de descobrir-lhes o segredo, de extrair-lhes o sentido, como ato e tentativa de compreensão do mundo circundante *versus* mundo interior. Contudo, acreditamos que a nossa época tem muito a aprender com um pensamento arcaico e, por esse motivo, nos conduzimos ao passado, por corroborarmos com a ideia de que toda busca no passado reverbera como um golpe

no presente. Destarte, a presente pesquisa carrega outrossim crenças, mesmo sabendo que o campo científico é por excelência o campo da dúvida. No exercício de conhecer para melhor questionar vamos abrindo caminhos à luz dos pensadores que estão no terreno da comunicação, das artes, da filosofia e da antropologia. Aqui, nosso estandarte é o imaginário e o nosso guia as imagens, tratadas como *fantasmas*<sup>1</sup>.

As imagens *fantasmas* segundo o método de Aby Warburg (2012), são rastros de nossa cultura que sobrevivem ao tempo e reaparecem em formas e detalhes aparentemente comuns e imperceptíveis. Formas que mantêm vivo o passado e por isso arrematam-se em nossa história. Warburg colocou em prática um constante deslocamento no pensar, nos pontos de vistas filosóficos, nos campos de saber, nos períodos históricos, nas hierarquias culturais, nos lugares geográficos. Ele foi, segundo Didi-Huberman (2013), o próprio fantasma, o próprio deslocamento de sua época, “Warburg foi o fogo-fátuo, ou melhor; *o atravessa-paredes da história da arte.*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.31)

O motivo da escolha do “método” Warburg<sup>2</sup> é que, nele, as imagens persistem como uma lembrança, surgem a partir do termo “sobrevivência”, *Nachleben*, um termo para designar um pós-viver. Assim, adotamos o termo “Imagens fantasmas”, pois tal como o “método” de Warburg, ele próprio, segundo Didi-Huberman, tem, em seu retorno em nossa memória, uma urgência anacrônica da sua força insistente em sobreviver, Didi-Huberman o chama de “intempestivo” ao modo de Nietzsche. Assim também, tratamos as imagens aqui reunidas. Elas sobrevivem por esse caráter intempestivo e mantêm, nas sociedades, modelos de um pensamento vivo. Warburg e seu “método” são “o fantasma da nossa disciplina,

---

<sup>1</sup> Platão já descrevera no décimo segundo livro de *As Leis* sobre as sombras subterrâneas (*fantasmas*). Essa noção de fantasmas como imagens falsas (*simulacro*) em Platão se opõe à noção de verdade (*ideia*) e diverge do conceito utilizado nesta pesquisa.

<sup>2</sup> Warburg não chegou propriamente a escrever sobre o seu método. O que aqui chamamos de “método” é a decupagem ou o entendimento dos seus procedimentos de montagem das imagens, juntamente com os seus percursos. Carlo Ginzburg (1989) publicou no livro: *Mitos, emblemas e sinais: Morfologia e História*, um ensaio dedicado ao “método” Warburg - *De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método*. No ensaio, Ginzburg relata o longo debate crítico e teórico travado à sombra dos procedimentos comparativos da imagem realizados por Aby Warburg. Segundo Ginzburg seu “método” foi criticado por sua concretude e precisão filológica, recusa dos pressupostos epistemológicos, generalizações teóricas abstratas, postura interdisciplinar e ruptura com as separações acadêmicas ou ditadas pela tradição, embora, tenha fornecido para a cultura crítica e histórica da arte um problema bem mais complexo do que parece à primeira vista. Carlo Ginzburg identifica nos procedimentos adotados por Warburg, um novo “paradigma indiciário”.

falando-nos a um tempo do seu (nosso) passado e de seu (nosso) futuro” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 30).

Importa assinalarmos que o caminho do imaginário é o caminho aqui perseguido, por caber dentro dele, as imagens, os mitos, vestígios antropológicos e arquétipos. Por isso, como aporte teórico dialogamos com os autores Gustavo de Castro (2006), Gilbert Durand (2004), Michel Maffesoli (2005), Peter Sloterdijk (2012) e Christhof Wulf (2013). Já para montagem do *corpus*, consultamos fontes históricas a partir das obras de Nancy Qualls-Corbet (1990), Nickie Roberts (1992), Marlyse Meyer (1993), Jorge Leite (2006), Alberto Manguel (2001) e Georges Bataille (2014). A leitura dessas obras nos apontaram fatos históricos que foram assinalando os mitos, as personagens e os ídolos midiáticos que possuíram imagens dedicadas às suas respectivas histórias, em alguns casos foram, e ainda são, temas recorrentes da produção artística, a exemplo de Maria Madalena.

Com o objetivo de reunir o maior número possível de imagens que nos auxiliassem na montagem de um mosaico indiciário da putaria, compusemos três arquivos: Primeiro, a putaria e o sagrado; segundo, a putaria e a feitiçaria ou a demonização da puta; e por último, a putaria e a mercadoria. Nos três arquivos foram selecionadas cem imagens. Em um segundo momento, por uma relação analógica, fizemos um recorte pela metade. Esse primeiro recorte, teve como critério a recorrência das formas simbólicas. Nos fizemos a seguinte pergunta: Quais formas expressivas e simbólicas de uma imagem se repetem em outra imagem? E em outra? Assim consecutivamente. Num terceiro momento fechamos os arquivos com: doze imagens o primeiro, oito imagens o segundo e oito o terceiro, totalizando vinte e oito imagens como *corpus* de pesquisa. Para a última seleção foram novamente observados os critérios de reaparição da forma, as sobrevivências, as reminiscências históricas e os traços de evidências congruentes ao tema central dos respectivos arquivos. É importante ressaltar que as imagens selecionadas para o *corpus* foram escolhidas não por retratar uma época, não por dizer de um determinado grupo social, não por circunscrever um estilo acadêmico ou uma escola artística. Juntas, essas imagens podem auxiliar no acesso aos recantos do imaginário da puta e, por conseguinte, da putaria, incorporando substancialmente nosso arcabouço de sentidos e de símbolos, os quais repetimos e reproduzimos sem

problematizá-los e/ou verticalizá-los, dada a não valoração do tema nos campos científicos de herança positivista.

Destacamos que a dificuldade em lidar com o terreno do imaginário incorre pelo fato de tratar-se do não representável, do inalcançável, do não dito, do incomunicável. Por esse motivo a proposta do imaginário alia-se com o método de trabalho de Aby Warburg. Ambos delinham matrizes e moldes metodológicos do que se esconde nas imagens, do que está por trás dos gestos e das formas aparentemente simbólicas e representativas, de tal modo que, o termo *fantasma*, foi o melhor meio de falar deste imaginário que sobrevive e renasce em cada imagem, cujo tema circunda o universo da putaria. O imaginário tem, segundo MAFFESOLI (2001), algo de imponderável. Para ele o imaginário é o estado de espírito que caracteriza um povo: “Não se trata de algo simplesmente racional, sociológico ou psicológico, pois carrega também algo de imponderável, um certo mistério da criação ou da transfiguração.” (MAFFESOLI, 2001, p.75).

Desse mistério que há no interior de cada imagem, pinçamos o mito que nelas habitam, o “mitema” segundo DURAND (1999). Desses mitos de caráter extremamente ritualísticos, o sagrado, o lúdico, o erótico, a incerteza dos sonhos e o fantástico são explorados. Da deusa do amor à prostituta sagrada, passando pelas bruxas, feiticeiras, pombagiras, às *pinups* e pelos ídolos da indústria midiática vamos construindo um conjunto de manifestações simbólicas cuja fonte mitológica opera na mesma região da puta. Completa DURAND (1999, p. 97): “todo momento de uma cultura vários mitos superpõem-se (no mínimo, dois), sendo alguns atualizados, isto é, exprimem-se à luz do dia e perdem a lógica de qualquer ‘pensamento selvagem’”.

O pensamento que se propõe refletir sobre aquilo que, de certa maneira, foi obrigado a permanecer na sombra de uma razão casual e de uma narrativa descritiva, não deixa de existir somente pelo fato de não ser abordado. Ele está lá, latente e vivo, influenciando nos pensamentos e decisões do “centro” das lógicas. Sempre latente e sobrevivente. “Em cada homem subsiste um patrimônio ‘selvagem’ infinitamente respeitável e precioso” (DURAND, 1999, p.50). Nesse “trajeto antropológico”, termo também utilizado por DURAND (1999), o espaço-tempo do mito, co-habita outro tempo, que não o nosso. Talvez seja o tempo próprio das imagens, no qual os mitos atualizados, sobrevivem e retornam, tecendo histórias, atando significados. “O trajeto antropológico é a afirmação de que, para que um

simbolismo possa emergir, ele deve participar indissolúvelmente – numa espécie de contínuo “vai-e-vem”. (DURAND, 1999, p. 50). Desse modo operante do mito, bem como das imagens, identifica-se a maneira como o imaginário alia-se ao método de trabalho de Aby Warburg. Ambos corroboram com a noção de persistência e retorno, não no sentido do idêntico, ou da regressão, mas, como afirma MAFFESOLI, “da ocupação de um novo lugar de destaque”. (2001, p. 77). Em outras palavras, nunca desaparecem, estão sempre numa posição de latência, de ressurgência.

Logo, utilizamos como procedimento os vestígios não lineares e não representativos/simbólicos da imagem, tal como propôs Warburg, um modelo que se exprime na “obsessão”, nas “sobrevivências”<sup>3</sup>, nas reminiscências e reaparições das formas, ou seja, “por não-saberes, por irreflexões, por inconscientes do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25).

O próprio Warburg possuía um interesse específico nas análises das relações complexas entre a arte e o seu meio, com destaque para “aspectos como o papel do comitente na produção artística e a relação dos artistas com modelos literários circulantes” (CHARBEL, 2010, p. 137). Seu modo de vasculhar a história da arte e das culturas operava a partir de exames dos mecanismos de transmissão e sobrevivência da memória cultural da Antiguidade.<sup>4</sup> Seu método de trabalho se opunha à análise puramente formal, ele se recusava a abordar as imagens a partir de uma hermenêutica, “caracterizada pela interpretação dos registros pictóricos do passado a partir de chaves encontradas exclusivamente nas pinturas e/ou na subjetividade do analista.” (CHARBEL, 2010, p. 138). As imagens escolhidas e que foram separadas segundo o método à maneira de Warburg, compuseram as três

---

<sup>3</sup> Os termos obsessão e sobrevivência são comumente usados por Didi-Huberman que os define da seguinte maneira: Obsessão “é algo ou alguém que volta sempre, sobrevive a tudo, reaparece de tempos em tempos, enuncia uma verdade quanto à origem.” (2013, p. 27). Sobrevivência “se evidencia como a análise de manifestações sintomais e fantasmais. Elas designam uma *realidade de intrusão*, ainda que tênue ou até insensível, e por isso designam também uma realidade *espectral*.” (2013, p. 49).

<sup>4</sup> Como requisito para a conclusão do doutorado em história da arte, Warburg compôs em 1891 uma inovadora dissertação tratando de duas pinturas do florentino Sandro Botticelli (1445-1510): *O nascimento de Vênus e A primavera*, com o título “A renovação da antiguidade Pagã”. No ensaio, publicado em 1893, Warburg se propõe a estudar uma questão que nunca deixará de reaparecer em seus escritos: a pós-vida ou sobrevivência da Antiguidade (*das Nachleben der Antike*), mais precisamente os modos com que certos motivos característicos da arte e literatura pagãs foram retomados nos séculos XV e XVI por artistas como Botticelli, Ghirlandaio e Leonardo, não necessariamente como tópicos figurativas, mas como forças psíquicas ativadas pela memória cultural.

pranchas<sup>5</sup> que serão apresentadas no decorrer dos capítulos, uma sequência de esculturas, objetos, pinturas, fotografias e imagens da mídia que, quando reunidas, anseiam falar sobre a imagem da puta bem como o imaginário da putaria.

Primeiro, apresentaremos no capítulo I uma breve explicação do modelo de trabalho de Warburg, buscando esclarecer os termos centrais para nossa análise. O *páthos* e a fórmula, bem como sua raiz nietzschiana. Demonstraremos o fascínio teórico de Warburg pelos excessos, o movimento agitado das pinturas e o trágico. Em tempo, apresentaremos uma aproximação do modelo genealógico do pensador francês Michel Foucault à descrição das “origens” de Warburg. A discussão estabelecida neste capítulo foi articulada, principalmente, a partir do pensamento de Nietzsche (2007), Benedito Nunes (1991), Maurício Lissovsky (2014), Carlo Ginzburg (1989), Georges Didi-Huberman (2013) e Michel Foucault (2001).

No Capítulo II, procura-se analisar, no âmbito da linguagem, um estudo dos termos recorrentes nas falas populares quando se trata da puta, com o propósito de: desenvolver uma etimologia cultural da putaria, descrever os conceitos de prostituição e putaria e destacar as diferenças. O capítulo ainda propõe uma reflexão sobre a abjeção e o imaginário da puta, destacando fatos históricos que contribuíram e reforçaram para imagem negativa que temos, alastrada na sociedade, tanto do feminino quanto da puta. Neste capítulo as reflexões foram realizadas, predominantemente, a partir dos seguintes teóricos: Michel Maffesoli (1985), Nickie Roberts (1998), Georges Didi-Huberman (2011), Florence Dravet e Gustavo de Castro (2014), Georges Bataille (2014), Daniela Faveiro Neto (2008), Peter Sloterdijk (2011), Jorge Leite (2006), Catherine Clément e Julia Kristeva (2001), Nunes e Alves (2009).

No Capítulo III, abordaremos a primeira prancha, intitulada *A Grande Mãe e a prostituta sagrada*. Neste capítulo, a Grande Mãe é relacionada com a terra, provedora e destruidora de toda vida, nele apresentaremos a prostituta sagrada e os templos dedicado à deusa do amor, bem como as relações entre corpo, sexo, conhecimento e espiritualidade. O período do matriarcado e o feminino como figura central das relações sociais, da relação entre humano e natureza, entre mitos e logoi, em que um pensamento mítico não se separa de um conhecimento de si e de

---

<sup>5</sup> O termo prancha é aqui utilizado seguindo o modelo de aproximação e análise de imagens empregado pelo historiador alemão Aby Warburg, em seu Atlas *Mnemosyne* (2012).

um conhecimento de mundo. Das estátuas da Vênus à imagem midiática da cantora Madona, a Grande Mãe é a natureza feminina em sua potência materna, em sua potência circular, de um mundo promovido pela perspectiva adjacente à afetividade, a coletividade, o mítico e o sagrado. A importância em pensar essas imagens bem como seus vestígios ainda presentes em nossa atualidade está no valor do mito, do rito e da espiritualidade como terrenos pouco ceifados pelo universo acadêmico. Dialogamos com os pensamentos de Gilbert Durant (2004), Nancy Qualls-Corbett (1990), Nickie Roberts (1992), Platão (2009), Alberto Manguel (2001), Catherine Clément e Julia Kristeva (2001), Peter Sloterdijk (2011) e Georges Bataille (2014),

Já no Capítulo IV, trataremos da segunda prancha com o título *Feitiçaria, magia e a demonização da puta*. O segundo grupo de imagens aborda a puta como figura abjeta, correspondentes às mulheres relegadas da sociedade e, por conseguinte, mulheres condenadas à fogueira, ao degredo, ao título de bruxas e feiticeiras. Nesta prancha, a forma feminina como provedora de todo mal é percebida pelo traço agitado da dança, do desejo, e associada à mulher demônio; Lilith, Salomé, Maria Madalena, as pombagiras e Lady Gaga. O que há nos detalhes e traços comuns entre elas? Uma possibilidade de acessar o imaginário do mal pela figura do feminino, nelas a sobrevivência da forma do pecado, do medo, do asco e da ignorância associados à imagem que temos do sexo, das putas e das pombagiras. Os seguintes autores auxiliaram na análise dessas imagens: Marlyse Meyer (1993), Jorge Leite (2006), Georges Bataille (2013), Roque de Barros Laraia (1997), Monique Augras (2009), Vânia Cardoso (2011), Salma Ferraz (2011), Nancy Qualls-Corbett (1990) e Oscar Wilde (2004).

No Capítulo V, A última prancha com o título, *Pornografia, consumo e putaria*, reúne imagens da pornografia, a mola propulsora do capitalismo que transformou a prostituta e a puta em figuras objetificadas, mercantilizadas e midiáticas. As imagens estão reunidas a uma lógica ultraliberal, em que o consumo da pornografia, omitido pelo discurso moralizante, mas provido pela indústria do sexo, faz-se presente nas imagens de cabarés e de prostitutas de luxo, assim como as mulheres que movimentam a economia do sexo são reproduzidas a partir de uma exposição do desejo e da avidez. Imagens que mantêm a memória arcaica da Vênus, agora redesenhada para um mundo do consumo, o mundo antropofágico, o mundo da *pornémi*. Os autores que auxiliaram na reflexão e construção do capítulo foram

predominantemente: Dany-Robert Dufour (2013), Gustavo de Castro (2006), Dietmar Kamper (*no prelo*), Peter Sloterdijk (2012), Jorge Leite (2006) e Georges Bataille (2013).

As imagens foram se conectando no decorrer da pesquisa, foram aparecendo tal como vozes de objetos encontrados no meio da escavação. Dentro da perspectiva da reaparição, na lógica dos traços de evidências, elas estão reunidas pelas reminiscências e pela sobrevivência que, pela expressão da forma, fazem presentes e insistentes. Elas foram concatenadas pelas obsessões por meio do *Pathosformel*<sup>6</sup>. Por esse motivo, adotamos uma postura arqueológica<sup>7</sup> em que o caminho se faz no tempo das coisas passadas, afim de pensar sobre o vulto acarretado por elas no presente das imagens e no presente do nosso imaginário coletivo.

Importa, destacar, também, a contribuição do pensamento de Christoph Wulf (2012) para a pesquisa, no que concerne à relação entre homem e imagem, seu termo *Homo pictor* (2013) sugere que a imagem constitui um processo de aprendizagem e que, nesse processo, convergem e se relacionam: visão, imagem, fantasia, corpo, cultura e história. É o próprio Wulf quem questiona: “Como se relaciona o mundo de imagens interior, individual, o imaginário individual, com o mundo de imagens de cultura, do imaginário coletivo?” (WULF, 2012, p.30). Esse conjunto de imagens, aqui divididas em pranchas, são um modelo rizomático, híbrido e complexo que, em conjunto, estão para além de análises temporais e estéticas baseadas em estágios biomórficos: clássico *versus* medieval, renascimento *versus* barroco. Essa estrutura não nos serve para pensar um modelo *cultural da história*, uma antropologia da imagem, em que estão tensionados um método de evidências e traços de irreflexão.

---

<sup>6</sup> Segundo Roland Recht, no ensaio de abertura do Atlas *Mnemosyne* (2012), o termo *Pathosformel* foi empregado pela primeira vez em 1905, em uma conferência sobre Albrecht Dürer - *Dürer e a antiguidade italiana*, para designar um padrão figurativo que o Renascimento retomou da antiguidade, bem como, forma superlativa de expressão das paixões. Retomaremos o debate no primeiro capítulo.

<sup>7</sup> O termo arqueologia cuja etimologia vem de: *arque* (ARCHÉ) que significa origem, princípio, primêvo e *lógos*: estudo, linguagem, entendimento. É aqui utilizado, seguindo a abordagem técnica de Warburg, caracterizado pelo estudo dos costumes e culturas dos povos antigos através de materiais (artefatos, monumentos, pinturas etc). E também sustentando nos estudos das origens (genealogia) de herança nietzschiana, empregado por Warburg e também trabalhado por Michel Foucault. Discussão que será desenvolvida no capítulo 1: Foguetes teóricos warburgianos.

A proposta aparentemente ousada encara as divergências, afinal era de se esperar que uma pesquisa com imagens de diferentes culturas, diferentes épocas e em formatos distintos não promovesse questionamentos e inquietações. É um modelo de trabalho que transita sobre saltos, mergulhos e *loopings* vertiginosos. As pranchas apresentadas seguem o modelo que Warburg empregou em seu *Atlas Mnemosyne* (2012)<sup>8</sup>. O historiador das imagens trabalhou ininterruptamente de 1924 até a sua morte em 1929, deixando-o incompleto<sup>9</sup>. O termo *Mnemosyne*, também está transcrito no portal de entrada da sala de leitura da biblioteca KBW<sup>10</sup> e, além de reportar à deusa clássica da memória, mãe das nove Musas, *Mnemosyne* também foi inspirado na obra “*Langage et mythe*” (1973), de Ernst Cassirer referindo-se ao deus do instante (*dieu de l’instant*). Sendo o instante não puramente o primeiro significado de recordação que o homem tem, mas a recordação de um traço ou de algo marcante que persiste na memória, pois o instante é esse fenômeno que instaura a lembrança.

Na introdução do seu Atlas, Warburg fala de uma contemplação calma e de um furor orgiástico como dois polos do comportamento psíquico, esse embate entre uma razão distante (contemplativa) e uma imaginação inquietante colocam em questão um embate do espírito humano que deveria constituir, para Warburg, um verdadeiro objeto de uma ciência que se ocuparia da linguagem dos gestos, das emoções e da dinâmica do movimento humano por meio da criação artística: “*les images fournissent une ressource immense, et pourtant trop peu exploitée à ce jour*”<sup>11</sup> (WARBURG, 2012, p. 54).

Sobre o seu atlas, Warburg declara:

<sup>8</sup> Na descrição de Didi-Huberman (2013), *Mnemosyne* é uma disposição fotográfica que, num primeiro momento foi colocada em grandes pedaços de papelão preto, agrupados por temas e regularmente dispostos uns ao lado dos outros. Mas, Warburg e Saxl, encontraram uma forma definitiva e mais fácil de manipular, foram usadas grandes telas de tecido preto esticadas sobre chassis – com dimensões de um metro e meio por dois -, nas quais eles podiam reunir as fotografias fixando-as por meio de pequenos prendedores.

<sup>9</sup> Conforme nota do editor publicada em 2012, no Atlas *Mnemosyne*, todas as molduras que sustentavam as telas escuras e que formavam as pranchas elaboradas por Warburg desapareceram na ocasião da transferência da biblioteca KBW para Londres em 1993. Estão conservadas algumas fotografias retiradas na sala de leitura de Hamburgo que oferecem uma visão das pranchas montadas por Warburg.

<sup>10</sup> Imaginada por Warburg desde 1889, a *kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (KBW) encontra-se hoje em Londres, onde, já em 1929, contava-se com mais de 65 mil volumes. No que consiste aos estudos da história da arte, a biblioteca de Warburg buscava colocar à prova todos os pontos fronteiriços das ciências humanas e, nestes pontos nodulares procurava-se estabelecer ligações.

<sup>11</sup> “Imagens fornecem uma fonte imensa, e tão pouco explorada em nossos dias”. Tradução do autor.

Através de seu material iconográfico, o Atlas *Mnemosyne* pretende ilustrar esse processo, que poderíamos definir como a tentativa de assimilar por meio psíquico, através da representação da vida em movimento, uma série de valores expressivos pré-existentes. (WARBURG, 2012, p. 54)<sup>12</sup>

Dessa tentativa em tencionar o valor do gesto pictórico com a força primordial da criação artística tratamos Warburg, ao modo de Didi-Huberman (2013) como um historiador da arte de outro tempo, interessado em capturar, dentre tantas inquietações, um estilo da representação da vida em movimento.

Ao transitar por esse entre-lugar insistimos também na construção do imaginário, como um arqueólogo das lembranças resgatadas mediante as imagens selecionadas, perambulamos por um território de outro tempo, o território do tempo sobrevivente, do tempo intemporal das imagens. Esse terreno não é o da análise formal, mas do vulto, do rastro, do vestígio, terreno por excelência do imaginário. Espaço em que a força “mitopoética” das imagens é valorizada no intuito de não destituir-lhes o valor religioso, mítico, poético e dramático, pois: “Toda tentativa de desvincular a imagem [inclusive artística] de seu laço com a religião e a poesia, o culto e o drama, é como retirar-lhes seu próprio sangue [*lifeblood*]”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.41).

---

<sup>12</sup> À travers son matériel iconographique, l'Atlas Mnemosyne entend illustrer ce processus, que l'on pourrait définir comme la tentative d'assimiler psychiquement, à travers la représentation de la vie en mouvement, un certain nombre de valeurs expressives préexistantes. (WARBURG, 2012, p.54). Tradução do autor.

## 2 “FOGUETES TEÓRICOS”<sup>13</sup> WARBURGUIANOS

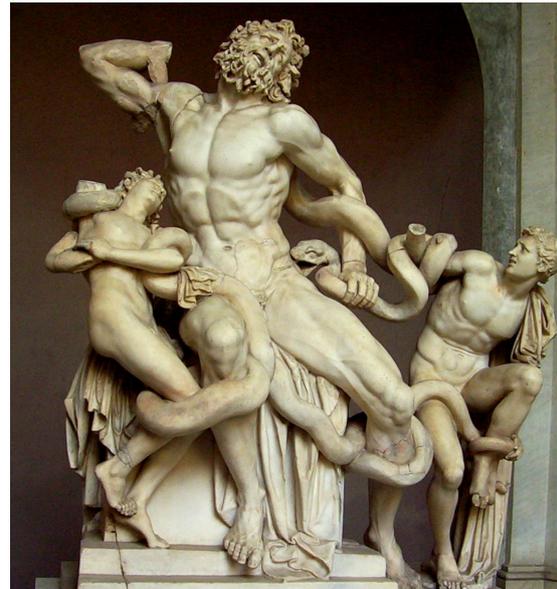
“Não há uma superfície bela sem uma profundidade assustadora”

(Friedrich Nietzsche)

Georges Didi-Huberman (2013) afirma que a problemática das fórmulas de *páthos* surgiu do interesse de Warburg em tratar temas que pressupunham uma luta de morte. Lutas que se expressaram em análises realizadas através de temas históricos da arte tais como: o já citado *A morte de Orfeu* (Figura 1), *O combate dos centauros* e a luta reptiliana de *Laocoonte e seus filhos* (Figura 2). Também lhe interessava os temas veterotestamentários como as histórias de Davi e Golias ou Judite e Holofernes<sup>14</sup>.



**Figura 1-** Albrecht Dürer, *A morte de Orfeu*, 1494. Tinta sobre papel. Hamburg, Kunsthalle. Foto: Instituto Warburg.



**Figura 2-** Anônimo romano, segundo um original grego do século III a. C., *Laocoonte e seus filhos*, c. 50 d.C. Mármore. Roma: Museu do Vaticano. Foto: Instituto Warburg

<sup>13</sup> Didi-Huberman (2013), define o modo de montagem de Warburg como, fugaz, passageiro, transitório, volátil: “Portanto, sempre inacabado, sempre por recomeçar” (2013, p.394). Para Didi-Huberman o projeto de *Mnemosyne* decorre de um *pensamento em foguetes*”, (*pensée en fusées*).

<sup>14</sup> Os temas bíblicos em que Golias é degolado por David e Judith decepa a cabeça do general assírio Holofernes, para libertar o seu povo, foram temas abordados por Warburg no seu Atlas *Mnemosyne*.

Essa identificação com os gestos trágicos deita raiz no pensamento nietzschiano:

A tragédia está sentada em meio a esse transbordamento de vida, sofrimento e prazer; em êxtase sublime, ela escuta um cantar distante e melancólico – é um cantar que fala das Mães do Ser, cujos nomes são: Ilusão, Vontade, Dor – Sim, meus amigos, crede comigo na vida dionisíaca e no renascimento da tragédia. (NIETZSCHE, 2007, p 120)

Ao se referir ao *páthos* da Antiguidade, Warburg tinha em mente aquilo que o filósofo Friedrich Nietzsche chamou de conflito entre o dionisíaco e o apolíneo no mundo grego. Para o filósofo, o caráter dionisíaco representaria o desequilíbrio e o excesso (*hybris*), a bebida, os impulsos carnais, o erotismo, a violência; enquanto o apolíneo remeteria à harmonia das formas, ao equilíbrio, à serenidade e à tranquilidade.

O historiador da Arte E. H. Gombrich<sup>15</sup>, diretor do Instituto Warburg nos anos de 1960 e autor da biografia *Aby Warburg: Uma biografia intelectual* (1992), admite a influência de, *O nascimento da tragédia*, de Nietzsche, na formulação teórica de Warburg. A relação entre artes *plásticas* (artes apolíneas, segundo Nietzsche) e as artes “vivas” (artes potencialmente dionisíacas) como a tragédia grega, possuíam imbricações a fim de sustentar a teoria das *fórmulas* warburguiana. Georges Didi-Huberman aponta negligenciamentos e uma passagem por demais ligeira no modo de Gombrich tratar um tema tão complexo e caro a Warburg.

Gombrich, de fato tratava a questão do *páthos* como uma questão de patologia da representação, que estaria relacionada à ideia de um “esquema” que o artista projetava sobre a realidade. Para Didi-Huberman, Gombrich reduziu a *Pathosformel* às “questões puras da mensagem iconográfica e da ‘ilusão da vida’, antes de excluí-las, pura e simplesmente, de suas pesquisas sobre ‘A ação e a expressão na arte ocidental’”. (2013, p.172). Já o pesquisador Maurício Lissovsky (2014) afirma que o problema primordial da imagem seria, para Gombrich, o da sua ambiguidade para o observador, da qual decorre, em larga medida, a variabilidade

---

<sup>15</sup> Ernst Hans Josef Gombrich foi um dos mais célebres historiadores da arte do século XX, especialmente por seus estudos sobre o renascimento. É o autor de um dos livros mais populares dentre os adotados pelas instituições de ensino de História da Arte, em vários países: *The Story of Art* (A História da Arte), publicado pela primeira vez em 1950 em Londres e, desde então, com numerosas reedições e traduções. Gombrich foi nomeado pesquisador sênior no Instituto Warburg em Londres no ano de 1946 e tornou-se diretor do Instituto nos anos de 1959 e 1972.

dos estilos (sua estabilidade ou instabilidade), isto é, a própria história da arte. A noção de fórmula *pática* passaria, então, a ser lida a partir do paradigma: fórmulas emprestadas dos antigos. Lissovsky cita, ainda, Ginzburg para dizer que o modo de tratar as imagens de Warburg, levariam as pinturas a deverem mais a outras pinturas do que à própria natureza delas, logo, “Não seriam mais expressões de uma época, (...), mas “anéis de uma tradição”. (LISSOVSKY, 2014, p. 314).

Coube a Didi-Huberman o “desvelamento das *fórmulas de páthos*”. De tal modo que, para se enveredar nas ressurgência das formas, via *Pathosformel*, necessitaríamos articular, no mínimo, três saberes: filosófico, para problematizar os próprios termos *páthos* e fórmula; histórico, para fazer emergir a genealogia dos objetos; e antropológico, para dar conta das relações culturais que esses objetos estabelecem.

## 2.1- O PÁTHOS E A FÓRMULA

A matéria (*hyle*), que pode significar tanto madeira quanto material é, segundo Benedito Nunes, “o estofa das coisas, o material de que são feitas, nada pode gerar por si mesma. Simples potência ou possibilidade.” (NUNES, 1991, p. 42). Para o autor, a matéria, cujo sentido metafísico tem por base a conotação artesanal de *hyle*, necessita de uma forma (*morphe*), que a delimite e determine. Aqui, *morphe* pode ser compreendida como “causa intrínseca do nascimento, crescimento e conservação dos seres”. Ela é o princípio originário e organizador, a *enteléquia*<sup>16</sup>. Benedito Nunes empreende uma relação da matéria (potência) com a forma (princípio originário), sistematizando-os no âmbito da arte: “a forma se identifica com a *idéia* concebida pelo artista. Ela é, portanto, um ato de sua inteligência que, através da *práxis* produtiva, determina a matéria, gerando um novo ser, que denominamos *obra*.” (NUNES, 1991, p. 43).

Se suprimirmos a relação da *idéia* com a *forma* e a relacionarmos com o *páthos*, encontraríamos o que Warburg buscou desvelar: a relação entre a imagem e o seu passado, a imagem e sua história, a imagem e sua fisionomia sobrevivente.

