

Mimese e écfrase como retórica de contestação em *Eu amo Dick*, de Chris Kraus

Mimesis and ekphrasis as rhetoric of contestation in Chris Kraus's *I love Dick*

Isabella Giordano Bezerra¹

0000-0002-4000-479X 

¹ Departamento de Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil.

Autor correspondente: giordano.bella@gmail.com

Resumo. Esse artigo investiga a obra *Eu amo Dick* (2019), de autoria de Chris Kraus, sob o viés da teoria feminista. Elenca-se uma discussão de gênero, focando no modo que a autora mobiliza a ideia de feminilidade e a dinâmica do olhar. Inicialmente, abordo a forma como a autora produz uma mimese estratégica que performa uma aparente cumplicidade da lógica falocêntrica apenas para introduzir, por meio do excesso, uma sátira sobre os limites dessa feminilidade. Essa discussão é feita a partir das propostas de Irigaray (1985, 2017), que tratam a relação das mulheres com a linguagem e a epistemologia ocidental. Posteriormente, demonstro como Kraus mobiliza uma forma de descrição de obras visuais que reelabora a relação do olhar entre sujeito e objeto. Para tal, as referências usadas passam principalmente por Heffernan (1993) e Mulvey (2018). Ao fim, é concluído que Kraus oferece uma contribuição significativa para os debates sobre as estruturas formais das obras literárias, visto que, ao realizar intersecções políticas, *Eu amo Dick* sugere outras formas de produzir sentido e alianças.

Palavras-chave: Mimese. Olhar. Descrição. Irigaray. Intertextualidade.

Abstract. This article investigates Chris Kraus's work, *I Love Dick* (2019), through the lens of feminist theory. It presents a gender discussion, examining how the author deploys concepts of femininity and the dynamics of the gaze. Initially, we address the way Kraus enacts a strategic mimicry that appears to support male-centric logic, which ultimately mocks the limitations of femininity by exaggerating them. This discussion is based on Irigaray's writings (1985, 2017), highlighting women's relationship with language and Western epistemology. Subsequently, we demonstrate how Kraus mobilizes visual description that reconfigures the gaze relationship between subject and object. For this purpose, references include Heffernan (1993) and Mulvey (2018). In the end, it is concluded that Kraus offers a significant contribution to the debates on literary works' formal structures, as *I Love Dick* suggests alternative ways of producing meaning, forming alliances, through its political intersections.

Keywords: Mimesis. Gaze. Description. Irigaray. Intertextuality.

1. Introdução

Eu amo Dick pode ser inscrito na categoria ampla de escrita de si. O livro gira em torno de uma experiência de amor vivido pela própria autora, Chris Kraus, quando, à beira dos quarenta anos, observa que se tornou tudo aquilo que não pretendia ser: uma mulher que vive às custas do marido e que atua como uma espécie de secretária dele, controlando sua agenda e vida financeira. Além disso, sua carreira de cineasta se tornou um fracasso e, mesmo circulando em um privilegiado meio artístico e intelectual, Kraus se sente invisível.

O romance tem seu início no relato de uma noite em que Chris¹ e seu marido, Sylvère Lotringer, passam com Dick. Dick é um crítico cultural e professor universitário, um conhecido interessado em convidar Sylvère para ministrar alguns seminários na faculdade em que leciona. Além de um intelectual, Dick também é um tipo masculino. Encarnando um clichê, ele é descrito como a fantasia de caubói solitário e misterioso, o que – para Chris – exala uma sensualidade considerável. Durante o jantar, a protagonista percebe que Dick está flertando com ela e se sente atraída. Como há uma previsão de neve na estrada que o casal pretendia pegar, Dick os convida para passarem a noite na sua casa. Lá, ele volta sua atenção para Chris, para quem mostra um vídeo em que está vestido como Johnny Cash e, depois, adentra em um solilóquio sobre as suas mais diversas agitações emocionais. Apesar de permanecer em silêncio, apenas ouvindo, Chris se sente próxima a Dick. Ela dorme na sala com Sylvère e, no dia seguinte, quando o casal acorda, Dick não está em casa. Confusos, eles retomam sua viagem.

A partir dessa experiência, Chris adentra em uma paixão avassaladora e não se furtar em contar a Sylvère sobre seus sentimentos: “Uma vez que já não fazem sexo, eles conservam a intimidade por meio da desconstrução: por exemplo, contam tudo um ao outro” (Kraus, 2019, p. 15). Sem saber o que fazer, Sylvère sugere que Chris escreva uma carta para Dick. Constrangida, ela pergunta se ele também não quer escrever uma. Nisso, o casal adentra em uma produção alucinada de cartas de amor, que constituem o conteúdo do livro, caracterizando-o como um romance epistolar. *Eu amo Dick* é dividido em duas partes, cada uma diferindo no que diz respeito ao tom e ao ritmo da narrativa. Porém, ambas possuem em comum a intensa presença da intertextualidade. Neste artigo, exploro como a escrita de Kraus assume diferentes modos de expressão a partir do diálogo que ela estabelece com outros textos, sejam eles verbais ou visuais.

A primeira parte do livro, “A história de um casamento”, é composta por cartas de amor para Dick de autoria de Chris e Sylvère. As cartas não são enviadas, de modo que o que é apresentado consiste em um diálogo unilateral. Ao fim da primeira parte, Sylvère e Chris se separam e, a partir de então, o primeiro é obliterado da partilha da escrita. A segunda parte se chama “Toda carta é uma carta de amor”. Nela, Chris assume um tom mais reflexivo e propõe utilizar sua experiência como um estudo de caso, afirmando que sua paixão, e posterior rejeição, não é uma vivência particular, mas sim o retrato de uma condição cultural. Na segunda parte do livro, a autora evoca diversas obras, entre

¹ Como a obra se trata de uma escrita de si em que a autora é a própria personagem, a partir daqui adoto uma distinção nominal: uso seu primeiro nome e apelido, “Chris”, para reflexões sobre a personagem e “Kraus” ao abordar sua agência como autora.

performances, instalações e fotografias, que, com o desenredar das cartas, são costuradas à sua própria narrativa biográfica, dando-lhe sentido e continuidade.

No que se segue, examino como Kraus emprega a intertextualidade como estratégia para construir uma obra política e exploro as diferenças que a sua voz narrativa adquire à medida que dialoga com diferentes referências culturais. A partir das propostas de Irigaray (1985, 2017), indico que Chris Kraus mimetiza uma imagem irônica e parodiadora da feminilidade. Também faço uma análise do uso da écfrase no romance, partindo de uma convergência entre teóricos que fazem uma leitura política da visualidade, como James Heffernan (1993) e Laura Mulvey (2018). Por fim, concluo que Kraus transgride os modos de expressão canônicos, elaborando relações intertextuais e, com isso, produzindo uma nova economia de sentido e de sensibilidade.

