

Fotografia e fetiche: um olhar sobre a imagem da mulher*

Mariana Meloni Vieira Botti**

Resumo

Este artigo investiga a imagem da mulher *fetichizada*, socialmente construída enquanto objeto de desejo. Através da análise de imagens dos fotógrafos Elmer Batters, Eric Kroll e Cristiano, buscando decodificar alguns elementos simbólicos do universo do fetiche, e interpretar a construção de seus significados a partir de questões de gênero.

Palavras-chave: Fetiche, Fotografia, Erotismo, Moda, Corpo.

* Recebido para publicação em novembro de 2002, aprovado em abril de 2003. Este artigo constituiu-se a partir de uma monografia de conclusão de curso orientada pela Prof^a Dr^a Mariza Corrêa, no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, em fevereiro de 2001; e seu desenvolvimento deve-se às preciosas sugestões das Prof^a Dr^a Maria Filomena Gregori, Prof^a Dr^a Iara Lis Carvalho Souza e Prof^a Dr^a Heloísa Pontes.

** Antropóloga, artista visual (<http://www.meloni.cjb.net>), e mestranda em Multimeios no Instituto de Artes da Unicamp.

Fotografia e fetiche

Photography and Fetish: a Glance at Women's Image

Abstract

This article investigates the image of *fetishized* women, socially constructed as an object of desire. Analyzing the images of photographers Elmer Batters, Eric Kroll and Cristiano, it decodes the symbolic elements of the fetishist universe, and intends to interpret its constructions and meanings concerning gender issues.

Key Words: Fetish, Photography, Erotism, Fashion, Body.

O Fetiche

Tudo pode ser fetichizado,
inclusive uma imagem¹

O sentido original da palavra *fetich* (do latim *facere*, que significa fazer ou construir), designa uma fabricação, um artefato, um trabalho de aparência e de signos.² A palavra fetiche provém do português *feitico* e foi empregada pela primeira vez no século XV por mercadores e colonos portugueses referindo-se à veneração africana por amuletos e ídolos religiosos. Essa expressão tomou as formas de *fetisso* em italiano, *fetish* em inglês e *fétiche* em francês, de onde derivou a palavra fetiche em nosso idioma. O fetichismo, por sua vez, é o ato de adorar um fetiche.³

A incorporação do fetichismo é evidente em nossa sociedade, e pode ser vista em diversos contextos que representam, de um modo ou de outro, uma propriedade *mágica* do objeto fetichizado. A iconolatria cristã é apenas um dos exemplos em que constatamos a presença do fetichismo na atualidade. No culto de imagens de santos, embutiu-se a crença de que elas atendem a pedidos, podendo até se manifestar milagrosamente no plano físico: a estátua de Nossa Senhora de Fátima, conforme os fiéis, chorou quatorze vezes.⁴ Fora da esfera religiosa, o fetichismo encontra ainda outros sentidos, como no capítulo de *O Capital* de Karl Marx,

¹ AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, Papirus, 1995, p.129.

² BAUDRILLARD, Jean. *Para uma crítica da economia política do signo*. São Paulo, Martins Fontes, 1981, p.91.

³ HIRSCHFELD, Magnus. Fetichismo: fonte de amor. In: *Enciclopédia de educação sexual vol.2*. São Paulo, Iracema, 1982, p.199.

⁴ Esta informação foi retirada do folheto “As aparições e a mensagem de Fátima conforme os manuscritos da Irmã Lúcia”, distribuído nas ruas de São Paulo no ano de 1999, divulgando um livro religioso da associação *Tradição, Família e Propriedade*.

Fotografia e fetiche

“Fetichismo da mercadoria: seu segredo”⁵, onde argumenta-se que embora as mercadorias pareçam ser simples objetos, elas têm uma espécie de “vida própria”, enfeixando as relações sociais, em um plano de significação político-econômico.

No entanto, apesar das diferentes concepções de fetiche e de suas diversas utilizações, trataremos aqui especificamente do fetiche enquanto conceito erótico. Neste sentido, sua primeira utilização consta na obra *Psychopathia Sexualis* (1886), do neuropsiquiatra alemão pioneiro em sexologia Richard von Krafft-Ebing (1840-1902), abordando o fetichismo como uma perversão ou *desvio sexual*. O autor definiu-o como: “a associação do desejo ardente com a idéia de certas partes da pessoa feminina, ou certos artigos do vestuário feminino”⁶, onde o próprio fetiche (em vez da pessoa associada a ele) se torna objeto exclusivo de desejo sexual. Para Krafft-Ebing, o fetichismo é “considerado uma anomalia em geral causada por prematuras e excessivas práticas masturbatórias, ou então resultantes de longos períodos forçados de abstinência sexual”.⁷ Dois anos depois, o francês Alfred Binet adotou o termo no ensaio “Le Fetichisme dans l'amour”, publicado na *Revue Philosophique* em 1888, referindo-se ao fetiche como qualquer objeto capaz de causar, por si, o interesse ou a excitação sexual.

Notoriamente, a noção de fetiche foi trabalhada por psicanalistas que partiram dessas definições para elaborar um estudo mais aprofundado sobre o tema. Dentre eles, Sigmund Freud (1856-1939) é um autor que merece destaque. Em “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”⁸, Freud aponta que o

⁵ MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política vol.1*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.

⁶ *apud* STEELE, Valerie. *Fetiche: moda, sexo e poder*. Rio de Janeiro, Rocco, 1997, p.19.

⁷ *apud* BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo, Brasiliense, 1984, p.50.

