

# Lugares para amar: técnicas de reprodução e imagens da cama na história da arte

**Luana M. Wedekin**, Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho

Vinculado à sessão temática “Objetos Eróticos: intimidades expostas em coleções, exposições e narrativas”, este artigo investiga a imagem da cama nas Artes Visuais ocidentais, da Antiguidade Romana à Arte Contemporânea. A abordagem é interdisciplinar, na qual a cama aparece como objeto técnico, erótico e principalmente estético. Mais que uma investigação semântica deste “lugar para amar”, esta aproximação panorâmica promove um estudo epistemológico da história da arte, ao revelar aspectos iconográficos do objeto, especialmente a cama com dossel e cortinado, que serve ao paradigma mimético no exercício virtuoso do drapeado que se autonomiza no Renascimento, é sistematicamente rompido desde o Romantismo e nas vanguardas, e culmina na transfiguração do banal na arte contemporânea.

**Palavras-chave:** Sexualidade na arte. História da arte. Cama na arte.

\*

This article aims to investigate the image of the bed in the Visual Arts, from Roman Antiquity to Contemporary Art. The approach is interdisciplinary and the bed appears as a technical, erotical and aesthetical object. Besides being a semantical and a panoramical approach of this “place for love”, this article promotes an epistemological study of History of Art. It reveals iconographical aspects of the object, specially the poster bed with curtains. This frequent representation of the bed serves to the mimetic paradigm in the skillful exercise of drapery that becomes autonomous in the Renaissance, but it is sistematically broken in the Romantism and in the avant-gardes, and it is ultimately transfigured into common place in Contemporary Art.

**Key-words:** Sexuality in Art. History of Art. Bed in Art.

## Introdução

O historiador francês Daniel Roche afirmou que a “riqueza semântica do leito excita a imaginação”. Ele constatou que “o leito é antes de mais nada uma encruzilhada. Nele se desenrolam o sono, o amor e a morte”<sup>1</sup>. Esta comunicação propõe uma abordagem interdisciplinar e panorâmica e pretende explorar tal riqueza semântica da cama na história da arte. Ao investigar a cama como objeto erótico, de forma a vincular esta comunicação com a sessão temática: “Objetos Eróticos: intimidades expostas em coleções, exposições e narrativas”, descobriu-se a cama como objeto técnico e, especialmente como objeto estético.

O primeiro ponto de vista explorado advém da Antropologia do Corpo inaugurada por Marcel Mauss<sup>2</sup>. Passa-se, então, pela perspectiva da história social e cultural, na qual a cama aparece como elemento de construção social da intimidade e interioridade<sup>3</sup>, e como objeto de acirrada discussão quanto à reconfiguração do público e privado nos ideais utópicos pós-revolução bolchevique<sup>4</sup>. Contudo, ao promover um diálogo com historiadores da arte contemporâneos como Georges Didi-Huberman<sup>5</sup>, Daniel Arasse<sup>6</sup> e o pensador Tzvetan Todorov<sup>7</sup>, a cama assume também o caráter de objeto estético. Por fim, trata-se da cama como objeto da transfiguração do banal na produção contemporânea.

### As técnicas de reprodução: a cama como objeto técnico

Em 1934 o antropólogo francês Marcel Mauss (1872-1950) escreveu um texto seminal chamado “A noção de técnica do corpo”. Nele, defendia a realização de estudos mais específicos no campo da antropologia acerca do corpo, defendendo uma “perspectiva tríplice” do homem (social, biológica e psicológica), e apresentando a ideia de que o corpo é “o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico do homem.”<sup>8</sup> Sugeriu uma classificação quanto à divisão destas técnicas entre os sexos, sua variação conforme as idades, seu rendimento e a transmissão da forma das técnicas.

Para o escopo desta comunicação e sua adequação à sessão temática, interessa a enumeração biográfica das técnicas corporais, especialmente as técnicas de reprodução, sobre as quais, afirma Mauss: “nada mais técnico do que as posições sexuais”<sup>9</sup>. Como a história da arte ilumina a questão das “técnicas de

---

<sup>1</sup> 1992, p. 187.

<sup>2</sup> MAUSS, 2013.