2. A função do intertexto em *Eu amo Dick*

Eu amo Dick recorre a um número imenso de referências nominais. Em sua primeira parte, Chris e Sylvère deixam explícita a bagagem cultural e intelectual que compartilham, utilizando-a para traçar algumas linhas de compreensão para a situação que enfrentam em relação a Dick. Nesse sentido, as citações de outros romances são comumente empregadas para elucidar a experiência afetiva do casal.

A narrativa se desenvolve de modo a entendermos que Chris vive um contínuo estado de rebaixamento intelectual. Como Sylvère Lotringer é um reconhecido acadêmico, ele é constantemente convidado para palestrar e, eventualmente, pede que encaixem Chris na programação, como um favor. Ser convidada como um favor não é uma ideia que agrada a Chris e, nessas ocasiões, ela é frequentemente tratada de forma grosseira, tendo que lidar com um processo de invisibilização. Possuindo a plena consciência do menosprezo que enfrenta no círculo artístico e intelectual, a paixão por Dick aparece como um escape, tanto da condição de inferiorização quanto do recente fracasso no lançamento do seu filme experimental, *Gravity and Grace* (1996).

Pode-se afirmar que o livro investiga como o território intertextual define os papéis desempenhados pelos personagens, os quais sempre correspondem a um determinado imaginário cultural que pode ser cartografado a partir das suas direções citacionais. Na primeira parte, “Cenas de um casamento”, as referências são majoritariamente romances canônicos da literatura francesa, com destaque para o romance burguês de cunho realista, como *Relações perigosas* (1782), de Pierre Choderlos de Laclos, e *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert. Como Lotringer ministra aulas sobre literatura francesa na universidade de Columbia, é um cálculo simples ligar esses romances à sua própria formação. Além deles, há também referências à *A taça de ouro*, de Henry James, que apesar de não ser um autor francófono, é constantemente mobilizado pelos teóricos do pós-estruturalismo francês, corrente em que Sylvère Lotringer se insere. As obras literárias da primeira parte são todas de autoria masculina, pertencentes a uma circunscrição em que a representação das mulheres corresponde a um mito de insatisfação e impulsividade quase infantis.

Enquanto divide a autoria da obra com Sylvère, Chris vive sua paixão como um amor juvenil, louco e sem limites. Mas, através do espaço que a escrita epistolar abre,

Chris se vinga do constrangimento social de ser frequentemente rejeitada, tanto social quanto afetivamente, dedicando essa escrita a “todas as fodas confusas de uma noite só que teve com homens que já tinham caído fora antes de ela abrir os olhos” (Kraus, 2019, p. 16). Isso porque em *Eu amo Dick* Kraus não pretende deixar ninguém cair fora e, assim como ela faz com suas referências culturais, a autora cita todos os nomes próprios possíveis, identificando cada personagem do seu drama, com exceção de Dick, que permanece sem sobrenome.²

Na segunda parte do livro, Chris desacopla sua identidade da condição de cônjuge de Sylvère e começa a mobilizar outro tipo de referência cultural. O ritmo torna-se mais lento e o tom mais reflexivo. As citações de obras literárias diminuem, passando a prevalecer a referência a obras de arte contemporâneas. Kraus volta-se para artistas mulheres pouco conhecidas ou até marginalizadas pela crítica. As reflexões da protagonista passam a ocupar mais espaço do que suas declarações de amor, apesar de estas seguirem sendo a justificativa que impulsiona sua escrita. A exploração de um outro referencial cultural ocorre em paralelo com o desenvolvimento de um novo processo de subjetivação, uma vez que fica implícito que a protagonista da primeira parte do romance respondia a referências que não lhe eram próprias. Não que Chris não partilhasse dos interesses de Sylvère, mas no período em que dividem a autoria, os interesses dele possuem uma predominância absoluta. Esse referencial não possibilita um desenvolvimento das potencialidades de Chris, visto que estabelece que mulheres como ela permanecem no papel da “Vadia Burra” (Kraus, 2019, p. 21), da “bruaca velha” (Kraus, 2019, p. 50) ou da “frígida e marginal” (Kraus, 2019, p. 84). Ao basear-se nas referências de Sylvère, Chris se aliena das suas próprias possibilidades, o que converge com as propostas da filósofa Luce Irigaray, que afirma que ao tentarem compreender-se por meio da linguagem e do conhecimento falocêntrico, as mulheres acabam por ser alienadas do seu próprio desejo (Irigaray, 2017, p. 153).

3. Luce Irigaray e uma mimese feminista

Luce Irigaray é uma filósofa belga que se destacou na teoria feminista francesa do fim do século XX, e o seu trabalho encontra-se na gênese do que se convencionou chamar de pós-feminismo. Nessa conjuntura, ganharam espaço teorias que giravam ao redor da ideia da diferença, de modo que, ao final da década de 1960, nomes como Julia Kristeva, Hélène Cixous e Luce Irigaray alcançam reconhecimento ao reelaborarem algumas tendências da teoria feminista, da psicanálise, da filosofia e da antropologia. Essas autoras apontam para como a experiência feminina precisa ser compreendida como uma forma de existência que oferece referências para outros modos de vida, de pensamento e de sensibilidade. A linguagem é um tema chave para essas teóricas que com frequência voltam-se para a literatura tanto a nível de ilustração quanto como suporte para um tipo de expressão divergente e produtor de novos horizontes. É nesse contexto que é elaborado

² Apesar da ausência de sobrenome do personagem Dick, o teórico e crítico cultural inglês Dick Hebdige fez declarações assumindo a identidade do personagem e repudiando a obra de Kraus, acusando-a de invasão de privacidade (Zembla, 1997). Essa controvérsia mobilizou a recepção da primeira edição do livro, que acabou ficando conhecida por isso.

o conceito de *écriture féminine*, que diz respeito a uma escrita do corpo, que acontece nas lacunas da linguagem, produzindo uma outra economia de sentido.

Podemos afirmar que Irigaray produz uma cisão em relação a uma das acepções em voga da época, pois sua elaboração parte principalmente da discordância em relação à proposta de que a mulher foi concebida culturalmente como o outro negativo do homem (Beauvoir, 2019), ou seja, como tudo aquilo que o homem não é. Para Irigaray, dentro de uma sociedade dominada por uma economia de expressão falocêntrica, a mulher não tem condição de se constituir como alteridade negativa, muito menos como alteridade. Ou seja, nesse cenário, a mulher só pode ser pensada como um *mesmo* do homem (Irigaray, 1985, 1993, 2017).