⁸ FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. *Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud vol. VII*. Rio de Janeiro, Imago, 1972 [1905].

fetichismo é uma aberração, uma variação do instinto sexual que beira ao patológico, onde a ejaculação só ocorre se a relação estiver diretamente associada a um fetiche, substituindo o ato sexual “normal”. Em um ensaio posterior, “Fetichismo”⁹, o autor interpreta a peculiaridade de certos objetos/partes do corpo escolhidos para serem fetichizados como substitutos fálicos, a fim de reprimir e negar o sinal da castração da mãe e o próprio medo do homem de ser castrado:

Fetiche é um substituto para o pênis da mulher (da mãe) em que o menininho outrora acreditou e – por razões que nos são familiares – não deseja abandonar (...), pois se uma mulher foi castrada, então a posse de seu próprio pênis estaria em perigo.¹⁰

No entanto, Freud sugere que a escolha do objeto não depende da semelhança com o pênis, mas sim do momento original traumático ocorrido na primeira infância, quando o garoto olhou pela primeira vez por baixo da saia da mãe e descobriu que ela não possui um pênis. Neste instante, o primeiro objeto que ele vê (provavelmente partes do corpo ou do vestuário da mãe) torna-se o seu fetiche, derivado de sua própria angústia de castração. Contudo, o autor evidencia que os fetichistas raramente sentem o fetiche como uma anomalia que causa sofrimento, pelo contrário, se mostram inteiramente satisfeitos com ele e “até louvam o modo pelo qual lhes facilita a vida erótica”.¹¹

As teorias de Freud são interessantes na medida em que tratam de um aprofundamento sobre a sexualidade humana, mas atribuindo o fetiche como uma “perversão” exclusivamente masculina e, especificamente, relacionada a partes do corpo e/ou do vestuário feminino, o autor ignora que o fetichismo possa

⁹ ID. Fetichismo. *Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud vol. XXI*. Rio de Janeiro, Imago, 1974 [1927].

¹⁰ ID., IB., p.180.

¹¹ ID., IB., p.179.

Fotografia e fetiche

aparecer em outros gêneros, por isso é muitas vezes acusado de *falocêntrico*. A postura de Freud contraria muitas opiniões de estudiosos(as) mais recentes, como a de Tina Papoulias, que classifica o fetichismo como “uma perversão na qual leva ao limite, e rompe com uma ordem sexual falocêntrica ou centrada no pênis”.¹² Não obstante, o psicólogo americano Robert Stoller afirma que o ato de “*fetichizar* é norma para homens e não para mulheres”¹³, onde “menos de um por cento dos casos citados como perversões sexuais tem sido de mulheres”.¹⁴ O corpo feminino é aquele que geralmente hospeda o fetiche para o gênero masculino, porém, o contrário não acontece com a mesma frequência ou intensidade.

É também questionável tratar o fetichismo enquanto *desvio sexual* porque algumas de suas práticas não estão dentro dos padrões de normalidade de uma determinada época e/ou sociedade. Os atos fetichistas são muitas vezes considerados perversos, tornando-se proibidos. Com proibições, a atividade sexual ganha rígidas restrições morais em relação a uma variedade de práticas que, não por acaso, estão desassociadas à propagação da espécie: o bestialismo, o sadomasoquismo, assim como a prática da penetração anal (inclusive a heterossexual), entre outras, são situações que podem trazer o prazer sexual para alguns, mas que são, ou já foram, proibidas em diversos contextos históricos e sociais.

Hoje “o erotismo e seu corolário, o fetichismo, florescem na arte e mesmo nos museus”¹⁵, assimilados e representados no universo cultural. Atualmente, algumas noções de fetichismo não são necessariamente consideradas patológicas como eram no início

¹² PAPOULIAS, Tina. Fetishism. In: GILBERT, Harriet. (ed.) *The sexual imagination from Arcker to Zola: a feminist companion*. London, Cape, 1993, p.90.

¹³ STOLLER, Robert. *Observing the erotic imagination*. New Haven, Yale University Press, 1985, p.35.

¹⁴ *apud* STEELE, V. *Fetich: moda, sexo e poder*. Op. cit., p.22.

¹⁵ NÉRET, Gilles. *Arte Erótica*. Köln, Taschen, 1994, p.9.

do século, ou mesmo (em alguns casos) transgressoras: tanto os conceitos, como os padrões sociais de sexualidade em si transformaram-se no decorrer dos anos. O fetichismo nos tempos atuais pode ser entendido como “uma força, uma propriedade sobrenatural do objeto e conseqüentemente, um potencial mágico semelhante no sujeito”¹⁶, onde absolutamente qualquer coisa tornou-se passível de ser fetichizada. A noção de fetichismo perdeu hoje um pouco do caráter perverso que possuía anteriormente: no senso comum, um fetiche significa apenas uma *fantasia sexual* capaz de estimular o desejo, construindo noções de pseudo-erotismo e sexualidades dissimuladas. O que pode tornar-se um fetiche nos dias de hoje comporta uma noção culturalmente moldada e particularmente transmitida pelos meios de comunicação, moda, indústria cultural e pornografia, que vendem conceitos de beleza e erotismo e, muitas vezes, são capazes de produzir gostos e práticas em determinados contextos.

O propósito desse artigo é investigar como algumas imagens que representam a mulher são determinantes para construí-la enquanto fetiche, objeto de desejo socialmente construído, a fim de estimular as fantasias eróticas de um público supostamente masculino e heterossexual. Abordaremos aqui como alguns fotógrafos manipulam a imagem da mulher *fetichizada*, analisando um conjunto de três fotografias onde a figura feminina é proposta ao olhar.

¹⁶ BAUDRILLARD, J. *Para uma crítica...* Op. cit., p.91.

Análise de imagens

O fotógrafo decide antes de fotografar (o que já não é absolutamente “natural”) pois escolhe o tema, o tipo de aparelho, a película, a objetiva, determina o tempo da pose, calcula a abertura do diafragma, foca, posiciona-se num ângulo de visão (...). Depois na revelação todas as escolhas se repetem (formato, papel, operações químicas, eventuais trucagens); em seguida, a prova tirada entrará em todas as espécies de redes e circuitos, sempre todos “culturais” (em diversos graus), que definirão o uso da fotografia.¹⁷

O fotógrafo faz escolhas o tempo todo, segundo seu juízo de valor e possibilidades técnicas: seu olhar sempre é arbitrário. Este *olhar* pode ser entendido como “o que define a intencionalidade e a finalidade da visão”¹⁸, onde o fotógrafo escolhe o que deve ser, ou não, captado pelo olho da câmera. Em uma fotografia não encontramos a neutralidade ou a inocência, pois ela é, antes de tudo, um recorte de uma realidade que se apresenta, um ponto de vista escolhido, uma intenção. Ao eleger o ângulo mais apropriado, o fotógrafo está instaurando modelos fotogênicos, isto é, modelos de representação¹⁹, que interferem na mensagem fotográfica. Ele parte da realidade que vê, mas a reconstrói. Por isso, as imagens não podem ser consideradas como análogas do real: “a objetiva não é tão *objetiva* quanto parece”.²⁰ O sentido da fotografia é muito maior no terreno da ficção e no imaginário de quem a espreita.