---

<sup>16</sup> Segundo o dicionário de filosofia (2007), *entelequia* foi um termo criado por Aristóteles para indicar o ato final ou perfeito, isto é, a realização acabada da potência. Do grego, *entelékhēia*, de *en*, “dentro” + *telos*, “finalidade”: *entelos*, “finalidade interior”.

Para Warburg, a *forma* estava longe do universo platônico da *mímeseis*, em que a *forma* como a *ideia*, subsiste separada das coisas, no mundo inteligível. Warburg se coloca frente à imagem, não sob uma perspectiva da mera explicação da cópia e da representação, mas se posiciona frente a um movimento orgânico, partindo de uma postura com a qual busca compreender o “movimento da sobrevivência”. Ele “tencionou o *páthos* com a fórmula, a potência com o gráfico, em suma, *a força com a forma*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 173).

Problematizando um pouco mais a noção de *páthos*, temos um *modo de sermos* no qual vigoram, segundo o psicanalista Afonso Fonseca, “em seus plenos e efetivos poderes, eminentemente ativos, o afetivo, a emoção, o corpo, o sentido, os sentidos (...)” (FONSECA, 2015, p.15). Para ele, o *páthos* também se expressa no sentido da vida vivida em sua imediaticidade. Pré-conceitual, pré-reflexiva, não teórica, não prática, não técnica, não comportamental, *poiética*<sup>17</sup>. Em *páthos*, encontramos: *a-pathia* (ausência de *páthos*); *em-pathia* (dentro do *páthos*); *pathológico* (conota o sentido de doença); *path-ético* (uma ética que privilegia as qualidades de um *modo páthico de ser*). Além disso, está muito conectado, por uma herança platônica, à *paixão*.

Foi preciso, entretanto, chegarmos à filosofia de Nietzsche para resgatarmos o sentido e o valor dos sentidos, do corpo e do vivido. Para resgatar o valor do *páthos*, que pôde ser compreendido, a partir de então, como um *ser-no-mundo*. Didi-Huberman insiste:

é preciso acabar com as definições puramente negativas ou primitivas do *páthos*, que tradicionalmente o opõem à ação [*poiein*], à substância [*ousia*, em virtude da qual a paixão se aproxima ontologicamente do conceito de acidente], à impossibilidade [*apatheia*] e, portanto à sapiência [*sophia*]. É preciso abrir, matizar, dialetizar tudo isso. É preciso reconhecer o essencial, a *plasticidade* positiva do paradigma patético: o ser *pathetikos*, o ser a quem pode suceder qualquer coisa, não seria capaz de transformar sua fraqueza (abrir, dar flanco) em força (abrir o campo do possível)? Será que sua capacidade de ser afetado não lhe daria também um poder de agir no sentido inverso? (...) não deve o historiador das imagens buscar, nessa condição paradoxal do *páthos*, a própria riqueza de um poder de figurar? (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 177)

<sup>17</sup> A *poiésis* segundo Benedito Nunes (1991) é produção, fabricação, criação. Há no conceito de *poiésis* uma densidade metafísica e cosmológica que deve ser levada em consideração. Significa um produzir que dá forma, um fabricar que engendra, uma criação que organiza e instaura uma realidade nova, um ser. A Arte, enquanto processo produtivo, formador, que pressupõe aquilo que ordinariamente chama-se de técnica (*Tékne*), e enquanto atividade prática, que encontra na criação de uma obra o seu termo final, é *poiésis*.

Esse modo de ser *pathetikos* corrobora com o sentido trágico da vida, quando somos afetados, quando somos atravessados pela *exuberância da tragicidade*, há uma pulsão que permite que cada indivíduo seja reagente e agente do próprio mundo e das coisas do mundo, no qual lateja uma força de existir, ao modo de Nietzsche, dionisíaca e apolínia: no liame de uma “força animal”, desejante e selvagem<sup>18</sup>. Não obstante, Warburg sabia reconhecer nas *fórmulas de páthos* sua força dionisíaca, ao destacar, segundo Didi-Huberman (2013), a graça do terrível, o combate sem reconciliação duradoura, a embriaguez do sofrimento e a soberania das metamorfoses.

Para Didi-Huberman, “a essa grande pergunta: *quais são as formas corporais do tempo sobrevivente?* – responde o conceito, absolutamente central em Warburg, das “fórmulas de páthos”, (2013, p, 167). A *Pathosformel* nos diz, de fato, que a imagem foi pensada por Warburg segundo um *regime duplo*, ou segundo a energia dialética de uma montagem de coisas que, em geral, o pensamento considera contraditória, como já foi dito o *páthos* com a fórmula e a potência com o gráfico (DIDI-HUBERMAN, 2013). Assim, a estética warburguiana teria encontrado, no gesto patético *all’antica*, um lugar por excelência – um *topos* formal, bem como um “vetor fenomenológico de intensidade – para a energia de confrontação” (DIDI-HUBERMAN, 2013) que fazia de toda a história da arte, aos olhos de Warburg, uma verdadeira psicomacia, do grego: alma (*psyco*) e luta (*mach*), uma sintomatologia cultural. A *Pathosformel*, portanto, seria um traço significante, um traçado em ato das imagens antropomórficas do Ocidente antigo e moderno: algo pelo qual e, por onde, a imagem pulsa, move-se, debate-se na polaridade das coisas.

Esse debate das tensões é onipresente na obra de Warburg. Longe de constituir um sinal de fraqueza conceitual, como acreditava Gombrich e todos os que confundem o poder de um conceito com o seu fechamento doutrinário. A *Pathosformel* é, de acordo com Didi-Huberman (2013), um debate constante na produção intelectual de Warburg, algo como uma “aposta filosófica”, feita logo no

---

<sup>18</sup> As questões expostas por Giorgio Agamben podem nos auxiliar em uma reflexão acerca da animalidade humana. Em sua obra, *O aberto: o homem e o animal*, Agamben problematiza o conflito entre *animalitas* e a *humanitas* do homem, segundo o filósofo: “A humanização integral do animal coincide com uma animalização integral do homem” (2012, 108).

início da sua “ciência sem nome”<sup>19</sup>. Uma aposta que constituiu, em primeiro lugar, em pensar a imagem sem esquematizá-la, tanto no sentido trivial quanto no sentido kantiano do termo, conforme afirma Didi-Huberman.

De fato, a *Phatosformel* se constituiria como uma ideia agitada, *apaixonada* justamente por aquilo de que tratava em termos objetivos: de uma ponta à outra, ela foi debatida no nó reptiliano das imagens, travando um combate de todos os instantes com a complexidade intervalar das coisas do tempo. Não foi à toa que ela se formou, concretamente, numa época em que o jovem Warburg tentava compreender, nas aulas de seu professor de arqueologia, Kekulé von Stradonitz, os movimentos intrincados – animais ou coreográficos, agonísticos ou eróticos, ainda que privados de beleza estética – dos *combates de centauros* gregos, ou é claro, do *laocoonte*, que obsedou a obra warburguina em seu conjunto”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 173).

Para avançarmos é preciso compreender que, com o exagero vem o dionisíaco e, com este, o trágico. É preciso compreender que, com o trágico vem o combate dos seres entre si, o conflito dos seres dentro deles mesmos, o debate íntimo do desejo com a dor. E que, com o paradigma coreográfico vem enlaçar-se, mais terrível, um paradigma *agonístico*: A guerra constante, travada por Warburg e as fórmulas expressivas do *páthos*.

## 2.2- ENGRAMAS

Na já citada dissertação sobre Botticelli, Warburg se orienta precisamente pela rejeição de vieses puramente formalistas ou estetizantes de compreensão da arte, procurando compreendê-la como parte de uma psicologia social mais ampla. Seu método era abertamente contextualista, sem, todavia, enveredar por uma teoria do reflexo: “Warburg recusava terminantemente quaisquer tendências interpretativas que concebesses os fenômenos artísticos como simples retratos passivos da cultura ou das estruturas socioeconômicas.” (FORSTER 2005, p. 33). Seu interesse voltava-se precisamente para a análise das relações complexas entre o artista e seu meio. Daí a importância conferida, já no estudo sobre Botticelli, ao estudo da

---

<sup>19</sup> Giorgio Agamben, que foi aceito como pesquisador na década de 1970, no Instituto Warburg, desenvolveu um ensaio sobre o historiador alemão intitulado de, “a tentativa de se criar uma ciência sem nome”. O ensaio sobre o pensamento de Aby Warburg sintetiza bem a visão de Agamben acerca do conhecimento. Ao inovar nas investigações sobre os estudos da arte Warburg, partiu da análise da forma para chegar ao discurso escrito, criando assim o que Agamben chamou de “ciência sem nome”. No parecer de Agamben, Warburg abriu caminho para novas propostas de pensamento: multifacetado, inquieto e atemporal.

mobilização inconsciente, em pinturas e esculturas, de forças emotivas (*pathetikos*) herdadas do (e reavivadas no) contato com a tradição antiga – as *Pathosformel* ou, “fórmulas de páthos”.

Segundo Forster, a historiografia e as teorias da expressão pictórica de Warburg são construídas a partir de “contrastes dinâmicos entre lógica e magia, razão e desrazão, e ele concebe essas energias em termos de polaridade, não em termos de contradição”. (2005, p. 140). Essa energia potencial conservada no *fantasma* de cada imagem, pode ser definida como “engramas”, ou seja, “capacidade de reagir a um evento ao longo de um período de tempo; ou seja, uma forma de preservar e transmitir energia desconhecida para o mundo físico.” (BURUCÚA, 2003, p. 29). Para Warburg, a arte era um mecanismo privilegiado de concentração de tais energias, as quais se condensavam precisamente em *Pathosformel* capazes de “evocar, num caminho oposto ao do procedimento habitual da memória, os engramas originais, e suscitar com isso a recordação de experiências primárias da humanidade” (BURUCÚA 2007, p. 29).

Vejamos,

Se a imaginação – esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento – nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora para se libertarem constelações ricas de Futuro, então podemos compreender a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com o seu passado reminiscente. Deve-se sem dúvida a Walter Benjamin essa colocação do problema do tempo histórico em geral. Mas cabe inicialmente a Aby Warburg ter mostrado não apenas o papel construtivo das *sobrevivências* na própria dinâmica da imaginação ocidental. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 62)

Afinal, essa capacidade histórica para as sobrevivências, reside nas energias condensadas no interior das imagens, reproduzindo abalos sísmicos no tempo histórico.

### 2.3- A GENEALOGIA DA FÓRMULA

A obra de Nietzsche influenciou Warburg e seu modo de tratar o estudo das genealogias tal qual o fez com Michel Foucault<sup>20</sup>. Vejamos que Didi-Huberman (2013) nos alerta para um grave erro se:

---

<sup>20</sup> Michel Foucault (1926-1984), pensador francês, contribuiu para o rompimento da forma clássica de se pensar a história. Chamou suas pesquisas de “ontologias do presente” que foi um modo de reflexão, iniciado por Kant, em que estava em jogo o vínculo entre a filosofia, história e atualidade.

buscarmos na antropologia warburguiana uma descrição das “Origens” compreendidas como “fontes” puras de seus destinos posteriores. As “palavras originárias” só existem como *sobreviventes*, ou seja, impuras, massacradas, contaminadas, transformadas ou até antiteticamente invertidas. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 152)

Daí percebemos a força do pensamento Nietzscheano, que promoveu abalos nos modelos de estudo científicos de origem positivistas. Como tal, Warburg sugere, antes mesmo de Foucault, uma postura antropológica/genealógica, com o propósito de olhar para os detalhes aparentemente negligenciados pela razão científica:

Ora, se o genealogista tem o cuidado de escutar a história em vez de acreditar na metafísica, o que é que ele aprende? Que atrás das coisas há "algo inteiramente diferente": não seu segredo essencial e sem data, mas o segredo que elas são sem essência, ou que sua essência foi construída peça por peça a partir de figuras que lhe eram estranhas. (FOUCAULT, 2001, p. 13)

Tanto o pensamento de Foucault quanto os procedimentos de Warburg auxiliam na compreensão e elaboração de uma pesquisa de bases genealógica. Assim, a breve comparação entre Warburg e Foucault tem o propósito de destacar a coerência em relacionar tais autores nesta pesquisa, bem como demonstrar o quanto o pensamento de Nietzsche influenciou Michel Foucault, autor de “A história da sexualidade” (2012), tema que dialoga com o presente estudo. E como o método de Warburg possui a mesma raiz.

Não obstante, o modo de perceber o balanço do tempo, num vai e vem de corpos figurativos e os seus interesses históricos aproximam Warburg do modelo genealógico proposto por Nietzsche em sua obra *Genealogia da Moral* (1998). Sua teoria das sobrevivências (*Nachleben*) advém da ideia de uma imitação dos modelos antigos configurada nas imagens. Para Didi-Huberman, essa é a hipótese warburguiana sobre a longevidade cultural, “o que permitiria, por exemplo, reconhecer na substância imagética de um afresco do Quattrocento italiano o fantasma ativo e sobrevivente de um antigo astrólogo árabe” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p 152). Ou seja, as sobrevivências, para Warburg, advém como imagens.

---

Foucault colocou em evidência científica temas como a sexualidade, os carcereiros, os loucos e os saberes do corpo e das subjetividades, temas tidos como não possuidores de história. Em sua obra *Microfísica do Poder* Foucault declara: “Sobre o corpo se encontra os estigmas dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos.” (FOUCAULT, 2001, p15)

Podemos dizer que Warburg, ao modo de Nietzsche, desenvolveu uma *genealogia das semelhanças*, ou seja, de um modo autenticamente crítico de contemplar o devir das formas, contrariando toda sorte de teleologias, positivismos e utilitarismos.

A genealogia não se opõe à história como a visão altiva e profunda do filósofo ao olhar de toupeira do cientista; ela se opõe, ao contrário, ao desdobramento meta-histórico das significações ideais e das indefinidas teleologias. Ela se opõe à pesquisa da "origem". (FOUCAULT, 2001, p. 12)

Nesse sentido, Warburg também se guiava. Movia-se por uma busca que se estabelecia para além de uma ontologia da arte, de uma essência monista da forma e por uma obsessão pela "origem". Didi-Huberman ao citar Deleuze, reforça aquilo que pretendemos afirmar: "Genealogia quer dizer origem ou nascimento, mas também diferença ou distância na origem" (DELEUZE *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013, p 152). Essa postura em creditar ao trabalho genealógico um saber filológico e, por conseguinte etimológico, foi algo que, precisamente, interessou a Warburg. Em sua biblioteca KBW, Warburg dedicou uma sessão inteira a livros de estudo etimológico. A este ponto, vale ressaltar que a etimologia, assim como propõe Nietzsche, Foucault, Deleuze e, bem anteriormente, Warburg, se coloca distante da relação genealógica da continuidade das ascendências, das fontes, das "origens". Ela, segundo Didi-Huberman, "faz-nos aceder, pela ação das sobrevivências, à disseminação delas, à sua descontinuidade essencial, que é – que gera – a descontinuidade de nosso próprio ser." (DIDI-HUBERMAN, 2013, p 152).

Por esse terreno movediço nos embrenharemos, na tentativa de produzir uma etimologia cultural da putaria. Um exercício que visa as "singularidades do devir", e do eterno retorno. A genealogia, escreve Foucault, "empenha-se em fazer aparecerem todas as descontinuidades que nos perpassam" (FOUCAULT, 2001, p. 21). Compreende também, como matéria comum ao estudo das genealogias, perscrutar o que vem de baixo, o que é tratado como vil e derrotado pela humanidade. E como exercício, demorar-se:

Demorar-se: marcar a singularidade dos acontecimentos, longe de toda finalidade monótona; espreitá-los lá onde menos se os esperava e naquilo que é tido como não possuindo história – os sentimentos, o amor, a consciência, os instintos; apreender seu retorno não para traçar a curva lenta de uma evolução, mas para reencontrar as diferentes cenas onde eles

desempenharam papéis distintos; e até definir o ponto de sua lacuna, o momento em que eles não aconteceram. (FOUCAULT, 2001, p. 12)

No jogo das tensões, nos direcionamos exclusivamente para os detalhes de uma história erigida às sombras, embora, ela permeie diversos recantos do nosso imaginário, através de uma genealogia cultural da puta.

### 3 POR UMA GENEALOGIA CULTURAL DA PUTA

*Se a opinião domina os costumes políticos, a senhora domina os costumes sociais. É rainha por graça do diabo e unânime aclamação da vaidade humana. Governa sem oposição nem contraste; manda o que quer, como quer, quando quer. Tem cavalos para pisar o filósofo pedestre; tem sedas para afrontar a honestidade desvalida.<sup>21</sup>*

(Machado de Assis)

Partimos do estudo etimológico afim de vasculhar reminiscências e a “origem” cultural das palavras como fonte indiciária e nocional da herança que carregamos de determinado conceito, símbolo ou objeto. Assim, o primeiro entrave que encontramos está nas definições e nos limites tênues entre prostituição e a putaria. A prostituta, palavra usualmente utilizada para se tratar das “profissionais do sexo”, carrega uma carga semântica muito próxima à da *puta*. Como tal, buscaremos verticalizar as respectivas nuances para destacarmos as diferenças e pontuarmos nossas escolhas.

Ambos os termos possuem sua origem etimológica na palavra grega *porné*, que significa puta/prostituta. Ao problematizar a acepção e as redes semânticas das palavras, preocupamo-nos, também, em não realizar tratamentos simplificados, pois estabelecemos o nosso lugar de fala, buscando assim, minimizar os ruídos que possam ocorrer, sobretudo no âmbito social e de engajamentos políticos. “Prostituir” vem do latim *prostituere*, composto de *pro*, “adiante”, e *statuere*, “colocar”, “expor”. A prostituta encontra sua origem no sistema matriarcal; ela foi, nas primeiras civilizações, a experiência sexual entre mulheres virgens e estranhos que ocorria nas cercanias do templo sagrado. Logo, a prática da prostituição surgiu dentro de um sistema religioso, não havendo distinção entre sexo e espiritualidade.

A prostituição sagrada origina-se do termo “hieródula”, do grego *hieros*, “sagrado” e *doulos*, “escravo” (MAFFESOLI, 1985), embora o termo remonte à atividade exercida em épocas anteriores à Grécia Clássica. Na Babilônia, por exemplo, a hierarquia das prostitutas do templo refletia uma ampla e variada extensão de funções e especialidades. Havia as *entu* e as *nanditu*, (ROBERTS, 1998) que eram consideradas sacerdotisas de posição mais elevada e servas da deusa Ishtar. As *entu* possuíam mesmo tratamento e mesmo reconhecimento que os

<sup>21</sup> Crônica publicada 1867 no Diário do Rio de Janeiro com o título *À hetaira*.

sacerdotes masculinos, viviam no interior do templo sagrado e realizavam funções rituais e cerimoniais. Depois das *entu*, estavam as *nanditu*, que eram proibidas de se casar ou de ter filhos. Estas possuíam forte poder econômico por se envolverem no comércio: “compravam, vendiam e alugavam, emprestavam dinheiro e sementes; investiam, importavam, exportavam, comercializavam escravos, negociavam terra e pessoas” (TANNAHILL *apud* ROBERTS, p. 26). Temos aí, portanto, uma relação entre as sacerdotisas e o antigo sistema de troca; essas mulheres enriqueciam os templos por meio de comida, vinho, azeite e bens preciosos que adoradores depositavam a seus pés antes de participar dos ritos sexuais.

A *hierodulia*, estado ou qualidade do escravo do templo, foi praticada até os períodos clássicos Greco-romanos. As jovens servidoras de Afrodite, além de exercerem serviços piedosos, tornavam-se, muitas vezes, hetairas sagradas, prostituindo-se em louvor à deusa. Aspásia<sup>22</sup>, companheira de Péricles, tornou-se um forte exemplo que imprime a relevância social das hetairas, mulheres companheiras, ditas cortesãs e prostitutas sofisticadas.

Existe ainda, na história, uma dupla perspectiva sobre a prostituição. A psicanalista Nancy Qualls-Corbett (1990) discorre sobre a prostituta sagrada e a prostituta profana, distinções que estão presentes na primeira e na segunda prancha deste trabalho. A autora aponta para a conotação sagrada das relações sexuais em templos dedicados à deusa do amor. Há a concepção do sexo associado ao sagrado que se opõe ao sexo profano vivido fora do templo. Esse modo múltiplo de vivência do sexo, contradiz o rebaixamento que algumas classes imputam ao próprio sexo. Também é possível viver no mundo profano um sexo sagrado. A partir desta premissa podemos entender que não há apenas um sexo, como também, existem diversas sexualidades.

Hoje, prostitutas são imediatamente identificadas como profissionais do sexo, e têm conquistado seus direitos paulatinamente frente a reivindicações e protestos. No Brasil, em 1987, ocorreu o I Encontro Nacional das Prostitutas promovido pelo programa “Prostituição e Direitos Cívicos”, organizado por Gabriela Leite, autora do livro “Filha, mãe, avó e puta” (2008). Durante o encontro, foi criada a Rede Brasileira de Prostitutas (RBP). Anos mais tarde, o Ministério do Trabalho e do Emprego

---

<sup>22</sup> Aspásia nasceu em Mileto, na região leste da Grécia, chegou a Atenas por volta de 450 a.C. Tornou-se companheira de Péricles. Como era estrangeira, por lei, não podia se casar; tornou-se portanto, uma das mulheres do grupo conhecido como hetaira.

incluiu a categoria “5198 - Profissional do sexo”<sup>23</sup>, na Classificação Brasileira de Ocupações (CBO). Para quem acessa o *site* do Ministério do Trabalho, poderá encontrar no primeiro item: “descrição”, referência à atividade exercida pelos profissionais do sexo. No *site*, aparecem os seguintes sinônimos: “Garoto de programa, Garota de programa, Meretriz, Messalina, Michê, Mulher da vida, Prostituta, Trabalhador do sexo.” O curioso é que, por algum motivo, o Ministério do Trabalho retirou desta lista os termos: “puta, quenga, rapariga, transexual e travesti”. O fato pode ser constatado na dissertação de Letícia Cardoso Barreto, “Prostituição, gênero e sexualidade” realizada na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), defendida em Agosto de 2008. No texto de Barreto (2008) temos:

O primeiro item presente na CBO são os sinônimos da família. No caso dos profissionais do sexo, são citados os seguintes (MINISTÉRIO, 2008): garota de programa, garoto de programa, meretriz, messalina, michê, mulher da vida, prostituta, puta, quenga, rapariga, trabalhador do sexo, transexual (profissional do sexo), travesti (profissional do sexo). (BARRETO, 2008, p. 69)

Hoje, quem consulta o *site* do Ministério do Trabalho não se depara com os supostos termos “pejorativos”: “puta, quenga e rapariga”. Qual seria o motivo da censura?<sup>24</sup>

Aliás, a riqueza de sinônimos que podemos encontrar, no Brasil, para a palavra puta demonstra a riqueza semântica enraizada na cultura popular. Eis alguns: mulher da vida, roda bolsinha, messalina, mulher de rua, arrombada, Maria-do-cais, jereba, bruaca, cocote, galinha, vagabunda, dorme-suja, cortesã, marafaia, garota de programa, catenga, marmita, putana, hetaira, égua, piguancha, marafona, concubina, canganha, cantoneira, tamanqueira, fubana, galdéria, gabirua, catraia, murixaba, rodada, biscate, safada, mecatrefe, zunga, fast food, trepadeira, frega, Madalena, tronga, zabaneira, cadela, chobrega, minestra, dama da noite, vaca, loba, transviada, caridosa, rameira, vadia, guerreira, ventena, mulher da zona, profissional mais antiga do mundo, findinga, perdida, mariposa, piniqueira, rabaceira, sacana, ervoeira, pataqueira, biraia, pirigute, prima, doidivana, cutruvia, rapariga, muruxaba, duvidosa, bisca, pistoleira, quenga, piroqueira, libertina, mulher da rótula, fuleira,

<sup>23</sup> Disponível em:

<<http://www.mtecbo.gov.br/cbosite/pages/pesquisas/ResultadoFamiliaDescricao.jsf>>. Acessado em: 22 de Agosto de 2014

<sup>24</sup> Pode não ser censura. Escrevemos para o Ministério do Trabalho mas não obtivemos retorno.

ordinária, chineluda, vaqueta, piranha, carcaia, meretriz, bagaxa, cachorra, piturisca, maquininha, rascoa, dadeira, buceta de ouro, madama, sirigaita, mundana, bandida, couro de tambor, boneja, pécora, perua, piranha, periguete etc.

Embora, a palavra puta seja o termo utilizado como bandeira de militância de algumas profissionais do sexo, tal como foi hasteado por Gabriela Leite, ela carrega consigo um histórico de renegação, degredo, rebaixamento e sujeira social. Existem diversas conexões especulativas sobre a gênese do termo. No *dictionnaire étymologique du français*, Jacqueline Picoche (2009) aproxima o termo puta do verbo *puer*, “feder”, “extrair odor extremamente desagradável”. O verbo latino *putere* significa *pourrir*, “apodrecer”, do qual também origina *putois*, designação francesa para o animal que exala forte odor, o gambá.

Ao olhar para a designação francesa  *salope*, que possui mesma conotação pejorativa de puta, é possível notar a mesma origem: sujo, fedido e podre, uma vez que *sale* + *huppe* fariam, consecutivamente, referências ao que é impróprio e, portanto, sujo. O ninho de um passarinho, *la huppe*, conhecido no Brasil como Pássaro Poupa, possui um longo topete e tem a fama de “fedorento”, pelo forte odor dos seus ninhos. Como se verifica, a puta, etimologicamente, está ligada aos animais fedidos e, historicamente, quando desejamos rebaixar alguma pessoa, a chamamos de “puta” ou “filho de uma puta”, no intuito de colocá-las ao lado daquilo que é impróprio, sujo moralmente e mal tratado.

Outra possibilidade genética para o termo puta seriam os lupanares franceses, construídos próximos aos portos. As prostitutas aguardavam sua clientela; marinheiros, barqueiros, navegantes estrangeiros, nas ruas, próximas a um *puits*, “poço”, “cisterna”, locais caracterizados pela sua insalubridade, uma vez que, realizavam-se coletivamente a higiene pessoal dos recém-chegados aos portos. De tal forma que os *puits* tornaram-se lugar de encontro, *rendez-vous*, lugar de comércio sexual, lugar das putas.

Em italiano popular, as putas são chamadas de *lucciola*, mesma palavra para identificar os vagalumes (DIDI-HUBERMAN, 2011). Tanto os vagalumes quanto as *lucciolas* “putas”, são assim designados por guiarem entre a euforia e a presa, entre o prazer e o erro, os sonhos e o desespero, homens em busca de um lampejo de felicidade. Assim, as putas vão se associando aos vagalumes de Didi-Huberman, fracas luzes sedutoras, tremeluzentes que encarnam o amor e a amizade em noites

escuras e escusas. Na descrição de Pasolini citada por Didi-Huberman, os vagalumes são machos e fêmeas que se iluminam para chamar e chamam para copular. Na escuridão, os movimentos luminosos dos vagalumes estão em busca do amor. A luz intermitente que emana das putas em território obscuro é o convite para o encontro, aquele *rendez-vous* citado anteriormente.

Essas pequenas luzes, perceptíveis unicamente no meio da escuridão, contudo sobrevivem e persistem sob os holofotes e a incandescência da moral, das tradições e dos bons costumes. Ainda, elas nos servem para pensar tanto nos lampejos que habitam no mistério das imagens, segundo o princípio da sobrevivência de Aby Warburg, como no vulto das aparências, refletindo no “ser” do sentido, no interior da própria existência, a luz que pulsa no peito de cada *lucciola*.

Quando a noite é mais profunda, somos capazes de captar o mínimo clarão, e é a própria expiração da luz que nos é ainda mais visível em seu rastro, ainda tênue. Não, os vagalumes desapareceram na ofuscante claridade dos “ferozes” projetores: projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão. Quanto às “singulares engenhocas que se lançam umas contra as outras”, não são mais do que corpos superexpostos, com seus estereótipos do desejo, que se confrontam em plena luz do *sitcoms*, bem distantes dos discretos, dos hesitantes, dos inocentes vagalumes, essas “lembranças um tanto pungentes do passado. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 31)

Há uma potência específica na imagem da puta e, por conseguinte, da putaria. Acompanhada da força existente nas culturas populares, as putas possuem uma verdadeira capacidade de *resistência* histórica, logo, política. Pasolini, novamente citado por Didi-Huberman (2011), exalta o seu apreço pelas pessoas pobres e verdadeiras, pelas pessoas que lutam para derrubar o patrão, mas sem querer com isso tomar o seu lugar. Essa é a imagem da puta que persiste, é a resistência de uma cultura popular e por isso, mítica. Nelas, há “uma maneira de não conceber a emancipação segundo o modelo único de ascensão à riqueza e ao poder” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 33); estamos falando de uma energia revolucionária própria dos degredados, renegados, dos miseráveis, conforme afirma Didi-Huberman “dos *excluídos* do jogo político corrente” (p. 34).

Não obstante, a personagem Lucíola, da obra homônima de José de Alencar, em sua juventude de beleza refinada, reluz sob a incandescência da moral cristã, a cortesã mais cobiçada do Rio Janeiro no século XIX. E aos poucos, as putas foram

se constituindo socialmente como seres abjetos, renegados, alvo de julgamentos morais, quase sempre de uma parte minoritária da sociedade, mantenedoras de um poder hegemônico e que “dominam indubitavelmente os discursos oficiais com sua moral cristã, relegando ao domínio da sujeira social tudo o que pode ter relação com a outra realidade” (CASTRO E DRAVET, 2014, p. 20), dentre elas; as putas, os negros, os índios, os pobres, os mendigos e o povo “do santo”<sup>25</sup>.

O discurso médico do final do século XIX tratava as putas e prostitutas de maneira preconceituosa, leviana e imprudente. O alto número de doenças venéreas levou a comunidade médica a pulverizar o seguinte discurso:

A prostituta é aquela que, ao contrário da mulher honesta e pura, vive em função da satisfação de seus desejos libidinosos e devassos. Diferentemente da esposa honesta, a mulher da vida tem um apetite sexual exaltado, inato e contido, que leva a precocidades na prática de perversão, ou mesmo do coito. É burra e ignorante. Leviana, inconstante, volúvel, irregular, adora o movimento, a agitação e a turbulência. Instável física e espiritualmente. A meretriz é aquela que, gulosa e incontrolável, adora os excessos: álcool, fumo e sexo. (CAVOUR, 2011, p. 22)

Daí essa solenidade com que se fala, hoje em dia, do sexo. Michel Foucault (2012) em, *A história da sexualidade I* (2012), descreve que os psiquiatras do século XIX, quando eram convocados a falar de sexo, ou mesmo de situações extraconjugais, deviam pedir desculpas por tratarem de assuntos tão baixos e fúteis.

Esse discurso médico/“científico” do século XIX, foi, segundo Foucault (2012) uma “ciência feita de esquivas” uma vez que a incapacidade de falar do sexo, sedimentada pelo receio que tal assunto poderia provocar nas famílias burguesas e aristocratas, levou a uma espécie de higienização sexual, enquanto que as aberrações, perversões, extravagâncias excepcionais foram lançadas para um modelo do que não se deveria fazer, dentro desse modelo estão as putas e as prostitutas. Essa ciência subordinada aos imperativos morais, condenou as putas à um espaço de anulação social. O emudecimento alastrou-se. E ainda hoje, puta, é um palavrão. Termo que não deve ser pronunciado pelas boas moças, assimilado como má educação, que afronta os bons costumes e a moral familiar. Bataille arremata: “a linguagem chula tem o sentido de rejeição da dignidade humana. A vida

---

<sup>25</sup> Pessoas ligadas à prática do Candomblé ou da Umbanda.

humana sendo o Bem, há, na decadência aceita, decisão de cuspir no Bem, de cuspir na vida humana” (BATAILLE, 2014, p. 162).

O medo que as perversões pudessem fazer-se visíveis nos círculos familiares, produziu essa grande assepsia e, por conseguinte, o emudecimento e negação dos atos ditos licenciosos e de concupiscência. Afim de assegurar a “pureza moral do corpo social, (...) eliminar os portadores de taras, os degenerados e as populações abastardas”. (FOUCAULT, 2012, p. 62). Essa prática, para Foucault, justificou os racismos oficiais, e ainda os justificam.