Em *Speculum of another woman* (1985) Irigaray retoma tanto a psicanálise quanto o platonismo, no intuito de demonstrar como o cânone epistêmico ocidental só é passível de existência dentro de uma lógica binária em que a mulher está sempre reduzida a um outro objetificado, sem estatuto ontológico. Em relação à metafísica platônica, por exemplo, a filósofa analisa como as oposições “mundo sensível *versus* mundo das ideias” e “matéria *versus* forma” são derivadas da oposição “feminino *versus* masculino”, em que os primeiros termos são definidos como ilusórios e informes e os segundos como abstratos e imutáveis. Para ser reconhecida como existente, a matéria precisa se adequar a um critério de inteligibilidade adquirido por meio das formas, ou seja, precisa passar pelo filtro gramatical da linguagem. Mas a matéria também é o lugar de inscrição da forma, não podendo ser tematizada por si mesma, uma vez que ela só passa a ser compreendida por meio da ação do seu oposto, a linguagem. Quando a matéria é pensada e ganha substância, ela já se torna outra coisa que não ela mesma. Com isso, a matéria é um lugar de exclusão do discurso, o exterior constitutivo e a condição indizível da representação.³

Como o feminino só pode ser articulado por meio da linguagem da qual é superfície de inscrição, não lhe é permitida outra economia de expressão que não aquela das formas masculinas. Nesse sentido, se a mulher é entendida como o outro do homem, ela não corresponde exatamente a uma alteridade, pois esse outro se entende por meio da mesma gramática do seu oposto, constituindo-se como um espelho do *mesmo*, sem espaço para pensar-se como uma diferença autêntica. É por meio dessa derivação que Iriagray define que, dentro da conjuntura ocidental, as mulheres só poderiam pensar-se a partir de uma economia falocêntrica de linguagem e conhecimento. Porém, ao tentarem compreender-se dentro desta ordem de discurso, elas acabam por se alienar do próprio desejo: “exiladas delas próprias, e sem continuidade-contiguidade possível com seus primeiros desejos-prazeres, importadas de uma outra economia na qual elas absolutamente não se situam” (Irigaray, 2017, p. 153).

Sair da condição passiva de objeto e encarnar a posição ativa de sujeito não é uma opção para a “outra mulher” de Irigaray, pois esse movimento não escapa ao paradigma binário falocêntrico, visto que a categoria de sujeito só acontece dentro da oposição entre

³ Comentando esse estudo de Irigaray, Judith Butler assevera que as concepções platônicas sobre a matéria e a forma são atravessadas por remissões à reprodução sexual, o que pode ser verificado na própria etimologia dos termos: “A associação clássica da feminilidade com a materialidade pode ser remontada a um conjunto de etimologias que ligam matéria com *mater* [mãe] e *matrix* [matriz] (ou útero) e, portanto, a uma problemática da reprodução” (Butler, 2019, p. 61).

atividade (sujeito) e passividade (objeto). Mesmo que a mulher se torne sujeito, isso só poderia acontecer com a determinação de outros objetos passivos, sejam eles outras mulheres ou outros grupos minoritários. Para Irigaray, a estratégia de constituir uma oposição ao sujeito masculino seria insuficiente para a gênese de uma nova economia existencial. É neste sentido que ela propõe a mimese como uma possível estratégia para transgredir a binariedade:

Trata-se de assumir, deliberadamente, esse papel. O que já é transformar em afirmação uma subordinação e, então, começar a impedir esta última. ...Jogar com a mimese é, portanto, para uma mulher, tentar reencontrar o lugar de sua espoliação pelo discurso, sem deixar simplesmente se reduzir a ele. É voltar a se submeter – colocando-se do lado “sensível”, da “matéria” ... – as (*sic*) “ideias”, principalmente sobre ela própria, elaboradas *em* e *por* uma lógica masculina, mas para fazer “aparecer”, por um efeito de repetição lúdica, o que deveria permanecer oculto: o acobertamento de uma possível operação do feminino na linguagem. (Irigaray, 2017, pp. 88–89, destaques no original)

A mimese como estratégia consiste, portanto, em uma imitação irônica do discurso falocêntrico por meio de uma reprodução estereotípica da feminilidade que desenreda sua própria artificialidade. Voltando-se para o sensível e para a matéria, a mímica irigarayana mimetizaria as demandas do olhar masculino de maneira excessiva, doando velocidade à linguagem, até o ponto de uma rebentação, que liberaria o feminino da quadratura imposta a ele. Irigaray entende que essa repetição paródica pode promover uma abertura para que as mulheres “signifiquem um excesso disruptivo” (2017, p. 91).

As definições da mimese como estratégia subversiva possuem pouco espaço na obra de Irigaray, mas seu uso é bastante explícito. Assim como Kraus, a teórica se utiliza da citacionalidade de maneira excessiva e estratégica. Em *Speculum of another woman*, por exemplo, há dois capítulos inteiros compostos apenas de citações de Plotino, em que a filósofa produz uma espécie de ventriloquismo, desvelando e desviando de sua condição de escamoteação. O estilo de Kraus converge com o de Irigaray, uma vez que ambas possuem uma escrita performática que dramatiza uma falsa obediência. Inclusive, a filósofa aparece no livro de Kraus, justamente pela sua maneira performática de provar o seu ponto. Em meio a uma enxurrada de reflexões desconexas, Chris solta, “a filósofa Luce Irigaray acredita que não há um ‘eu’ feminino na linguagem (patriarcal) existente. Certa vez, ela o provou ao cair em pranto no meio de uma conferência sobre Saussure na Universidade de Columbia” (Kraus, 2019, p. 248).

A estratégia de Irigaray não transforma as hierarquias patriarcais, mas ela pode indicar sua presença. Sua proposição segue um caminho arriscado: reproduzir um papel de modo tão radical que ele perca o seu sentido e demonstre, por si só, suas lacunas. Levada à última instância, a mimese é uma forma de enfeitiçar o espelho narcísico do falocentrismo. Ao desfocar a imagem especular do *mesmo*, ela oferece um reflexo ora monstruoso ora grotesco: um reflexo com olhos de górgonas e afetos medúscicos.

3.1. A mímica de Chris

A partir de tal proposta, podemos entender que *Eu amo Dick* desenvolve-se sobre a matriz da mimese, pois não apenas Chris mimetiza a demanda do olhar masculino, como também demonstra uma cumplicidade com os territórios teóricos em que Dick e Sylvère se situam. Ao mesmo tempo, é possível perceber que Chris se apropria de tais discursos para inserir pequenas transgressões neles.