Em um diálogo entre texto e imagem, entre imagem e imagem, pretendemos analisar três fotografias no intuito de “que a foto avance da condição de material ilustrativo, para a de dado ou

¹⁷ DUBOIS, Philippe. *O acto fotográfico*. Lisboa, Vega, 1992, p.80.

¹⁸ AUMONT, J. *A imagem*. Op. cit., p.59.

¹⁹ LOPES, Ivana Nicola. Simulacros de representação. *Artexto: Revista do Departamento de Letras e Artes*, vol. X, Rio Grande, FURG, 1999, p.63.

²⁰ DUBOIS, P. *O acto fotográfico*. Op. cit., p.33.

informação”²¹, construindo uma narrativa a partir do que pode ser visto e interpretado. A análise conjunta de três imagens, produzidas em contextos distintos e por fotógrafos diferentes, busca (re)interpretar algumas de suas questões subjacentes. As imagens escolhidas possuem elementos claros em comum, dados simbólicos que consideramos ricos para a análise, pois representam mulheres fetichizadas, produzidas por fotógrafos homens, e, muitas vezes, destinadas ao público masculino.

Nessas fotografias está claramente embutido o apelo sexual na figura da mulher, em um jogo de desejo entre ela e o espectador. O desejo é a chave para o entendimento destas imagens, e pode ser culturalmente decifrado a partir de alguns códigos que se articulam enquanto uma mensagem erótica: a indumentária utilizada pela modelo, o olhar direto para a câmera, a postura corporal, o cenário e os objetos escolhidos, entre outros elementos, são intenções pensadas e construídas. As três fotografias foram montadas, dirigidas e posadas a partir de um conjunto de idéias que visava representar a mulher enquanto uma imagem sexualmente evocativa.

Para compreender e analisar estas imagens, não basta somente observá-las, mas “obrigatoriamente ver o *processo*, muito mais do que o produto”.²² Para isto, dividimos o estudo das fotografias em duas etapas: a primeira explora individualmente cada imagem, através da descrição fotográfica e do contexto do fotógrafo; a segunda, se dá em conjunto, resultando em uma análise interpretativa.

A primeira etapa, conforme Martine Joly, é “aparentemente simples e evidente (...) pois constitui a transcodificação das

²¹ DIAS FILHO, Antônio Jonas. Além da imagem: discutindo a utilização da fotografia como dado ou informação na pesquisa antropológica. *Livro de Resumos da 21ª Reunião da Associação Brasileira de Antropologia*. Vitória, Departamento de Ciências Sociais e Centro de Estudos Gerais da Universidade Federal do Espírito Santo, 1998, p.166.

²² DUBOIS, P. *O acto fotográfico*. Op. cit., p.60.

Fotografia e fetiche

percepções visuais para a linguagem verbal”²³, apreendendo através do olhar uma descrição detalhada da fotografia. Devemos ainda contextualizar o fotógrafo e sua produção, traçar sua história, estilo, intenção e interesse, buscando o circuito onde estas fotografias foram ou não veiculadas, na “desmontagem das condições de produção e do processo de criação que resultou na representação em estudo”.²⁴ A coleta desses dados auxilia a compreensão dessas fotografias, já que possibilita um conhecimento sobre o trabalho e o contexto de seu respectivo fotógrafo.

A segunda etapa consiste na análise e interpretação visual dos elementos constitutivos da imagem, pois “além da mensagem literal ou denotada, evidenciada pela descrição, existe uma mensagem simbólica ou conotada, vinculada ao saber preexistente e compartilhado do anunciante e do leitor”.²⁵ Analisaremos então as três fotografias, tendo em vista que muitas de nossas associações englobam a noção de *punctum*, detalhes que pungem o leitor, “como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver”²⁶, resultando assim em um interpretação pessoal.

Nosso olhar é somente um dos diversos olhares possíveis, não pretendendo ser de modo algum uma verdade, mas uma das possíveis leituras, levando em consideração o fato de que a significação da mensagem fotográfica não se impõe igualmente para todo receptor.²⁷

²³ JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas, Papirus, 1996, p.72.

²⁴ KOSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1999, p.59.

²⁵ JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. Op. cit., p.75.

²⁶ BARTHES, Roland. *A Câmera clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p.89.

²⁷ DUBOIS, P. *O acto fotográfico*. Op. cit., p.35.



Fig. 1 – BATTERS, Elmer. *The Caruska Sittings*. Köln, Taschen, 1996 [c.1960].

Elmer Batters

A primeira fotografia de nossa tríade imagética pertence ao norte-americano Elmer Batters (1919-1997), e foi realizada nos anos 60 no quintal de sua residência. Batters foi um fotógrafo muito especial: a grande maioria de suas fotos era produzida em sua própria casa, onde a sala, o quarto, o escritório, etc., tornavam-se estúdio e cenário para suas fotografias. Nesta imagem, tirada no sentido vertical, o fotógrafo baixou-se para se posicionar no mesmo nível da personagem, tendo-a um pouco à sua esquerda em um plano geral. A projeção de sombras da árvore está em todo o chão e nas paredes da casa, além de ser visível também na parte superior das pernas da modelo.

A fotografia foi retirada do livro *The Caruska sittings* (Os assentos de Caruska), editado em 1996, um ano antes da morte do fotógrafo. Este livro conta somente com imagens de Caruska, figura encontrada por Batters procurando por emprego no *Pretty Girl International*, uma agência de modelos em Hollywood. Rejeitada pelas grandes revistas por não se enquadrar no padrão estético vigente na época, “Caruska estava sentada lá e ninguém a queria porque ela era pesada²⁸ demais”.²⁹ O fotógrafo interessou-se imediatamente por ela.

Caruska apresenta-se na imagem de modo bastante expressivo, sorri, com os lábios entreabertos e os dentes da arcada superior à mostra. Seu olhar é de canto de olho, encarando a câmera e o espectador com um ar brincalhão, alegre e cheio de pose. O alto contraste fez com que ela se destacasse para frente da imagem, com o céu claro e as folhas escuras da árvore desenhando a parte superior da fotografia. De fundo, vemos um pequeno jardim, as folhagens da árvore e o espaço exterior da casa térrea, com a porta de entrada e a janela perpendiculares ao fotógrafo.