Habita aí o nosso receio em falar da putaria, no território de rejeição e negação social. Embora sua força comercial não permita que o jogo da perversão desapareça da nossa lógica capitalista.

A pesquisa linguística realizada por Daniella Favero Neto (2008, p. 78), na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), identifica o significado do sufixo “-aria” (de putaria). Segundo ela, este sufixo possui conexão com: “atividade de”; “ramo de, negócio ou indústria”; “estabelecimento comercial”; “local de”; “coleção”; “grande quantidade de”, tal como: frutaria, mercearia e padaria. Já o sufixo “-eiro” (de puteiro), sinaliza profissão, então temos o carpinteiro, o marceneiro, o pedreiro. Brasileiro, por conseguinte, antes de ser gentílico ou etnônimo é uma atividade laboral, o trabalho daquele que explorava o Pau-Brasil. O lugar onde se explora a puta, por extrapolação de seu explorador, é o puteiro.

Ao tratar esses conceitos concernentes ao termo *putaria*, é possível ver o estreito vínculo com os termos *pornê* e *pornémi*. A ideia de lugar de venda, ponto comercial de sexo e local de puta, concordam, pois, com a tese de que o sexo e a economia, o sexo e o comércio estão no cerne das discussões que tangem a pornografia, assunto verticalizado no grupo de imagens da Prancha 03, *Pornografia, consumo e putaria*.

É a partir do jogo entre o rebaixamento social, a sexualidade a sacralização e a perversão; entre o sujo, o podre, o lixo social e o luxo midiático, que trabalhamos aqui os termos *putaria* e *prostituição*. Ao verticalizarmos as acepções da “prostituição” e da “putaria”, encontramos na puta uma potência iminente, um alto grau de vileza, ignobilidade e abjeção. Embora a putaria também faça referência à profissão, o termo prostituta e prostituição, ao nosso ver, atinge um sentido *stricto*, enquanto a putaria está para um sentido *lato*.

A puta, a putaria, o ser puta e o ser puto, tanto pode ser libertador quanto repreensível. Em determinados momentos, pode vir como um gozo de liberdade, acompanhado do jogo sexual desenfreado e de grande pulsão erótica. Como também pode se transformar num aviltamento, num grande xingamento ou numa forte agressão, sobretudo no Brasil, onde a expressão “filho de uma puta” exerce o mais alto grau de agressão verbal. Embora, se escondam, frequentemente, por trás dos piores palavrões as melhores energias (SLOTERDIJK, 2011). Ao mesmo tempo, ser chamada(o) de “meu puto/minha puta” durante o sexo pode conotar a ideia da(o) parceira(o) com quem tudo posso, tudo faço, tudo aceito. Reforçando, assim, o poder comunicacional da palavra.

Existe um universo de sentidos para a putaria e, no vórtice do seus significados há um vão, um poço polissêmico, no qual, nitidamente opera o duplo imaginário (negativo/positivo; bem/mal; diurno/noturno); há as mais diversas nuances entre os polos, de tal forma que, dentro do mesmo imaginário, circulam a positivação e a negatificação do termo. Contudo, a nossa escolha em utilizar as palavras puta e putaria no decorrer da pesquisa advém de sua carga semântica, pois, ambas as palavras carregam consigo rejeição social, falam de um *ente* excêntrico (por operar fora das centralidades), aproximam-se da sujeira e delineiam as características da abjeção. O vocábulo “putaria” expressa os não ditos de uma sociedade moralista e reacionária. Elas atuam no jogo das tensões entre aquilo que Bataille (2014) chama de interdito e transgressão e conotam duplamente: liberdade e repressão. Pelo seu teor orgiástico; por ser coletivo de; por dizer sobre o lugar de venda, de troca, de grupo, enfim, por concentrar todos esses sentidos, é que as palavras puta e putaria nos interessa. E de tal forma que, repetimos aqui, objetivamos investigar o imaginário da putaria através das imagens (*fantasmas*), propondo vasculhar nelas, ou no inconsciente delas, a força do seu *páthos*, sua tragicidade e seu *topos* dionisíaco. Aliados a essa escolha, recordamos a nossa hipótese de que haja no interior das imagens, reunidas nas pranchas, uma carga poética e criativa inerente ao tema, cuja potência imaginal carrega-se e recarrega-se nas culturas por séculos e mantém-se viva até os nossos dias.

### 3.1- A PUTARIA COMO ABJEÇÃO OU POR UMA FILOSOFIA DOS NÃO DITOS

Ao identificarmos a carga de abjeção que habita o centro imaginal da putaria, também identificamos uma capacidade, própria à putaria, de transportar, no seu bojo, o inominável e, conseqüentemente, o abominável. Uma forte capacidade de expor aquilo que não é da ordem da lógica e da moral. Vejamos. Nos sinônimos para a puta apresentados anteriormente, encontramos três, em especial, que associam a imagem da puta aos animais: galinha, cadela e vaca. Se acrescentarmos o gambá, encontrado na pesquisa etimológica, teremos portanto quatro animais que: se alimentam de restos, vivem no chão, procriam muito, são criados para parir e não possuem cheiro agradável.

Existir sob a penalidade do que é execrável pode ser considerado um ato de resistência. Por séculos a mulher tem sido condenada às mais diversas aberrações. Para LEITE (2006), o corpo da mulher também é visto como possuidor de algo deformado, de desviado, desde a antiguidade até Freud<sup>26</sup>. Sendo matriz de toda vida humana, é dentro da gruta secreta do útero que as formas ideais podem se contorcer formando os perfis grotescos. Há aí uma forte relação com a figura da Feiticeira, que será melhor explorada na análise da segunda prancha no capítulo quatro. Para o autor, a feiticeira, em sua fúria sexual, copula até mesmo com o demônio, originando as mais incríveis aberrações. “O diabo, a mulher e o monstro se encontram e passam a constituir, sozinhos ou aos pares, um corpo poderosíssimo” (Kappler, *apud* LEITE, 2006, p. 214).

A figura feminina não é vista então apenas como um quase homem, mas como um quase monstro, e por isso mesmo, uma geradora em potencial das mutações e das desordens humanas. Neste sentido, como analisou Eliane Robert Moraes (2001), *o monstro descende da mulher*. Da mesma forma, seu papel na pornografia é essencial, pois ela une a sexualidade proibida ao corpo “imperfeito”. Desde o século II d.C., existe essa ideia do corpo “imperfeito”. LEITE (2006) nos conta a história de um médico de nome Galeno que, acompanhando as tradições aristotélicas, elaborou uma tese, em que a criança teria seu sexo definido conforme

---

<sup>26</sup> Leite (2006) afirma que desde a Antiguidade a Freud o sexo feminino é entendido como uma forma incompleta da versão masculina. (p. 214)

a quantidade de calor no corpo da gestante. Se houvesse calor “normal”, nasceria um menino; mas se o aquecimento fosse pouco para o amadurecimento orgânico, nasceria uma menina. Para Galeno, o desenvolvimento perfeito de um feto levaria à formação de uma pessoa do sexo masculino, sendo a mulher apenas um homem organicamente imaturo.

Santo Agostinho, na Idade Média, uniu a concepção médica de Galeno com a da religião Cristã e concluiu: a mulher é um “macho falido”, ou seja, um homem que não deu certo, fraco em espiritualidade e próximo aos prazeres terrenos. Já, no final deste período, o medo deste “duplo fracasso” do homem com sua sexualidade “animalesca” e “insaciável” vai se manifestar em uma das formas mais sanguinárias e cruéis da história do Ocidente: a caça às bruxas.

No século XVIII o corpo feminino foi compreendido como sendo estruturalmente fraco, propenso a doenças, débil em vontade e frágil em razão, mas ainda assim perigoso, marcado por excessos e sempre propenso a trair os ideais de domesticação a que era submetido. Para Leite (2006) foram destas bases que surgiram “os conceitos de ‘masoquismo feminino’ de Freud e as assustadoras ‘ninfomaníacas’ da psiquiatria e psicologia, entre outras figuras femininas perigosas, como a ‘prostituta nata’ da criminologia do Dr. Lombroso.” (LEITE, 2006, p. 161).

Segundo a pesquisadora da UFRJ, Nízia Vilaça (2006), numa tradição datada pelos parâmetros pitagóricos, o corpo masculino foi associado ao limite e o feminino ao sem limite, evidenciado na gravidez, lactação, menstruação etc. “As mulheres estavam fora de controle, imprevisíveis, vazadas: monstruosas e ameaçadoras.” (VILAÇA, 2006, p. 76). VILAÇA (2006) cita, ainda, a obra de Lucy Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, de 1985, que trata sobre o feminino à luz de Bakhtin e dos corpos da Idade Média para recuperar a relação entre o pensamento e o corpo sensível, já que as mulheres, na ordem patriarcal, foram consideradas incapazes de produzir pensamento verdadeiro. Catheriene Clément (2001) nos lembra que a filosofia é feita, ainda hoje, por homens, “os filósofos do terceiro tipo são todos homens, como os novos filósofos de 1978.” (CLÉMENT e KRISTEVA, 2001, p. 28). Para ela, o tão famoso “retorno da filosofia” é faca de dois gumes, pois retornam os filósofos, mas as mulheres não participam.

Notadamente, para o pensamento positivista, que não consegue operar no polo dos desejos e do sensível, a nomeação torna-se inevitável. É preciso

categorizar. Vilaça afirma que: “A nomeação do monstro alivia a ameaça interna que é co-estruturante do homem” (VILAÇA, 2006, p 74). Para ela, o monstruoso tomado como abjeção ameaça e atrai. Nele se confundem duas forças opostas: a tendência à metamorfose, o devir como experimentação de todas as nossas potências expressivas ou o pânico de se tornar outro. Do mesmo modo, o corpo da puta se inscreve nesse “abominável feminino”, dentro de uma duplicidade; por ser feminino e pela subversão do interdito. Ela rejeita a proibição de sua excitabilidade. Não se restringe aos discursos da lógica masculina, assume suas deformidades em prol da sua liberdade sexual. É espalhafatosa, falante e sobrevive nas sombras, como fracas luzes, longe dos refletores. E mesmo quando roubam a cena, são ainda vistas como um corpo feminino ressurgido da decadência. “Na origem da decadência das prostitutas se encontra a concordância com sua condição miserável. Essa concordância é talvez involuntária, mas é, na forma da linguagem chula, *parti pris* de recusa” (BATAILLE, 2014, p. 162).

O feminino, contudo, resiste, sobrevive às duras penas de um certo tipo de violência, a interdição: “O interdito é experimentado como uma violência pelo soma”, nos alerta KRISTEVA (2001, p. 22). E quando o corpo feminino consegue um ato de libertação libidinosa, quando o seu gozo reprimido se converte em expurgação e deleite, ele é classificado como histérico. “Uma mulher – em transe ou não – é a demonstração cotidiana dessa destilação mais ou menos catastrófica ou deliciosa da carne no espírito, e vice-versa”. (CLÉMENT e KRISTEVA, 2001, p. 23). Estamos falando, aqui, de um corpo gozoso e sentinte, repleto de sensações, e sem interditos. De um corpo que grita, que ejacula, que arde, que saliva, que caga e que dorme. Um corpo sem domesticações. O corpo-puta, um corpo sem centralidade por habitar a pele, as superfícies e não o centro. Um corpo que se guia pelos feromônios exsudados do poros, que pensa pelos poros. “O horizonte do Ser é poroso”, nos recorda Kristeva (2001), na esteira de Husserl<sup>27</sup>.

Logo, o corpo da puta é a convergência catalizadora de tudo o que foi desclassificado do *ente* feminino, de tudo o que foi execrado e dilacerado em anos

---

<sup>27</sup> Edmund Husserl (1859-1938), filósofo alemão fundador da Fenomenologia, um método para a descrição e análise da consciência através do qual a filosofia tenta alcançar uma condição estritamente científica. De origem judaica, Husserl acreditava que a base filosófica para a lógica e a matemática precisa começar com uma análise da experiência que está antes de todo pensamento formal. Disponível em: <<http://www.cobra.pages.nom.br/fcp-husserl.html>> Acessado em 10 de novembro de 2015.

de interdição e repressão, todo inominável do feminino reside no corpo da puta. Isso faz dela potência e carga imaginal, até mesmo “invaginal”, se quisermos seguir a linha de Maffesoli:

Não basta mais anatemizar algo para fazer com que desapareça. O encantamento judicativo, repisado, não atrai mais a adesão, deixa indiferente. Sobretudo é ineficaz. Os fatos são teimosos e resistem a essa constante secreção de *moralina* (Nietzsche) particularmente abundante nesses velhos doentios, que têm o poder de fazer e o de dizer o que *deve ser*. Ora, a força das coisas é irreprimível. E, em determinados momentos, é inútil lutar contra a lenta subida da maré. É isso que podemos chamar de *invaginação do sentido*. (MAFFESOLI, 2012, p 57)

Na puta podemos fazer esse retorno invaginal, podemos ir ao ventre, aos sentidos e ao sensível. Nela, podemos ter acesso às “fisiologias” da existência. Podemos tocar naquilo que Leroi-Gourhan, citado por Maffesoli, chamou de *sensibilidade visceral*: sono-vigília, digestão-apetite. Maffesoli nos adverte, no cerne de sua proposta da *invaginação*, que não adianta mais pensar o humano unicamente a partir do cérebro. Nos é importante, pois, retomar a questão do corpo: somos, sobretudo, corpo. Novamente, aqui, voltamos a insistir na necessidade de resgatarmos um pensamento arcaico, agora justificado pela proposta sociológica/antropológica de Michel Maffesoli: “Fim da mobilização da energia por um objeto longínquo. E, desde então, retorno a outro nível do que foi o desejo pagão deste mundo” (MAFFESOLI, 2006, p. 60). A puta, sob uma forma paroxística, é meio, uma porta de acesso para esse modo de pensar o arcaico e, por conseguinte, invaginal.

A puta guarda os mistérios do corpo que também é sagrado, ela excede a ordem e assume sua condição de escória quando lhe é pertinente. Enquanto resistência luta por sua liberdade, pelas suas libidos, entende de feitiço, sabe encantar e seduzir como fazem as pombagiras nos terreiros de umbanda. A puta opera na lógica do lixo e do luxo. Sobe ao palco, transforma-se em *burlesques* ou são fetichezadas pela lógica midiática na configuração das *pinups*. Elas alimentam esse riquíssimo imaginário a que chamamos de putaria e o qual iremos explorar por meio das imagens reunidas nas pranchas e nos capítulos seguintes.

#### 4 A GRANDE MÃE E A PROSTITUTA SAGRADA

“Apreciar o social como divino é compreender, em toda a sua dimensão, o que se chama politeísmo: Os deuses são como umas tantas manifestações dos diversos atributos deste mesmo social – e estes últimos constituem a transcendência imanente”

(Michel Maffesoli)

É possível que já tenha existido um momento na história em que foi possível pensar indissociavelmente a conexão entre corpo, sexo, espiritualidade e conhecimento. *Libido e logos*. Esse tempo circunscreve-se num tempo mítico, “O mito sobrevive no imaginário” afirma Durand (1999). Esse tempo do mito do qual falamos, pode ser acessado pelas imagens sobreviventes [*Nachleben*] que nos chegam carregadas de pistas e dizeres acerca do nosso passado. Consideramos aqui, o presente como um passado eternamente revisitado, como imagens que fulguram em nossa mente quando fechamos os olhos e nos lembramos daquilo que fizemos no dia anterior. As lembranças ressoam e ecoam o instante fugaz capturado na fisionomia das imagens.

Esse tempo mítico a que retornamos é o tempo em que o amor e o sexo eram elementos de uma única fonte, a pulsão de uma mesma energia espiritual. Lá, não havia distinção entre o sexo e a vida sagrada, o sexo e o corpo estavam para a divindade, tal como estavam os ritos às deusas do amor<sup>28</sup>. Estamos falando do tempo de adoração aos deuses do amor. Era também tempo de festa, registrado nas pinturas das antigas<sup>29</sup> civilizações, possível de se ver nos registros dos ritos sagrados, na maneira como o ritual se conecta ao mitológico e, dessa conexão, provê o conhecimento do corpo, da terra e dos mistérios. Dessa experiência, o saber de si e saber do outro, eram do mesmo modo compartilhado. O indivíduo, fosse sacerdotisa ou forasteiro que participasse dos rituais, doravante conheciam a deusa, tomavam conhecimento de seu aspecto divino, sua feminilidade e adquiriam

<sup>28</sup> A deusa do amor, da paixão e da fertilidade era conhecida por vários nomes em épocas diferentes e em locais diferentes: Na Suméria ela era chamada Inana, e na Babilônia ela era Ishtar. Os persas veneravam Anaíta, enquanto os cananeus, os hebreus e os fenícios reverenciavam o altar de Astart. No Egito, ela chamava-se Ísis, anteriormente identificada como Hátor, Bastet era também adorada no Egito como deusa da fertilidade. Na Lídia (região onde encontra-se hoje a Turquia), ela era identificada como Cibele, e os romanos a conheciam por Vênus.

<sup>29</sup> Tal como se vê em ânforas e pinturas murais, numerosos desenhos que registram os mais diversos rituais consagrados aos deuses.

compreensão do “Si-mesmo” (QUALLS-CORBETT, 1990). Foi dessa relação íntima do corpo com a natureza divina que se construiu a ponte entre natureza-mundo e a natureza-corpo, entre emoções, intuições e sabedoria. Essa relação sugere um meio de pensar que abrigue as afetividades, o instinto e promova um amadurecimento do que chamamos de natureza-corpo.

De olho nas imagens que compõem a primeira prancha, vemos, ao vasculhar suas formas expressivas, intermitências do nosso passado. Há, nelas, algo que ressoa como o feminino potente (figura 3). A forma triangular do medalhão dourado de *Tell El’Ajjul* do antigo Egito, apresenta a deusa Astarte no formato de um órgão sexual feminino, indicando que o território do sexo é o mesmo lugar de expressão do sagrado. Na época, visitar o templo da deusa do amor era também, uma visita às *hieródulas* e, experimentar o prazer sexual dessas “escravas” do sagrado, era como possuir uma experiência mística/íntima com a deusa do amor.



**Figura 3** - Imagem 6/ Prancha 01. Um medalhão dourado de *Tel el-Ajjul* que provavelmente representa Astarte, a deusa da fertilidade.

O encontro poderia realizar-se nos mais diversos aspectos, mas, o principal, se referia aos atos de iniciação, já que, no templo da deusa, as mulheres frequentavam no intuito de serem iniciadas sexualmente. Elas se vestiam e se adornavam especialmente para a deusa, daí a simbologia da virgindade, uma vez que, *virgo* em latim significa solteira, enquanto que *virgo intacta* refere-se à falta de experiência sexual. Hoje em dia, a palavra “virgem” encerra apenas o último significado. Para Qualls-Corbett: “O atributo virginal da deusa simplesmente significa que ela não pertence a homem algum; ela pertence a si mesma.” (1990, p. 75).

O encontro sexual das prostitutas sagradas era uma oferenda à deusa. Elas eram mulheres livres, à espera de um estranho, um estrangeiro, recebido também como um enviado dos deuses; chegavam como chegam os mistérios. Oferecia-se três moedas de ouro, também ofertadas para a deusa e, assim dava-se a relação entre sexo, divindade e alteridade, uma vez que a relação não se dava sob a perspectiva hedonista, mas sob a lógica da entrega, consistia numa relação de entrega e doação, não somente para a deusa, como também para um outro, que lhe

era estranho. Edgar Morin (2008) nos auxilia na compreensão dessa relação mística/carnal ao afirmar:

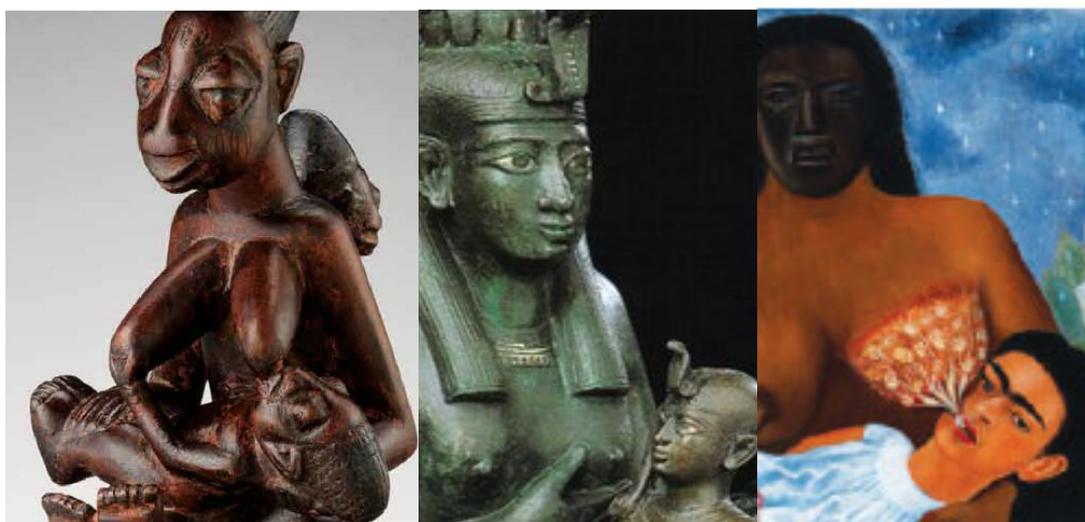
O amor adquire expressão no reencontro do sagrado e do profano, do mitológico e do sexual. Será cada vez mais possível realizar experiência mística, extática, a experiência do culto e do divino, através da relação de amor com um outro indivíduo. (MORIN, 2008, p. 21)

Muitos templos foram erguidos em adoração à deusa Inana (Imagem 4/Prancha 01) e os rituais de agradecimento à vida eram ofertados aos deuses. O corpo e os fluidos corporais serviam de libação no momento dos rituais. Esse encontro com os deuses versava ao encontro do desconhecido e do inesperado. É importante lembrar que as secreções e os fluidos corporais foram e ainda são utilizados nos mais diversos rituais religiosos pelo mundo. Na África, por exemplo, as mães-de-santo cospem o nome de um invasor sobre o possuído e com um canudo de madeira lançam o cuspe no corpo de um touro, a fim de transferir o espírito (CLÉMENT e KRISTEVA, 2001). Os fluidos corporais – sangue, leite materno, saliva, sêmen e menstruação – são considerados condutores entre o plano terrestre e o espiritual.

Os rituais eram sempre constituídos como grandes festejos, servidos com amplos recipientes de cerveja e vinho, tudo preparado no templo do amor. Ali, era o lugar da potência e da fertilidade. Os músicos do templo tocavam melodias animadas, que intensificavam o regozijo, a dança e a atração sexual. Durante a celebração, também eram feitos sacrifícios, para retribuir à deusa como agradecimento alguma parte da vida que ela teria proporcionado. Os primeiros grãos e frutos, os primeiros rebentos do gado, e até a primeira criança; o que havia de mais precioso lhes eram sacrificados. As pessoas dessa época e lugar “percebem a conexão entre sangue e fertilidade. Nesses rituais, eles oferecem libações de sangue para aumentar o poder que confere vida mais abundante à terra.” (QUALLS-CORBETT, 1990, p. 81).

Essa é a origem da nossa relação com a Grande Mãe, a imagem da mulher que doa, que amamenta, tal como podemos observar no grupo de imagens amamentado que compõem a Prancha 01 (figura 4). Nos detalhes das três imagens temos Ísis entregando o seio para a criança no colo, a ama de leite da artista

mexicana Frida Khalo<sup>30</sup> e uma escultura em madeira de origem Yorubá<sup>31</sup>. O leite como fonte de doação e manutenção da vida. A mulher que amamenta guarda, acolhe e oferece parte do seu próprio corpo servindo-lhe como alimento, daí nossa primeira noção de amor, *pornéia*, o amor que consome e devora. Essa relação do amor voraz, devorador e destruidor, deve ser entendida mais profundamente pois, segundo Gustavo de Castro: “para crescermos necessitamos do “alimento” que o outro é para nós.” (CASTRO, 2006, p. 46). Novamente reaparece a estreita relação entre o “eu”, o “outro” e a natureza. Sobretudo no que concerne a relação entre a deusa e a natureza, que foi o ponto central das sociedades matriarcais, este matriarcado se relacionava com a autoridade cultural, em oposição ao poder político enfatizado posteriormente pelo patriarcado.



**Figura 4** – Detalhe das imagens 09, 10 e 12 – Na seqüência: Escultura Yorubá em madeira, escultura egípcia: *Ísis amamentando* e pintura a óleo de Frida Khalo: *Eu e minha ama*.

Nos matriarcados, natureza e fertilidade consistiam no âmago das existências. Nancy Qualls-Corbett (1990) descreve que as pessoas viviam próximas à natureza, muito embora seus deuses e deusas fossem divindades da natureza. Suas divindades comandavam o destino, proporcionando ou negando abundância a

<sup>30</sup> Frida Khalo, artista Mexicana de influência surrealista, é exemplar em sua postura de resistência moral/social e pelo seu engajamento enquanto figura feminina de grande representatividade de sua época. Sofreu um acidente quando tinha 18 anos, em que um para-choque de um veículo perfurou-lhe as costas, atravessou a sua pélvis e saiu pela vagina. Frida pintou a dor, o sofrimento e a angústia de uma vida privada física e amorosa.

<sup>31</sup> A religião Yorubá compreende as crenças originais e práticas religiosas do povo Yorubá. Sua terra natal é no sudoeste da Nigéria e nas partes adjacentes do Benin e Togo. Durante o tráfico de escravos do atlântico foi exportada para as Américas, onde influenciou ou deu origem a formas de vida prósperas, como Santeria, Umbanda e Candomblé.

terra. A paixão erótica era inerente à natureza humana do indivíduo. Desejo e resposta sexual, vivenciados como poder regenerativo eram reconhecidos como dádiva ou benção do divino. A natureza sexual do homem e da mulher e sua atitude religiosa eram inseparáveis. Em seus louvores de agradecimento, ou em suas súplicas, eles ofereciam o ato sexual à deusa, reverenciada pelo amor e pela paixão. Tratava-se de um ato honroso e respeitoso, que agradava tanto ao divino quanto ao mortal. A prática da prostituição sagrada surgiu dentro do sistema religioso matriarcal e, por conseguinte, não fez separação entre sexualidade e espiritualidade. A adoração à deusa do amor foi registrada em escritos sumérios, versos que QUALLS-CORBETT transcreve em seu livro:

Senhora de todas as essências, cheia de luz,/ Boa mulher, vestida de esplendor,/Que possui o amor do céu e da terra,/Amiga de templo de An,/ tu usas adornos maravilhosos,/ tu desejas a tiara da alta sacerdotisa/ cujas mãos seguram as sete essências./ Ó minha senhora, guardiã de todas as boas essências,/ Tu as reuniste e as fizeste emanar de tuas mãos./ Tu colhestes as essências santas as trazes contigo,/ Apertadas em teus seios. (Enheduana *apud* CORBETT, 2012, p. 33)

Esses versos foram escritos por Enheduana<sup>32</sup>, uma sacerdotisa da deusa inicialmente conhecida como Inana e, mais tarde, como Ishtar, deusa do amor, que detinha o poder no nascimento do berço da civilização do antigo Oriente Médio. Conhecida como deusa da lua, ela era adorada como deusa das prostitutas, pois a prostituição sagrada era a atividade central de seus rituais religiosos. “Como a própria Ishtar identificada como uma prostituta, e com as prostitutas sacerdotisas identificadas como membros dos templos que ainda eram o centro do poder religioso, político e econômico” (ROBERTS, 1992, p. 22). Essas sacerdotisas estavam longe de serem estigmatizadas, tais como são hoje. Além de possuírem um reconhecimento sagrado, seu trabalho também era considerado civilizador.

Os anos de tradição oral, seguidos de registros pictóricos, nos trazem a história do homem selvagem Enkidu cuja descrição encontra-se em diversas obras que abordam a história da prostituição, como nos reconta ROBERTS (1992). Enkidu, homem selvagem, com pelos por todo o corpo, foi uma figura enviada pelos deuses para lutar contra o arrogante Gilgamesh, Rei sumeriano da quinta dinastia, datada por volta de 2750 a.C. Enkidu foi visto por um caçador no poço onde animais

---

<sup>32</sup> Enheduana foi a primeira escritora da história de que se tem registro e cujos trabalhos foram preservados, nascida na suméria por volta de 2.300 a.C, foi uma sacerdotisa da deusa da lua.

descansavam e saciavam a sede. Consciente da história, Gilgamesh envia ao poço, uma *herem*, prostituta consagrada à deusa. Enkidu experimenta do amor da deusa, por meio da *herem*, durante seis dias e sete noites. “Uma combinação de amor de mãe, ternura, conforto, encantamento místico e sexo” (ROBERTS, 1992, p. 23). Quando Enkidu vivencia o idílio da prostituta sagrada, ele deixa então de ser selvagem: “Ele agora tinha sabedoria, um conhecimento mais amplo”. (*ibidem*, p. 25)

Outros escritores explicam as origens da prostituição sagrada como evolução do culto à Grande Mãe ou à Mãe Terra. Ela era a deusa de toda fertilidade e a sua bênção favorecia a distribuição de colheitas. A prostituta, era na antiguidade, a conexão entre os humanos e os deuses, assim como hoje são os xamãs, os médiuns, os pais de santos, assim como foram o profetas, os santos católicos e diversas figuras que estão entre os deuses e o humano. Eles estavam entre os mistérios da natureza configurados na figura divina e a experiência vivenciada pelo corpo. “Os primeiros a se comunicarem [com a deusa] foram mulheres em êxtase... xamãs e videntes. Em seu estado de transe, eram responsáveis por manter os canais abertos entre o indivíduo, o grupo e a fonte cósmica.” (ROBERTS, 1992, p. 21).

O que dizer das inúmeras estátuas dedicadas à deusa do amor? (figura 5), com os seus seios e ventre avantajados, com o sexo exposto, o sexo à mostra como uma forma fixa, firme, responsável pela manutenção arquetípica da mulher gruta, do imaginário do entre, da porta de entrada e da porta de saída; o trânsito entre fecundidade e nascimento, esse é o imaginário da vulva, origem do mundo:



**Figura 5** - Figura 2/ Prancha 01. Vênus de Willendorf descoberta no sítio arqueológico do paleolítico situado perto da cidade de Willendorf, na Áustria. Data de C. de 2500 a 2000 a.C..

Evidências da arte da Idade da Pedra confirmam que imagens do corpo masculino não foram criadas, pois esculturas que sobrevivem em locais que estendem por toda a Europa, desde a Espanha até a Rússia são de mulheres (ROBERTS, 1992, p. 20).

São, portanto, os seios e a vagina fonte de vida, e foram essas formas repetidas vezes reproduzidas em esculturas, pinturas murais, ânforas e diversos

meios de divulgação responsáveis pelo fascínio que temos pelo corpo feminino. Freud escreveu em 1905<sup>33</sup> sobre as fases pré-genitais, sublinhando a fase oral (ou canibalesca) como a primeira delas na infância, pelo qual a amamentação no seio materno torna-se modelar para todos os relacionamentos amorosos; o seio como primeira zona erógena e de prazer.

Já, no período colonial brasileiro, muitas mulheres/escravas exerceram a função de amas de leite. A artista brasileira Tarsila do Amaral<sup>34</sup>, tal como fez Frida Khalo, relembra a figura da ama de leite e a associa com a terra como experiência primitiva: essas amas de leite eram também putas dos senhores de terras.



**Figura 6** – Detalhes das imagens 01, 04, 07 e 11. Fotografia da cantora pop Madonna, escultura em terracota da deusa Astarte, pintura a óleo *A negra* de Tarsila do Amaral e pintura a óleo *A virgem de Melun* do pintor francês Jean Forquet.