É claro que Sylvère é uma peça chave para que essa engrenagem funcione. A mimese de Chris depende, de certo modo, do papel que ele parece inclinado a assumir.⁴ Curiosamente, esse personagem é tão conivente que a primeira carta de amor para Dick não é escrita pela protagonista, mas pelo próprio Sylvère. Esse pontapé inicial, porém, acaba por posicionar Chris em um local definido pela forma narrativa do romance burguês. E essa constatação vem da própria Chris:

Como Sylvère escreveu a primeira carta, me vejo nessa posição estranha. Reativa – como Charlotte Stant para a Maggie Verver de Sylvère, se estivéssemos vivendo no romance *A taça de ouro*, de Henry James... Então a única coisa que posso fazer é narrar O Conto da Vadia Burra. Mas como? (Kraus, 2019, p. 21)

Na primeira parte do livro, em que reina esse tipo de referencialidade, a personagem tende a ser mais histriônica, com seu foco voltado para sua vivência particular de amor, enquanto que, na segunda parte, sua voz é mais reflexiva e pensa no amor não correspondido de maneira mais panorâmica. Quando permeado pelas referências de Sylvère, o casal mimetiza o tom exagerado e dramático, que condiz com o retrato feminino traçado por obras como *A taça de ouro* e *Relações perigosas*. Nesse contexto, a referência à *Madame Bovary* é frequente e significativa. Essa obra é inserida por Sylvère e, a partir dela, Chris assume a retórica da mulher insaciável, alimentada por fantasias românticas demais para encontrarem testemunho na realidade. Eventualmente, a presença de *Madame Bovary* passa da citação para a possessão, de modo que Chris e Sylvère chegam a adotar os nomes próprios dos personagens do romance de Flaubert. Assumindo a identidade de Charles, Sylvère escreve:

Com o passar dos anos, Emma se tornara muito propensa em transformar minha sexualidade, que havia sido tão celebrada em Nova York, em algo menos foucaultiano e controlador, em direção a alguma coisa mais contida, submissa e pau-mole. E eu concordei. Emma e eu nos propusemos a desafiar séculos de supremacia masculina e peniana. Eu ficava lá deitado, mais passivo do que as mulheres supostamente deveriam ser, esperando Emma me sobrepujar com seu pau duro de desejo. Não demorou para ela ficar insatisfeita. Eu não estava reagindo. (Nunca achei os avanços dela suficientemente sinceros.) E assim teve início a detumescênciia gradual das minhas outrora gloriosas ereções. (Kraus, 2019, p. 111)

⁴ Nunca fica claro se as cartas de Sylvère são de fato escritas pelo intelectual ou se são resultado de um ventriloquismo da própria autora. Neste artigo, aceito a verdade da narrativa e analiso a obra como se as cartas fossem realmente da autoria de Sylvère Lotringer.

Ao mesmo tempo que a feminilidade insatisfeita é evocada, ela demanda a troca de papéis, na qual Sylvère assume a condição de passividade. É interessante notar que mesmo com essa troca de papéis, a reprodução da estrutura passivo *versus* ativo segue repetindo uma lógica falocêntrica, tal como previsto por Irigaray, sendo que agora Emma é a dona do “pau duro de desejo”, enquanto que Charles torna-se contido e submisso. Não à toa, essa dinâmica leva o casal para a mesma frustração sexual que vinha enfrentando após anos de casamento. É que continuar atuando por essa sintaxe não é suficiente para uma mudança efetiva no fluxo afetivo e sexual.

É notável que apesar de Sylvère adotar a dicção histrônica, Dick não o evita. Eles trocam telefonemas, mensagens em caixas postais, Sylvère explica o projeto de escrita epistolar que ele e Chris estão desenvolvendo e como pretendem transformar isso em uma performance, talvez pregando várias cartas de amor ao redor da casa de Dick. Apesar de não concordar com nada disso, Dick permanece disposto a ouvir e dialogar com Sylvère. Nesses momentos, Chris fica sempre de fora e alienada da possibilidade de troca. Enquanto os dois homens conversam pelo telefone, ela observa emudecida, ansiosa para ouvir Sylvère repetir para ela tudo o que Dick disse.

Talvez seja essa figura da Chris emudecida que tenha atraído Dick em um primeiro momento. Na primeira cena, durante o jantar, enquanto os dois homens discutem tendências recentes da teoria crítica pós-moderna, Chris permanece apenas observando. Quando Dick mostra para ela seu vídeo vestido como Johnny Cash, Chris guarda para si o fato de achar o trabalho irremediavelmente ingênuo e, ao “não articular sua posição ambígua sobre o vídeo de Dick, Chris se sente ainda mais próxima dele” (Kraus, 2019, p. 15). O silêncio de Chris abre espaço para que ele fique falando sobre “terremotos, agitações e seu anseio interminável por um lugar que possa chamar de casa” (Kraus, 2019, p. 15). Permanecer apenas ouvindo é a condição de possibilidade para fazer escoar a linguagem de Dick, é a conjuntura necessária para que ela comece a elaborar suas formas. Se o não articular sua opinião sobre o trabalho de Dick faz com que Chris se sinta próxima dele, quanto mais o livro se desenvolve e ela articula, expressa e reflete, mais Dick se afasta, até que, por fim, rejeita-a de forma contundente.

Segundo este viés, Kraus assume uma aparente cumplicidade com a perspectiva masculina, chegando a performar a posição feminina de ausência e de duplo, mas, ao fazer isso com um exagero que beira o absurdo, a autora oferece uma sátira sobre os limites da feminilidade. Não à toa, o representante do falogocentrismo do seu livro, Dick, é constrangido a se retirar – ficando no seu lugar “uma tela em branco na qual podemos projetar nossas fantasias” (Kraus, 2019, p. 24) –, dando espaço para uma outra dinâmica de relação e uma outra lógica do olhar.

4. A écfrase e um outro olhar

Irigaray entende que a relação pelo olhar é especialmente importante para que se constitua o supracitado vínculo entre o sujeito e o seu outro objetificado. O olhar estabelece uma relação à distância, com frequência à procura de uma transparência ou opacidade. Em sua obra, a teórica recorre a inúmeras metáforas visuais no intuito de denunciar uma produção de conhecimento viciada em uma economia escópica de

submissão. Ela entende que o olhar designa um método clássico por meio do qual a filosofia estabelece com seus objetos uma ligação desencarnada, imaterial e racionalizante. Por conta disso, o pensamento de Irigaray propõe uma relação mediada pelo toque, por intermédio do qual seria possível a produção de um conhecimento sensível, de troca efetiva⁵.