²⁸ A palavra *heavy* em inglês, traduzida como pesada, pode ser entendida como um eufemismo para o adjetivo *fat* (gorda).

²⁹ BATTERS, Elmer. *Elmer Batters*. Köln, Taschen, 1996, p.2.

Os braços de Caruska, esticados para o alto, seguram firmemente as correntes do balanço, revelando as axilas propriamente depiladas. Ela usa um chapéu e vestido preto de material brilhante, plastificado, decotado e com uma abertura que possibilita ver quase por inteiro o perfil de suas pernas, bem desenhadas, rijas e esticadas, envoltas por uma meia preta, fina e transparente, com costura atrás. Seus pés calçam um sapato de salto agulha, não muito alto, também preto, de bico fino, com um detalhe arredondado na parte frontal.

O olhar de Batters se guiava mais pela expressão facial, pés e pernas das modelos, do que pelos cânones corporais impostos pela publicidade e pela moda:

por décadas ele não ligou absolutamente para os padrões estéticos da mulher, se a modelo era alta ou baixa, magra ou roliça, desde que as pernas e tornozelos pudessem ser abordadas por ele.³⁰

Assumidamente um fetichista por pés e pernas, “o arco alto, os dedos dos pés flexíveis e os calcanhares redondos foram elementos indispensáveis na fotografia de Elmer Batters”.³¹ Caruska, muito bem-dotada dessas qualidades, pousou para o fotógrafo diversas vezes, tornando-se sua diva especial, um ícone em seu trabalho, onde “em cada foto ela tornava-se outra”.³²

Ao longo do trabalho fotográfico de Batters podemos observar uma grande variedade tipológica de mulheres, com corpos, feições, estilos e estaturas diferentes. Algumas retratadas são, inclusive, garotas de programa, pagas 50 dólares ao dia para serem fotografadas. Cada uma possui seu tipo único de beleza, seu *it*. Por optar em retratar mulheres que muitas vezes não se

³⁰ TASCHEN, Benedikt. Posfácio. In: BATTERS, Elmer. *Legs that dance to Elmer's Tune*. Köln, Taschen, 1997, p.322.

³¹ KROLL, Eric. Introduction. In BATTERS, E. *Elmer Batters*. Op. cit., p.1.

³² BATTERS, E. *Elmer Batters*. Op. cit., p.2.

Fotografia e fetiche

encaixam nos cânones corporais da grande mídia, Batters encontrou dificuldades em vender suas imagens para o circuito comercial das *Girlie Magazines*³³, ora pela característica física das modelos, ora pela escolha da temática central que abordava em seu trabalho: “ele não podia controlar sua paixão pelo pé e não queria, mesmo sabendo que era socialmente inaceitável, e possivelmente perverso”.³⁴

O fetiche do fotógrafo por pés e pernas certamente se tornou um empecilho para que pudesse publicar suas fotos e divulgar seu trabalho, levando-o a se tornar independente do circuito comercial. Durante os anos 60 e 70, o fotógrafo criou as revistas: *Black Silk Stockings*, *Sheer Delight*, *Leg-O-Rama*, *Nylon Double Take*, *Tip Top* e *Thigh High*, com suas próprias idéias, mas todas editadas por outras pessoas. Em meados dos anos 70, editou uma pequena (e clássica) revista chamada *Leg Art*, mas encontrou muitos problemas com a censura, que o levou a responder vários processos na justiça. Apesar de ter se tornado bem popular no segmento fetichista podólatra, sua obra só foi reconhecida e assimilada pelo *mainstream* após muitos anos de carreira, quando foi convidado a republicar seus trabalhos na revista *Leg Show Magazine* em 1981 e, posteriormente, nos anos noventa, pela editora Taschen.

³³ Revistas norte-americanas que vendem imagens de mulheres com o apelo sexual visando o consumo do público masculino.

³⁴ HANSON, Dian. Introduction. In: BATTERS, E. *Legs that dance...* Op. cit., p.3.



Fig. 2 – Eric Kroll. *Fetish Girls*. 1995.

Eric Kroll

Esta segunda fotografia foi produzida pelo nova-iorquino Eric Kroll (1946), graduado em Antropologia pela Universidade do Colorado e fotógrafo desde 1971. Kroll trabalhou para as revistas *Der Spiegel*, *Vogue* e *Elle*, além de ter lecionado fotografia em diversos colégios e faculdades no Estados Unidos, como Antioch College, Hunter College, The International Center of Photography e School of Visual Arts.

A fotografia escolhida foi tirada no sentido vertical, onde Kroll apresenta-se no mesmo nível da modelo. A imagem é bastante contrastada, a pele clara da figura feminina destaca-se do fundo escuro. Ela encontra-se sentada em um balanço com os braços para o alto, entrelaçando as mãos nas cordas, estática, assumidamente posando para o fotógrafo e dirigindo um olhar sério para ele (e para o espectador). Seu rosto está de meio perfil, marcado pelas sobrelhas e pela sombra que obscurece o olho direito. Seus cabelos são escuros e longos, seguros por uma faixa preta. Sua indumentária é íntima e sensual: sutiã preto; cinta liga preta e alta, comprimindo o abdome; calcinha grande e branca (confundindo-se com o assento do balanço); meias negras, finas e transparentes; sapatos pretos de salto fino e alto. As pernas estão cruzadas com as coxas expostas para o espectador, e o pé esquerdo está firmemente apoiado no chão. De fundo temos uma árvore, uma cerca e a casa vizinha, onde podemos ver suas janelas, formando um quadrado branco no canto superior direito da imagem.

Esta fotografia foi publicada em 1995 no livro *Eric Kroll's Fetish Girls*, que comporta fotografias de mulheres em diversas temáticas fetichistas. Nele podemos ver mulheres com indumentárias sadomasoquistas portando falos de borracha, *bondages*, fetiche por pés e sapatos, contorcionismo, roupas de borracha e couro, cintos de castidade, cigarros e muita *lingerie*. Nesta publicação, o fotógrafo insere-se ainda em algumas fotos, produzindo auto-retratos com suas modelos. Em alguns de seus auto-retratos, Kroll representa literalmente a mulher enquanto

objeto, com uma cúpula de abajur na cabeça, enquanto ele toma sua sopa; em outro, a figura feminina aparece sendo castigada pelo fotógrafo com palmadas no bumbum (*spanking*); e há ainda outras duas imagens onde Kroll aparece beijando a vagina das modelos, representando, antes de tudo, seus próprios fetiches.