Catherine Clément escreve para Júlia Kristeva, “A gente gosta muito da mamãe, mas só do seio, por favor” (CLÉMENT e KRISTEVA, 2001, p. 45). Os seios (figura 6) que pululam nas imagens reunidas na Prancha 01 é a *Pathosformel* expressa no primeiro ato sexual de nossas vidas: mamar. Nas imagens, os seios re-

<sup>33</sup> Sigmund Freud elabora sua tese sobre as zonas genitais e sua organização pré-genital na obra *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. In. Obras psicológicas completas, publicado pela editora Imago em 1973

<sup>34</sup> Na obra dramaturgica de Maria Adelaide Amaral *Tarsila* (2004), encontramos a descrição da pintora para o quadro *A negra*. Tarsila relembra que essas mulheres eram obrigadas a amarrar pedras no bico do peito para aumentá-los a fim de oferecer mais leite. A obra de dramaturgia foi elaborada por meio de relatos históricos, registros de entrevistas e diários deixados por Tarsila do Amaral e pessoas que conviveram com ela.

velam num ato de mostrar e ocultar, o que guardamos de mais profundo e primitivo, seja no princípio, quando éramos crianças, seja na origem de nossa humanidade, na condição de mamíferos. Nossa relação com os seios é tão arcaica quanto atual. Segundo SLOTERDIJK, “no mundo da mercadoria nada mais funciona sem eles”. (2012, p. 208) E está lá, personificado na figura midiática da cantora Madona (Imagem 01/Prancha 01).

Os seios são essa junção entre sagrado/materno e profano/erótico. Embora, para KRISTEVA e CLÉMENT (2001) “o sagrado é sexual”. Para a autora, o sagrado não possui essa relação hodierna com o religioso. O sagrado habita o corpo; o feminino sobretudo. Não é de se espantar que, em diversas religiões, o líder espiritual se vista com roupas femininas. O feminino aloja o sentido da vida. “E se o sagrado fosse essa percepção inconsciente que o ser humano tem de seu insustentável erotismo: sempre nas fronteiras da natureza e da cultura?” (KRISTEVA, 2001, p. 38). O sagrado diz respeito ao inominável engendrado no feminino. O sagrado é também um espaço de clivagem, de passagem, de silêncio e de misticismo.

E se o sagrado, em lugar de ser a *necessidade* religiosa de proteção e de onipotência que as instituições recuperam, fosse o *gozo* dessa *clivagem* – dessa potência/impotência –, desse desfalecimento delicado? Explora-se essa incompletude nas cerimônias de metamorfose, isso é celebrado nos sacrifícios, é desfrutado quando visitamos a recordação da infância, da dependência, de uma palavra mais ou menos estranha, mais ou menos “falante”. As mulheres estariam talvez numa posição diferente, ousa até dizer numa melhor posição para se manterem nesse “teto”. (CLÉMENT e KRISTEVA, 2001, p. 38)

Ao nos confrontarmos com esse sagrado, Catherine Clément, nos recorda das vacas sagradas da Índia. Assim voltamos àquela relação entre os seios e a descrição sagrado/erótica. Segundo ela, como a deusa Hathor, no Egito, a vaca sagrada da Índia é o invólucro do universo porque foi da sua pele costurada que nasceu o primeiro ser humano. Macho, como era de se esperar.

A vaca é portanto maternal e envolvente. Os hindus tiram daí suas consequências: tudo aquilo que sai da vaca é não apenas sagrado, mas útil. Bebe-se o leite, faz-se a manteiga para a vida quotidiana, a mesma com a qual se vai aspergir o cadáver durante a cremação; come-se a nata que sobra, utiliza-se a urina como anti-séptico para limpar os assoalhos e, como combustível, tijolos de bosta que secam em cima dos muros. (CLÉMENT e KRISTEVA, 2001, p. 40)

Mais estranha ainda é a exaltação das sujeiras no sagrado. O misticismo no Himalaia costuma frequentar imundices. O tantrismo dito “da mão esquerda” passa por uma longa utilização da urina e do excremento: “para ser Deus, é preciso fazer tudo às avessas” KRISTEVA (2001, p. 44). É preciso submeter-se ao fedido. São incontáveis os rituais de iniciação na África em que, segundo KRISTEVA (2001, p. 45), amarram-se nas costas as mãos dos iniciados, os constroem a comer no chão, de uma cumbuca jamais lavada, rente a terra, com a cabeça para baixo como animal. Logo, convive em conjunto, com o sagrado, o sujo: “No registro do sagrado, o ‘sujo’ é ambivalente: ora exalta, ora castiga” (CLÉMENT e KRISTEVA, 2001. p. 44).

Na Índia ainda temos Shiva, o senhor da dança, o grande deus da vida e da morte, é às vezes representado de uma forma estranha: metade homem, metade mulher. Dividido da cabeça aos pés, peito achatado de um lado, inflado do outro por um seio bem arredondado. O deus da virilidade ascética é na descrição de Clément (2001), “dotado de uma anca esquerda de *pinup*.” (2001, p. 43). E completa: “É que a bissexualidade sagrada não é o intransponível, é a própria passagem mesmo.” (*Ibidem*). Shiva é ao mesmo tempo um deus criador e destruidor, uma de suas esposas é chamada “a inacessível” (Durgâ), outra é conhecida como “negra” (Kâli), essa última relaciona-se aos profundos mistérios da noite. Para Michel Maffesoli: “Seu culto é essencialmente orgiástico.” (Maffesoli, 1985, p. 48).

Contudo,

nunca devemos esquecer que, fora dos limites do cristianismo, o caráter religioso, o caráter sagrado do erotismo pôde aparecer em plena luz, uma vez que o sentimento sagrado dominava a vergonha. Os templos da Índia abundam ainda em figurações eróticas talhadas na pedra, em que o erotismo se dá por aquilo que é de uma maneira fundamental: por divino. Numerosos templos da Índia nos recordam solenemente a obscenidade escondida no fundo de nosso coração. (BATAILLE, 2014, p.159)

Voltemos ao corpo. Se os seios são a manutenção da vida que por vias místicas e econômicas, sustentam nosso imaginário do sexo feminino, o ventre e o útero seria o não lugar, onde habita o feto em formação. Dentro desse espaço-ventre a gestante resguarda o feto envolvido no líquido amniótico – território primordial da vida, lugar por definição hermético e misterioso, afinal, o ventre guarda os mistérios de nossa memória esquecida, à qual não nos recordamos. Neste espaço/tempo, já habitado por todos nós, instala nossa primeira experiência humana

de mundo que seria o nosso primeiro estágio de consciência sensível da natureza. Podemos chamar esse território primevo da experiência humana de espaço-mãe. Engendramento da vida. Talvez o sentido do sagrado co-habite esse útero enquanto espaço-mãe.

Essa vida, desejada e dirigida por uma maternidade amorosa não é um puro e simples processo biológico: eu falo do sentido da vida – de uma vida que tem um sentido. Estamos aqui no “grau zero” do sentido. (...) E se o que chamamos de “sagrado” fosse a celebração desse mistério que é a emergência do sentido? (KRISTEVA, 2001, p. 21)

Neste ponto, podemos destacar como valor científico da pesquisa o paralelo entre o sagrado, no momento em que analisamos o mitológico e a emergência do sentido, que não deixa de ser uma questão fenomenológica. É preciso fazer o sentido inverso, na contramão do progresso desenfreado, conforme nos propõe Maffesoli ao sugerir um *regresso* em sua proposta de “invaginação dos sentidos”:

É a isso que chamo de *invaginação*. Uma lógica de *regresso*. Um retorno ao ventre, aos sentidos, ao sensível. Um tempo de parada, de certa forma. Isto é, não mais deixar levar pelo fluxo incessante do progresso e de sua ideologia, o *progressismo*, mas harmonizar-se com os ritmos, quase fisiológicos, da existência. (MAFFESOLI, 2012, p. 59)

Ainda, à luz de Dietmar Kamper, na contramão de uma realidade digitalizada e de um corpo-morto<sup>35</sup>

O que me interessa é a compreensão mais precisa possível das figurações históricas, tal como se impuseram objetiva e subjetivamente contra a consciência e a vontade humanas, sem que a análise tire o brilho do ‘retorno’ ao ponto zero da história. (KAMPER, *no prelo*)

No ventre, o feto está in-corporado. A mãe incorpora o feto. O feto incorpora o essencial e vital para a vida que não tem visão, não tem nome, nem significante e significado, e ainda não possui imaginário. É unicamente, corpo. Maffesoli completa destacando a carga semântica de incorporando: “trata-se do corpo que arrosta, que acaricia, que fere, que ama” (1985, p. 35). No líquido amniótico o corpo, incorporado, vai tomando a forma de um corpo humano, vai-se constituído o sentido. No retorno

<sup>35</sup> O filósofo e sociólogo alemão Dietmar Kamper, propõe em sua obra *Mudança de horizonte: O sol novo a cada dia, nada de novo sob o sol, mas...* (2015, *no prelo*). Um retorno ao grau zero, considerando que, a humanidade caminhou da tridimensionalidade (corpo), passando pela bidimensionalidade (superfície/imagem), pelo unidimensional (escrita), chegando na nulo-dimensão (o dígito/virtual). Para ele, trata-se de “recuar progressivamente” em direção ao corpo-vivo, grau zero da humanidade, onde os sentidos da pele e o rastrear são explorados por excelência.

ao espaço-mãe ou *invaginação*, podemos nos deparar com o intangível, o inominável e indescritível que possivelmente abriga o mistério e o sentido. Estamos falando também do in-visível. Esse espaço-ventre, nos lampeja como um *páthos*. É a fórmula expressiva do imaginário que povoa o universo das Grandes Mães, e a identificamos desde as figuras pré-históricas, (Imagem 2/Prancha 01) até os terreiros de candomblé e umbanda no Brasil (Imagem 8/Prancha 01).

Esse espaço-ventre, dimensão fantasmagórica do qual, depois de paridos, não temos mais acesso, é o buraco do mundo, ou se preferirmos aos estilo pictórico de Gustave Courbet *A origem do mundo* (figura 7).



**Figura 7** – Imagem 5/Prancha 01. Pintura a óleo de Gustave Courbet *A origem do mundo*.

No jogo entre o sagrado e o erótico, podemos perceber que, nem mesmo a figura da Virgem Maria conseguiu escapar. O pintor francês Jean Fouquet retratou, por volta de 1450, uma Nossa Senhora espantosamente sensual (figura 8), usando como modelo a má afamada Agnès Sorel, amante do rei Carlos VII, conforme Alberto Manguel descreve, “A virgem de Fouquet é atrevida, segura de si, ferina e presta pouca atenção ao filho a seu lado” (MANGUEL, 2001, p. 66).



**Figura 8** – Imagem 11/Prancha 01. Pintura a óleo de Jeant Fouquet A *Virgem de Melun*.

As divindades consagradas à deusa do amor são figuras que denotam muito mais do que medalhões e amuletos de adoração à fertilidade. São imagens vivas que asseguram a memória de uma época, na qual o poder da deusa se sobrepunha a uma lógica patriarcal e fálica. Esse vestígio nos coloca frente a um princípio ontológico mais abrangente que abarca o poder original, que anima o universo e toda a natureza. Assim, a Grande Deusa, a Grande Mãe “era criadora, preservadora e destruidora de toda vida”. (ROBERTS, 1992, p. 20).

A partir do momento em que as mulheres eram consideradas a encarnação da terrena da deusa, era natural que algumas devessem proporcionar o elo vital entre a comunidade e sua divindade, e isto elas fizeram como sacerdotisas xamânicas. Com seus rituais sagrados e danças que conduziam ao estado de transe, as sacerdotisas canalizavam a energia criativa da deusa para o mundo material” (ROBERTS, 1992, p. 21)

Na origem da prostituição sagrada, em que o vínculo entre corpo e espiritualidade ocorria no ato de entrega do feminino com a terra, consubstanciava-se o princípio da “geração”; imaginário de maternidade e que foi condição de devoção à imagem da mulher. Transitam neste mesmo território, reforçando o imaginário feminino que engendra e gera: A mulher amamentando, a mulher que doa; os seios e a vagina, símbolos constitutivos do culto ao corpo feminino e do corpo feminino como sacralidade. Ainda hoje encontramos tais imagens, como a figura mística da umbanda Yemanjá (figura 9), rainha das águas, que é também

símbolo da vida associada ao ventre primordial, é a cabaça ou o ovo cósmico. Ela está associada ao “espírito primordial” que interpenetra com o seu poder todas as formas dotadas de vida:

Matriz de todas as possibilidades de existência associada à dinâmica da vida, Yemanjá revela-se como o princípio Feminino gerador da espiritualidade na consciência do homem. Senhora de toda geração e regeneração. [...] Sustentáculo do mundo Yemanjá representa a substância primeva que retém em seu ventre todos os fundamentos da existência”. (NUNES e ALVES, 2009, p. 163).



**Figura 9** – Imagem 8/ Prancha 01: Pintura a óleo de Yemanjá na forma de sereia.

Na mitologia Yorubá também aparece o culto à Grande Mãe como podemos perceber na escultura africana dos povos da Nigéria (Imagem 09/Prancha 01). Nela, há relatos de sociedades femininas, inclusive guerreiras. Segundo Florence Dravet (2014), a história Yorubá conta que “houve duas sociedade secretas de mulheres poderosíssimas: a sociedade Elekô, conduzida por Obá e a Sociedade Geledê associada aos cultos das Grandes Mães, Senhora dos pássaros”. (Dravet, 2013, p. 4)<sup>36</sup>

Na Babilônia, a hierarquia do templo refletia uma ampla variedade de atividades exercidas por prostitutas. Havia as *entú*, *naditu*<sup>37</sup> e as *ishtaritu*. Essa última, dedicava seus serviços exclusivamente para a deusa, desempenhando

<sup>36</sup> Informações extraídas do projeto de pesquisa "O feminino da tradição afrobrasileira à cultura brasileira - estudo da figura da pombagira, suas imagens e imaginários mediáticos" financiado pelo CNPq, desenvolvido pela linha Processos comunicacionais na cultura mediática, do Mestrado em Comunicação da Universidade Católica de Brasília e coordenado pela profa. Florence Dravet.

<sup>37</sup> As *entú* e as *naditu* eram inquestionavelmente as sacerdotisas de posição mais elevada, abaixo delas estavam as *qadishtu*, conhecidas como mulheres sagradas.

tarefas como cantora, instrumentista e dançarina. Havia ainda as *harimtu* consideradas prostitutas da deusa Ishtar, tanto dentro do templo quanto fora. Eram prostitutas “semi-seculares”. Eram aparentemente escravas, trabalhavam fora do templo nas portas das tabernas. Acerca das atividades das *harimtu* encontra-se escrito: “Quando me sento na entrada da taverna, eu Ishtar, sou uma amorosa *harimtu*”. (ROBERTS, 1992, p. 26).

Pouco a pouco, as prostitutas sagradas foram cedendo espaço para uma dominação centrada no poder masculino, numa política racionalista e menos vinculada aos mitos e à natureza. Antes mesmo do estoicismo e do cristianismo essa segregação já ocorria. No período clássico grego, Platão em “O Banquete” (2009) opõe à Afrodite “Uraniana” (ou celeste) a Afrodite “Pandemos” (ou popular), e considera que essa última patrocina os amores vulgares.

Portanto, o amor que pertence a Afrodite Pandemos é verdadeiramente ‘popular’, pois trabalha ao acaso. É o amor dos homens vulgares. Essas pessoas, inicialmente, amam tanto as mulheres como os rapazes; depois preferem amar os corpos mais do que as almas; finalmente, escolhem as mais estúpidas que encontram. Ocupam-se apenas do ato, sem se preocuparem em fazê-lo bem ou mal. Por isso, ocorre que eles se deparam com o acaso, tanto quando é prazeroso como quando não o é. (PLATÃO, 2009, p. 82)

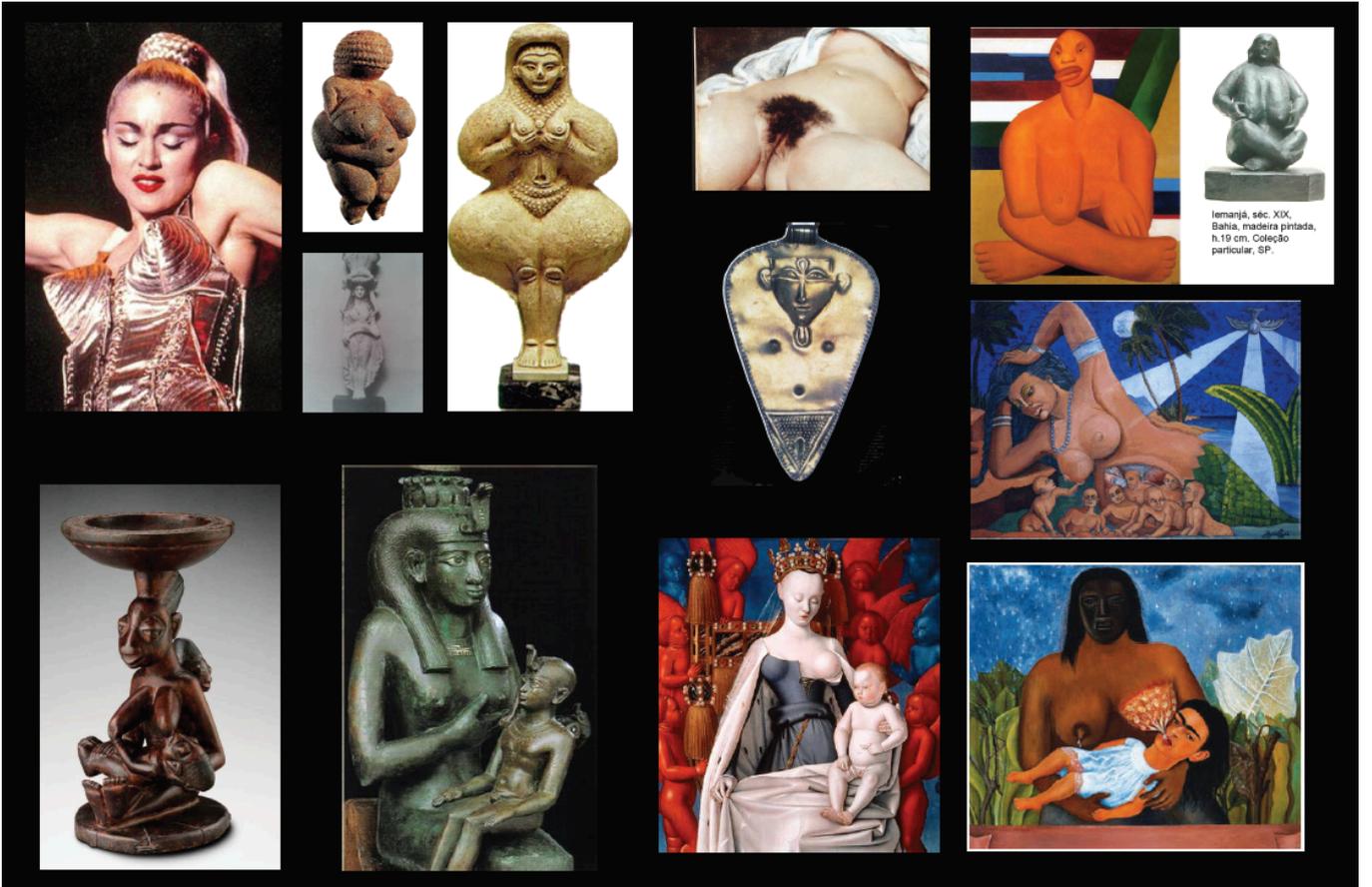
Nikie Roberts (1992) descreve o declínio dessa época matriarcal, cuja adoração à deusa foi cedendo espaço paulatinamente à dominação masculina. Ela cita que no Egito muitas mulheres foram despejadas dos templos à medida que governantes e sacerdotes tomaram o poder. Essas mulheres passaram a exercer sua atividade ainda em adoração à deusa, mas como cantoras e dançarinas viajantes. A segregação foi ocorrendo à proporção em que os casamentos foram sendo institucionalizados e regimentados pelas leis do estado. Esse modo de controle social, pouco a pouco, selecionou as esposas consideradas “boas” e tratadas como propriedade masculina, as quais garantiriam a manutenção da prole das mulheres livres, sobretudo por serem consideradas sexualmente autônomas.

Foi preciso chegar à dominação dos povos hebreus, que adoravam o vingativo pai-deus Yahweh ou Jeová como descreve Roberts (1992). Os guerreiros e governantes dessa nação entendiam as prostitutas, particularmente as sagradas, como um anátema. Como registro sólido dessa herança temos o texto bíblico Levítico descrevendo uma prostituta da seguinte maneira: “Ela é espalhafatosa e

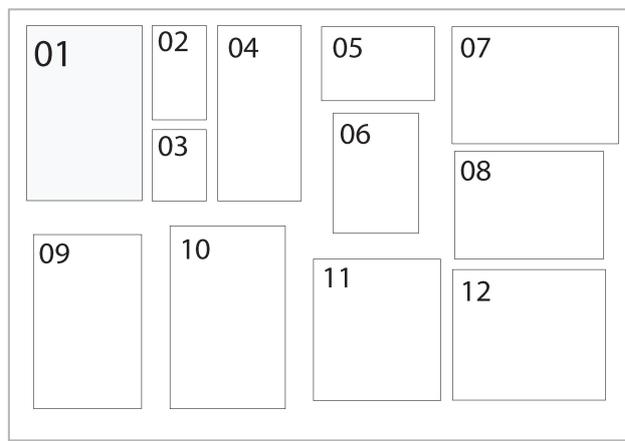
teimosa; seus pés não toleram a sua casa; agora ela está fora, está nas ruas, e fica à espera de cada esquina” (Provérbios, 7:11-12, Bíblia).

Os sacerdotes hebreus sempre se referiram aos “ritos medonhos” da adoração à deusa como “prostituição”, neste sentido, pejorativo, e é aqui que surge o vínculo com a “Prostituta da Babilônia” citada pelo profeta Ezequiel (Ezequiel 23). “Os profetas e sacerdotes hebreus escreveram com desprezo explícito e desdenhoso sobre qualquer mulher que não fosse virgem nem casada”. (*Ibidem*, p. 29) Eles insistiam que todas as mulheres deviam ser publicamente designadas como propriedades privadas de algum homem, pai ou marido. Desse modo, desenvolveu-se e instituiu-se o conceito de “moralidade sexual” (ROBERTS, 1993) para as mulheres.

Nasce aí um efeito devastador da política antimulher, advindo principalmente das religiões de origem hebraica, do islamismo e do cristianismo. Das cinzas da compassiva prostituta-deusa, os sacerdotes criaram uma Eva pecadora e sedutora, cuja curiosidade carnal conduziu ao desastre de toda a humanidade. São construções dessa herança pautada em um pensamento falocêntrico, que foram criadas a imagem das feiticeiras, das bruxas e dos demônios encarnados em corpos femininos, conteúdo que iremos abordar no capítulo seguinte, cujo imaginário pode ser rastreado através das imagens da Prancha 02, intitulada; “Feitiçaria, magia e demonização da puta”.



## 4.1- PRANCHA 01: A GRANDE MÃE E A PROSTITUTA SAGRADA



- 1- Madona, nomeada ao estilo das pinturas medievais e renascentistas. A cantora pop consegue transitar entre a expressão máxima da liberdade sexual da década de 80 e a Grande Mãe, musa do público gay que viveu sua juventude nas décadas de 80 e 90.  
**Fonte:** <<http://www.semespartilhos.com.br/wp-content/uploads/2012/05/madonna-jean-paul-gartier.jpg>> Acessado em: 30 de novembro de 2014.
- 2- Vênus de Willendorf descoberta no sítio arqueológico do paleolítico situado perto da cidade de Willendorf, na Áustria. Data de C. de 2500 a 2000 a.C. Chama atenção pelos seios, vagina e ventre avantajados, pela ausência de rosto e a postura, acredita-se ser um amuleto.  
Tamanho médio: 11 cm  
**Museu de história natural de Viena.**  
**Fonte:** Em *As prostitutas na história* de Nickie Roberts (1998, p.197)
- 3- Cortesã sagrada. Estatueta Funerária. Alexandria. Época romana. Coleção Jacques Lacan. “Na prostituição, havia consagração da prostituta à transgressão. Nela, o aspecto sagrado, o aspecto interdito da atividade sexual não cessava de aparecer: sua vida inteira era votada à violação do interdito”  
**Fonte:** Em *O erotismo* de Georges Bataille (2014, p. 259).
- 4- Escultura em terracota do período sumério. Com apenas 15 cm de altura a deusa Astarte (deusa do amor), está nua, muito feminina, com quadris largos e mãos em concha abaixo dos seios circulares, ela é exótica e roliça, transmite sensação de tranquilidade e confiança.  
**Museu do Louvre – Paris.**  
**Fonte:** Em *A prostituta sagrada* de Qualls-Corbett (1990, p.12)
- 5- Pintura a óleo de Gustave Courbet, *A Origem do Mundo* (1886). Courbet pintou para o colecionador turco Khalil Bey, uma mulher nua, com um lençol que a cobria dos seios para cima, de modo que, sem rosto, ela se tornava a paisagem do seu corpo: pernas abertas, sexo encimado por um bosque de pelos negros e avermelhados, expõe-se para o espectador no que os espanhóis chamam, segundo Alberto Manguel (2001), de “sorriso vertical”. Para Courbet, essa era a outra face da mulher, a face oculta.  
**Museu D’orsay – Paris**  
**Fonte:** Em *Lendo Imagens* de Alberto Manguel (2001, p.127)
- 6- Um medalhão dourado de *Tel el-Ajjul* que provavelmente representa Astarte, a deusa da fertilidade. Esta figura também está relacionada com a deusa egípcia Hathor, a protetora das mulheres, amante da música e zeladora dos mortos. No estilo se podem ver elementos de influência egípcia.

**Museu Rockefeller – Palestina.**

**Fonte:** Em *Egito: Grandes civilizações do passado* de Alberto Siliotti. (2006, p. 66)

- 7- *A negra*, pintura da artista brasileira Tarsila do Amaral, resgata a imagem também da ama de leite. Tarsila deixou registrado sua homenagem à mulher que cuidou e a amamentou. Dela vem sua lembrança de que essas mulheres eram obrigadas a amarrar pedras no bico do peito para aumentá-los a fim de oferecer mais leite. É bom lembrar também que as amas de leite eram escravas e usadas e abusadas sexualmente pelos senhores e coronéis. A imagem se destaca pelos imensos seios e lábios carnudos.

**MAC – USP – São Paulo.**

**Fonte:** <<https://jornaldoporaop.wordpress.com/tag/a-negra-tarsila-amaral/>> Acessado em: 30 de outubro de 2014.

- 8- Pintura a óleo de Yemanjá na forma de sereia, figura mítica do Candomblé e da Umbanda. Yemanjá é denominada com a “Mãe do Princípio”. Como se vê na imagem parindo e amamentando. Yemanjá agrega em sua natureza o sentido de reunir e fecundar, recaindo sobre a Deusa também o aspecto edificador, conciliador e conservador da criação, expressados como pura sabedoria manifesta.

**Disponível em** < <http://bethccruz.blogspot.com.br/2009/01/iemanj-lenda-mito-e-sincretismo.html>> Acessada em: 25 de Setembro de 2014.

- 9- Escultura em madeira de origem Yorubá. A religião Yorubá compreende as crenças originais e práticas religiosas do povo Yorubá. Sua terra natal é no sudoeste da Nigéria e nas partes adjacentes do Benin e Togo. Durante o tráfico de escravos do atlântico foi exportada para as Américas, onde influenciou ou deu origem a formas de vida prósperas, como Santeria, Umbanda e Candomblé.

**Disponível em:** <https://www.pinterest.com/pin/530298924847689323/> > Acessado em: 15 de junho de 2015.

- 10- Estátua em bronze que se repetiu fortemente no Egito, época em que o culto da mãe e do filho era muito comum, Representa a deusa-mãe Ísis amamentando o filho Hórus. Esta imagem nos faz lembrar a estátua da Virgem Maria amamentando o menino Jesus bastante disseminada ainda em nossa época.

**Museu do Louvre – Paris.**

**Fonte:** Em *Egito: Grandes civilizações do passado* de Alberto Siliotti. (2006, p.97)

- 11- A *Virgem de Melun* ou *Virgem com o Menino* faz parte de um díptico elaborado pelo pintor francês Jean Forquet. Pintado por volta de 1450 representa os seios desnudos e o menino no colo esquerdo é uma cena típica da Virgem Maria com o Menino, embora esta Virgem esteja espantosamente sensual, na imagem de Forquet, não se exclui a parte erótica e sexual da Grande Mãe, ela é rainha, personagem ao mesmo tempo sagrada e terrena, nos chama atenção os anjos vermelhos e azuis que rodeiam a virgem.

**Real Museu de Belas Artes de Antuérpia – Bélgica.**

**Fonte:** Em *Lendo Imagens* de Alberto Manguel (2001, p.66)

- 12- *Eu e minha ama* (1937) pintura a óleo da artista Mexicana Frida Khalo, apresenta a negra como figura que faz o papel da mãe na amamentação. A relação entre os seios e elementos da terra, da natureza são perceptíveis.

**Coleção Fundação Dolores Olmedo (México)**

**Disponível em:** <<http://www.ochaplin.com/wp-content/uploads/2014/03/minha-ama-e-eu.jpg>> Acessado em: 25 de setembro de 2014.

## 5 FEITIÇARIA, MAGIA E A DEMONIZAÇÃO DA PUTA

*“Assim, os árias entendem o sacrilégio como homem e os semitas entendem o pecado como mulher, do mesmo que o sacrilégio original é perpetrado pelo homem e o pecado original pela mulher. De resto, diz o coro das bruxas”  
(F. Nietzsche)*

É também do rebaixamento da prostituição sagrada que se fortalece o imaginário “mundano” e diabólico do feminino. Acreditamos que essa face perversa do feminino não tenha sido criada, mas cindida, partida, retirada do todo que abarcava as partes natural e sagrada/mística do feminino, como demonstrado no capítulo anterior. Vale lembrar o que nos diz Roberts (1998) ao defender que a Grande Mãe, a Grande Deusa, era, para além de uma entidade destinada unicamente à fertilidade, uma força de criação e de destruição da vida, embora tenha-se suprimido tudo o que pudesse lembrar as potestades ctônicas<sup>38</sup> ou os delírios dionisíacos, em nome do deus hebraico, conforme sublinha Michel Maffesoli (2005) no livro “A sombra de Dionísio”<sup>39</sup>.

A imagem da mulher associada à morte, à destruição, causadora de todo mal tem origem na filosofia binária cristã e, posteriormente científica, em exaltar os opostos, fixando, no caso do cristianismo, uma moralidade sustentada na imagem do bem e do mal; entre Deus e o Diabo. A parte sexual das prostitutas sagradas foi condenada ao eixo diabólico, enquanto as mulheres passaram a ser vistas como propriedade masculina. O casamento foi afastando o sexo dos espaços públicos e dos templos sagrados, circunscrevendo-o nos limites da vida privada. É Maffesoli que afirma: “O casamento privatiza o sexo que é coletivo”. (MAFFESOLI, 2005, p. 62).

Curioso é que várias deusas que foram cultuadas como divindades do amor e possuíram templos de adoração, foram paulatinamente convertidas em demônios. Segundo o *Dictionnaire amoureux du diable* de Alain Rey (2013), o demônio *Astaroth*, que foi assinalado no século XVI como o príncipe do inferno, tem origem na deusa Astarte, também conhecida como Inanna, que se tornou Ishtar na

<sup>38</sup> Divindades e forças que residem nas cavidades da terra.

<sup>39</sup> A obra do sociólogo francês foi motivo de críticas no ano em que foi escrita, em 1970, por delinear uma espécie de Sociologia do Cotidiano, hoje ela retrata muito bem nossa sociedade pautada pelos excessos, pelo encontro frívolo e banal. Para Maffesoli, em sua obra, “o orgiástico penetra todas as instâncias da vida social” (1985, p. 10), sejam elas políticas, religiosas ou culturais.

Babilônia. Já a deusa egípcia Ísis pode ser homônima de Lilith, ambas pelo seu caráter alado e as duas são consideradas a primeira mulher e rainhas da noite.

A imagem sagrada da mulher tomou a forma da virgem, excluindo, assim, toda referência de sexualidade que, posteriormente assumiu a forma da boa esposa e da boa mãe. O imaginário criado em torno da Virgem Maria é o de santidade e pureza. Extraiu-se dela qualquer suspeita de sensualidade. O reconhecimento do corpo e da natureza, outrora associado à prostituta sagrada, cede lugar ao racionalismo.