Há muito que se debate sobre como o olhar é atravessado por questões de gênero. Em 1975, refletindo sobre como o cinema tradicional estabelece uma estrutura do olhar a partir da diferença sexual, a crítica Laura Mulvey propôs o conceito de *male gaze*. O *male gaze* obedece a uma estrutura da visualidade que se caracteriza por uma relação em que o homem é o sujeito do olhar e a mulher é o objeto visto. Segundo Mulvey:

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de “para-ser-olhada”. (2018, p. 444)

O olhar masculino, nesse caso, estabelece um jogo de poder em que o homem possui agência sobre o objeto, que se apresenta passivamente, respondendo às suas demandas. Apesar do trabalho de Mulvey se debruçar sobre o cinema, sua reflexão a respeito do *male gaze* pode ser expandida para outras mídias. John Berger (2022), por exemplo, faz uma análise muito próxima concernente a pinturas e fotografias, e Elisabeth Bronfen (1996) explora o mesmo fenômeno em obras literárias e artes visuais.

Diferente de Irigaray e sua inclinação ao toque, Kraus segue investindo na relação mediada pelo olhar e é provavelmente por isso que ela se diferencia tanto da corrente de textos de autoria feminina que convergem para a *écriture féminine*. Esses textos são ricos em metáforas, atuam produzindo sensações, são íntimos e intimistas. Já a escrita krausiana é nua e crua, não possui grandes ornamentações nem artifícios poéticos, pode-se dizer que ela é preponderantemente descritiva e se aproxima, esteticamente, do rascunho. Ao mesmo tempo que essa escrita é pessoal, ela não parece íntima, muito menos intimista, na verdade, é possível dizer que ela mira na publicização ou na superexposição.⁶ De certa forma, Kraus radicaliza a proposição de Irigaray quanto à

⁵ Essa ideia aparece em um número significativo de obra de Irigaray, sendo desenvolvida com mais cuidado em *Speculum of another woman*. Em *Este sexo que não é só um sexo*, a filósofa afirma que existe um “modelo, fálico, [que] participa dos valores promovidos pela sociedade e pela cultura patriarcais, valores inscritos no *corpus filosófico*: propriedade, produção, ordem, forma, unidade, visibilidade...ereção” (2017, p. 101) e que:

a prevalência do olhar e da discriminação formal, da individuação da forma, é particularmente estranha ao erotismo feminino. A mulher goza mais com o toque do que com o olhar, e a sua entrada em uma economia escópica significa, ainda, uma designação dela própria à passividade: ela seria o belo objeto a ser olhado. (2017, p. 36)

⁶ É relevante pontuar que essas características não são arbitrárias e nem uma opção absolutamente singular, uma vez que elas refletem a influência de um movimento literário na escrita de Kraus: a *New York School*.

mimetização da matéria, visto que trabalha com um efeito que remete ao momento imediato de escritura das cartas, ou seja, uma matéria prima ainda não lapidada para vir a ser uma obra tal qual concebida pela tradição literária. O trabalho por meio do olhar se torna mais evidente à medida que Kraus introduz obras das artes visuais em seu texto. A maior parte delas é de autoria feminina, com exceção daquelas que aparecem no capítulo “Arte kike”, dedicado à obra de Kitaj. Para trazer as imagens dessas obras, Kraus se utiliza de um procedimento identificado como écfrase.

A écfrase é um recurso de descrição literária de obras visuais, uma transposição de suportes que produz uma intermidialidade. Existem duas correntes de entendimento desse recurso, a primeira diz respeito a uma compreensão mais generalista e a segunda, mais restrita. Claus Clüver, que define a écfrase como uma “verbalização de textos reais ou fictícios compostos em sistemas não-verbais” (1997, p. 42), entende que essa transposição pode ir de uma descrição simples, como ocorre em catálogos de exposições e em livros de história da arte, até uma reapresentação da imagem a partir de figuras de linguagem ou de narrativas. Outros teóricos entendem que a écfrase precisa, necessariamente, de dar abertura para uma produção criativa. Aleida Assmann, por exemplo, especifica a écfrase como uma “descrição literária da imagem que reinsere o *medium* imagético na escrita, mas de modo que a legibilidade desta permita abertura à sugestividade da imagem” (2011, p. 248). De acordo com Assmann, o objeto da descrição ecrástica não é a visualidade, mas o efeito desta no observador contemplativo.

Um dos exemplos mais tradicionais da écfrase encontra-se no Canto XVIII (470–835) da *Ilíada* (2020), quando Homero faz uma descrição detalhada do escudo de Aquiles. Conta-se que nesse escudo eram representados a terra, o céu, o mar, a lua, as constelações, duas cidades, os festejos nupciais e um caso judicial que ocorriam na primeira cidade enquanto a segunda estava sitiada por um exército. O escudo ainda mostraria um campo sendo arado, um vinhedo, um rebanho de gado, uma fazenda de ovelhas, um recinto com jovens dançando, o grande riacho do oceano, entre outros elementos. Como é possível perceber, o escudo de Aquiles é fisicamente impossível, estando mais próximo de um encapsulamento do mundo. Essa descrição funciona como uma extração do olhar, por meio da qual seria possível produzir, linguisticamente, lugares que o olho não alcança. Essa forma de usar a écfrase foi, desde então, mobilizada para a elaboração de metáforas, fantasias e narrativas, por meio da observação das formas.

James Heffernan defende que, tradicionalmente, a écfrase possui uma energia agonística, pois encena a disputa entre dois modos de representação rivais: “entre a força motriz da palavra narrativa e a obstinada resistência da imagem fixa” (1993, p. 6, tradução da autora)⁷. Partindo de uma reflexão muito próxima às de Irigaray e Mulvey, que entendem que culturalmente o olhar foi constituído como um lugar de agência masculina, Heffernan define que a tensão entre palavra e imagem instalada na écfrase é atravessada pela disputa das relações de gênero. O teórico trabalha com poesia e oferece vários exemplos do artifício – de textos clássicos aos mais contemporâneos⁸ –, em que o objeto

⁷ No original: “...between the driving force of the narrative word and the stubborn resistance of the fixed image” (Heffernan, 1993, p. 6).