Durante a metade dos anos setenta, no início de sua carreira, o fotógrafo alugou um carro e viajou pelo Estados Unidos, fazendo um registro documental de mulheres que viviam da indústria do sexo em seus locais de trabalho. Este projeto, patrocinado pelo New York State Council, resultou no livro *Sex Objects*, editado em 1977 pela editora Addison House Danbury. Considerado por Kroll sua obra prima, o livro foi atacado na capa do jornal *New York Times* por um senador do partido conservador, indignado pela utilização de verba do Estado para a produção de material “pornográfico”. Mas ao contrário do que se poderia pensar, a polêmica em torno de *Sex Objects* não gerou sucesso de vendas. O motivo, segundo o autor, deve-se a uma reunião gelada: uma nevasca no lançamento do livro e um editor “pé frio”.³⁵

A partir do final da década de 80, Eric Kroll retoma a temática da sexualidade em seu trabalho, e começa a fotografar mulheres profissionalmente para os *girlies magazines*. A partir dessa experiência, o fotógrafo teve a oportunidade de realizar seus projetos pessoais e tornar-se um especialista no assunto, realizando os livros de fotografia *Eric Kroll's Fetish Girls* e *Beauty Parade*. Para a realização desses dois trabalhos, Eric Kroll pesquisou tipos humanos em seu cotidiano para fotografar, procurando possíveis modelos nas ruas de Nova Iorque. As imagens com certeza não retratam esses personagens do jeito que eles realmente são, envolvem toda uma produção – muitas vezes até exagerada –, evidenciando uma artificialidade que transparece em suas fotografias. Dentro de toda essa cenografia sexual, Kroll constrói a imagem da mulher fetichizada, representada deliberadamente como um fetiche, a partir de um jogo de referências e citações diretas ao

³⁵ KROLL, Eric. *Eric Kroll's Fetish Girls*. Köln, Taschen, 1994, p.194.

Fotografia e fetiche

universo fetichista clássico. Em seus livros, o nome de nenhuma de suas modelos é creditado, de modo que todas – a não ser aquelas já famosas no meio –, permanecem no anonimato.

A importância do trabalho de Kroll não reside somente no fato dele fotografar mulheres como fetiches e evidenciar isto, mas sobretudo por ser um apaixonado pesquisador sobre o assunto. Em sua trajetória, ele (re)descobriu produtores mais antigos do universo fetichista norte-americano e organizou um histórico desta mesma produção, realizando contatos e entrevistas com aqueles que, ainda vivos, atuaram em outras épocas. Com o apoio da editora Taschen, Kroll entrevistou o fotógrafo Elmer Batters; compilou e reeditou o trabalho de Eric Stanton³⁶, e, além disso, teve a felicidade de receber a doação dos arquivos fotográficos de Bunny Yeager, uma *ex-pin-up* que notabilizou-se por fotografar Betty Page³⁷, contendo um significativo acervo da produção fotográfica fetichista dos anos 50. O entendimento de Kroll sobre esta produção imagética é importante para a realização de seu trabalho, pois ele muitas vezes dialoga com esses fotógrafos mais antigos, referenciando-os.

³⁶ Eric Stanton (1926) é um desenhista norte-americano que retrata situações fetichistas de dominação, insistindo na representação da mulher como *Dominatrix*: a dominadora com o chicote, salto agulha, largos seios e garras afiadas, que corrompe tanto homens como mulheres em jogos de poder. Retratou também mulheres se revoltando contra sua posição de esposas domésticas, numa revanche violenta contra seus maridos. Sobre o trabalho do autor, ver STANTON, Eric. *The art of Eric Stanton: for the man who knows his place*. Köln, Taschen, 1997.

³⁷ Betty Page (1923-?) é uma bela *pin-up* famosa nos anos 40 e 50, que abandonou a carreira de modelo em 1957, após ter sido presa pela censura. Após esta data, segundo o livro *Betty Page: The queen of pin-ups*, seu paradeiro é desconhecido. (TASCHEN, Benedikt. *Betty Page: Queen of Pin-Up*. Köln, Taschen, 1993.) Betty Page tornou-se assim a “rainha das *pin-ups*”, um ícone imortalizado visto somente através de imagens, mundialmente cultuado por uma legião de fãs. Para maiores informações, visite o site: <http://www.bettiepage.com>, com galeria de fotos e links diversos.



Fig. 3 – Cristiano. *The Girl*. 2000.

Cristiano

A terceira fotografia está em um leve *contra-plonger*³⁸, onde o fotógrafo baixou-se para ficar em um ângulo pouco abaixo da altura modelo. O enquadramento utilizado é um plano médio que recorta a modelo em três pontos distintos: no topo, a testa; no lado direito, o polegar e parte dos dedos da mão; na base, a parte inferior da perna esquerda e o pé direito. A modelo encontra-se sentada em um balanço de madeira, segurando firmemente suas correntes com os punhos cerrados. O balanço está localizado em um ambiente público, provavelmente um parque, onde vemos o gramado e parte de uma quadra poliesportiva, desfocada, ao fundo da imagem. O fotógrafo registrou a modelo em um sutil movimento congelado pelo obturador da câmera, já que podemos ver seu cabelo se esvoaçando, como o de quem realmente se balança no brinquedo.

O lado direito do rosto da figura feminina está parcialmente encoberto pelo cabelo, que esconde um dos olhos. No entanto, pela posição do rosto e a direção do olhar, é possível identificar que a modelo olha para o espectador. Um sorriso maroto exhibe os dentes da jovem, seus braços estão enrijecidos, assim como sua coxa – parte da fotografia que ocupa praticamente dois terços da imagem. A indumentária utilizada para retratar a modelo parece um *baby-doll*, uma camisola/vestido extremamente curta, sem mangas, de um fino tecido de tom médio, que tampa o tronco, mas evidencia o mamilo esquerdo do seio. Em seu dedo médio, vemos um grande anel oval.