<sup>3</sup> ROCHE, 1992; Le GOFF, 1992; MALTA, 2008; RANUN, 2009.

<sup>4</sup> MATICH, 1996.

<sup>5</sup> 2002; 2015.

<sup>6</sup> 1996.

<sup>7</sup> Todorov não é um historiador da arte, contudo, além de sua produção de crítica literária, da linguística e história das ideias, ele se debruçou sobre as artes em escritos sobre Goya, Rembrandt, e, em seu último livro, sobre artistas russos e a revolução. Para esta comunicação, recorri à sua obra sobre a pintura holandesa do século XVII (2009).

<sup>8</sup> MAUSS, 2013, p. 407.

<sup>9</sup> MAUSS, 2013, p. 419.

reprodução”? A resposta passa por uma questão de método. Mauss afirmou em seu estudo: “(...) convém proceder do concreto ao abstrato, não inversamente”<sup>10</sup>. Focaliza-se não propriamente os registros dos encontros amorosos em si, mas o lugar onde se desenrolam: a cama.

Um rico e sugestivo registro das “técnicas de reprodução” são aqueles encontrados em afrescos na cidade de Pompéia datando entre 50 e 79 d.C. O visitante contemporâneo pode seguir os pênis gravados em pedra nas ruas da cidade e chegar ao bem conservado *Lupanare*, um prostíbulo com 10 pequenos aposentos nos quais afrescos sugestivos indicavam prazerosas promessas. O *Lupanare* em Pompéia é, indubitavelmente, a atração mais concorrida para os visitantes contemporâneos das ruínas, como pude constatar em julho deste ano.

Nas pinturas bem conservadas, os amantes (em pares ou trios, do mesmo sexo ou de sexos diferentes) divertem-se sobre camas (*lectus cubiculares*)<sup>11</sup> cujos pés sugerem madeira ou metal. Os afrescos de Pompéia revelam camas com cortinados, estrados afastados do chão, sobre os quais se veem colchões forrados de tecidos coloridos, cujo estofado parece macio, embora as plumas fossem materiais usados somente pelas classes ricas. (Figura 1)



Figura 1. Quadrinho erótico em edifício privado, Pompéia, c. 50-79 d. C. Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Napoli.

---

<sup>10</sup> Ibidem, p. 401.

<sup>11</sup> SCHMITZ, 1875.

Os afrescos, contudo, não são fieis aos leitos nos exíguos aposentos do *Lupanare*, os quais eram feitos de alvenaria, em nada semelhantes ao elegante mobiliário representado nos afrescos.

Na Idade Média, a cama aparece na iconografia frequentemente ligada aos episódios sagrados como o nascimento da Virgem, o nascimento de São João Batista, ou ainda o leito de morte, no qual o indivíduo aparece rodeado pela figura da morte alegórica e por figuras demoníacas e angélicas, indicando o momento crucial da pesagem da alma.

Mas a cama dos amantes aparece, por exemplo, nas ilustrações do *Tacuinum Sanitatis*, tratado medieval sobre bem-estar baseado no Taqwīn al Sihha, do médico árabe Ibn Buttan, popular na Europa Ocidental na Baixa Idade Média. No verbete *coitus*, vê-se, em suas diversas versões, um casal na cama, acompanhado de texto explicativo. Convencionou-se já a representação da cama com dossel e cortinado. Este mobiliário é registro das formas de desenvolvimento da noção de privacidade – ainda incipiente no período medieval. Raramente as habitações tinham aposentos específicos para dormir, a cama era um móvel caro (muitas vezes registrado nos bens mesmo das famílias mais pobres), localizado no cômodo comum e compartilhado de dia e à noite. O cortinado era um recurso para a possibilidade de isolamento relativo, quer para momentos de meditação, quer para as práticas sexuais.

Mas, de modo geral, a sexualidade na Idade Média era repleta de restrições e de ameaças de danação. Tal perspectiva perdura e pode ser visível em meados do século XVI na obra de Hieronymus Bosch. Em “Os sete pecados mortais e os Quatro Novíssimos do Homem” (sem data), especialmente no detalhe relativo ao “Inferno e a punição para os sete pecados mortais”, o artista representou no inferno o pecado da luxúria, e, neste caso (em outras obras a criatividade de Bosch é mesmo luxuriante), o casal de amantes está na cama.