⁸ Como diz o subtítulo do seu livro *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashberry*, Heffernan traça um panorama que vai desde obras literárias da Grécia Antiga até autores contemporâneos

descrito possui caracteres femininos e a voz poética tem origem no olhar de um homem. A partir das propostas desse autor, Ermelinda Ferreira aponta que a écfrase é

...uma técnica que possibilita uma forte analogia com a disputa entre os gêneros, funcionando muitas vezes como a expressão de um duelo entre os olhares masculino e feminino, onde a voz intelectual do discurso tenta controlar, explicar ou reduzir o impacto sensorial da beleza que seduz e ameaça. (2012, p. 237)

Nos diversos textos analisados por Heffernan é possível verificar que a linguagem verbal estabelece uma relação de dominância com as obras visuais que descreve. Eventualmente, os textos poéticos criam sentidos tão abstratos para as obras visuais, que estas tendem a desaparecer na relação ecfrástica, de tal modo que produto final (o poema) se torna independente delas. Retomando a crítica de Irigaray, é possível dizer que, como o feminino, as obras visuais são tratadas como matrizes que precisam se adequar a um certo tipo de inteligibilidade por meio da linguagem verbal.

Do ponto de vista das relações de gênero, a associação entre sujeito e objeto do olhar remete ao conceito de *male gaze*, de Mulvey. Voltando à teórica, o *male gaze* aponta para a forma como as políticas culturais de visualidade estruturam modos de subjetividade e definem uma economia dos prazeres. Para Mulvey, o olhar que os homens direcionam às mulheres através da arte é responsável pela produção de um estímulo sexual e, também, pela formação da identidade masculina como detentora do poder do olhar e do escrutínio, que depende do entendimento do outro como objeto passivo. Nesse sentido, Mulvey apela a um termo psicanalítico e define este olhar masculino como escopofílico.

Diante de toda essa discussão, Kraus oferece uma linha de fuga bem interessante. Lembremo-nos que Irigaray afirma que a ideia da linguagem no ocidente tem um fundamento falocêntrico que determina o feminino como uma matéria sem estatuto ontológico. Produzindo uma teoria a partir dessa mesma sintaxe, a filósofa defende que o uso dessa linguagem aliena a mulher do seu desejo e expressão. Duas seriam as respostas possíveis a esse cenário:

- a) a mimese estratégica, lúdica e exagerada; e
- b) uma escrita que se afasta do olhar e da voz analítico-descritiva, aproximando-se de um registo mais sensual, com um efeito de toque íntimo.

Kraus faz um caminho absolutamente inverso: utiliza-se da écfrase de maneira muito intensa, mobilizando o olhar e a visualidade, inclusive com a voz analítico-descritiva que Irigaray considera efetivamente falocêntrica. É que, como vimos, pelo menos na écfrase, o *male gaze* não é exatamente tão descritivo, mas tende a inventar, a se utilizar da imagem como um pretexto para expor um tipo de interpretação que é, também, uma espécie de domínio.

como John Ashbery, um dos principais representantes da *New York School*. Alguns exemplos citados por ele nesse percurso são *Purgatório*, de Dante Alighieri, *Peele Castle*, de Wordsworth, e *Landscape with the Fall of Icarus*, de William Carlos Williams.

Veremos a seguir como Kraus transgride a estrutura ecfrástica mais comum e como o seu uso desse artifício é atravessado por um sentido político, entendendo que a principal característica desse uso é a não submissão das imagens ao texto. Por meio de uma outra economia de visualidade, as imagens definem a porosidade entre o público e o particular, passando entre os limites do eu e do mundo e estabelecendo uma conexão com o “fora” da subjetividade da autora, mas também com o “fora” da sua própria obra. Essas imagens, portanto, instauraram um regime escópico que faz passar um fluxo haptico, em que, como Deleuze comenta em outro contexto, “a própria visão descobre em si mesma uma função de toque que lhe é própria, que só a ela pertence e que é distinta da sua função óptica” (2011, p. 256). Por meio dessa visão como função de toque, Kraus se alia à força do olhar, sem rejeitar completamente a sensualidade irigarayana.

4.1 Chris só observa

A transgressão da estrutura ecfrástica baseada no olhar masculino é uma excelente chave de leitura para a segunda parte de *Eu amo Dick*, visto que esse recorte do texto é caracterizado pelo uso intenso de descrições de artes visuais. Como já foi referido, nessa segunda parte, Chris evoca diversas obras de arte de autoria feminina, entrelaçando-as à sua própria história. Chris dedica um longo tempo descrevendo essas obras, examinando-as e contextualizando-as no cenário mais amplo de suas feituras e recepções. Como neste tópico pretendo demonstrar a singularidade da écfrase em Kraus, utilizarei longas citações de *Eu amo Dick*. Essa extensão é necessária por dois motivos: primeiro, porque ilustra como a presença dessas imagens se faz de maneira substancial e, segundo, por demonstrar como esse uso da écfrase estabelece uma lógica espaço-temporal que rompe com a expectativa do consumo rápido e espetacular das imagens.

Existem dois momentos em que a estratégia ecfrástica se evidencia. A primeira ocorre logo no início da segunda parte do livro e marca, justamente, a virada do tom narrativo. E a segunda compõe o penúltimo capítulo, dedicado quase inteiramente às obras de Hannah Wilke. No primeiro capítulo da segunda parte, também intitulado “Toda carta é uma carta de amor”, Kraus dedica quatro páginas e meia à descrição da instalação *A ghost story*, de Eleanor Antin. Nesta obra, são projetadas três cenas filmicas: a primeira mostra uma mulher de meia-idade pintando uma tela enquanto uma criança a observa; na segunda, um casal de jovens se divertindo em uma banheira; e, na terceira, um velho em silêncio, com o olhar fixo em uma gaiola vazia. A descrição que Kraus faz dessa instalação não se inicia na obra em si, mas no seu “exterior constitutivo”:

O acesso à instalação se dava por um corredor estreito com uma curva abrupta – a pedra branca como lençol da galeria de repente cedia lugar a um gesso gasto, tábuas e pranchas apodrecidas, rolos de tela de arame e outros destroços de construções residenciais do pré-guerra. Passar por cima dessas coisas talvez fosse parecido com subir as escadas a caminho de uma festa ou de uma visita a seus amigos, caso você tivesse a sorte de ter vivido na Nova York dos anos 50, quando as pessoas ainda viviam dessa maneira. E depois de virar a última curva você chegava a uma espécie de *foyer*, uma parede em semicírculo com duas janelas

grandes instaladas de um lado e uma única janela instalada do outro, em posição um pouco mais elevada. (2019, p. 122)

É importante ressaltar que a escolha dos objetos abordados (performances, instalações e fotografias) já afasta Kraus do tradicional uso da écfrase, que gira em torno de esculturas, quadros ou utensílios. As performances e as instalações possuem como característica a impossibilidade de serem definidas como um objeto, estando mais próximas da concepção de acontecimento. Por isso, ao descrever uma instalação, a importância do espaço ao redor adquire uma singularidade diferente. Após a descrição da entrada do local da instalação, Kraus se atém às cenas dos filmes que passam nas janelas:

Na segunda janela, ao lado direito da pintora, um casal jovem se diverte na banheira da cozinha de um apartamento. A garota é uma loira pálida, tem uns dezesseis anos e está rindo e espirrando água no parceiro, um negro alto na casa dos vinte. Eles se remexem e escorregam, ora dando abraços molhados, ora se afastando. Não se pode saber qual dos dois mora ali (talvez morem os dois, ou talvez o apartamento seja emprestado). A certa altura, a garotinha some da janela da pintora e aparece nesse apartamento, comendo um sanduíche. Ela senta e fica comendo, observando-os de uma saliência que há acima da banheira.