Esta fotografia foi encontrada na revista eletrônica *The Girl*³⁹, no website do Terra *Networks* no ano de 2000, onde realizam-se

³⁸ No jargão fotográfico, *plonger* (em francês, mergulho) é um ângulo de câmera dirigido de cima para baixo. *Contra-plonger*, por sua vez, é o ângulo na direção oposta, de baixo para cima.

³⁹ O endereço eletrônico desta revista, que publica mensalmente novos ensaios, é <http://www.terra.com.br/thegirl>. Há também a versão dessa revista com modelos masculinos: <http://www.terra.com.br/theboy>.

ensaios fotográficos eróticos com modelos famosas e emergentes do mundo da moda. Intitulada na categoria *Playground*, a fotografia foi realizada pelo fotógrafo paulista conhecido apenas como Cristiano, que trabalha na área de moda há mais de dez anos e colabora com as principais revistas desse gênero no país, como *Vogue*, *Marie Clair*, *On Speed*, *Mundo Mix Magazine*, etc. Cristiano profissionalizou-se em fotografar catálogos de moda para grifes famosas como Ellus, C&A, Renato Loureiro, Walter Rodrigues, entre outros, fotografando também eventos como o *Morumbi Fashion* para a *Folha de S.Paulo*. Em junho de 2000, foi indicado como um dos cinco melhores fotógrafos brasileiros no *ABIT Fashion Awards*, sendo considerado um dos maiores especialistas no ramo.

A modelo retratada chama-se Camila Espinosa, possui hoje cerca de vinte e sete anos, e praticamente viajou o mundo todo trabalhando nas passarelas. Iniciou sua carreira aos dezesseis, onde já participou de mais de duzentos e cinquenta desfiles. Em seu currículo constam campanhas para lojas como Fórum, Zoomp e M. Officer, além de aparições em inúmeras revistas: só em 2000, foi três vezes capa da revista *Vogue* brasileira. Segundo Marco Aurélio, diretor da área de moda da *Ford Models* no Brasil, Camila é considerada um exemplo para outras modelos, “sempre com a pele bem tratada e o corpo definido”, a Ford Models mantém-na como imagem da agência.

A revista eletrônica *The Girl*, por sua vez, conta com diversos ensaios fotográficos de modelos profissionais brasileiras. Cada ensaio tenta retratar situações eróticas diferentes, divididas em temáticas, e a figura feminina pode aparecer como: *Natural*, *Sedutora*, *Dominadora*, etc. Em todos os ensaios, as modelos nunca aparecem nuas, afinal são ensaios apoiados pelas grandes marcas de roupas. No entanto, a diferença entre as fotografias da *The Girl* e de outras revistas de moda tradicionais, está em colocar a moda como assumidamente erótica. Digo assumidamente, pois esta revista eletrônica tem como público-alvo os espectadores masculinos que desejam ver garotas bonitas em poses sexualmente evocativas, e não roupas. No entanto, as modelos retratadas

Fotografia e fetiche

sempre estão vestidas com alguma peça de roupa, evidenciando a dimensão erótica da moda, que, cada vez mais, torna-se também um fetiche a ser comercializado.

Neste contexto, fica muito claro que ambos, tanto o fotógrafo quanto a modelo, são destaques do mundo *fashion* brasileiro, e trabalham dentro dos padrões impostos às suas profissões. Cristiano clicou a foto, mas provavelmente não interferiu tanto na imagem como os dois autores anteriores: o poder de decisão permanece, muitas vezes, com a direção de arte ou o editor da revista, sendo que a escolha dos elementos utilizados no cenário fotográfico, assim como quem será a modelo retratada, não provém necessariamente da criação ou do gosto pessoal do fotógrafo.

Os três balanços

Para projetar alguma coisa para uma câmera, deve-se ter autonomia auto-erótica, aguda autoconceitualização, e até mesmo perversidade fetichista: a câmera é uma máquina com a qual se faz amor.⁴⁰

A análise destas fotografias foi pautada, particularmente, por três pontos da imagem: o olhar da modelo, a indumentária e o objeto balanço. A primeira característica que nos arrebatou é o *olhar* direto para a objetiva: as três modelos olham diretamente para a câmera, encarando o espectador. Em uma troca de olhares, o observador sente que um convite lhe está sendo feito, e pode ou não aceitá-lo em sua experiência *voyeur*; a perversão do olhar cria um diálogo entre o observante e a observada. O olhar da modelo presente, descobre e aceita a presença desse *voyeur*, atribuindo à imagem feminina uma espécie de acessibilidade: esta mulher está disponível, ela está pronta para o jogo. Não raras vezes, a

⁴⁰ PAGLIA, Camille. *Sexo, arte e cultura americana*. São Paulo, Cia das letras, 1993, p.24.

representação da mulher com o “sinal verde” vai de encontro com a intencionalidade dos fotógrafos. Este fato pode ser comprovado pelo depoimento de Helmut Newton, conhecido internacionalmente por suas imagens de mulheres:

As mulheres que fotografo devem exprimir uma certa disponibilidade. Uma mulher que dê a impressão de ser acessível é para mim muito mais excitante do ponto de vista sexual do que a que se fecha completamente. É esta disponibilidade que considero erótica.⁴¹

Acompanhado desse olhar, por vezes lúdico, sério ou insinuante, temos a *indumentária* que reforça o convite. A escolha por vestir a modelo ao invés de representá-la nua é, em certo sentido, uma escolha fetichista: “aos olhos masculinos, a mulher vestida está distante, protegida. A roupa e a maquiagem têm sempre um duplo significado: de convite e obstáculo”.⁴² Assim, estas imagens incorporam o uso de alguma vestimenta, pois “quando um homem vê uma mulher nua, parece-lhe ter visto tudo”⁴³, será o imaginário do espectador que deverá despi-la.

A proposta erótica inerente às imagens destas mulheres é estimulada pelo uso da indumentária, pois esta aflora o corpo, ao mesmo tempo revelando-o e cobrindo-o. A roupa jamais foi algo que somente aquecesse ou agasalhasse, “por sua proximidade com o corpo, a roupa é especialmente suscetível de ser fetichizada”.⁴⁴ Kaja Silvermam aponta que tanto os homens como as mulheres

⁴¹ *apud* NÉRET, G. *Arte Erótica*. Op. cit., p.90.

⁴² ALBERTONI, Francesco. *O erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução*. São Paulo, Círculo do Livro, 1986, p. 59.