O aspecto sagrado do erotismo era o que mais importava à Igreja. Foi para ela a maior razão de punir. Ela queimou as bruxas e deixou as baixas prostitutas viverem. Mas afirmou a decadência da prostituição, servindo-se dela para sublinhar o caráter de pecado. (BATAILLE, 2014, p.162)

Já a ciência “glorioso florão da sociedade dominante” (MEYER, 1993), tem por hábito estudar as questões separadamente. Em sua habilidade de acumular os trabalhos especializados, a ciência tem compartimentado, sobretudo, o corpo dos desejos, atribuindo-lhes anomalias, distúrbios e opressões. Ao longo da história, essas “anomalias” foram diagnosticadas como: casos da ira de Deus e casos diabólicos e condenáveis. Destes casos, a história das ciências está repleta de exemplos. Com isso, apelamos para o mesmo desejo da pesquisadora MARLYSE MEYER (1993), ao vasculhar no saber científico, um recanto para a experiência das culturas nas quais as diferenças são lidas como sabedoria, sem comparações de entidades heterogêneas.

Confrontar áreas diversas, fazer a história das influências sofridas por cada área, não comparar entidades heterogêneas, saber ler as diferentes estratificações em áreas diversas. (GRAMSCH *apud* MEYER, 1993, p. 12).

Prosseguimos, insistentemente, com o propósito de descobrir mediante os traços de evidências, numa arqueologia do imaginário, os vestígios que remontam a construção diabólica do feminino, os motivos pelos quais deu-se o rebaixamento da prostituição e a construção do imaginário da puta. A puta pode ser um sintoma particular da pós-modernidade, quando a identificamos como “encontro”, lugar de troca e em sua razão sensível segundo Maffesoli. Sobretudo no Brasil, país reconhecidamente de grande pulsão erótica, carnavalesco em essência, e

antropofágico em origem o qual foi definido pelo sociólogo Michel Maffessoli, como o grande laboratório da pós-modernidade.<sup>40</sup>

A partir da imagem das prostitutas andantes, mulheres que não tinham mais espaço para exercer suas atividades de sacerdotisas, tampouco eram mulheres de origem familiar nobre, pressupomos o surgimento de um cenário de miséria, um ponto em que “o nascimento da baixa prostituição está aparentemente ligado ao das classes miseráveis que uma condição infortunada liberava da preocupação de observar escrupulosamente os interditos” (BATAILLE, 2013, p. 159). É desta condição de extrema miséria que Bataille (2013) vai atribuir um fundamento de humanidade decorrente do desligamento dos interditos, uma pessoa em condições sub-humanas não tem compromisso algum com a lei vigente, com a moral que a exclui e com os parâmetros de bondade e maldade, pois é dessa espécie de rebaixamento, imperfeito sem dúvida, que estão livres para seus impulsos animais.

O primeiro e mais antigo vestígio de rebaixamento talvez esteja imputado na figura de Lilith<sup>41</sup> (figura 10). Na tradição judaica, Lilith nasceu da terra junto com Adão e, por conseguinte, sua igual. Outra versão apresentada por LEITE (2006), expressa que a primeira mulher teria sido criada do sangue e da saliva de Deus, assustando o primogênito do senhor. Reparem que os fluídos corporais reaparecem, marcando presença na anatomia do sagrado. Lilith é substituída por Eva, que foi retirada do corpo de Adão, sendo, portando, a sua dependente. O seu nome pode significar “espírito da noite” ou mesmo “libertinagem”. Roque de Barros Laraia (1997) escreve no texto “Jardim do Éden revisitado” uma proposta para resgatar essa imagem esquecida da primeira mulher. Ela seria, na mitologia judaico-cristã, a primeira reação feminina ao domínio masculino. A sua maneira de reivindicar igualdade foi reivindicando uma posição sexual privilegiada, ou seja, se relacionar

---

<sup>40</sup> Maffessoli em uma entrevista para o jornal “O Globo” de 08 de novembro de 2014, defende a ideia de um Brasil composto pelos elementos constituintes da pós-modernidade, a saber: criação; razão sensível e progressividade. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/michel-maffesoli-tripe-pos-moderno-criacao-razao-sensivel-progressividade-14496249>>.

Acessado em 08 de setembro de 2015.

<sup>41</sup> Lilith é usualmente derivado da palavra Babilônica/Assíria Lilitu, um demônio feminino ou um espírito do vento. Parte de uma tríade mencionada nas invocações mágicas babilônicas. Mas aparece mais cedo como Lilake em uma inscrição Sumeriana do ano 2000 a.C. que contém a lenda *Gilgamesh e o Salgueiro*. É um demônio feminino vivendo em um tronco de salgueiro vigiado pela deusa Inanna (Anath) em uma margem do Eufrates. A etimologia do hebreu popular parece derivar Lilith de *layl*, noite, e ela frequentemente aparece como um monstro noturno peludo no folclore Árabe.

sexualmente estando por cima do homem. Cavalgar, poderíamos dizer. imagem da mulher dominante. Não sendo atendida, Lilith fugiu para o Mar Vermelho. No decorrer da tradição, ela foi transformada em demônio feminino, a rainha da noite, que se tornou a noiva de Samael, o Senhor das forças do mal. Tal como, aquela pintada na Capela Sistina por Michelangelo. Os teólogos modernos também acreditam que a serpente poderia ser então Lilith, que teria se transformado para tentar Eva e se vingar de Adão.



**Figura 10** – Detalhe da imagem 05, Afresco da Capela Sistina. A serpente em forma de mulher (possivelmente Lilith) entregando a maçã para Eva.

Neste mito, percebemos a construção do imaginário de que o desejo da mulher é algo perigoso e desestruturador da ordem, e a sexualidade feminina aparece como causadora de desgraças e sofrimentos. Lilith revolta-se e passa a gerar demônios que irão destruir a descendência do próprio marido. Até mesmo Eva contribui para esse imaginário do feminino desestruturador da ordem, ao desobedecer à ordem divina, provando do fruto proibido e arruinando toda a humanidade futura, originando, portanto, a miséria da existência.

Eva representa uma parte do poder masculino, enquanto o poder de Lilith é o poder feminino em toda a sua plenitude, por isso é condenada. No livro *Imaginário da magia: magia do imaginário*, Monique Augras (2009) conta a história de Maria Padilha, como uma rainha da magia e a relaciona à imagem de Lilith: “Por representar a força indomável do oceano da libido, Lilith tornou-se uma figura das trevas.[...] E Maria Padilha é hoje uma das encarnações dessa entidade primordial”. (AUGRAS, 2009, p. 40).

Da imagem de Lilith à personagem histórica Maria Padilha, vamos escavando nossa herança cultural arraigada na memória coletiva. Buscamos os elementos que vão tecendo a linha imaginária da puta, vista agora como prática diabólica. Caminhamos no rastro histórico das imagens *fantasmas* em busca do *páthosformel* presente no segundo grupo de imagens. Esse exercício, semelhante ao método Warburg tem por *práxis* colocar as obras de arte, não como objetos válidos em si mesmos e por si mesmos, mas, “veículos selecionados da memória cultural”. (FORSTER, 2005, p. 33).

Como exemplo, temos o esforço investigativo de Marlyse Meyer (1993) ao descortinar a origem cultural e histórica de Maria Padilha. Sua obra *Maria Padilha e toda sua quadrilha: de amante de Um Rei de Castela a pombagira de Umbanda*, traça o seguinte itinerário: “de Montalvan a Beja, de Beja a Angola, de Angola a Recife, para nos dias de hoje baixar em Pirituba (bairro de São Paulo) e outros terreiros espalhados pelo Brasil.” (MEYER, 1993, p. 30).

Desta forma, as religiões de origem africana vão conseguindo abraçar muito bem as forças ditas do mal assim como vão promovendo um sincretismo religioso que se faz forte e resistente, sobretudo no Brasil. Na Umbanda, as pombagiras representam a entidade que carrega o aspecto da sexualidade e da determinação feminina. Nelas, está cindido tudo aquilo que se situa fora da moral, que, segundo Monique Augras, foi lançado para o domínio dos “deuses da desordem, expressos sinteticamente pelas figuras dos Exus.” (AUGRAS, 2009, p.16). Segundo ela, os Exus são: “entidades que apresentam forte semelhança com figuras diabólicas. Melhor dizendo, são figuras transgressoras, que em tudo correspondem à *inversão* dos valores prezados pela boa sociedade” (*ibidem*). Por conseguinte, tudo o que diz respeito à sexualidade feminina mágica participa da entidade dita *pombagira*.

Exu pomba-gira é a entidade da magia negra que representa a maldade em figura de mulher, a encarnação do mal, o bode de Sabbat. Pomba-gira encarrega-se da vingança, pactuando com as mulheres feiticeiras contra as suas inimigas, todos os trabalhos inerentes a casos de amor, nos quais a mulher se sente prejudicada, ou então pretende realizar qualquer união. (MEYER, 1993, p. 89)

BATAILLE (2014) escreve que “a maldição da Igreja pesou ainda mais intensamente sobre a humanidade degradada” (2014, p.162). É também sobre o degrado que escreve Marlyse Meyer, a qual explora a força da sexualidade feminina

ao remontar à misteriosa história de Maria Padilha que, de amante do Rei da Espanha, Pedro I de Castela<sup>42</sup>, chega aos nossos dias como a mais forte pombagira, uma das mais expressivas figuras místicas e espirituais da Umbanda. MEYER (1993), nos conta da chegada a Pernambuco por volta de 1715 de uma tal Antônia Maria, feiticeira degredada de Portugal juntamente com Joana de Andrade; ambas consideradas feiticeiras poderosas. Ocorre que havia certa rivalidade profissional entre as duas. Antônia Maria parecia ter mais conhecimento por carregar consigo aspectos tanto da tradição medieval quanto das correntes demonológicas eruditas. Conforme Melo e Souza (1993), Antônia Maria era um verdadeiro repositório de orações e dentre tantas, MEYER destaca uma em especial, que faz referência à já citada Maria Padilha: “Antônia metia a boca na tigela, batia no chão com três varas de marmeleiro, invocava Barrabás, Satanás, Caifás, Maria Padilha com toda sua quadrilha, Maria Calha com toda sua canalha” (Melo e Souza *apud* Meyer, 1993, p. 25).

São nessas personagens feiticeiras degredadas, mulheres que resistiram aos ataques e às repressões em nome de uma instituição religiosa focada no poder político falocrático, que encontramos os vestígios da subversão da prostituta sagrada e a entronização da imagem da puta como personagem associada ao mal, ao diabólico, ao animalesco, ao sujo, conforme demonstrado nos estudos etimológicos. Por séculos carregamos, reproduzimos e consentimos com esse discurso moralista, unilateral e repressivo. A pesquisa de Marlyse Meyer é uma fonte de exemplos históricos, ela nos apresenta vestígios como: “A mulher é predestinada ao Mal, tanto pelos textos bíblicos, como pela mitologia pagã, no cristianismo deita raiz na Bíblia, nos autores pagãos e nos Pais da Igreja” (CARO BAROJA, *apud* MEYER 1993. p. 89). Outro trecho expõe: “O sexo feminino é, por excelência;

---

<sup>42</sup> Soberano castelhano (1350-1369) nascido em Burgos, Castela, personalidade de destaque na guerra civil castelhana do século XIV. Filho de Afonso XI *de Castela* (1311-1350) e de Maria *de Portugal* (1313-1357), assumiu o trono com apenas 15 anos de idade, após a morte do pai (1350), e ganhou o cognome de *O Cruel* pelo fato de que durante o seu reinado, ter cometido muitas atrocidades, entre as quais ter mandado matar Leonor de Gusmão (1351), amante e favorita de seu pai e mãe de seus cinco irmãos bastardos, entre eles o seu meio-irmão Henrique de Trastâmara, e também pelo assassinato de um irmão, embora seus partidários, opostamente, chamavam-no o *Justiceiro*. Por questões políticas, casou-se em Valladolid (1353) com Branca *de Bourbon* (1339-1361), filha do duque francês *de Bourbon*, porém a abandonou em poucos dias para viver pelo resto da vida com Maria de Padilha (1335-1361), com quem já vivia antes e tiveram cinco filhos. Disponível em: < <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/Pedrolcr.html> > Acessado em: 10 de novembro de 2015.

símbolo de desordem (...) a mulher é desmedida que a leva às diabólicas práticas de feitiçaria.” (MEYER, 1993, p. 45). Nos discursos populares, associa-se a imagem das pombagiras à imagem de uma mulher transgressora das leis morais do casamento cristão a uma prostituta e, por conseguinte, a denominam de feiticeira: “a Pomba-Gira é uma mulher bonita, gosta de homem, tem algo de prostituta e de feiticeira e há uma delas chamada Maria Padilha” (MEYER, 1993, p. 45). Em relatos históricos sobre a parte diabólica da mulher, ainda temos:

é associada a essa desmedida, a essa desordem, a luxúria, ao Reino das Trevas, à morte, que essa “Flecha de Satanás”, essa “sentinela do Inferno”, essa mulher, enfim, vai formar com Satã, com os judeus e os muçulmanos, uma das grandes figuras do incoercível medo que se abateu no Ocidente por volta do século XVI [...] e se estenderá até o XVIII. (MICHELET, *apud* MEYER, 1993, p. 158).

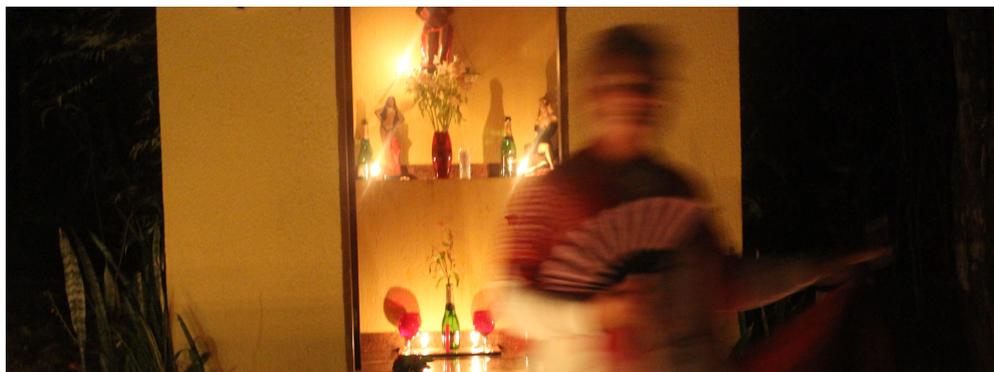
CARDOSO (2008) em seu artigo *Assombrações do Feminino: Estórias de pombagiras e o poder do feminino*, narra a experiência de uma visita a Maria Padilha. A autora, por meio de uma amiga médium que incorporava a entidade num apartamento no Rio de Janeiro, realizou uma espécie de etnografia. Ana, a médium, usava lenço de seda vermelha, blusa de veludo, bebia espumante e fumava cigarro, elementos próprios da manifestação da pombagira. Entre gargalhadas, palavrões, falas provocadoras, desafiantes e misteriosas, sinais linguísticos alegóricos e representativos das pombagiras, CARDOSO descreve:

Depois de atender aos poucos clientes daquela noite, Maria Padilha terminou sua bebida, falando sarcasticamente sobre amor e traição. Escutávamos todos os seus conselhos, quando ela mesma interrompeu a seriedade do momento: “Mas que que eu sei? Eu? Eu sou apenas uma puta! (CARDOSO, 2011, p. 192).

Maria Padilha, reconhecida como uma pombagira “poderosa”, debocha, ironiza e descarta toda a seriedade e clareza suscetível de razão. Cínica, ela se assume puta. Ou seria *kynika*? Uma vez que, segundo SLOTERDIJK: “O olhar *Kynikos* se orienta sempre em direção à nudez; ele quer identificar os fatos “crus”, animais, simples, que os admiradores das alturas de tão bom grado negligenciam” (SLOTERDIJK, 2012, p. 207). As putas e as pombagiras são possuidoras de um olhar *kynikos*, capaz de regozijar com o nu, o riso e com o elementar do amor, porque experimentam em conjunto, a verdade, o sofrimento e o desvelamento. Para

elas, assim como para os *Kynikos*, não há valor nas dicotomias usuais: nem alto, nem baixo; nem sujo, nem puro, são possuidoras de um olhar aberto, realista e generoso e “não se incomodam em fitar a nudez, bela ou feia, contanto que seja natural” (*Ibidem*).

Há na maneira típica e gestual das pombagiras (figura 11) uma conversa flutuante, de um corpo-bacante, sempre a balançar, uma habilidade própria de irromper com o inesperado. Elas se movimentam incessantemente, balançando suas saias de um lado ao outro, graciosamente com uma taça em riste a transbordar de espumante. Riem dos casos dos outros como se todo trágico acontecimento de amor um dia já lhes ocorrera, por tal motivo, demonstram segurança e experiência nas questões amorosas.



**Figura 11** – Detalhe da imagem 06/Prancha 02: Fotografia de Margot Dravet, realizada em um terreiro de Umbanda no momento de incorporação das pombagiras.

Ora são cortesãs: sofisticadas e sedutoras; ora ciganas, lendo insistentemente no silêncio do olhar o instante, o passado e o futuro. Ora são bruxas, feiticeiras, lidando com o trânsito entre vida e morte, entre paixão e falência. Se assumem mulheres de cabaré, de bordel, mulheres da rua, putas, prostitutas. Elas são, por excelência, a estética do excesso, do deboche e do escárnio.

As pombagiras são associadas geralmente ao cemitério, à encruzilhada e à morte, elas são frequentemente descritas como espíritos ‘menos evoluídos’, com capacidade ilimitada para o mal, mesmo quando executando ‘trabalhos’ para o bem. Identificadas como prostitutas, as pombagiras são caracterizadas por marcante sexualidade, pelo falar carregado de palavrões e referências ao corpo erotizado, e pelo gosto pela bebida e pela riqueza. (CARDOSO, 2011, p. 181)

As putas e as pombagiras subvertem o sentido, até mesmo o sentido convencional do feminino, o *politically correct*<sup>43</sup>, algumas vezes defendido e reafirmado pelas militâncias feministas. As putas, bem como as pombagiras, podem ser caracterizadas como um “outro”.

Atribuímos o poder sobrenatural das pombagiras à inversão enunciada por sua marginalidade é necessariamente pensarmos as pombagiras enquanto “outro” do “feminino”. Mas de que “outro” e mais do que “feminino” estamos falando ao sugerirmos que seu poder sobrenatural emerge do seu “desrespeito” à convenções sociais de construção do “feminino”? (CARDOSO, 2011, p. 182)

Nas histórias de Cardoso, as putas da favela visitam, usando *shorts* e *tops* a pombagira Cacurucaia. Numa metalinguagem, prostitutas de outra era aconselham prostitutas de hoje, auxiliando-as em casos de “falta de dinheiro, e os eternos problemas de família, amor e, é claro, o desejo por um companheiro ideal.” (CARDOSO, 2011, p. 194). Como simultaneamente objetos de medo e fascínio, desejo e repulsa. Tanto nas histórias de pombagiras como na vida fortuita das putas, o que se ouve sobre mulheres em tais condições são meras inversões do bem e do mal. Cardoso ao ressaltar a capacidade das pombagiras para o mal afirma que: “tais histórias de fato narram a materialização da própria figura da sedução, de espíritos investidos com imagens de perigo, tentação e desejo.” (*Ibidem*).

Podemos refletir acerca da ideia de rompimento, de cisão entre a força provedora de vida e, na mesma carga, a destruição que nos faz crer que a distinção de ambas (criação e destruição), que coexistiam na figura das deusas do amor e da Grande Mãe, foi retirada da mulher. E, juntamente com o seu lado sexual, sua liberdade e suas escolhas tentaram retirar sua parte-mundo, sua natureza tempestiva e desejante. Contudo, não adianta insistir, todos nós a temos, bem como tudo o que há na natureza carrega consigo as duas potências: sagrado/espiritual e terrena/carnal, de tal forma que ao excluírem a potência terreno/carnal das mulheres, houvesse a necessidade de canalizá-la. Foram as putas (no Brasil, as pombagiras) as canalizadoras de tal potência feminina.

O que nos leva a dizer da constituição imoral, abjeta e sexualizada das putas e feiticeiras ocorrer no momento em que a Igreja criou a figura de uma Virgem Maria,

---

<sup>43</sup> Politicamente correto, expressão utilizada por Catherine Clément (2001) para se opor a uma prática normatiza, civilizatória e moralizante.

deserotizada, retirando dessa última, toda a possibilidade humana carnal e desejante, excluindo dela como ainda hoje se exclui o que não cabe em sua figura de esposa legítima, predestinada, intocável e entronizada em sua virgindade e castidade. No outro polo, a puta, força que se ocupa em ter por atividade o poder sobre as mãos, que tem, por experiência, o controle ou descontrole das paixões. Tal como as pombagiras, não importa que se viva nos bordeis, nos terreiros, nos espaços de dejetos sob a lógica moral; elas são senhoras do sensível, como afirma MAFFESOLI, “a atitude normativa não faz mais sucesso”. (2006, p. 57)

Tanto na alegoria pombagiresca quanto na putaria existe algo de trágico e de *patético*. Dessa essência trágica, extraímos o *pathosformel* que se configura numa poética da putaria, em que a estética dos excessos, das tensões, dos crimes passionais, da vingança, da traição e dos desejos incontroláveis estão constante e insistentemente presentes.

### 5.1 MARIA MADALENA



**Figura 12** – Detalhe da imagem 2a/Prancha 02: *Maria Madalena*, pintura de Peter Paul Rubens.

A virgem deserotizada, de que falamos, cedeu lugar para que não somente as putas e as pombagiras servissem de álibi para a sexualidade feminina. A figura mítica, Maria Madalena (figura 12), a pecadora salva por Jesus Cristo<sup>44</sup>, é uma das mais famosas discípulas de Cristo e protagoniza, possivelmente, uma das mais mal interpretadas histórias do cristianismo ocidental. Proveniente de Migdal, ou Magdala

<sup>44</sup> Interpretações bíblicas afirmam ter Jesus Cristo retirado sete demônios de Maria Madalena: “E algumas mulheres que haviam sido curadas de espíritos malignos e de enfermidades: Maria, chamada Madalena, da qual saíram sete demônios” (Lucas 8:2).

(em hebreu significa torre, elevado, grande, magnífico), ao noroeste do Mar da Galiléia, Madalena, a magnífica, teve seu primeiro contato com Jesus por ocasião da expulsão dos sete demônios de seu corpo.

Apesar de as doutrinas eximirem Maria Madalena da prostituição<sup>45</sup>, o imaginário em torno da santa cultuada no catolicismo e em outras confissões do cristianismo, reconhece Maria como uma liderança cristã primitiva, na qual se confunde com a esposa de Cristo, chegando a ser tratada por Santo Agostinho como a “Apóstola dos Apóstolos”. É importante lembrar que Maria Madalena não foi convertida dos “pecados do espírito” sozinha. Conforme o capítulo oito do evangelho de São Lucas, Joana, mulher de Cuza, e Suzana estavam juntas de Maria Madalena no momento da conversão, mas só no caso de Madalena o espírito maligno foi tomado como sinônimo de prostituição. Segundo o evangelho de Lucas, Madalena foi descrita como uma mulher pecadora que ungiu os pés de Jesus, com sua feminilidade explícita, uma vez que usava perfumes e cabelos soltos, daí o motivo de seu pecado ter sido identificado com a prostituição.

Por essa má interpretação de textos, muitas vezes decorrentes de traduções incorretas, sua imagem foi sendo formada ao longo dos séculos como mulher pecadora, alguns até chegaram a julgá-la como prostituta que foi purificada por Cristo e que, como prova de seu amor espiritual, lavou os pés do Senhor e os enxugou com os próprios cabelos. Considerada mulher cheia de pecados, Madalena passou a representar o arquétipo feminino tradicional, a transmissora do pecado original, que, após ser curada, teria passado a sua vida em penitência e arrependimento. Assim uma das mais importantes figuras femininas dos Evangelhos teve seu papel adulterado, o significado de sua presença e de sua obra inteiramente modificado (MORO *apud* FERRAZ, 2011, p. 25)

Seria a figura de Madalena, o famoso caso do *bode expiatório*? Haveria de existir um exemplo de como não seguir e, no caso de Madalena, foi se reverberando inclusive com sermões escritos e publicados na Idade Média de especificação *Magna peccatrix*<sup>46</sup>. Segundo Selma Ferraz (2011), no sermão, continha uma espécie de *topos* madalênico, o qual especificava: busca de prazer, beijos/luxúria,

<sup>45</sup> Existem diversas confusões acerca do nome de Maria Madalena na Bíblia. Em alguns casos ela nem é tratada como Madalena arrependida (prostituta). Ver em: <<http://www.projetovidanova.com.br/opiniao/joalsemarEra.php>> Acessado em: 10 de novembro de 2015.

<sup>46</sup> São Bernardino de Sena (1380-1444) nascido na Itália escreveu um sermão e o disseminou na Idade Média com o título *Magna peccatrix* (Magdalena pecadora), cujo conteúdo descrevia as características de uma mulher pecadora.

penteadado/vaidade, olhar lascivo, caminhar suspeito, tentação, beleza do corpo, abundância de bens/riqueza e muita liberdade. Eis a estética puta novamente sendo delineada, desenhada nas fórmulas expressivas de Maria Madalena, e latente no detalhe de Peter Paul Rubens<sup>47</sup>.

Na pintura de Rubens, vemos a ocorrência da tese warburguiana da *Pathosformel*, uma composição que se alinha à tradição. Tanto na Idade Média como no Renascimento as pinturas mantiveram viva as formas expressivas (ou fórmulas expressivas ao modo de Warburg) de Maria Madalena ao retratá-la de cabelos longos, na maioria das vezes loiros ou ruivos, vaso de perfume, lágrimas e manto vermelho. FERRAZ (2011), nos conta que na Idade Média, Madalena tornou-se a padroeira dos perfumistas, dos cabeleireiros, dos fabricantes de luvas e leques e das meretrizes arrependidas. Sobre essa expressão “Madalena arrependida”, FERRAZ nos alerta: “Arrependida de quê? Ela não foi uma meretriz para se arrepender e, se estava endemoninhada, não era responsável por nada que tenha feito” (FERRAZ, 2011, p. 21), dada a quantidade de controvérsia relacionadas à história de Maria *de Magdalena*.

Analisemos o perfume: substância que só é possível de ser elaborada a partir de uma técnica semelhante à da alquimia. Também na alquimia se aloja uma certa prática mágica. Seduzir pelo aroma. Resgatemos, então, os poros do terceiro capítulo, no qual recorramos a frase de Husserl, “o horizonte do ser é poroso”. E, seguindo, a ótica de Baudelaire, em as *Flores do mal*<sup>48</sup>, escreve: “A Circe tirânica e seus perfumes perigosos”. E ainda: “Há fortes perfumes para os quais toda matéria é porosa. Dir-se-ia que penetram o vidro”. (2004, p. 25)

KRISTEVA propõe, contudo, que o *perfume* seria a imagem do recalque problemático feminino, de uma porosidade das mulheres. Para KRISTEVA, “O ‘vidro’ do recalque não resiste à pressão de uma realidade interior: o eu feminino (como o eu baudelairiano?) é ‘vaporoso’.” (KRISTEVA, 2001, p. 24). Não seria também a

---

<sup>47</sup> Artista flamengo Peter Paul Rubens (1577-1640) estudou em Roma nos anos de 1600 com 23 anos de idade. Para E. H. Gombrich (1999) Rubens foi um *virtuoso* de sua arte. “Ele converteu suas pinturas de meras decorações barrocas para salões festivos em obras primas que retêm sua vitalidade mesmo na atmosfera fria dos museus”. (1999, p. 403)

<sup>48</sup> *As flores do Mal* é considerada um marco inicial da poesia moderna. Na obra, Baudelaire tratou de temas e assuntos que vão do sublime ao escabroso, investindo liricamente contra as convenções morais que permeavam a sociedade francesa dos meados do século XIX. Em 1857, Baudelaire ocupou o banco dos réus por causa de sua obra, sendo acusado de blasfêmia e obscenidade.

puta, um ser vaporoso? Que não resiste à pressão de uma realidade tanto interna quanto externa?

Em contrapartida, Catherine Clément responde à Kristeva voltando a história para nossa personagem histórica:

Perfume ou vapor-odor, se você quiser, impregnam com efeito a relação das mulheres com o sagrado – Maria Madalena, que ungiu com óleo perfumado os pés de Jesus, é a figura exemplar –, mas não deixa de ser carregada de muita violência e de um conhecido mal-estar. (CLÉMENT e KRISTEVA, 2001, p. 32)

Clément nos recorda dos odores e lembra que: “a fabricação dos perfumes depende apenas das essências das flores e do almíscar, que é uma secreção animal de origem genital” (2001, p. 29). Das secreções se extrai o que é sagrado e sublime, daí o mal-estar que a personagem Maria Madalena e poderíamos acrescentar, as flores malditas de Baudelaire, reproduzem na sociedade. Sagrado ou profano, o perfume é elemento essencial no *topos* pombagiresco, no da puta e em Maria Madalena. Ainda há aquela velha expressão “você está cheirando igual a penteadeira de puta”<sup>49</sup>.

## 5.2 DANÇA, VOLÚPIA E SEDUÇÃO

Revisitando os elementos pictóricos das imagens que compõem a Prancha 02 (figura 13), é possível identificar como fascínio da forma, como a *Pathosfomei*, o movimento circular, as linhas agitadas que promovem o efeito gestual da dança. Estão presentes na forma espiralada da serpente, em Lilith, passando pelos movimentos das ciganas, das pombagiras, na voluptuosidade da cabeleira de Maria Madalena, Lady Gaga e em Salomé. Também reconhecemos na dança, um dos elementos característicos da puta que, livre de qualquer controle moral, social e político, por sua vaporosidade, promove através de seu corpo a transgressão do interdito. Além disso, podemos inferir que a dança é a atitude primitiva e sobrevivente desde o tempo em que a prostituta sagrada vivia livre, disponível para suas paixões.

---

<sup>49</sup> Ditado popular tipicamente brasileiro.

A medida que a prostitua sagrada avança pela porta aberta, ela começa a dançar ao som de música de flauta, pandeiro e címbalos. Seus gestos, sua expressão facial e os movimentos de seu corpo flexível, tudo fala de maneira a dar boas vindas à paixão. Não há falsa modéstia em relação a seu corpo, e quando dança, os contornos de sua forma feminina revelam-se sob sua túnica cor de açafraão quase transparente. Seus movimentos são graciosos, e ela tem plena consciência de sua beleza. Está cheia de amor, e quando dança sua paixão cresce. Em seu êxtase esquece toda repressão e entrega-se à deusa e ao estranho. (QUALLS-CORBETT, 1990, p. 27)



**Figura 13** – Detalhes das imagens 01, 02a, 05, 04b e 06. A cantora pop Lady Gaga no clipe musical *Judas*, *Maria Madalena* pintura a óleo de Peter Paul Rubens, afresco de Michelangelo da Capela Sistina, imagem do cigana Carmem e fotografia de Margot Dravet, de uma pombagira incorporada.

Por um lado, a dança é a máxima expressão de contato entre o corpo e os nossos ancestrais, por outro, juntamente com a imagem negativa das prostitutas, das feiticeiras e das pombagiras, a dança é associada à agitação da carne, aos processos de magia, aos meios de sedução e às formas de manifestação demoníacas, principalmente em rituais de magia e em diversos espaços da vida social.

Qualls-Corbett (1990), ainda sobre a prostituta sagrada, fala da concepção pagã da mulher, que resultou de forma evidente nas grandes caças às bruxas. Ela aponta os séculos XV, XVI e XVII como uma época em que mulheres protestavam contra o controle da Igreja e do Estado, e foram condenadas. De uma maneira ou de outra, eram acusadas de práticas de feitiçaria, sobretudo quando mantinham encontros secretos e frequentemente prestavam-se a danças ou a rituais “pagãos”. Ainda mais absurdas foram as condenações de mulheres habilidosas no preparo de

infusão e medicamentos, que praticavam as artes curativas (hoje, as curandeiras): “Estima-se que de seis a nove mil pessoas tenham sido executadas nessa época, sendo oitenta e cinco por cento delas mulheres.” (QUALLS-CORBETT, 1990, p. 62).