Os amantes são representados acoitados por demônios alados e, ao pé da cama, encontra-se uma criatura reptílica, espécie de lagarto ou jacaré, em cor escura e postura ameaçadora. Predomina a cor vermelha na cama, na cabeceira e nas cobertas, e vê-se, de cima, o dossel cuja pintura em verde remete a uma pele de réptil. Diferentemente do painel central do “Jardim das Delícias”, onde, apesar da estranheza, voga uma atmosfera de certa forma festiva, no Inferno de Bosch, a cama é lugar de angústia e tormento, demonstrando a sedimentação de uma bem-sucedida propaganda realizada na Idade Média de associação do sexo com os pecados da carne<sup>12</sup>.

Um marco na arte erótica do Renascimento foi a publicação do álbum “*I modi*” (“As posições”) ou “Os 16 prazeres”, publicado pela primeira vez em 1524 por Marcantonio Raimondi (1480-1534), baseado nos desenhos de Giulio Romano

---

<sup>12</sup> LE GOFF, 1992.

(1499-1546). O título direto, “posições”, estava em consonância com as cenas francas e explícitas de posições sexuais, não suavizadas apesar da alusão a personagens mitológicos. Diferentemente das pinturas de Romano, restritas ao deleite individual, a possibilidade de acesso e lucro via reprodução das gravuras de Raimondi acabaram levando-o à prisão, decretada pelo Papa Clemente VII, que se empenhou em destruir todas as cópias existentes. O álbum foi publicado na forma de livro em 1527, acompanhado de sonetos eróticos de Aretino.



Figura 2. Hieronymus Bosch, “Inferno e a punição para os sete pecados mortais”, detalhe de “Os sete pecados mortais e os Quatro Novíssimos do Homem” (Tampo de mesa). Óleo sobre madeira, 120X150 cm, Museu do Prado, Madrid.

### **A cama como objeto da história social: interioridade, privacidade, status social**

Além de evidenciar as “técnicas de reprodução”, as imagens da cama na história da arte revelam aspectos da interioridade. Ranun<sup>13</sup>, ao discorrer sobre os “refúgios da intimidade” entre os séculos XV e XVIII, problematiza produções da arte, distinguindo aquelas que evocam “vidas interiores” daquelas que não evocam. As camas são sinais distintivos do desenvolvimento de noções de

---

<sup>13</sup> 2009.

privacidade e interioridade que se modificaram conforme o tempo, a cultura, e, numa mesma cultura, diferenciaram-se conforme as classes sociais.

Os cortinados são elementos frequentes nas representações das camas ao longo da história da arte. São artefatos que permitem maior privacidade e denotam pertencimento social. A privacidade no contexto europeu foi, por certo tempo, uma espécie de privilégio social, especialmente no que tange à possibilidade de possuir um cômodo exclusivo, não compartilhado por outros usos ou familiares. Com o passar do tempo, as camas tornaram-se também receptáculos do acúmulo de objetos para ostentação e conforto, especialmente térmico.

O historiador francês Daniel Roche descreve como a cama e seus utensílios associam-se ao modo de vida burguês:

A pilha de colchões, a garantia de uma intimidade calórica e sexual mínima, proporcionada por cortinados e cobertas, difundem-se na burguesia e nos meios notáveis do século XVII. [...] O espaço fechado do leito encerrado em seu dossel, em que cada um se entrincheira por trás de seus cortinados, com maior ou menor fausto, torna-se mais acessível à multidão<sup>14</sup>.

Tal processo é visível nas imagens da cama na história da arte, nas quais se vê uma crescente dedicação na representação deste objeto. Como afirma Todorov, ao refletir sobre a pintura holandesa do século XVII:

Toda representação pictural de um ser ou de um objeto significa também que são dignos de serem representados, que eles merecem reter a atenção, de sobreviver ao instante de sua aparição. A pintura é, intrinsecamente, elogio do que se pinta<sup>15</sup>.