⁴³ ID., *IB.*, p.183.

⁴⁴ WILSON, Elisabeth. *Enfeitada de sonhos: moda e modernidade*. Lisboa, Edições 70, 1985, p.131.

Fotografia e fetiche

dependem da roupa para criar uma identificação própria e adquirir um *status* visual, articulando o corpo de forma significativa.⁴⁵

As roupas são fetiches no imaginário popular e ajudam a construir a imagem da mulher fetichizada. Vide, entre tantos outros exemplos, a popular *Tiazinha* ou a *Feiticeira*, que foram construídas pelo *mass media* brasileiro como símbolos sexuais a partir da apropriação de trajes tipicamente fetichistas. A primeira tendo como base o “*kit*” sadomasoquista (máscara, botas de couro pretas e chicote), e a segunda, uma dançarina dos haréns da Arábia, com seu misterioso véu.⁴⁶

Ao mostrar explicitamente a lingerie na segunda fotografia, Eric Kroll exibe não somente as “roupas-de-baixo”, mas também uma certa intimidade da modelo. Conforme Michelle Perrot, a *lingerie* popularizou-se no final do século XIX, e teve grande importância na história do erotismo e do fetichismo. Desde então, o ato de cobrir e mostrar o corpo tornou-se uma acumulação erótica. O uso da *lingerie* é cúmplice para estimular o apetite sexual, e a sofisticação da vestimenta invisível, simultaneamente revelando e escondendo o corpo, valoriza a nudez, dando-lhe maior profundidade:

Jamais ficaram tão evidentes os efeitos perversos do pudor; enquanto se multiplicam os estágios do despir-se, os impacientes dedos masculinos devem suplantar obstáculos de uma gama cada vez maior de laços, colchetes e botões.⁴⁷

⁴⁵ SILVERMAM, Kaja. Fragments of a fashionable discourse. in MODELSKI, Tania. *Studies in entertainment: critical approaches to mass culture*. Bloomington, Indiana University Press, 1996, p.145.

⁴⁶ No caso destas duas personagens, não somente a vestimenta é fundamental para constituir o apelo sexual, mas também o próprio corpo, que passa a funcionar como uma roupa: seios siliconizados; coxas, braços, nádegas e abdome malhados; cabelos descoloridos, tatuagens, além de cirurgias plásticas diversas, evidenciam a enorme ciborgização dos corpos femininos fetichizados no Brasil contemporâneo.

⁴⁷ PERROT, Michelle. (org.) *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo, Cia da Letras, 1992, p.447.

O fato de atribuir à roupa um aspecto sexual foi, e vem sendo, cada vez mais incorporado à moda e à indústria cultural. Vestir-se e despir-se tornou-se prática tão banalmente erotizada, que transformou-se em espetáculo: o *strip-tease* rompeu com os limites das casas noturnas e da apresentação *ao vivo*, translocando-se para a privacidade do lar, onde é veiculado em programas televisivos *softcore*, e em fitas de vídeo pornô-eróticas.

Com o progressivo advento da fotografia, cinema, televisão e, mais recentemente, a Internet, a fetichização da imagem da mulher foi assegurada para uma audiência cada vez mais larga, tornando-se, assim, cada vez mais acessível. Historicamente, pode-se dizer que o caráter de sugestão sexual embutido na imagem da mulher foi marcado fundamentalmente na indústria cultural com as chamadas *pin-ups*⁴⁸, que tornaram-se imensamente populares nos anos 40 e 50 na América do Norte, ampliando e legitimando a imagem da mulher enquanto fetiche:

Uma *pin-up* é uma imagem sexualmente evocativa, reproduzida em múltiplas cópias, na qual a atitude, o olhar e a expressão da modelo convidam o espectador a participar ou fantasiar sobre um envolvimento pessoal com a retratada.⁴⁹

As *pin-ups* eram utilizadas para chamar a atenção principalmente da audiência masculina, mas não deixavam de servir como cânone estético para o público feminino. Eram usadas para vender quase tudo, de uma geladeira até um conceito, despertando o consumo e

⁴⁸ O termo *pin-up* (em inglês pendurar, afixar com um alfinete) faz referência à prática masculina de colocar na parede imagens de mulheres representadas com um apelo sexual, bastante popular durante a guerra e o pós-guerra norte-americano. No entanto, uma *pin-up* pode ser tanto a representação quanto a representada, e pode não ser necessariamente algo a ser pendurado: as imagens de *pin-ups* podem ser encontradas em suportes como cartas de baralho, isqueiros, chaveiros, copos, canetas, entre outros objetos. Ver GABOR, Mark. *The pin-up*. Köln, Evergreen, 1996, p.23.

⁴⁹ ID., IB.

Fotografia e fetiche

a libido de seus espectadores. Existem tantas delas como são os desejos sexuais, seu sucesso depende de sua imagética enquanto ser estimulante de fantasias eróticas.

Ao colocar uma *pin-up* vestida com uma indumentária sexualmente sugestiva em um *balanço*, cria-se uma relação ainda mais convidativa. O valor simbólico do balanço, um brinquedo infantil, reside, a princípio, em um retorno ao mundo da inocência, onde é possível associar a mulher à criança. Essa associação poderia ser ainda vinculada à infantilização da mulher ou mesmo, indiretamente, a fetiches relacionados à pedofilia. A mulher sentada em um balanço parece voltar à infância, inserida no imaginário da brincadeira. No entanto essa idéia se opõe à indumentária utilizada para vestir as modelos, que sugere que estas, em sua voluptuosidade, já estão prontas para o sexo, contrastando a ingenuidade da criança com o amadurecimento sexual.

Nesse conjunto de símbolos, as representações assumem um tom contrastante, principalmente nas duas primeiras fotografias, onde mulheres adultas posam com uma atitude que não é condizente ao mundo infantil, criando assim uma mensagem dúbia e incongruente. Estas duas mulheres estão armadas com o que Freud chamaria de símbolos fálicos: os sapatos de salto e a *lingerie*, ícones clássicos do fetichismo, se contrastam com a inocência e o romantismo do balanço. Das três fotografias, a terceira se aproxima mais da idéia de criança, utilizando uma modelo com uma aparência mais jovial que as precedentes. Nesta foto podemos ver a transição menina/mulher, brincando em um brinquedo infantil, mas já possuindo a malícia no olhar e a sensualidade de uma adulta. No caso desta última fotografia, o fetiche parece deslocar-se para a alacridade do corpo, que torna-se, por si só, um objeto-fetiche.