Não podemos esquecer de que esta perseguição teve como foco principal a figura feminina, pois toda a questão da bruxaria estava diretamente ligada ao corpo. LEITE (2006), relata que o Santo Ofício<sup>50</sup>, nome oficial da Inquisição, elaborou um documento intitulado *Malleus Maleficarum* ou o *Martelo das feiticeiras*. Livro que serviu de guia para os senhores “juizes” da igreja. O autor afirma também que, esse livro se tornou um dos maiores documentos que influenciaram a misoginia da cultura ocidental. No documento, a mulher, seu corpo e sua risada, bem como, a sua sexualidade tornaram-se explicitamente territórios de exploração do Mal. Para os autores do *Malleus Maleficarum*, Satã, com autorização de Deus, poderia se apossar do corpo humano visando assim fazer o mal e conquistar almas para si. E é justamente pela sexualidade que o diabo ganha domínio sobre a pessoa, pois ela é sua parte mais vulnerável desde a queda do Paraíso. Como a mulher é mais propensa aos prazeres terrenos, por seu caráter cínico e insaciável, torna-se o alvo perfeito das investidas malignas. Um trecho do livro citado por LEITE (2006) relata:

As bruxas depravam-se através do pecado, logo, a causa de sua depravação não há de residir no diabo e sim na vontade humana. (...) Por serem mais fracas na mente e no corpo, não surpreende que se entreguem com mais frequência aos atos de bruxaria. (*Malleus Maleficarum* apud. LEITE, 2006, p. 157)

Encontramos, na bruxa, novamente a força opressora de uma realidade cristã. Sua capacidade em lidar com o mundo dos mortos, dos espíritos a torna personalidade susceptível aos controles na natureza. De certa maneira, essa autoridade bruxesca, promove um certo receio ao *status quo*, agride as normalidades civilizatórias, inverte o racionalismo científico e ameaça a teologia cristã. Assim o são as pombagiras. Não é de se espantar que a própria expressão

---

<sup>50</sup> A Inquisição, ou Santa Inquisição foi uma espécie de tribunal religioso, Fundado pelo Papa Gregório IX, na Idade Média. O Tribunal do Santo Ofício da Inquisição mandou para a fogueira milhares de pessoas que eram consideradas hereges (praticante de heresias; doutrinas ou práticas contrárias ao que é definido pela Igreja Católica) por praticarem atos considerados bruxaria, heresia ou simplesmente por serem praticantes de outra religião que não o catolicismo.

**Disponível em:** <<http://www.infoescola.com/historia/a-santa-inquisicao/>> Acessado em: 11 de novembro de 2015

*pombagira*, promova reação de espanto, riso, deboche, respostas monossilábicas, ou um silêncio desconfortante. (DRAVET, 2014)

Não devemos nos esquecer de que Fausto, obra homônima de Goethe (2004)<sup>51</sup>, realizou um pacto com o demônio Mefistófeles. Pacto que só foi oficializado perante uma congregação de bruxas. Não obstante, personagens de origem bíblicas são descritas com o mesmo furor, com capacidade de encantamento, feiticeiras em essência, por vezes, descritas como compactuadas com o demônio. A exemplo, temos a célebre história de Salomé, na qual a dança está associada a um ato de perversão e brutalidade feminina. No detalhe de Salomé dançando (figura 14) temos a representação do afresco de Filippo Lippi<sup>52</sup>, pintor Renascentista, em que retrata a história bíblica de Salomé na Catedral do Prado na Itália. Intitulada “*A festa de Herodes: A dança de Salomé*”, o afresco ilustra exatamente os trechos dos evangelhos de Mateus (14, 1-11) e Marcos (6, 17-28), quando o Rei Herodes, em comemoração do seu aniversário, realiza uma grande festa para os proeminentes da Corte, os chefes militares e os grandes da Galileia. Herodes oferece um grande banquete no qual vários convidados ao estilo pagão se fartam de comida e bebida. Um banquete que não permitia a entrada de mulheres, salvo hetairas e escravas.



**Figura 14** – Detalhe da imagem 3/Prancha 02. Salomé dançando, afresco de Filippo Lippi.

O detalhe valoriza o momento da dança de Salomé, filha de Herodíade. Em algum momento do festejo, a jovem moça surge com sua beleza de origem nobre, despertando a atenção de todos os convidados, incluindo Herodes. Na pintura de

<sup>51</sup> Goethe (1749-1832) foi escritor, filósofo e cientista alemão, autor do poema trágico *Fausto*, obra prima alemã em que Fausto, um cientista alemão, vende sua alma para Mefistófeles, a obra revela a decadência do espírito humano que se deixa seduzir pelo mal. Um dos pontos altos da história é o capítulo intitulado de *A noite de Walpurgis*, momento em que Fausto e Mefistófeles confirmam o pacto perante toda uma congregação de bruxas.

<sup>52</sup> Filippo Lippe (c. 1406-1461), pintor florentino do século XV, ficou famoso pelos seus afrescos na capela Brancacci, recebeu influência do pintor italiano Masaccio.

Lippo, há aparentemente uma confusão, embora Salomé esteja no momento da dança, quase no centro da imagem. Todos parecem fazer algum comentário e há, em alguns personagens, certa expressão de espanto. A pintura propõe convergir no limite do recorte uma narrativa, quase que anacrônica; vários fatos da história estão ali registrados em um único espaço/tempo, encerrados no recorte geográfico da pintura.

Se observarmos especificamente o detalhe de Salomé enquanto dança, é possível notar em sua fisionomia um olhar compenetrado que quase nos faz pensar que estão isentos de maldade. Em seu corpo, gestos sutis, uma beleza lânguida, concentrada nos movimentos e na justa finalidade dos gestos. Com o seu olhar distante, arraigado em sua beleza pujante e na graciosidade da dança, a jovem consegue encantar Herodes. Encantar, prender por meio da linguagem, colocar dentro da música, aprisionar, quase como um feitiço. O clímax da história ocorre exatamente no momento em que Herodes, *encantado*, oferece uma recompensa para Salomé, com o intuito de fazê-la dançar novamente. Segundo os relatos históricos, a jovem poderia pedir qualquer coisa como recompensa, Herodes lhe daria metade do reino se fosse de seu interesse. Incitada pela mãe, a jovem Salomé pede como recompensa a cabeça do profeta João Batista, que se encontrava preso dentro de uma cisterna (Marcos 6:14-29).

A cena pintada por Filippo Lippi comporta três momentos. O momento do banquete concomitante à dança de Salomé, representado com a figura de Herodes no centro da imagem. À esquerda, o momento em que Salomé recebe a cabeça de João Batista e, ao lado direito, o momento em que Salomé entrega para sua mãe, em uma bacia de prata, a cabeça de João Batista.

Na história de Salomé, bem como na pintura de Lippo, estão presentes vários elementos que transitam no imaginário da mulher como ser diabólico e sexualmente articulado. A vingança é projeto da mãe de Salomé, Herodíade, neta de Herodes o Grande. A questão é que Salomé foi fruto de um casamento mal sucedido, Herodíade casou-se com Herodes Agripa I. Por descontentamento no casamento, ou azar no amor, Herodíade separou-se para unir-se com seu cunhado e meio tio, Herodes Filipe, rei da Galileia, praticando, então, um incesto. O fato percorreu o reino, tão logo, João Batista, homem justo e santo, conforme o evangelho de São Marcos, prega contra o casamento ilícito do rei, condenando o ato de Herodíade e

colocando em risco sua reputação e matrimônio. Havia um certo ato libertador na decisão de Herodíade, a vontade e desejo de amar e casar com quem bem lhe interessasse.

A beleza e o vigor da juventude podem ser tratados como o produto de grande fascínio e um atributo bastante explorado no jogo da sedução, além do que, o ato de maldade de Herodíade, com a cumplicidade da filha, reforça o imaginário da potência sexual feminina. Mãe e filha utilizam-se dos artifícios para alcançar aquilo que mais queriam e desejavam. A pintura, a literatura, o cinema e diversos fatos históricos, talvez comprovem que a beleza feminina, o fascínio que elas despertam, podem resultar nos mais variados problemas políticos, culturais e religiosos. Esse imaginário da força sexual e de sedução da mulher influenciou falências financeiras e já foi motivo de intrigas conjugais e interferências nas decisões de um monarca<sup>53</sup>, tenha recebido um reforço das mulheres que se dedicaram à magia e a feitiçaria, Marlyse Meyer escreve:

Ela atrai os homens com iscas mentirosas a fim de melhor atirá-los no abismo da sexualidade. Não há imundice à qual não a leve a sua luxúria... Fundamentalmente cortesã, para melhor enganar, ela se disfarça, se pinta: ama frequentemente as danças que acendem o desejo. Ela transforma o bem em mal, a natureza no seu contrário, especialmente no domínio sexual... As mulheres enfeitiçam, usam encantamentos e malefícios (MEYER, 1993, p. 46)

Há uma forma presente e comum encontrada nas imagens de Salomé, na figura da pombagira e das ciganas (figura 15). Semelhante à pombagira é a essência de uma entidade que se encarrega “da vingança, pactuando com as mulheres feiticeiras contra as suas inimigas. Todos os trabalhos inerentes a casos de amor são entregues à Pomba-Gira” (MEYER, 1993. p. 89). Outro ponto semelhante é a referência à dança cigana e o meio pelo qual as ciganas conseguem enamorar seus amantes pelo vigor e pela sensualidade expressa nas danças que

---

<sup>53</sup> Como exemplo temos o caso de Maria Padilha que influenciou o rei Pedro I de Castela a assassinar todos os que conspiravam contra o seu favor, conforme nos relata Meyer: “Singular es por esto el ciclo de los romances de don Pedro el Cruel, donde aparece sombreada de negras tintas la figura de ese monarca manchado de crímenes, y cuyo corazón embravece cuanto más acosado se ve por visiones sobrenaturales que le anuncian trágica muerte. Sus víctimas, en camio, son idealizadas por la musa popular; sobre todo el maestro desdichado, Don Fadrique, maestro de Santiago, hermano del monarca, y la esposa aborrecida por el rey, la reina doña Blanca muerta en la flor de la juventud por mandato de don Pedro, para complacer a la amiga bienamada Doña Maria de Padilha.” (1993, p.43)

em muito se assemelham com a dança do ventre. Na história de Salomé diz-se que para conseguir hipnotizar os desejos de Herodes, ela dançou a dança dos sete véus.



**Figura 15** – Detalhe das imagens 08, 06 e 04b: Pintura a óleo de *Salomé* de Gustave Moreau, fotografia de Margot Dravet de uma pombagira incorporada e imagem do filme *Carmem* de Francesco Rosi.

Assim como as ciganas, que entorpecem os corações masculinos com suas danças, Salomé e as pombagiras também têm como aporte imaginário o movimento lascivo do corpo. É possível, portanto, relacionar a dança de Salomé à dança de uma bacante. Mais uma vez, a encruzilhada do imaginário opera sobre as correlações. Meyer estabelece uma relação que esclarece o fato:

Bombo-gira é uma bacante. Poderosa e conhecedora da magia. Às vezes é espanhola, outras vezes cigana, às vezes dançarina da praça Mauá, ou mulher das zonas do baixo meretrício. E assim vão as especulações em torno da personagem. O interdito, o impossível, segundo as normas modelares da sociedade, não conhece nenhum limite, nem ético, nem moral. (MEYER, 1993, p. 99)

O Pintor francês Gustave Moreau<sup>54</sup>, dedicou uma série de pinturas ao tema de Salomé (Imagem 08/Prancha 02) que, por sinal, retrataram elegantemente a personagem. Na pintura “A aparição” de 1875, o artista reporta aos mesmos personagens do afresco de Filippo Lippi: Salomé em primeiro plano, muito bem

<sup>54</sup> Gustave Moreau (1826-1898), pintor francês que tornou-se célebre por ser um dos principais impulsionadores da arte simbolista do século XIX.

adornada executando uma dança, com os pés nus, aponta para a cabeça ensanguentada de João Batista. Ao lado de Herodes, no trono à esquerda, encontramos possivelmente Herodíade, mãe de Salomé.



**Figura 16-** Detalhe da obra *A morte de Orfeu*, pintura a óleo de Émile Lévy. (Imagem 07/Prancha 02).

O próprio Aby Warburg (2013) se atentou para a forma expressiva dos gestos dançantes nas obras “O nascimento de Vênus” e “a primavera” do pintor renascentista Sandro Botiçelli. Nietzsche (2005), no texto “A visão dionisíaca do mundo”, já havia falado da dança como “uma linguagem gestual realçada”. Outra referência à dança como manifestação da sexualidade dionisíaca é Ariadne<sup>55</sup>. Ela também é retratada como líder das extasiadas mênades<sup>56</sup> dançantes (figura 16), as mulheres seguidoras do deus Dionísio<sup>57</sup>. A dança não é diferente das danças bacanais da prostituta sagrada. Plutarco explica que a dança consistia em furor

<sup>55</sup> Na mitologia grega, Ariadne, filha do rei Minos de Creta, apaixona-se pelo herói Teseu e declara que o ajudará a libertar-se do labirinto se ele prometer levá-la para fora de Creta e torná-la sua esposa. Ariadne habilmente oferece a Teseu um novelo de linha para marcar seu caminho para fora do complicado labirinto, e assim ele é salvo de ser devorado pelo monstro Minotauro. Teseu leva Ariadne consigo embora de Creta, mas a abandona numa ilha deserta. Sozinha, ela fica desolada e quando começa a lamentar-se, o deus Dionísio aparece e faz de Ariadne rainha do seu reino, de tal forma que Ariadne torna-se líder das dançantes do culto ao deus Dionísio.

<sup>56</sup> Na mitologia grega, as *Mênades*, ou *Mênades* (de *mainomai*, “enfurecido”), também conhecidas como **bacantes**, **tiades** ou **bassáridas**, eram mulheres seguidoras e adoradoras do culto de Dionísio (ou Baco, na mitologia romana). Eram conhecidas como selvagens e endoidecidas, de quem não se conseguia um raciocínio claro.

<sup>57</sup> Dionísio (Baco), deus do vinho, era filho de Júpiter e de Sêmele (uma mortal). Segundo Bulfinch (2002) não representava apenas o poder embriagador do vinho, mas também suas influências benéficas e sociais, de maneira que era tido como o promotor da civilização, legislador e amante da paz.

cheio de profecia e de conhecimento secreto. “O corpo dançante entra em ritual que liga o pessoal com o transpessoal; através do êxtase erótico, a profundidade do espírito se realiza.” (QUALL-CORBETT, 1990 p. 89). A dança é também uma espécie de transe, dependendo do ritmo e dos movimentos, quase uma possessão.

Oscar Wilde<sup>58</sup> eterniza o mágico e poderoso intento de Salomé em sua peça homônima, escrita em 1893. No texto, Salomé apaixonou-se por João Batista e assim emprega uma busca voluptuosa e louca em favor de um beijo negado. No texto de Wilde, Salomé pede a cabeça do profeta a fim de beijá-lo.

Ah! Beije a tua boca. lokanaan! Beije a tua boca! Os teus lábios têm um gosto amargo. Era gosto de sangue? Não! Foi talvez o gosto do amor... Dizem que o amor tem um gosto amargo... Mas que importa? Que importa? Beije a tua boca lokanaan, beije a tua boca!... (WILDE, p. 80, 2004)

Wilde utiliza-se de um altíssimo tom de lirismo com profusas e delicadas descrições, transitando entre os limites do erotismo e as perversões humanas. Também ficam claras as polaridades *santidade* e *impudicidade*, *luxúria* e *remissão*, *deus* e o *diabo*. Salomé carrega consigo a personificação dos desejos sexuais e o profeta o seu oposto. O autor ainda faz referência à dança dos sete véus e descreve Salomé como uma jovem e encantadora mulher, que em vários momentos é comparada com a lua, e possui o fascínio e o brilho estonteante do astro luminoso, embora haja uma escura e misteriosa imensidão que a rodeia. Salomé se faz presente na figura dos vagalumes, em imensa escuridão ela lampeja, brilha, a fim de chamar a atenção. Faz porque é preciso fazer, não há escapatória.

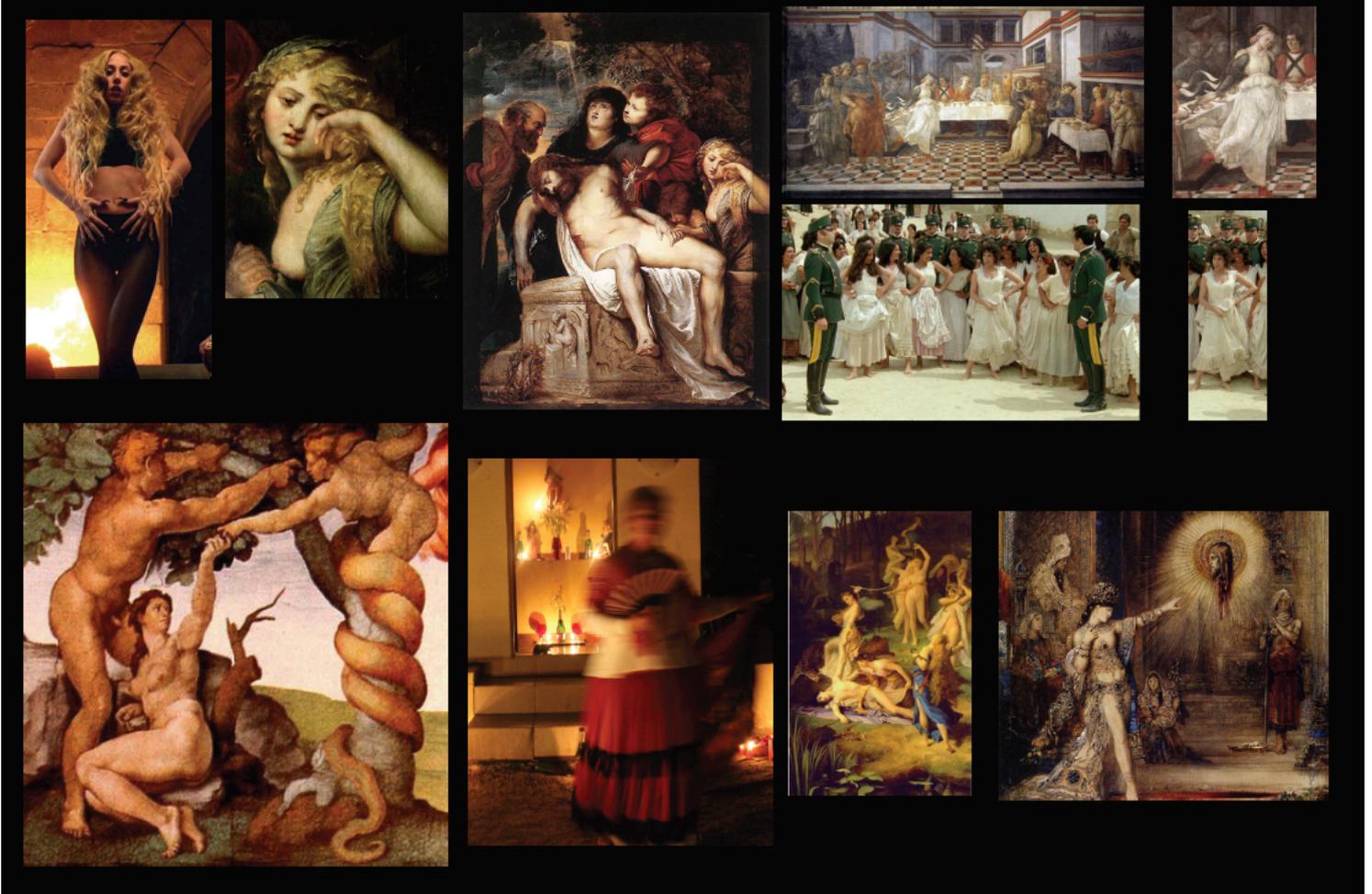
Os artifícios usados pelas mulheres para encantar e produzir um enfeitiçamento têm como atributo a dança. A título de exemplo, temos Carmem de Bizet<sup>59</sup>, que encanta D. José com sua dança cigana. Temos os cabarés que encantam seus clientes com shows de danças com suas cortesãs, sedutoras como lobas, cujo objetivo é encantar, seduzir para assim alcançar o seu interesse maior, seja ele qual for.

<sup>58</sup> Oscar Wilde (1854-1900) nasceu em Dublin, “filho de protestantes de classe média com boas relações sociais” (GAY, 2009, p.75). Escreve a peça *Salomé* em 1892 e em 1895 é julgado pelo crime de “atos de indecência grosseira” (*Ibidem*, 2009, p. 79) entre homens e condenado por dois anos à prisão.

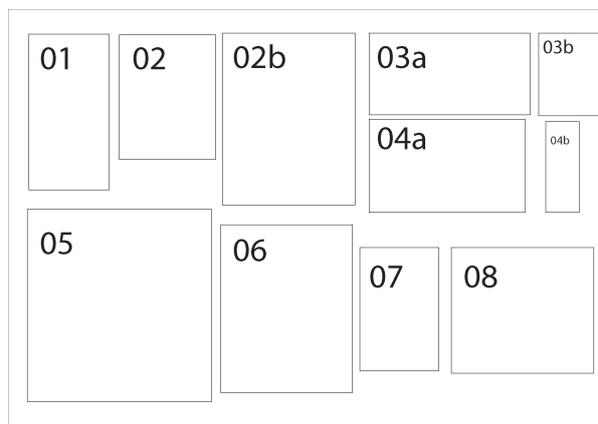
<sup>59</sup> Compositor francês Georges Bizet (1838-1875) teve uma curta carreira sendo sua ópera Carmem, obra de maior sucesso. Morreu três meses após a primeira apresentação ao público de Carmem.

No livro “A tirania do prazer” Guillebaud (1999) cita Ovídio, ao afirmar, convicto, que, no plano sexual a mulher é mais poderosa que o homem e, portanto, mais ameaçadora e merecedora de coação específica. É a velha ideia de “furor uterino, transmitida através dos séculos, à maior parte das civilizações, e que serviu de álibi para a opressão das mulheres.” (GUILLEBAUD, 1999, p. 179). Talvez o corpo feminino tenha sido o último refúgio, devido à opressão e à proibição que cercearam das mulheres os direitos materiais sobre decisões econômicas e políticas, a ponto de lhes restarem apenas o corpo e seus artifícios como meio de barganha, como mercadoria para alcançar maiores *status*, melhor condição de vida, para si e suas crias, e até mesmo a realização de desejos mais íntimos e particulares.

Não distante dessa imagem bacante, encontramos como expressão de consumo as cantoras do mundo pop, (Imagem 01/Prancha 02). A cantora Lady Gaga, por exemplo, evidencia, em seu discurso, uma liberdade como enfrentamento para transcender; em sua *venustidade*, encarna uma mulher corajosa, sensual, sedutora e dominadora, às vezes vingativa. A cantora representa e porta praticamente os mesmos elementos formais de um passado ainda latente, de prostitutas, outrora em templos sagrados, passando pela resistência e repressão das eras ditas iluminadas e, hoje, como produtos da indústria fonográfica, são mulheres que promovem uma *estética puta*, um discurso do corpo e das liberdades sexuais, temática que será explorada no próximo capítulo a partir das imagens que compõem a Prancha 03: Pornografia, consumo e putaria.



### 5.3- PRANCHA 02: FEITIÇARIA, MAGIA E A DEMONIZAÇÃO DA PUTA.



- 01- Figura midiática Lady Gaga, é a personificação da transgressão e contestação da dominação machista de uma moral falocêntrica. A cantora incorpora mitos gregos como a deusa do amor, um anjo caído e, curiosamente, possui um grupo de seguidores *fãs*, intitulados de pequenos monstros ou *littre monster*. Na imagem ela aparece em uma cena do clipe musical *Judas*, *single* composto e produzido pela própria artista.  
**Clipe:** fotografia do clipe *Judas* (4:35). Álbum "Born This Way" (2011). Duração: 5:34  
**Disponível em:** <[http://vignette3.wikia.nocookie.net/ladygaga/images/7/79/Lady\\_Gaga\\_-\\_Judas\\_420.jpg/revision/latest?cb=20110505221636](http://vignette3.wikia.nocookie.net/ladygaga/images/7/79/Lady_Gaga_-_Judas_420.jpg/revision/latest?cb=20110505221636)> Acessado em: 25 de Setembro de 2014
- 02- Maria Madalena, detalhe da obra *Pietà* de Peter Paul Rubens. No *site* da Galeria Borghese temos a seguinte descrição:
- “A *Pietà* de Peter Paul Rubens, gênio do barroco europeu, foi pintado durante sua primeira estadia em Roma (1602). Rubens oferece uma pintura extraordinária sobre o tema da encarnação da natureza divina e humana na pessoa de Cristo, suspenso entre a morte e a vida potencial futuro: todas as cores do espectro de luz estão contidos na epiderme, no opalescente, que nos apresenta um colorido perolado.”<sup>60</sup>
- 2b- Na composição, Maria Madalena ocupa posição inferior de escanteio, aparece sensualmente com os seios a mostra, embora sua sublime tristeza chora a morte de Cristo.  
**Pietà (1602), Óleo sobre tela, Galeria Borghese, Roma**  
**Disponível em:** <http://www.galleriaborghese.it/borghese/it/deporube.htm> Acessado em: 10 de Novembro de 2015.
- 03- Salomé executando a dança dos sete véus no banquete de Herodes. Detalhe do afresco de **FILIPPO LIPPI (1406 – 1469)**, *O Banquete de Herodes* de 1452–64.  
**Catedral de Prado, Itália**  
**Disponível em:** <[http://www.ufrgs.br/napead/repositorio/objetos/historia-arte/imgs/idmod/Lippi\\_05.jpg](http://www.ufrgs.br/napead/repositorio/objetos/historia-arte/imgs/idmod/Lippi_05.jpg)> Acessado em: 25 de setembro de 2015.

<sup>60</sup> La *Pietà* di Pietro Paolo Rubens, genio del barocco europeo, fu dipinta durante il suo primo soggiorno romano (1602). Rubens offre un dipinto straordinario sul tema dell'incarnazione della natura divina e umana nella figura di Cristo, sospeso tra la morte avvenuta e la potenziale vita futura: tutti i colori dello spettro della luce sono contenuti nell'epidermide, in quelle opalescenze, che sviluppano il colorito madreperlaceo, introdotto da Federico Barocci (si veda il contrasto della mano viva di Maddalena accanto a quella bluastra nel confronto con Raffaello). (tradução do autor). **Disponível em:** <http://www.galleriaborghese.it/borghese/it/deporube.htm> Acessado em: 10 de Novembro de 2015.

03b- Detalhe de Salomé dançando.

04- A cigana representada em sua liberdade sexual pungente a partir da personagem Carmem. Inspirada no Romance de Prosper Marimé e da Ópera de Georges Bizet. a cigana também está associada aos excessos, às paixões e à magia.

**Filme:** Fotografia (36:15) do filme *Carmem*. Direção: Francesco Rosi. Roteiro: Francesco Rosi, Henri Meilhac, Ludovic Halévy. Ano: 1984. Duração: 152. Gênero: Musical.

04b- Detalhe de Carmem cantando e dançando.

05- Eva sendo tentada pela serpente que, em forma de mulher, reforça o imaginário do demônio como figura feminina. A serpente supostamente pode ser Lilith, a primeira mulher e, portando, veio antes de Eva. Detalhe da pintura da Capela Sistina pintada por Michelangelo Buonarroti.

**Museu do Vaticano – Roma**

**Fonte:** Em *A história da arte* de E. H. Gombrich. (1999, p. 309).

06- Fotografia de uma pombagira incorporada. Imagem produzida a partir do projeto de pesquisa "O feminino da tradição afrobrasileira à cultura brasileira - estudo da figura da pombagira, suas imagens e imaginários mediáticos" financiado pelo CNPq, desenvolvido pela linha Processos comunicacionais na cultura mediática, do Mestrado em Comunicação da Universidade Católica de Brasília e coordenado pela profa. Florence Dravet.

**Fotografia de Margot Dravet**

07- As Bacantes, também chamadas de Mênades, seduziram Orfeu mas este recusou se mantendo fiel a Eurídice. As bacantes ficaram furiosas e descontroladas o assassinaram, fazendo seu corpo em pedaços.

Pintura a óleo de Émile Lévy, 1866.

**Museu D'Ossay, Paris**

**Disponível em:** < <https://www.pinterest.com/pin/87116574014069830/> > Acessado em 25 de outubro de 2014.

08- Pintura, *A aparição*, 1875 de Gustave Moreau, Salomé aponta para a cabeça de João Batista ensanguentada, adornada se posicionada como uma Mênade.

**Museu Nacional Gustave Moreau, França.**

**Disponível em:** < <https://historiandonanet07.wordpress.com/2011/06/19/o-decadentismo-nas-artes-%E2%80%93-gustave-moreau/> > Acessado em 25 de outubro de 2014.

## 6 PORNOGRAFIA, CONSUMO E A PUTARIA

*“O literal domina. A partir da escrita, não há mais nenhum além, nenhuma censura, nenhuma cadeia de signos que possa manter suas promessas. O espírito humano alcançou o ambicionado estado de masturbação mental. Ele é pornográfico. Sua pureza é a sujeira deste mundo”.*

*(Dietmar Kamper)*

O que o final do século XIX, juntamente com as revoluções industriais, o êxodo e as metrópoles pulsantes resguardou para a puta foi um grande mercado, no qual, a partir de então, puderam ser vendidos sob a lógica do capital: o sexo, o prazer e, de maneira mais sofisticada, o gozo. Por isso, vamos primeiro problematizar os sentidos da pornografia. Entendemos como pornografia aquilo que está exposto, o que é evidenciado sob a forma do excesso, o que é apresentado ao público, embora habitualmente não o seja de costume. A pornografia é a encenação do obsceno (ob-sceno = fora de cena). Ela sugere o trânsito entre o privado e o público; é o que se faz na intimidade de uma maneira exposta, publicada e divulgada. Já a *pernémi*, verbo grego do qual se originou a palavra pornografia, “remete a tudo que diga respeito à compra e venda de mercadorias, em geral, e de indivíduos, em particular.” (DUFOUR, 2013, p.28).

Uma das aproximações entre a economia e o sexo está presente na palavra “consumar”, que significa desdobrar alguma coisa até a plenitude de sua essência. Só pode ser consumado aquilo que já é. O sexo consuma a relação do corpo do homem com o prazer. Em muitos casos o prazer consuma a vida. Este consumir assim entendido é um descomedimento, a *hybris* grega que citamos no capítulo 2. A língua grega guarda duas palavras para a noção de consumo, *dapanau* e *dapánai*, a primeira significa consumo no sentido de “esgotar, finalizar, saudar”, e a segunda no sentido de “gastar dinheiro, prodigalidade”. Há ainda a palavra *pornéia*, já explorada na Prancha 01, quando abordarmos a relação entre a mãe e a sua cria, no ato de amamentar. Segundo Gustavo de Castro (2006), *pornéia* guarda uma velha lembrança da relação amor e consumo, a qual o pensamento medieval fez questão de condenar. A publicidade e o cinema em nosso tempo foram responsáveis pela reaproximação do elo (amor/sexo e economia/consumo), ou seja, uma relação que os gregos um dia consideraram como um dos tantos nomes da deusa Vênus, tal

como exploramos no capítulo da Grande Mãe. Lembremos que a Vênus Erictina<sup>61</sup> era a divindade sagrada das prostitutas, papel semelhante desempenhado por Maria Madalena e a Santa Hegipciaca<sup>62</sup>.