A aparição da garotinha é um lance estranho de voyeurismo: nós a observamos no ato de observá-los. Mas não há, é claro, pornografia em tempo real. Tampouco há história. Quem essas pessoas são, ou de onde vêm, não é o que nos dá vontade de observá-las. Trata-se de um fato apenas insinuado, que poderá ou não ser revelado. Estamos do lado de fora, escolhendo que medida dessa cena da vida cotidiana, a um só tempo constrangedora e cinematográfica, acompanharemos antes de desviarmos o olhar para outra janela. (2019, pp. 124–125)

O início dessa descrição é direta e a sua atitude em relação a obra é mais passiva do que dominadora, uma vez que ela de fato se atém à descrição, sem fazer prevalecer uma agência interpretativa. O olhar de Kraus não pretende falar *pela* obra⁹ de Antin, garantindo o seu lugar de alteridade. Logo após a longa descrição, há uma breve reflexão sobre elementos sensíveis, voltando-se para os afetos que a visualidade acarreta na autora. Kraus expressa o seu desejo de observação, mas a medida de tal desejo está muito longe da relação de posse ou domínio (“Quem essas pessoas são, ou de onde vêm, não é o que nos dá vontade de observá-las”). O que acontece está mais próximo de uma abertura à possibilidade de proliferação de sentido, acompanhada pelo desinteresse de metamorfoses metafóricas ou metonímicas. O poder, enquanto força, circula de modo mais anárquico do que nas écfrases tradicionais, não se encaixando na escopofilia (“Mas não há, é claro, pornografia em tempo real”) nem na lógica narrativa (“Tampouco há história”).

O uso da écfrase como estratégia retórica de contestação encontra sua manifestação mais intensa no capítulo *Monstruosidades*, dedicado ao exame da obra de Hannah Wilke. Nele, Kraus descreve sete obras da artista, que trabalhava com diversos suportes, como

⁹ O termo écfrase tem sua origem na palavra grega *ekphrasis*, que significa “dar a palavra a um objeto inanimado” (Costa, 2004, p. 82), ou seja, a écfrase diz respeito a um certo ventriloquismo animista. Ao não falar *pela* obra, Kraus renuncia essa origem fundamental, oferece uma transgressão e uma ampliação desse artifício clássico.

vídeo, fotografia, esculturas etc. A história de Wilke funciona como um paralelo da própria narrativa de Chris, ambas partilhando da autoexposição e da disposição em lidar com o fracasso e o menosprezo social. Neste capítulo, Kraus explora a recepção da obra de Wilke, permitindo-se, inclusive, confrontar o seu olhar com uma descrição atravessada pelo *male gaze*. Comentando uma crítica feita pelo crítico de arte James Collins, Kraus cita a descrição que ele fez da obra *Gestures*, de Wilke:

Em termos eróticos, o vídeo de Wilke foi mais bem-sucedido – mais “safado” – que a escultura. Por quê? Bem, para começar, ela aparece nele. O vídeo é provavelmente a melhor coisa da exposição, pois ao se fazer presente na obra, usando somente a cabeça e as mãos, ela confere mais significado aos gestos de dobrar, em especial. Acariciar, amassar, enfeitar e estapear o próprio rosto foram interessantes, mas os gestos de dobrar a boca foram os mais sacanas. Porque ela está quebrando, sensualmente, uma regra cultural, e isso é uma das definições do erótico. Apertar os lábios e depois desdobrá-los... Fazer a boca substituir a vagina e a língua substituir o clitóris, no contexto do seu rosto, com todo seu histórico psicológico, aquilo era fortíssimo! (2019, p. 217)

A prostração em relação ao que é lido como gestos “sacanas” parece capturar tanto esse olhar que ele se torna incapaz de ressaltar qualquer outra característica da obra, voltando sua preocupação para o enquadramento da imagem feminina na categoria do erótico. Nessa descrição, *Gestures* passa pelo filtro da escopofilia e perde, assim, qualquer outro adjetivo possível: “James Collins fez uma crítica positiva na *Artforum*. ‘Toda vez que vejo seu trabalho, penso em xexeca’, ele declarou” (Kraus, 2019, p. 217). Kraus não nega uma positividade no erótico da obra de Wilke, mas deriva, do sensual, outros sentidos possíveis: “Criada um dia depois da morte do marido da sua irmã, *Gestures* era, entre outras coisas, uma expressão de luto e consternação, um gesto em direção ao corpo após a morte” (2019, p. 217). Em relação a uma outra obra, *Starification Object Series* (fotografia), Kraus coloca:

Em *SOS Starification Object Series* (1974–1979), ela se vira para a câmera em perfil 3/4, com os peitos de fora, o jeans aberto e uma das mãos sobre o púbis. Seu olhar é franco e pesado. Seu cabelo longo está enrolado em bobes de dona de casa, claramente algo feito em casa. Oito pedaços de chiclete mascado, moldados como vaginas, estão grudados no seu rosto como se fossem cicatrizes ou espinhas. “O chiclete tem uma forma antes de você mastigá-lo. Mas ao sair, ele já se tornou lixo”, ela disse mais tarde. “Nessa sociedade, usamos as pessoas como usamos o chiclete.” Ao vivo, Hannah era sempre extremamente bonita. (2019, p. 218)

Aqui, novamente, Kraus assume o lugar de um olhar passivo, isto é, ela faz uma descrição mais interessada na imagem da fotografia de Wilke do que no trabalho da sua própria linguagem. Ela não se furta a ressaltar a beleza de Wilke e pontuar a sensualidade da sua obra, mas não estabelece uma hierarquia entre seus elementos. Kraus também dá espaço para aquilo que pode parecer desimportante, como “os bobes de dona de casa, claramente algo feito em casa”, e, com isso, a autora compõe uma imagem mais panorâmica e sensível da obra da artista. Para Kraus, a singularidade do trabalho de Wilke diz respeito ao fato de ela se tornar “uma obra de arte autocriada” (2019, p. 218), além da

sua disponibilidade em se colocar em uma posição de vulnerabilidade – de mostrar o seu corpo nu, de assumir poses hiperfemininas e oferecer sua própria imagem ao escrutínio do público e da crítica. A reescrita de *Starification* é tão diferente que ela insere a voz da própria artista na sua descrição “O chiclete tem uma forma antes de você mastigá-lo. Mas ao sair, ele já se tornou lixo”, quebrando a tradicional relação ecfrástica de mudez dos objetos *versus* ventriloquismo dos autores. Nesse caso, como Wilke é uma obra de arte autocriada, é possível afirmar que, na écfrase krausiana, a própria obra descrita assume uma voz agenciadora.