Sobre a relação da pedofilia e fotografia, podemos citar o caso de Lewis Carroll, autor de *Alice no país das maravilhas* (1865), que entre 1850 e 1870 tirou centenas de fotografias de jovens garotas parcial ou totalmente nuas, incluindo Alice Lindell, musa inspiradora de seu livro. No entanto, suas fotografias não foram vistas na época como pedófilas, pois seguiam as convenções dos

motivos artísticos da época Vitoriana, nas quais o corpo de uma criança nua representava a pureza angelical. Posteriormente, estas fotografias tornaram-se perversas aos olhos de alguns, sendo proibidas e reprimidas como uma pedofilia sugestiva ou provocação sexual.⁵⁰ A história das fotografias de Lewis Carroll mostra que o olhar erótico é culturalmente aprendido e, muitas vezes, a malícia está nos olhos de quem vê, pois é derivada de uma aprendizagem social que se dá a partir de um contexto específico onde estas imagens se (re)inserem.

Podemos conferir na atualidade uma grande perseguição em torno de atos pedófilos, na proibição de sites na Internet e diversos casos na justiça, nos quais freqüentemente checamos abusos sexuais envolvendo crianças e adolescentes.⁵¹ Talvez as fotografias dos três balanços sejam uma forma de abordar mascaradamente o fetiche da pedofilia, que é imensamente reprimido em nossa sociedade, representando de maneira indireta, modificada e sublimada esse tabu sexual.

Hoje em dia, boa parte do material considerado erótico e/ou pornográfico⁵² é destinado ao público masculino heterossexual, culminando numa

⁵⁰ ERWING, William A. *Love and desire: photoworks*. New York, Thames & Hudson, 1999, p.27.

⁵¹ É interessante notar a enorme sexualização dos corpos infantis no Brasil contemporâneo, onde crianças aprendem desde cedo a dançar coreografias eróticas como, por exemplo, “A boquinha da garrafa”, *hit* musical que, de algum modo, contribui para a fetichização de seus corpos.

⁵² A pornografia, segundo Sandra M. Lapeiz e Eliane R. Moraes, pode ser definida como: “o discurso por excelência veiculador do obsceno, daquilo que se mostra e deveria ser escondido”. Ver LAPEIZ, Sandra M. e MORAES, Eliane R. *O que é pornografia*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.9. No entanto existe uma grande discussão sobre o que se considera erótico ou pornográfico. De acordo com Lúcia Castello Branco, é quase impossível estabelecer traços distintivos entre o erotismo e a pornografia, pois ambos são conceitos flexíveis que variam em determinados contextos e períodos históricos. Mas dentro desta impossibilidade, a autora acaba por definir que um material pornográfico é o que hoje está exclusivamente associado ao consumo e ao lucro. Sobre essa questão polêmica, vide BRANCO, L. C. *O que é erotismo*. Op. cit., p.23.

Fotografia e fetiche

assimetria entre personagens masculinos dotados do poder de olhar e personagens femininas feitas para serem olhadas (...) entre a mulher como imagem e o homem como portador do olhar.⁵³

Algumas mulheres, porém, não concordam que a produção de desse tipo de material deva dirigir-se somente ao gênero masculino. A norte-americana Candida Royalle, criadora do selo *Femme*, luta para que exista um mercado democrático do sexo, produzindo filmes pornô “não só feito por mulheres, mas para mulheres”.⁵⁴ Entretanto, há outras correntes que são totalmente contra essa produção, como a de Catharine Mackinnon, que aponta que a pornografia é a legitimação do abuso sexual como discurso, onde mulheres são “humilhadas, violadas, degradadas, mutiladas, desmembradas, amarradas, enjauladas, torturadas e mortas”.⁵⁵

Contudo, a fetichização da imagem da mulher não ocorreria se ela não consentisse em tornar-se fetiche. Este consentimento acontece através de um processo social onde a mulher aprende a preocupar-se com sua aparência, remodelando-se em conceitos de vaidade e estética, valorizando-se e sendo valorizada por sua própria imagem de beleza (que, não raras vezes, é a imagem de beleza dos outros). A partir do momento em que uma mulher transforma-se em imagem, ela não deixa de servir de exemplo, molde, tipo exemplar para outras mulheres, divulgando um ideal estético socialmente construído. Padrões são instaurados pela mídia e principalmente pela moda⁵⁶ em jornais, revistas, telenovelas e

⁵³ AUMONT, J. *A imagem*. Op. cit., p.126.

⁵⁴ LEMOS, José Augusto. De mulher para mulher. *Set Especial Guia do Vídeo Erótico*. São Paulo, Ed. Azul, edição 82-E, Abril de 1994, p.6.

⁵⁵ MACKINNON, Catherine A. Only Words. In: CORNELL, Drucilla. (ed.) *Feminism and Pornography*. Oxford University Press, 1999, p.101.

⁵⁶ Vale ressaltar o tamanho das indumentárias femininas comercializadas em lojas na atualidade: mais do que uma economia de tecido, os moldes pequenos reforçam a idéia que a mulher deve ser no mínimo magra para poder caber em certas roupas.

tudo que nos cerca, difundindo modelos de comportamento que ensinam como a mulher deve se portar enquanto “mulher”. Assim, são difundidos cânones estéticos que excluem algumas mulheres, como aconteceu com Caruska na agência de modelos, mas que mostrou ser tão, ou mais, sensual quanto uma imagem feminina dentro dos padrões convencionais de beleza.

A imagem da mulher é, neste sentido, muitas vezes construída artificialmente pela sociedade para ser desejada e aceita enquanto objeto de desejo consumível. A fetichização da imagem da mulher é, antes de tudo, parte de uma aprendizagem social, onde o *masculino* e o *feminino* são criações culturais que condicionam diferentemente cada indivíduo a funções sociais específicas e diversas.⁵⁷ Essas construções tornam a mulher, cada vez mais, uma imagem passível de ser fetichizada.

⁵⁷ ALVES, Branca Moreira e PITANGY, Jaqueline. *O que é feminismo*. São Paulo, Brasiliense, 1985, p.55.