*Pornéia* é o amor voraz, devorador, destruidor, que consome aqueles que dele comungam. Sua regra é: amo o outro, logo como-o. Já o sentido da palavra *dapanau* é o de alimentar-se e nutrir-se, logo, entendido como necessidade e ganho; o sentido de *dapánai* corresponde à outra necessidade, agora o de perder, desnutrir, colocar para fora. A partir do imaginário estamos investigando os vestígios das imagens da putaria se possível, como a síntese nocional do jogo/relação entre o sexo e o consumo; o amor ávido e a economia do gozo e do excesso. Eros e Capital. Tentamos, neste esforço, acessar um pensamento cujo campo são os abismos e os porões da existência humana, aquele inominável de que dizíamos. Isso significa acessar parte de nossa subjetividade que pulsa entre o desejo e o poder, o impulso, a avidez e o comedimento, o interdito e a transgressão e que, por vezes, dilacera nossas vontades e toca nossas escolhas.

Estar no meio dessas forças, algo que Dufour chama de “dupla coação”, nos deixa reféns da publicidade que exalta a perversão, o vício, o jovial e a violência para, da confusão, extrair o efeito consumista. A publicidade nos aborda sob o pretexto do “ponto de satisfação”, algo que termina por desembocar no consumo:

Ora, estamos na época da cisão: fotos provocantes de Lolitas podem ser encontradas em toda parte. São tantas que já nem são vistas mais. Elas estão constantemente emitindo incitações sadeanas diretas, no sentido em que se dirigem àquele que as contempla aquecendo-o, ou seja, enviando um mandamento que diz: Goze! E, no entanto, o espectador deve frear com toda força para resistir à tentação. Em suma, ele deve meter na cabeça que a foto é apenas para que compre a revista e eventualmente presenteie a namorada com a blusa excitante usada pela mocinha. Mas nada mais do que isso. (DUFOUR, 2013, p. 325)

Somos diariamente empurrados para esse “ponto de satisfação” no cinema, na publicidade, nos programas de auditório e nas casas de espetáculos, cujo

---

<sup>61</sup> A Vênus Erectina ou Ericina recebe esse nome em decorrência ao monte Erice situado a oeste da Sicília onde abrigou-se o templo dedicado ao seu culto, que eram direcionados ao amor impuro e por conseguinte tornou-se patrona das prostitutas.

<sup>62</sup> Nascida no Egito, Santa Maria do Egito foi uma asceta que, após uma vida de prostituição, retirou-se para o deserto. Padroeira das mulheres penitentes, Santa Hegipciaca viveu nos séculos IV e V d.C, e, além de ser especialmente venerada na Igreja Copta, é também objeto de devoção na Igreja Católica e Ortodoxa.

discurso está presente tanto no cartaz publicitário do filme “*Moulin Rouge*”, quanto nas propagandas estilo década de 50 e 60 (figura 17). A indústria, portanto, assume os valores antes proibidos, para que a famigerada capacidade de gerar lucros por meio do sexo e do interdito possa livremente ser exercitada. Essa prática soa como uma estratégia. Como se, anos de proibição tivessem sido criados para que, no futuro (o nosso presente), resultassem em dias áureos e lucrativos para o mercado pornográfico, que sobrevive sob aquilo que, outrora, fora insistentemente banido e repudiado.



**Figura 17** – Detalhe das imagens 08, 07 e 01, pôster com *pinup* para as ferramentas Rigid, cartaz publicitário com *pinup* para campanha dos cigarros Lucky Strike e pôster do filme *Moulin Rouge* de Baz Luhrmann.

O mercado pornográfico movimenta bilhões anualmente. Para a revista *IstoÉ Dinheiro*<sup>63</sup>, o lucro anual nos Estados Unidos estaria na casa dos US\$ 10 bilhões de dólares, enquanto que o mercado brasileiro de produtos eróticos gira em torno de US\$ 350 milhões por ano. O Brasil é o décimo país com maior número de atores pornôis do mundo e, segundo o artigo publicado no *site* da Associação Brasileira de

<sup>63</sup> Disponível em: <<http://www.istoedinheiro.com.br/noticias/negocios/20130726/novos-lucros-sexo/4933.shtml>>. Acessado em 25 de Agosto de 2014.

Empresas de Mercado Erótico (ABEME)<sup>64</sup>, nosso mercado erótico vem crescendo 8,5% ao ano; a estimativa para 2015 é de que o mercado fature aproximadamente R\$ 1,17 bilhões de reais. Embora esse montante pareça ser injetado majoritariamente pelo público masculino, visto por Dufour como: “um objeto de divertimento que tem como finalidade a masturbação – em outras palavras, a mais apreciada das atividades pré-ediapiana” (DUFOUR, p. 370), as mulheres representam 49% do público consumidor, segundo dados da própria ABEME.

Podemos perceber, a partir de uma análise de LEITE (2006), que, mesmo passando por crises econômicas, sejam locais ou globais, a indústria da pornografia possui um enorme vigor, com mercado consolidado e crescente, movimentando volume de dinheiro considerável dentro da economia capitalista. Exemplo da força monetária do sexo foi a entrada do bordel australiano *Daily Planet*, fundado em 1975, na Bolsa de Valores, tornando-se o primeiro prostíbulo do mundo a ter “investidores” legais oferecendo papéis para futuros acionistas. “Desta forma, a mercadoria ‘ato sexual’ insere-se também no capitalismo financeiro” (LEITE, 2006, p. 61). Afinal, conforme citado por LEITE ao se referir a um dos diretores do bordel, “o sexo é uma indústria popular e lucrativa”.

Não foi diferente no final do século XIX com o bairro *Storyville* em Nova Orleans. Criada em 1897, *Storyville* recebeu seu nome em homenagem a Alderman Sidney Story, que propôs a segregação quando as tentativas habituais para a regulamentação das casas de prostituição (*maisons de rendez-vous*) fracassaram<sup>65</sup>. O Bairro tinha mais de trinta e oito quarteirões, que consistiam inteiramente em bordeis, pensões, cubículos, *sallons*, casa de dança e cabarés. Estima-se que aproximadamente US\$ 15 milhões de dólares foram faturados por ano em *Storyville*: “Provavelmente perto dos 15, foram para as meias das prostitutas, as sotainas dos clérigos proprietários das casas onde funcionavam os prostíbulos, os bolsos dos políticos e as contas polpudas dos proprietários.” (ROSEN *apud* ROBERTS, 1992, p. 310).

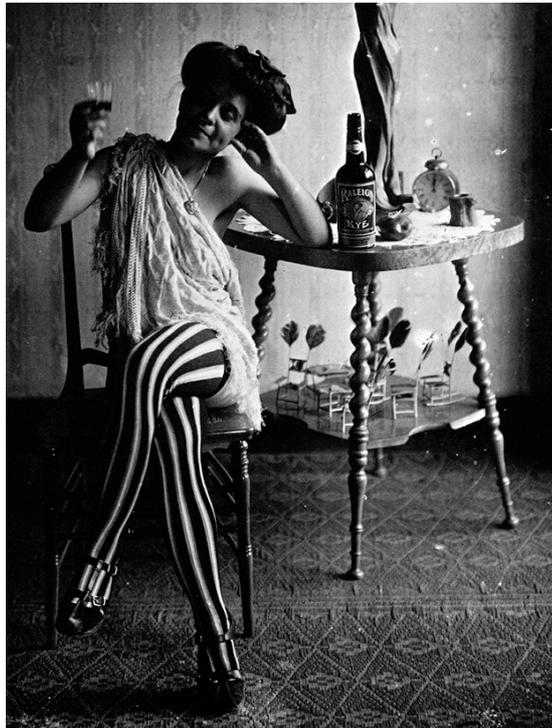
---

<sup>64</sup> Disponível em <<http://www.abeme.com.br/abeme-2/mercado-erotico/#prettyPhoto>>. Acessado em 10 de Outubro de 2015.

<sup>65</sup> Segundo Roberts (1992) nos Estados Unidos, no início da década de 1870, as autoridades da polícia e da profissão médica estavam solicitando e promulgando uma regulamentação em resposta à proliferação da prostituição. Usando como pretexto o perigo da doença venérea, e extraíndo seus dados da pró-regulamentação *History of prostitution* (1858), de William Sanger, as autoridades norte-americanas tentaram impor medidas de regulamentação, citando o exemplo dado pela Europa continental como uma solução brilhante para o problema da prostituição.

Roberts apresenta ainda a declaração de uma famoso pianista da época que trabalhou nas casas de prostituição em *Storyville*:

Este bairro fantástico era como algo que ninguém jamais havia visto antes nem veria depois. Centenas de homens passavam por suas ruas, dia e noite. As prostitutas, em seus vestidos de menininha, ficavam de pé nas portas dos cubículos cantando *blues*. Algumas eram verdadeiras damas, apesar de sua decadência, outras eram bêbadas habituais, e outras ainda eram toxicômanas (...) Havia de tudo no bairro, desde a classe mais elevada até a mais baixa. Espeluncas horrorosas onde ficavam apalpando as roupas dos sujeitos, cubículos que eram alugados por cerca de 5 dólares ao dia e mal tinham espaço para uma cama, casas de alta rotatividade onde o preço variava entre 50 cents a 1 dólar, e havia danças de nus, espetáculos circenses e *swings*. Além disso, é claro, tínhamos as mansões onde tudo era da mais alta classe. Estas casas tinham as mobílias e os quadros mais caros. E era nessas mansões que trabalhavam os melhores pianistas. (MORTON, *apud* ROBERTS, 1992, p. 309).



**Figura 18-** Prostituta de *Storyville*, c. 1900, em Nova Orleans. fotografada por Eugene Atget em Paris, 1921.

Sobre a mulher, LEITE (2006) defende a ideia de que a pornografia foi um instrumento de sustentação do discurso acerca da sexualidade feminina como ativa e exigente, a pornografia coloca a mulher como tão ou mais faminta por sexo e prazeres, em oposição ao século XVIII, que promoveu um discurso da fúria sexual e

incontrolável da mulher, opondo-se também ao século XIX, quando a “ciência sexual” tornou a “verdade” sobre a “essência” da mulher o oposto do que ela era até então: “Esta passou a ser entendida como assexuada, sem desejo, voltada apenas para o romântico mundo das emoções e afetos sublimes, tendo como objetivo orgânico e psíquico a maternidade” (LEITE, 2006, p. 162).

É importante ressaltar também o estreito vínculo entre o mercado de consumo sexual e a origem da indústria impressa/editorial. A indústria gráfica possibilitou a tiragem, o alcance e a permanência do que antes acontecia no espetáculo do rito. A ideia de espetáculo continua, mas agora, sob a perspectiva da visibilidade. O ritual não ocorre mais na ambiência do corpo e da natureza, mas nas superfícies bidimensionais, através das imagens, antes gráficas, hoje digitais. A fotografia e, em seguida, o cinema, forneceram as bases para a indústria pornográfica. Hoje, a *internet* soberanamente reina como veículo de difusão da pornografia.

Sob o nosso ponto de vista, a pornografia não opera sob a mesma lógica da putaria. Enquanto a primeira é industrial e segue as tendências econômicas, juntamente com as estratégias do *marketing* e da propaganda, a segunda é natural, não permite ser aprisionada sob regras e *planejamentos mercadológicos*. A putaria é orgiástica, instintiva, opera na lógica do corpo, é *homo animalis*, mítica, ritualística, ora sagrada, ora profana. Possui a ambivalência do termo *sacer* que tanto quer dizer augusto, consagrado aos deuses, quanto maldito, excluído da comunidade: “tal fórmula investe ao nascer todo cidadão livre e parece assim definir o próprio modelo do poder político em geral. Não a simples vida natural, mas a vida exposta à morte (a vida nua ou a vida sacra) é o elemento político originário.” (AGAMBEN, 2004, p. 96). Por esse viés, conforme já exploramos, a putaria na mesma linha de pensamento de Moraes: “ressalta que em toda coisa sagrada há um resíduo de profanidade e uma sobra de sacralidade em todo objeto profanado” (2011, p. 89). A puta, portanto, assume sua condição abjeta, vaporosa. É por definição, inominável e indomável.

A pornografia, por sua vez, possui a face limpa, maquiada e elegante das bailarinas *burlesques* (figura 19). Na imagem, Dita Von Teese, *stripper* norte americana responsável pela reinvenção da estética *pinup* e da popularização do termo “burlesco” ou *burlesque*, aparece em suas performances sensuais e eróticas,

bem ao gosto estetizante da indústria pornográfica. As *burlesques* são *stripers*, um pouco mais ousadas que as bailarinas francesas pintadas por Toulouse-Lautrec no final do século XIX (Imagem 04/Prancha 03), que se apresentam em espetáculos de casas noturnas, geralmente banhando-se em imensos copos de Martini e vestidas ao estilo bailarinas francesas. Dita Von Teese é autora do livro *Burlesque and the Art of Teese* (2006) que aborda a temática *burlesque*.

SLOTEDIJK (2012) nos diz que a publicidade e a pornografia são casos particulares de cinismo moderno.

Na civilização moderna dos meios de comunicação e da moda, reina uma mistura atmosférica feita de cosméticos, de pornografia, de consumismo, de ilusão, de vício e de prostituição, mistura de que o desnudamento e a exibição dos seios é típica. (...) Em tudo o que se parece com a vida e desperta desejos, lá estão eles, como ornamento universal do capitalismo. Tudo o que é morto. Supérfluo, alienado atrai para si a atenção com formas sorridentes. (SLOTEDIJK, 2012, p. 208)



**Figura 19-** Fotografia da bailarina *burlesque* Dita Von Teese. Imagem 03/Prancha 03

Dita Von Teese encarna esse cinismo capitalista. Ela assume também a figura da *femme fatale*, indestrutivelmente sedutora, tornando-se objeto de desejo masculino e seduzindo a fim de conquistar seus objetivos. A *femme fatale* assume

uma estrutura arquetípica da mulher irresistível embora ameaçadora. Identificamos, um produto da indústria cinematográfica alimentado pelos interesses mercantis do sexo.

O capitalismo e a indústria pornográfica redesenharam e vêm reformulando o estilo feminino livre e sedutor, tal qual descrevemos em Salomé e nas bacantes. Essa herança deixada pelas mulheres ditas demonizadas, bruxas e feiticeiras tem assumido uma nova estética, sem excluir sua sexualidade mundana outrora condenada. Hoje, o “modelo feminino” de sensualidade aponta para uma pornografia “clean” – alvo de uma “lavagem” simbólica, de pulsões administradas pela indústria do gozo. O imaginário da putaria ganhou um reforço adicional após ser materializado na iconografia da *pinup*. A *pinup*, segundo Dufour, salvou o capitalismo liberal do *crash* de 1929. No dia 31 de março de 1929, algum tempo depois do *crack* da bolsa, ocorreu um desfile pelas ruas da cidade de Nova York, que visava empoderar as mulheres mediante o consumo de tabaco. Foram contratadas<sup>66</sup> garotas (as primeiras *pinups*) que caminharam pelas ruas esbanjando sensualidade. Este desfile, organizado pela máquina publicitária, incluiu, de um só golpe, mais de 50% da população entre os potenciais consumidores de cigarros. As imagens de jovens com roupas justas e sumárias, sorrisos tão grandes quanto as curvas, a se dobrar, se dependurar e lubrificar as ferramentas automotivas que anunciam são um dos exemplos maiores deste momento:

O calendário feito por George Petty para as ferramentas Rigid, depois da guerra, é eloquente a esse respeito: estamos num espaço pornográfico e “gazeado”, é bem verdade, mas ainda assim muito ousado para a época, no qual máquinas e ferramentas industriais da sugestiva marca Rigid são acopladas ao corpo feminino, transformando em corpo produtivo e gozoso. (DUFOR, 2012, p. 261).

Máquinas inventadas para aceder ao gozo. Contudo, ainda temos a dificuldade em aceitar a atividade da prostituta como trabalho. Talvez decorra daquilo que Bataille (2014) identificou no cristianismo como o criador do imundo: “O cristianismo elaborou um mundo sagrado do qual excluiu os aspectos horríveis ou

---

<sup>66</sup> Edward Bernays gostaria de ter consultado o tio, Sigmund Freud, para elaborar uma ação publicitária, para a American Tobacco Co. Freud ocupado indica um dos seus discípulos o psicanalista Abraham Arden Brill: “A 31 de março de 1929 Edward Bernays decide organizar um desfile de um grupo jovens manequins na famosa Quinta Avenida, durante a New York City Easter Parade (O desfile da Páscoa), tomando antes o cuidado de avisar a imprensa que as belas jovens haveriam de acender *torches of freedom*” (Dufour, 2013, p.179)

impuros” (BATAILLE, p. 160). Por seu lado, a baixa prostituição criara o mundo profano complementar em que, no rebaixamento, o imundo se torna indiferente.

O *páthos* da Prancha 03, para nós, a figura feminina fetichizada. Mulheres sedutoras, livres e sexualmente redesenhadas, se expondo sob a lógica da vitrine ou da tela do computador. É sobre esse desenho do feminino, como depósito de erotismo, excitação e desejo que agora nos ocupamos. Em todas as imagens, o feminino está pronunciando o imperativo do gozo. Objetificadas, alimentando nosso imaginário da puta como libação, corpos desejantes. Sensualmente expostas, elas oferecem as suas partes eróticas, pernas, peitos, bundas, proporcionando o que o *voyeurismo* masculino vigente mais sacia:

[...] no pornô reina a alucinação do detalhe. A ciência já nos fez habituar a essa microscopia, a esse excesso de real em seu detalhe microscópico, a esse voyeurismo da exatidão, do grande plano sobre as estruturas invisíveis das células, a essa noção de uma verdade inexorável não mais mensurável pelo jogo das aparências e que apenas a sofisticação de um aparelho técnico pode revelar. Fim do segredo. (BAUDRILLARD, *apud* LEITE, 1992, p. 49).

Há uma imagem em especial (cuja análise será detalhada adiante) que se opõe ao cinismo da pornografia (Imagem 05/Prancha 03), embora suas formas expressivas nos conduzam à mesma configuração da puta monetarizada. Tal imagem abre caminho para pensarmos a puta sob outra perspectiva, nos convocando a ponderar sobre uma proposta para uma “filosofia puta”, operando no terreno daquilo que Peter Sloterdijk chamou de *empíria negra* (2012, p. 340), questões relacionadas às ideias, à vida e ao corpo que o conhecimento filosófico não deu a devida atenção por não serem “nobres”, “esclarecidos”, “iluminados” e “confortáveis”, ou mesmo devido ao pudor dos cientistas e pesquisadores.

## 6.1 DA URGÊNCIA DE PENSARMOS UMA FILOSOFIA PUTA, UMA PORNOLOGIA<sup>67</sup>

A necessidade de pensarmos a ampliação da noção de pornografia (escrita + puta), ampliando para uma pornologia (logos + puta) se dá, segundo Dufour, devido

<sup>67</sup> Proposta explorada no artigo *Contribuições para uma “Filosofia puta” – acerca da necessidade de uma Pornologia* de Gustavo de Castro, Bruno Craesmeyer e Leandro Bessa, apresentado no 24º encontro da COMPÓS dentro do GT Comunicação e Cultural. Disponível em: [http://www.compos.org.br/biblioteca/compos-2015-80f2cbe0-4d2e-4cf3-9a10-08fe4cd34691\\_2765.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/compos-2015-80f2cbe0-4d2e-4cf3-9a10-08fe4cd34691_2765.pdf)

ao imperativo de nosso tempo: “Goze!”. Não se trata mais de limitar a questão ao sexo ou ao amor; o gozo se tornou uma indústria, a “indústria do gozo”, que envolve todos os regimes de consumo de nossa sociedade. Aquilo que o filósofo francês chama de “mais-gozar”, em comparação ao campo da “mais-valia”, em relação ao excedente de produção pela exploração do trabalho. Tanto a mais-valia como o mais-gozar são regidos pelo princípio da avidez<sup>68</sup>. Devemos viver com excedentes de prazer. Vivemos em uma sociedade regulada pela “economia das paixões”, dominada pela maquinaria do processo de produção que se inicia pela máquina-boca, passando pela globalidade dos diversos prazeres corporais, intelectuais e dominantes, (*libido sciendi, libido sentiendi, libido dominandi*)<sup>69</sup> até retornar à “máquina-cu” (DUFOR, 2013, 164). O desmembramento do corpo em produções de prazeres específicos tornou-se uma das atividades para qual direcionou-se a atenção dos publicitários e do próprio capitalismo.

A pornologia constrói seu pensamento a partir da lógica daquilo que está exposto, tal como sugere o termo *prostituere* = expor em público, um pensamento que propõe problematizar questões relacionadas ao sentido do que excede, do que promove o desejo, do que incita, do que trabalha sob o sentido de avidez do homem. É Dufour quem sugere as condições de possibilidade para esta nova ciência: a *pornologia*.

Seria o caso, portanto, de criar uma espécie de ciência – poderíamos dar-lhe o nome de *pornologia geral* – dedicada aos estudos de fenômenos obscenos, extremos, ultrapassando os limites, voltados para a *hybris* (a “falta de medida” dos gregos), manifestando-se em todos os terrenos relativos ao sexual, à dominação ou à posse e ao saber, que caracterizam o mundo pós-pornográfico em que já vivemos. (DUFOR, 2013, p.19)

Com esta afirmação de Dufour, entendemos que é pornográfico não só o sexo, como também a ganância por posses e títulos, a forma/fórmula-consumo é o regime de nosso tempo, regime de alta visibilidade nas redes sociais, a ostentação e o lucro desmedido. A pornologia comporta ainda a experiência do corpo, do gozo e

---

<sup>68</sup> Ou pleonexia: multiplicação dos processos de adição. Exposto nos livros I e II da *República* de Platão, nos quais Trasímaco e depois Glauco, o irmão de Platão, ocupam a posição de defesa da Avidez. Segundo Dufour (2013) A pleonexia é justamente o que remete à vontade de possuir sempre mais, decorrente de se colocar diante daquilo que os gregos rejeitavam, mas que seria validado muito mais tarde, no liberalismo do filósofo e economista britânico Adam Smith, com o nome *self-love*, “egoísmo”.

<sup>69</sup> Conforme descreve Dufour, baseando-se em Santo Agostinho, a *libido sentiendi*, refere-se às paixões dos sentidos e da carne; a *libido dominandi*, decorre da paixão de possuir sempre mais e dominar e por fim, a *libido sciendi*, que procede da paixão de ver e saber.

da egolatria associada ao aperfeiçoamento do saber e o conhecimento de si. Mas será este conhecimento possível? É evidente que estamos presenciando uma era pós-cartesiana (SILVERSTONE, 2005), porém ainda vivenciamos um pensamento coagido pela separação de mente e corpo em que a vergonha e a razão conspiram a favor de uma repressão, não atribuindo valor científico para as experiências do corpo. Nisso, o erótico escapa e a pornografia passa a ser relegada a atos diletantes, imorais e perversos.

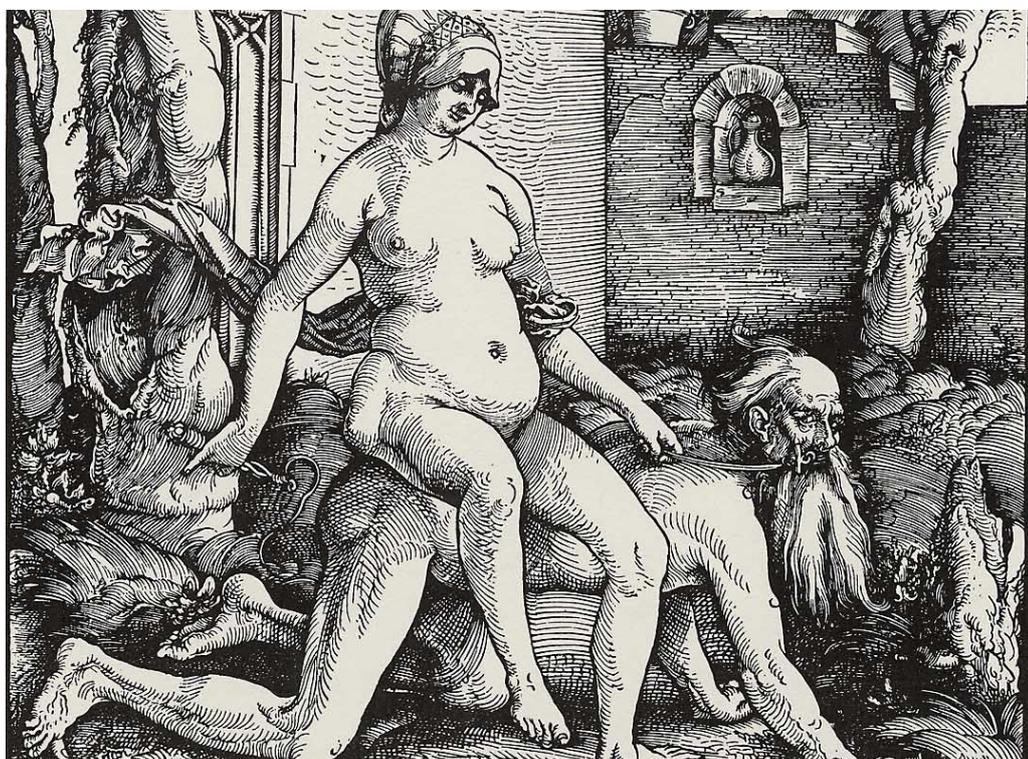
A pornologia de Dufour parte, em primeiro plano, do esforço para compreender quais consequências e implicações do princípio liberal estão baseadas no egoísmo e presentes em nosso meio desde o século XVIII, e que ainda continuam a fortalecer, nos dias de hoje, o capitalismo financeirizado. O liberalismo promove um misto de democracia e pornografia a que o filósofo deu o nome de “pornocracia” (DUFOUT, 2013, p. 42). A pornocracia é definida a partir de uma lógica de governo que opera sob um sistema ultraliberal e que constantemente emite e propaga o mandamento: “Goze!” Todo cidadão deve ter direito ao prazer máximo. A proposição Dufoutiana sustenta-se na soberania do poder, agindo sob uma regência das extravagâncias progressistas, da tirania do mercado financeiro e do sadismo do estado capitalista. Já, para Sloterdijk: “A política não é apenas a arte do possível, mas também a arte da sedução.” (2012, p. 209). E completa: “Ela é o lado dourado do poder. Parte do princípio de que, em primeiro lugar, precisa haver ordem; em segundo, o mundo quer ser enganado.” (SLOTERDIJK, 2012, p. 209). FOUCAULT (2012) arremata: “prazer e poder não se anulam; não se voltam um contra o outro; seguem-se, entrelaçam-se e se enlaçam. Encadeiam-se através de mecanismo complexos e positivos, de excitação e de incitação”. Assim, soberana, reina a pornocracia.

Outra necessidade de pensarmos a ampliação da noção de pornografia para a de pornologia, segundo Dufour, é a mudança da própria Filosofia. Seria a conversão de uma filosofia (de obediência católica, protestante, puritana) para uma “filosofia puta” (2013, p. 58). É a filosofia puritana que cria a pornografia<sup>70</sup>. Por tal motivo ampliamos a noção de pornologia de Dufour para a de uma “filosofia puta”, de tal modo que esta última pensaria noutras bases o amor de si e o consumo do

---

<sup>70</sup> A pornografia puritana é, sobretudo, a pornografia moderna, diferente da pornografia antiga, que se vinculava ao sagrado, ao humor e à política. A concepção puritana alinha-se a uma visão liberal capitalista.

próximo, considerando que o conhecimento daquilo que a sociedade historicamente considera como vindo debaixo, vil, torpe, pode ser repensado da seguinte maneira: quais as mentalidades e as condições sociais que produziram tal visão? Além disso, essa “filosofia puta” busca um saber sobre a liberdade, um conhecimento advindo do feminino e uma linguagem sobre o corpo. Busca também a compreensão daquilo que se considera (histórica ou socialmente) baixo, vil e torpe. Uma “filosofia puta”, refletiria sob a perspectiva daquilo que é reprimido e não está no jogo das centralidades, sendo por excelência uma filosofia dos não ditos, excêntrica, da abjeção, carregando consigo um certo *kynismo* pombagiresco. Vaporosa, em essência.



**Figura 20-** Detalhe da xilogravura de Hans Baldung Grien (Imagem 05/Prancha 03)

Em uma xilogravura elaborada por Hans Baldung Grien<sup>71</sup> (figura 20), artista do Renascimento, que teve por predileção obras de temas macabros e eróticos, podemos observar um belo exemplo da capacidade provocadora que possui uma filosofia dita puta. Conta a história que certa vez Aristóteles apaixonou-se de tal

---

<sup>71</sup> Hans Baldung Grien (c. 1484-1545) foi um pintor do renascimento alemão que teve como mestre o artista Albrecht Dürer.

forma por uma hetaira ateniense chamada Fílis, que perdeu toda vontade própria e se entregou aos seus caprichos de maneira totalmente irrefletida. Perdidamente apaixonado, Aristóteles submete-se às ordenações da célebre prostituta, ficando de quatro, como se vê na imagem. Fílis cavalga a razão, com seu corpo pesado, opulento, ancas grossas, barriga protuberante, rédeas na mão esquerda e um pequeno chicote de montaria na mão direita. Para SLOTERDIJK, o sentido *kynikos* da história está na beleza que faz vibrar o seu chicote sobre a sabedoria,

o corpo vence a razão; a paixão torna o espírito dócil; a mulher nua triunfa sobre o intelecto masculino; o entendimento não tem nada a oferecer contra o poder de convencimento de peitos e ancas. (...) Em verdade, ela também é “apenas uma puta”, e, contudo, não é de modo algum uma “pena que ela seja apenas uma puta”. Ela lança mão, com isso, de uma possibilidade de soberania própria. Quem cavalga Aristóteles pode ser certamente uma mulher perigosa, mas é certamente uma mulher que permanece sublime para além de todo desprezo. (SLOTERDIJK, 2012, p. 345)

Sloterdijk circunscreve na imagem um valor, um *poder* feminino e, o fato de Fílis se dispor a cavalgar um homem arguto como Aristóteles, pode servir de advertência para ele. A urgência dessa “filosofia puta” coloca em evidência a *potência* feminina. Lilith também requisitou essa posição por cima. Embora nem sempre é o poder que se almeja, Salomé não quis toda a riqueza de Herodes. Talvez Fílis soubesse que Aristóteles logo estaria por cima, mas seria apenas um começo, e de ridículo o “animal” Aristóteles acabaria servindo de montaria, nos advertindo que o corpo nu e sensível também faz parte da razão.

## 6.2 IMAGEM COMO PENSAMENTO

A análise e interpretação das pranchas nos conduz à reflexão sobre o fenômeno da criação artística, pois em sua carga poética e criativa, as imagens analisadas instauram um novo mundo, cujo imaginário é o da devastadora liberdade feminina. Diante a tal proposição vale retomar a matriz da pesquisa, que está alicerçada no pensamento de Aby Warburg, bem como nas reflexões de Didi-Huberman, que concebe a “arte não como forma, ou como objeto, mas como pensamento” (COLI, 2012. p.41). O que Jorge Coli faz no texto “Obra ausente” do livro “Como pensam as imagens” (SAMAIN, 2012) é defender a ideia de que uma obra de arte “condensa um pensamento” e que esse pensamento não é o

pensamento do artista, possuindo assim a obra um pensamento em si. Essa ideia corrobora com as proposta de Heidegger (FERNANDES 2009) quando este propõe que a obra de arte não somente instala um mundo, mas também produz a terra. Contudo, *pro-duzir* (literalmente, produzir significa *pro-ducere*, mover [*ducere*] para o aberto, para a clareira do que é manifesto), aqui, não é o mesmo que fazer, aprontar e fabricar. É, antes, deixar *ressair*, *ressaltar*, *sobressair*. Na fisionomia da obra, se ressalta e (ganha vulto) a arte.

Assim, nas esculturas da deusa do amor, nas pinturas que retratam a mulher como forma diabólica e nas imagens da puta enquanto consumo, acontece o que Christoph Wulf (2013) chama de aprendizado por meio das imagens. Elas não são puramente representações, não são mimeses como cópia, mas mimeses como processo ativo no qual se é possível criar uma semelhança no outro. Elas podem promover um aprendizado de emoções e de afetos por um processo mimético.