A écfrase de Kraus transgride a política do olhar, instaurando um outro regime escópico. Com isso, a autora dinamiza a intertextualidade criando uma espécie de intersubjetividade. Muitas das obras abordadas por ela doam sentido ao seu próprio livro, que adquire suas características, como ser um “lance estranho de voyeurismo”, o tornar-se “uma obra de arte autocriada” etc. Como a subjetividade é uma matéria importante das obras trazidas por Kraus, ela tende a abordar as biografias das artistas, produzindo um encontro que também é um certo tipo de mistura, uma vez que uma experiência é colocada ao lado da outra à nível de continuidade ou de reconhecimento.

A possibilidade de produzir esse tipo de relação por meio de artifícios intertextuais marca um gesto de diferença, que rejeita a lógica masculina de ansiedade de influência, em que escritores precisam afirmar sua autenticidade a partir de um afastamento ou uma divergência dos grandes nomes da tradição (Bloom, 1997). Kraus se aproxima, por outro lado, da ginocrítica de Gilbert e Gubar (2020), que afirma que, diante da dificuldade feminina de se inserir e se manter no território literário, a relação que as autoras buscariam estabelecer com suas predecessoras seria a da aliança. Esse seria o caráter da relação que Kraus produz com as artistas que cruzam o seu caminho e é por isso que suas palavras não exercem dominância sobre suas produções. É que Kraus não está interessada naquele tipo de relação que Irigaray criticava, a de sujeito *versus* objeto. O trabalho da autora se inclina mais à produção de zonas de indiscernimento, misturas e devires, que só seriam possíveis por meio de alianças.

5. Conclusão

Eu amo Dick se utiliza da intertextualidade para compor uma retórica de contestação, que não se resume apenas ao conteúdo, mas reverbera nas formas que o texto assume. O território intertextual determina a estética e a subjetivação da autora, que compõe modos de expressão diferentes das formas mais comuns que, – como demonstrei por meio dos argumentos de Irigaray, Mulvey e Heffernan – são frequentemente atravessadas por um viés masculinista.

Interagindo com as referências culturais de Sylvère Lotringer, na primeira parte do livro, Chris mimetiza a demanda do olhar masculino. Porém, ao fazer isso a partir do exagero e da ludicidade, a autora acaba por configurar uma paródia do feminino. Já na segunda parte, a autora evoca obras visuais por meio da écfrase, fazendo circular outras maneiras de usar esse recurso. Ao transgredir a estrutura tradicional da écfrase, desfazendo o *male gaze* e introduzindo um outro modo de olhar, Kraus produz uma relação de aliança com as artistas que evoca.

Com isso, *Eu amo Dick* traz uma significante contribuição às discussões sobre as estruturas formais das obras literárias, visto que, por meio da transgressão, a autora demonstra que nenhuma forma é neutra. Suas intersecções políticas sugerem outras formas de produzir sentido e de se relacionar com a alteridade.

Financiamento: Este artigo é resultado de pesquisa financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Agradecimentos: Agradecimento especial às minhas amigas Débora Escudeiro e Cristiane Montarroyos, que revisaram a minha tradução do resumo.

Referências

- Assmann, A. (2011). *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural* (P. Soethe, Trad.). Editora da Unicamp. (original publicado em 1999).
- Berger, J. (2022). *Modos de ver* (H. Mader, Trad.). Fósforo. (original publicado em 1972).
- Beauvoir, S. (2019). *O segundo sexo: fatos e mitos* (S. Milliet, Trad.). Nova Fronteira. (original publicado em 1949).
- Bloom, H. (1997). *The anxiety of influence: a theory of poetry*. Oxford University Press. (original publicado em 1973).
- Bronfen, E. (1996). *Over her dead body: death, femininity and the aesthetic*. Manchester University Press. (original publicado em 1992).
- Butler, J. (2019). *Corpos que importam*. n-1 edições. (original publicado em 1993).
- Clüver, C. (1997). Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade*, 2(2), 37–55. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i2p37-55>
- Costa, L. A. (2006). A ilusão da imagem: a écfrase, da Antigüidade ao século XX. *Revista USP*, 71, 82–84. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i71p82-84>
- Deleuze, G. (2011). *Francis Bacon: lógica da sensação* (J. M. Justo, Trad.). Orfeu Negro. (original publicado em 1981).
- Ferreira, E. M. A. (2012). *De musa à medusa: presença do feminino na literatura e nas artes plásticas*. PPGL/UFPE.
- Gilbert, S., & Gubar, S. (2020). *The madwoman in the attic: the woman and the nineteenth-century literary imagination*. Yale University Press. (original publicado em 1979).
- Heffernan, J. (1993). *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbury*. University of Chicago Press.
- Homero. (2020). *Ilíada* (T. Vieira, Trad.). Editora 34.
- Irigaray, L. (1985). *Speculum of another woman*. Cornell University Press. (original publicado em 1974).
- Irigaray, L. (2017). *Este sexo não é só um sexo: sexualidade e status social da mulher* (C. Prada, Trad.). Editora Senac São Paulo. (original publicado em 1977).
- Irigaray, L. (1993). *An ethics of sexual difference* (C. Burke & G. C. Gill, Trads.). Cornell University Press. (original publicado em 1984).
- Kraus, C. (2019). *Eu amo Dick* (T. C. & D. Galera, Trads.). Todavia. (original publicado

- em 1977)
- Kraus, C. (Diretora). (1996). *Gravity and grace* [Vídeo]. Produção independente.
- Mulvey, L. (2018). Prazer visual e cinema narrativo. In I. Xavier (Org.) *A experiência do cinema (antologia)*. Paz e Terra. (original publicado em 1975).
- Zembla, N. (1997). “See Dick Sue: A Very Phallic Novel Gets a Rise out of a Beloved Professor”, *New York Magazine*, vol. 30, no. 44.

[recebido em 19 de novembro de 2024 e aceite para publicação em 23 de junho de 2025]