A cultura é transmitida através desse processo de incorporação e atribuição de sentido de produtos culturais. A habilidade mimética de transformar o mundo material externo em imagens, transferindo-as para nosso mundo interior de imagens e tornando-as acessíveis para outros permitem aos indivíduos a formação ativa de realidades culturais. (WULF, 2013, p. 53)

Nestas imagens se dá a re-velação. A obra de arte revela a verdade como mistério. Re-velar é mostrar o mistério como a desocultação da ocultação. No silêncio da pintura, na fisionomia oculta destas personagens, formam-se e ganham vulto a mesma história, são memórias guardadas, são índices de nossa história presente, do nosso mundo imaginário. Nas diversas imagens das deusas do amor, de Salomé, Judith, Maria Madalena, cortesãs, bailarinas de cabaré e das pombagiras espalhadas Brasil afora, habitam o indiscutível: todas carregam consigo um vestígio arqueológico do nosso imaginário, mesmo que caladas, elas se fazem presentes na ocultação do mistério da obra, muda e silenciosa. Nelas, o mundo da re-velação artística exige de nós uma ausculta e um olhar perscrutador.

Por ser a obra de arte acontecimento do mistério, então podemos perguntar: à quem atribuir o pertencimento da obra de arte? Frei Marcos Aurélio Fernandes (2009) ao escrever sobre arte e verdade, propõe uma resposta em que “O artista é apenas passagem do emergir da obra. E é tanto mais artista quanto mais é a passagem.” (FERNANDES, 2009, p. 327). Para ele, a autoria da obra mesma

pertence à arte. Sendo então a obra *de* arte, obra *da* arte, mais do que *do* artista, assim, obra *de* arte passa a ser então obra da vida, obra de todos nós, em um sentido ontológico a obra *de* arte é obra *da* vida e, portanto, ela é mítica:

Toda obra é mítica por ter a vida própria do pensamento, a vida da vida; por alcançar suficiente autonomia a ponto de desligar-se da biografia de indivíduos e da história de comunidades; por transcender para a universidade da vida de todos os homens, para aquela vida, portanto, donde no momento oportuno ela mesma assomou a fim de concretizar-se numa história humana” (LEÃO *Apud* FERNANDES 2009, p. 326)

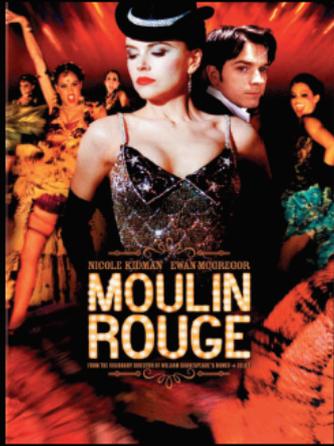
Edgar Morin (2011) corrobora com esse pensamento mítico, um pensamento poético que não cindiu a razão das sensações e das comunicações latentes entre homem e mundo (natureza). No texto, “O pensamento duplo – mito e logos”, Morin escreve acerca de uma “Racionalidade aberta”, uma racionalidade que não vê mais o mito como uma fábula ou lenda desprovida de verdade, mas o vê como: “um modo de pensar semanticamente autônomo a que corresponde o seu próprio mundo e sua própria esfera de verdade” (Cassirer *apud* Morin, 2011, p. 175).

Insistimos em tratar, aqui, as imagens com essa “racionalidade aberta”. Tratamos as imagens como *imagens viajantes*, “toda imagem, sabemos, é viajante. Ela é cigana e misteriosa” (SAMAIN, 2012). Assim também não são os mitos e os personagens que povoam as pinturas? Eles guardam consigo o mistério e a magia do tempo ao qual pertenceram? E tais *fantasmas* (DIDI-HUBERMAN, 2013), “caminham” resistentes até nossa época como um eco do passado, compondo esse arsenal de histórias que se repetem e se transvestem, como uma nova película que cobre a tinta opaca e ressecada do passado. Os mitos reverberam e se mantêm fortes, firmes, presentes no presente e carregados de memória.

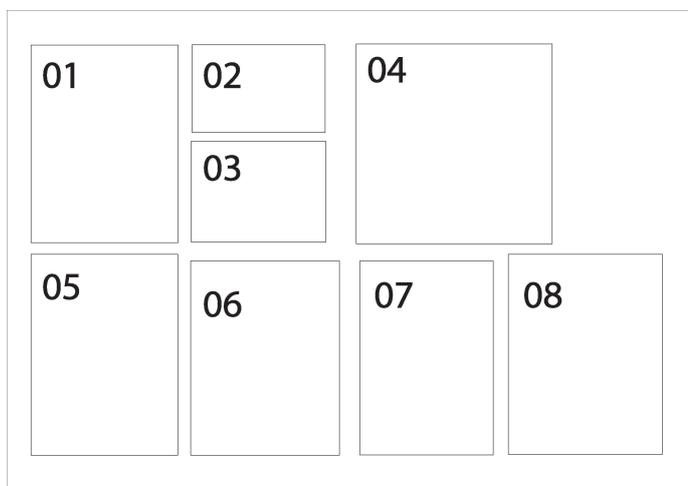
Tratar essas imagens como objetos deslocados de nossa realidade, é negligenciar a nossa própria matriz de pensamento, é negar a sua capacidade de produzir o mundo e, nele, o imaginário. O silêncio perene das imagens nos ajuda a pensar que olhar depressa demais não é olhar com o silêncio das imagens, temos ainda muito o que aprender com a forma de ver, ouvir e pensar das imagens:

Tal maneira de resistir em silêncio a desserve e passamos rapidamente demais sobre essas imagens que não querem nada dizer. Mas seu mutismo encobre ao mesmo tempo uma grande força, feita de circunspecção e de vigilância, nas quais poderíamos nos inspirar para não pensar rapidamente demais, nem fora do real. (SAMAIN, 2012, p. 40)

É sob esta perspectiva que nos propomos a pensar, modo que nos exige parar para ouvir, aquietar o espírito, olhar lentamente deixar-se tocar (*patheikos*) e perscrutar o que se acomoda no interior de cada imagem. Uma maneira em que a memória das imagens, *Mnémosyne*, produz (*pró-ducere*) pensamento e trabalham em favor da história cultural dos homens pois, sob o vulto destas imagens podemos falar de zonas ainda não exploradas da razão humana, cada dia mais, tão demente, tão anestesiada, tão ausente de espanto e de silêncio.



## 6.3- PRANCHA 03: PORNOGRAFIA, CONSUMO E PUTARIA



- 01- Cartaz do filme *Moulin Rouge – Amor em vermelho* de 2001 dirigido por Baz Luhrmann. O enredo do filme foi inspirado nas óperas: *La Bohème* de Giacomo Puccini; *La traviata* de Giuseppe Verdi e *Orphée aux enfers* de Jacques Offenbach. A história acontece em 1899 no bairro boêmio de Paris *Montmartre*, e conta a história de Satine, cortesão do mais luxuoso bordel da região e o escritor Christian.  
**Filme:** *Moulin Rouge – Amor em vermelho*, (2001) Direção: Bas Luhrmann. Duração: 2h6min. Gênero Musical.  
**Disponível em:** < [http://static.omelete.uol.com.br/media/extras/capas/filme\\_11320.jpg](http://static.omelete.uol.com.br/media/extras/capas/filme_11320.jpg) >  
 Acessado em: 20 de setembro de 2014.
- 02- Fotografias de Dita Von Teese, nome artístico de Heather Renée Sweet, bailarina que se inspirou nas estrelas da era dourada do cinema para reviver o estilo burlesco, caracterizado como espetáculo de entretenimento moderno.  
**Disponível em:**  
 <[http://assets.nydailynews.com/polopoly\\_fs/1.1952805!/img/httpImage/image.jpg\\_gen/derivatives/gallery\\_1200/dita-von-teese-performs-burlesque-strip-strip-hooray-show.jpg](http://assets.nydailynews.com/polopoly_fs/1.1952805!/img/httpImage/image.jpg_gen/derivatives/gallery_1200/dita-von-teese-performs-burlesque-strip-strip-hooray-show.jpg)>  
 Acessado em: 10 de setembro de 2015
- 02- Dita exibe suas performances com números de *strip-tease* adornados com cenário, iluminação e elenco típico dos anos da *Belle-époque*. Hoje, Dita Von Teese é um ícone erótico, musa do estilista francês Jean Paul Gaultier e do designer de sapatos Christian Louboutin. A bailarina burlesca oferece seu nome para marcas de perfumes, *lingeries* e sapatos.  
**Disponível em:** < <http://www.dita.net/femme-fatale/gallery/#1> > Acessado em 10 de setembro de 2015
- 04- *Marcelle Lender dancing the Bolero in Chilperic* de Henri de Toulouse Lautrec, famoso pintor do final do século XIX que elaborou cenas da vida boêmia de Paris. Morou no bairro *Montmartre*, na época de má fama e lá encontrou inspiração para seus cartazes, litogravuras e telas que retratam a vida dos trabalhadores da noite, entre eles bailarinas, prostitutas e artistas.  
**National Art Gallery, Washington**  
**Fonte:** Em *As prostitutas na história* de Nickie Roberts (1998, p.192)
- 05- xilogravura elaborada por Hans Baldung Grien em 1513, artista do Renascimento, que teve por predileção obras de temas macabros e eróticos. Na imagem, podemos observar um belo

exemplo da capacidade provocadora que possui uma puta. A cena retrata Fílis, a heteira ateniense cavalgando o filósofo Aristóteles.

**Germanisches National Museum, Nuremberg**

**Fonte:** Em *Crítica da Razão Cínica* de Peter Sloterdijk (2012, p. 344)

- 06- Prostituta de *Storyville*, c. 1900, em Nova Orleans, foi uma das maiores zonas de meretrício do mundo, com mais de 38 quarteirões. Prostituta fotografada por Eugene Atget em Paris, 1921.

**Fonte:** Em *As prostitutas na história* de Nickie Roberts (1998, p.194)

- 07- Lucky Strike lançou a campanha de tabaco "Alcance para a sorte em vez de um doce", em 1929, na esperança de atrair mais clientes do sexo feminino. A campanha foi inspirado pelo slogan de 1891 "Alcance para um vegetal em vez de um doce", que foi usado para fazer propaganda vegetal Composto de Lydia Pinkham para as mulheres. Lydia Pinkham é considerado uma pioneira em marketing para mulheres, cunhando slogans como "Um bebê em cada garrafa." Campanha altamente bem sucedido

**Campanha:** "To keep a slender figure no on can deny." Da marca de cigarros Lucky Striker, produzida pela Mass Marketing Begins em 1929.

**Disponível em:**

<[http://tobacco.stanford.edu/tobacco\\_main/images.php?token2=fm\\_st024.php&token1=fm\\_img0516.php&theme\\_file=fm\\_mt012.php&theme\\_name=Targeting%20Women&subtheme\\_name=Mass%20Marketing%20Begins](http://tobacco.stanford.edu/tobacco_main/images.php?token2=fm_st024.php&token1=fm_img0516.php&theme_file=fm_mt012.php&theme_name=Targeting%20Women&subtheme_name=Mass%20Marketing%20Begins)> Acessado em 02 de setembro de 2014.

- 08- O calendário feito por George Petty para as ferramentas Rigid, depois da guerra. Apresentam as *pinups* juntamente com máquinas e ferramentas automotivas acopladas ao corpo feminino. É a utilização do corpo como forma de venda sob o imperativo do gozo segundo Dufourd (2013).

**Disponível em:** <<http://mlkshk.com/pulp/after/CKRN>> Acessado em 02 de setembro de 2014.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eu... eu... nem eu mesmo sei, nesse momento... eu... enfim, sei quem eu era, quando me levantei hoje de manhã, mas acho que já me transformei várias vezes desde então.

(Lewis Carroll em *Alice no país das maravilhas*)

Seguimos o caminho do imaginário em busca de uma narrativa sobre a putaria e identificamos esse lugar de encontro (*rendez-vous*) em que opera a comunhão dos corpos dentro de um espaço ritual. No tempo mítico, as deusas do amor concentravam essa energia sexual, hoje, sobram lugares em que o encontro dos sexos nos proporcionam a experiência do prazer libidinoso, nos cabarés, nas casas noturnas, nas ruas, no mundo virtual e em todo lugar em que pulsa a vontade humana de ser irrepreensivelmente livre.

Essas mulheres desenhadas na história da nossa cultura ocidental nos ajudaram a pensar o quão potente é o feminino sexualmente desimpedido, mesmo a duras penas de uma razão consensual e de uma força política controladora. Por tal motivo, as putas constituem um modelo de resistência histórica, sobrevivendo à margem de uma estrutura misógina, falocrática e conservadora. Na esteira de Foucault (2012) é importante destacar que todo poder pressupõe uma resistência. Não por acaso, o imaginário que opera sobre a puta assume uma condição miserável e, por conseguinte, abjeta, ao modo de Kristeva (2001).

As imagens tratadas como *fantasmas* nos auxiliaram nessa escavação cultural, modelo que o método Warburg nos proporcionou, oferecendo meios para descer às camadas sobrepostas do imaginário e identificar elementos como: porosidade, intermitência e latência, sujeira e abjeção, odores, voluptuosidade, movimento e agitação, transgressão e morte, engendramento, in-corporação, resistência, magia e encantamento, cinismo e *Kynismo*, fetiche, fantasia e consumação. Assim, o problema que nós expusemos: *Como as imagens do passado, que falam de um feminino libertador, influem na constituição de um imaginário da putaria?* pode, de certa forma, ser elucidado a partir desses elementos constitutivos do imaginário da putaria.

Na Prancha 01, *A Grande Mãe e a prostituta sagrada*, temos como energia fantasmática, ou como engramas, o feminino enquanto potência geradora, enquanto

demiurgo. Ela é criadora, provedora, e destruidora de toda a vida. As fórmulas de *páthos* da Prancha 01 estão expressas nos seios que amamentam, na utilização do corpo como terreno do sagrado, no sexo como gruta, tangenciando o sentido de entre lugar e no ventre enquanto espaço-corpo que também é incorporação. Ali, o feminino reina com sua racionalidade sensível. Acessamos portanto, o primitivo que abarca a sacralidade como conhecimento e o corpo como experiência e chegamos a um feminino enquanto potência criadora e, por conseguinte, criativa.

Na Prancha 02, *Feitiçaria, magia e demonização da puta*, a carga enérgica sobrevivente opera fora das centralidades, fora das normas, atua na agitação e nos excessos. Mora na superfície da pele, isso não a torna menos profunda, afinal o sensível age nos poros. Vive nas margens, ao modo de KAMPER (2014). Considerando que tudo o que for vivo, diferente das imagens, vai para a margem e, em seguida, é excluído. Por esse motivo, identificamos as putas como figuras marginais e excêntricas. Tanto na alegoria pombagiresca quanto na putaria existe algo de trágico, *patético*. Foi, pois, dessa essência trágica que extraímos a *Pathosformel*: nela, se configura uma poética da putaria, em que a estética do exagero, das tensões, dos crimes passionais, da vingança, traição e dos desejos incontroláveis estão presentes. Elas são *patéticas* por falarem sobremaneira de uma racionalidade sensível, sendo também taumaturgas.

Na Prancha 03, *Pornografia, consumo e a putaria*, identificamos o feminino como fetiche, servindo à indústria do sexo e como agenciador do imperativo do “gozo”. Nela transitam as cortesãs e as *burlesques*, regentes da estética de um feminino cosmético midiaticizado, a favor da indústria e sob o *modus operandi* do marketing, asséptico, plástico e bem apessoado. Ela foge à abjeção, e absorve o cinismo do mercado financeiro sob a lógica do capitalismo vigente. Mas, sob a ótica dos contrastes dinâmicos, elas carregam consigo um poder em si, com uma capacidade própria das putas de resistir ao imperialismo lúbrico da masculinidade. Assumem-se como figuras fetichizadas, carregam sua potência erótica feminina, dominam a cena com todas as suas habilidades adquiridas por anos de proibições e interdições e, são vaporosas ao modo de KRISTEVA (2001).

Em todas as dobras desta estrutura constelar que elaboramos impera a poética da puta. Sobre o fundo negro das pranchas, acompanhando o estilo cósmico, mágico e enigmáticos das pranchas de Warburg, tecemos um rastro

imaginal da putaria. Nós tencionamos a força poética das imagens que existe em seu potencial *patético*, em sua capacidade de concentração de energias, *engramas*, podendo suscitar recordações e experiências primárias da humanidade. Desse modo, o modelo de análise das imagens, empregado pelas formas expressivas do *páthos* (*Pathosformel*), nos auxiliou na afirmação de nossa hipótese de que *existe no interior das imagens, que constituem o corpus da pesquisa, uma carga poética e criativa inerente ao tema, cuja potência imaginal carrega-se e recarrega-se nas culturas por séculos e mantém-se vivas até os nossos dias.*

A força do método warburguino demonstrou-se profícua no modelo de interpretação e análise de imagens, de maneira que esta pesquisa lança contribuições metodológicas para o campo da comunicação, sobretudo quando este propõe-se a dialogar com áreas do conhecimento como a antropologia, a filosofia e a arte. O modo como as fórmulas expressivas do *páthos* são tencionadas exige inevitavelmente, um saber sobre a cultura, sobre a antiguidade por meio das “escavações” e um conhecimento filológico, analógico e estético. Em especial para a publicidade, universo povoado de imagens que se conectam entre si através de símbolos prenes de estereótipos, em sua maioria repetitivos. Importa vasculhar as genealogias de tais estereótipos a fim de colocá-los em discussão.

Sobre essa carga poética, é importante destacar a contribuição de um pensamento puta, pois é decorrente dessa “filosofia puta” que encontramos uma *estética puta*. É uma filosofia que também transporta, em seu bojo, uma postura de resistência, por refletir no âmbito da *empíria negra* à maneira de Sloterdijk (2012) e acompanha o modo nietzschiano de olhar e perceber as baixas origens. Pensemos acerca da postura auto-referencial das pombagiras e de Gabriela Leite em assumir-se puta? Estamos diante de um auto-rebaixamento que, por sua vez, constitui-se uma ontologia da putaria. Esse modo de ser que constitui mais do que um sentido *lato*, tal como definimos anteriormente mas, um *ethos* puta que delineia um modo de comporta-se, de uma atitude perante a vida, que luta contra as normas vigentes, é abjeto e marginalizado, fornecendo assim as bases filosóficas de um produzir que também é criação e, de uma contemplação enquanto experiência sensível da arte. Também reside na sociedade, a potência de um devir puta, e a isso chamamos de putaria latente, alastrada na sociedade via imaginário. Essa putaria latente habita nossas fantasias que se transvestem de fetiche. Ela se apresenta no desejo do luxo

adicionado à luxúria e possui a face das cortesãs, das bailarinas burlescas, das atrizes de cinema e, na imagem sensual e erótica, daquela personalidade *que não posso possuir tão facilmente*, a não ser por meio de um bom pagamento. Essa latência aparece em nossos desejos vis encarnada na puta, é nosso lado animal, ao estilo de Agamben (2004). Ela encontra-se na margem, nas travessias, em nosso lado vil e bestial, em nosso fascínio pelas escatologias, negações; ela está dentro do nosso desejo natural de transgredir. Desde o paraíso até os dias atuais. Ela está no vazio, na obscuridade e é vista como lixo, habita dentro dos nossos sentimentos reptilianos. Até mesmo no sagrado, lá está a puta, encarnada em cada um de nós. A transportamos para dentro das musas por meio da literatura e da poesia, das deusas; adornando os palácios, delineando as pinturas e, habitando o tempo mítico das sacerdotisas; mulheres servas do sagrado, as pombagiras, as mães, as vacas etc. Ela também está em nosso sentimento de reunião, operando em sua função religiosa. A puta se faz presente na comunhão, como nos demonstrou Maffesoli (1985), uma vez que a libertinagem religiosa constitui um arquétipo semelhante ao da puta. Ela simboliza o ser e estar junto, a comunhão, o festejo e esse estado corporal que se dá no coletivo.

A puta suporta o imenso poder comunicacional que pode ser identificado em duas formas. Primeiro, pelo não dito, o calado, o emudecido dos grupos marginais e desencorajados. A comunicação acomoda principalmente aquilo que não se diz dessa classe pulsante, presente e cotidiana; de pouco espaço, de voz rouca, fraca, pertencente aos temas ditos “tabus”. O segundo momento em que o comunicacional torna protagonista neste enredo, é na problematização dos temas, sexualidade e liberdade. Mulheres putas são constantemente representadas nas artes, assumindo uma estética própria e servindo a uma poética *sui generis*. São inúmeros os exemplos, poderíamos passar horas citando as produções artísticas e literárias que possuem como pano de fundo as putas. Na dramaturgia de Nelson Rodrigues; na pintura de Di Cavalcante; em *Geni e o Zepelim*, *Folhetim* e *Ana de Amsterdam* de Chico Buarque; na literatura de Jorge Amado e Gabriel Garcia Marquez; no cinema de Luis Buñuel e Pedro Almodóvar; no cinema nacional com *Madame Satã* e *Bruna surfistinha*; na música de raiz, sertaneja, como o *Cabaré Mineiro*; em *Lucíola* de José de Alencar; no samba *A dama do cabaré* de Orlando Silva e interpretação de Noel Rosa. O que não dizer da atmosfera puta despertada pelo *bestseller* 50 tons de

cinza? O *mainstream* e a música pop são os maiores apropriadores dessa *estética puta*. Em todos os exemplos transitam um discurso feminino que corrobora com a nossa hipótese, lá onde vivem sua liberdade, nos locais de meretrício, o corpo em fuga do reprimido, o corpo que deseja ser puta, ir ao cálice da satisfação e do prazer. Fuga de um corpo aprisionado em busca de um corpo constantemente livre.

Em tempo, deixamos em aberto caminhos suscetíveis de exploração, dentre eles, o imaginário da puta *gay*, no qual questões sobre sexualidade e gênero pululam provocando amplos debates na contemporaneidade. Podemos perguntar se o mesmo imaginário da putaria, por meio das imagens femininas, estariam presentes em imagens do corpo *cis* e transgênero? E ainda, que elementos simbólicos constituem o imaginário dos garotos de programas, dos michês e das prostitutas transexuais? O território é amplo e passível de debate, podendo claramente dialogar com as questões exploradas nesta pesquisa.

Do desejo de delinear a face oculta da putaria, nos utilizamos da arte para chegarmos nesse grande aro cultural sobre o feminino latente que opera em cada imagem. Deixamos, dentre tantas possibilidades, um modo de ver e compreender. Construimos um percurso visual, um trajeto que se desenvolve a partir da experiência do pesquisador, que não almeja ser absoluto nem hermético, mas de maneira indiciária, aponta caminhos na direção daquilo que poucas vezes é colocado nas rodas de discussão. Sob os caminhos de uma constituição etimológica e cultural da puta, via imaginário, nos posicionamos frente a uma sensibilidade do presente, mesmo operando no retorno histórico, é da atualidade que estamos tratando. Dessa vontade arrebatadora que quase todo humano tende a ser sexualmente aberto e livre.

## 8 REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. 1ª ed. Brasileira coordenada e revisada por Alfredo Bossi; revisão da tradução dos novos textos Ivone Castilho. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- \_\_\_\_\_, Giorgio. O Aberto: O homem e o animal. Lisboa: Edições 70, 2012.
- AMARAL, Maria Adelaide. Tarsila. São Paulo: Globo, 2004.
- AUGRAS, Monique. Imaginário da Magia: magia do imaginário. São Paulo: Vozes, 2009.
- BARRETO, Letícia Cardoso Barreto. Prostituição, gênero e sexualidade. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), defendida em Agosto de 2008.
- BATAILLE, Georges. O erotismo. São Paulo: Autêntica, 2014.
- BAUDELAIRE, Charles. As flores do mal. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- BULFINCH, Thomas. O Livro de ouro da mitologia: Histórias de Deuses e Heróis. Tradução de David Jardim. 27ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- BURUCÚA, José Emilio. História, arte, cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires: Fundo de Cultura Económica, 2003.
- BÍBLIA. Português. Bíblia sagrada. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueredo. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1980.
- CALVINO, Ítalo. O olhar do arqueólogo. In: CASTRO, Gustavo de. Pequena cosmologia do homem. Os saberes do herói em Ítalo Calvino. Tese/PUC-SP, 2002.
- CASTRO, Gustavo de. O mito dos nós: Amor, arte e comunicação. Brasília: Universa e Casa das Musas, 2006.
- CAVOUR, Renata Casemiro. Mulheres de família: papéis e identidades da prostituta no contexto familiar. Dissertação de mestrado. PUC-Rio, 2011.
- CARDOSO, Vânia Zikán. Assombrações do feminino: estórias de pombagiras e o poder do feminino. In: Isaia, Artur; Manoel, Ivan. (Org.). Espiritismo e Religiões Afro-Brasileiras. 1ed. São Paulo: Unesp, 2011, v 1, p. 179-202.
- CHARBEL, Felipe. Aby Warburg e a pós-vida das *pathosformeln* antiga. In: História da historiografia. Ouro Preto, 2010, v 5, p 134-147.

CLÉMENT, Catherine e KRISTEVA, Julia. O feminino e o sagrado. Tradução: Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

DIDI-HUBERMAN, George. Imagem sobrevivente: A história da arte e tempo dos fantasmas Segundo Aby Warburg, Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_, George. Sobrevivência dos Vaga-Lumes, Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DRAVET, Florence; CASTRO, Gustavo. O imaginário do Mal no cinema brasileiro: as figuras abjetas da sociedade e seu modo de circulação. 23º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Pará, 2014.

DRAVET, Florence. O feminino da tradição afrobrasileira à cultura brasileira - estudo da figura da pombagira, suas imagens e imaginários mediáticos. Projeto financiado pelo CNPq e desenvolvido pela linha Processos comunicacionais na cultura mediática do PPPG-COM da Universidade Católica de Brasília, 2013.

DUFOUR, Dany-Robert. A cidade perversa. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013.

DURAND, Gilbert. *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. Paris: Hatier, 1994.

\_\_\_\_\_. O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Tradução: René Eve Levié. Rio de Janeiro: Difel, 1999.

\_\_\_\_\_, Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário, Trad. de Hélder Godinho. Lisboa: Presença, 2007.

FERRAZ, Salma. Maria Madalena: Das páginas da Bíblia para a ficção - textos críticos. Maringá: Eduem, 2011.

FERNANDES, Marcos Aurélio. Arte e verdade: Uma meditação fenomenológica a partir de Paul Klee. In revista Educativa. v. 12, n. 2, p. 323-338, jul/dez. Goiânia, 2009.

FONSECA, Afonso H Lisboa. Carl Rogers, o patético. Empatético, peripatético. Site da escola experimental de psicologia e psicoterapia fenomenológica existencial Gestalt Terapia abordagem Rogeriana. Extraído em < <https://sites.google.com/site/eksistenciaescola/eksistencia/patetico> > Acessado em 31 de Agosto de 2015.

FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade I - A vontade de saber. São Paulo: Graal, 2012.

\_\_\_\_\_, Michel. Microfísica do Poder. Organização e Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001.

FREUD, S. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: *Pequena coleção das obras de Freud*; trad. P.D. Corrêa. Rio de Janeiro: Imago, 1973.

GAY, Peter. Modernismo: O fascínio da heresia de Baudelaire a Beckett e mais um pouco. Tradução. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GINZBURG, Carlo. Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e história. Tradução: Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOMBRICH, E. H. A História da Arte. 16ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GOETHE, Johann Wolfgang. Fausto: primeira parte. Tradução: Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed. 34, 2004.

GUILLEBAUD, Jean Claude. A tirania do Prazer. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

HUNT, Lynn. A invenção da pornografia: a obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800. Trad. Carlos Sziak. São Paulo: Hedra, 1999.

KAMPER, Dietmar. Mudanças de horizonte: O sol novo a cada dia, nada de novo sob o sol, mas... Tradução: Daniella Naves de Oliveira. *No prelo*.

LARAIA, Roque de Barros. O Jardim do Éden revisitado. Revista de Antropologia, v. 40 n° 1 São Paulo: USP, 1997.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. Ensaio de Filosofia. Organização de Márcia S. C. Schuback. Vozes, 1999.

LEITE, Gabriela. Filha, mãe, avó e puta: a história de uma mulher que decidiu ser prostituta. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

LEITE, Jorge. Das maravilhas e prodígios sexuais: A pornografia "Bizarra" como entretenimento. São Paulo: Annablume, 2006.

LESCOURRET, Marie-Anne. Aby Warburg ou la tentation du regard. Paris: Hazan, 2013.

LISSOVSKY, Mauricio. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?. In: boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas. Belém, v. 9, n. 2, p. 305-322, maio-ago, 2014.

- MAFFESOLI, Michel. A Sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia. Tradução. Aluizio Ramos Trinta. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- \_\_\_\_\_, Michel. O imaginário é uma realidade. In: Revista FAMECOS. Porto Alegre, n. 15, p. 74-82, agosto, 2001.
- \_\_\_\_\_, Michel. O tempo retorna: Formas elementares da pós-modernidade. Tradução: Teresa Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- MANGUEL, Alberto. Lendo imagens - uma história de amor e ódio. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- MEYER, M. Maria Padilha e toda a sua quadrilha – De amante de um rei de Castela a pombagira de Umbanda. São Paulo: Duas cidades, 1993.
- MORAES, Vanessa Daniele de,. Paisagens Abjetas. Florianópolis: Papa-Livros, 2011.
- NETO, Daniela Favero. Um estudo de -ada, -aria e -agem em dicionários gerais. Dissertação de mestrado. Orientação: Sabrina Pereira de Abrel. UFRS – Porto Alegre. 2006.
- NÍZIA, Vilaça. Sujeito/Abjeto. In: Logos: Comunicação e Universidades: Corpo e contemporaneidade. UERJ, n° 25. 2º semestre, 2006.
- MORIN, Edgar. Amor, poesia e sabedoria. Tradução: Edgar de Assis Carvalho. 8ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2008.
- \_\_\_\_\_, Edgar. Método 3. O conhecimento do conhecimento. Tradução: Juremir Machado da Silva. 4ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- NUNES, Marcelo Costa e ALVES, Rafael. Oyé Orixá. Umbanda e a síntese dos princípios do branco, do vermelho e do negro. Brasília: Casa das musas, 2009.
- NUNES, Benedito. Introdução à Filosofia da Arte. São Paulo. Ática, 1991.
- NIETZSCHE, Friedrich. A visão dionisiaca do mundo. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_, Friedrich. O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_, Friedrich. Genealogia da Moral: Uma polêmica. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PALHARES, Renato. O Erotismo e a prostituição: do imaginário libertino às práticas do comércio sexual em Belo Horizonte. TCC/CIÊNCIAS SOCIAIS/PUC-MG, 2010.
- PICOCHÉ, Jaqueline. Dictionnaire étymologique du français. Paris: Broché, 2009.

- PLATÃO. O Banquete. São Paulo: L&PM, 2009.
- QUALLS-CORBETT, Nancy. A Prostituta Sagrada: a face eterna do feminino. São Paulo: Paulus, 1990.
- REY, Alain. Dictionnaire amoureux du diable. Paris: Plon, 2013.
- ROBERTS, Nickie. As prostitutas na história. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1992.
- SAMAIN, Etienne (org), Como pensam as imagens. Campinas: Unicamp, 2012.
- SILVERSTONE, Roger. Por que estudar mídia?. São Paulo: Loyola. 2005.
- SILIOTTI, Alberto. Egito: Grandes civilizações do passado. Tradução: Francisco Manhães. Barcelona: Folio, 2006.
- SLOTERDIJK, Peter. Crítica da Razão Cínica. 1 ed. [S.l.], Editora Estação Liberdade, 2012.
- WARBURG, Aby. L'Atlas Mnémosyne. Paris: L'écarquillé – INHA 2012.
- WARBURG, Aby. A Renovação da Antiguidade pagã: contribuição científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Tradução: Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- WILDE, Oscar, Salomé – Tradução João do Rio. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- WULF, Christofh. Imagem e fantasia. In: Mídia e imaginário. São Paulo, Annablume, 2012. Org. CASTRO, Gustavo de.
- WULF, Christoph. Homo Pictor: imaginação, ritual e aprendizado mimético no mundo globalizado. São Paulo: Hedra, 2013.
- ZANCHETT, Nicéas Romeo. Pompéia – Erotismo, sexo e prostituição. Blog Sexo, amor e arte, 2007. <http://falandodesexoeartecomromeo.arteblog.com.br/>.