Na pintura, como na gravura. Em “Cama à francesa” (1646), gravura em ponta-seca de Rembrandt, um casal faz sexo com evidente intimidade e prazer. A obra expressa a virtuosidade do artista como gravador: as ricas variedades das linhas compõem o caráter de espontaneidade da cena de sexo, o efeito de maciez do colchão e travesseiros, a elaboração do drapeado do cortinado. A cama revela também o status social do artista, cuja cama estava em aposento separado, e a privacidade era então garantida. Nas artes visuais, o cortinado e a roupa de cama fornecem uma oportunidade de demonstração da habilidade técnica do artista, do seu domínio do *chiaroscuro*, da maestria da representação do volume. Neste contexto, a cama é objeto estético.

Contudo, a cama não esteve sempre a serviço do paradigma mimético, veja-se os *sketchbooks* de Joseph M. William Turner. Na aquarela de c. 1834-36 “Uma cama com cortinado com um casal nu engajado em atividade sexual” (Figura 3), o casal de amantes se funde ao cortinado num turbilhão de borrões, no que foi identificado como um exemplo de klecksografia, ou seja, desenhos gerados por

---

<sup>14</sup> ROCHE, 1992, p. 190.

<sup>15</sup> TODOROV, 2009, p. 63.



manchas aleatórias<sup>16</sup>. Mal identificamos as silhuetas das figuras humanas, Turner mais sugere que representa, prefigurando a abstração.



Figura 3. Joseph M. William Turner, “Uma cama com cortinado com um casal nu engajado em atividade sexual”, c. 1834-36. Aquarela e grafite sobre papel, 7,7 X 10,2 cm, Tate, London.

Muito mais tarde, na Rússia pós-revolução de 1917, a cama virou objeto de discussão entre bolcheviques. As velhas formas de viver, associadas a valores “pequeno-burgueses” deveriam ser superadas em favor do *novyi byt* (novo modo de vida cotidiano). A rejeição de valores “pequeno-burgueses” tem origem já com o ideário da *intelligentsia* no século XIX, especialmente nas afirmações de Alexandre Herzen. A revolução bolchevique previa uma completa rearticulação do público e do privado, numa utopia que modificaria o estilo de vida, a ideia de família e de relacionamento conjugal, e, portanto, as formas de encarar as práticas sexuais.

Um marco na associação da cama de casal com o modo de vida burguês remonta a um episódio no qual o próprio Louis-Philippe (1773-1850), último rei da França, admite dormir na mesma cama que a rainha, enquanto a norma no século XIX na Europa era os casais mais ricos dormirem em quartos separados. A cama de casal no centro do quarto é um símbolo burguês ao qual até o rei havia se rendido<sup>17</sup>. Na Rússia do século XIX, predominava o hábito dos casais de classes mais abastadas de dormirem em cômodos separados, com o marido dormindo no divã no estúdio.

Em outubro de 1918, foi elaborado um Código Completo do Casamento, da Família e da Tutela. O autor do documento, Alexander Goikhbarg, previa que o casamento se tornaria supérfluo e seria substituído pela união livre, assim como prognosticava o definhamento da família, com a emancipação das mulheres através do trabalho assalariado e a socialização do trabalho doméstico<sup>18</sup>. Respostas imediatas para a construção do *novyi byt* eram creches, refeitórios e casas comunais.

---

<sup>16</sup> IMMS, 2014.

<sup>17</sup> MATICH, 1996.

<sup>18</sup> GOLDMAN, 2014.

A revolução bolchevique preconizava ideais ascéticos, com hábitos de sono revolucionários, racionalizados e regulados, como é possível observar nos utópicos projetos de Konstantin Melnikov (1890-1974) para o Pavilhão de Sono “*SONnaia SONnata*” (Sonata de Sono), cuja maquete pode ser vista recentemente na exposição “*Vkhutemas, o futuro em construção*”, no SESC Pompeia em São Paulo, SP. O projeto com seus espaços de dormir comunitários já denota o desprezo pela vida privada na utópica década de 1920. A discussão dos novos hábitos de sono do Novo Homem e da Nova Mulher incluíam a forma da cama, preferencialmente de solteiro.

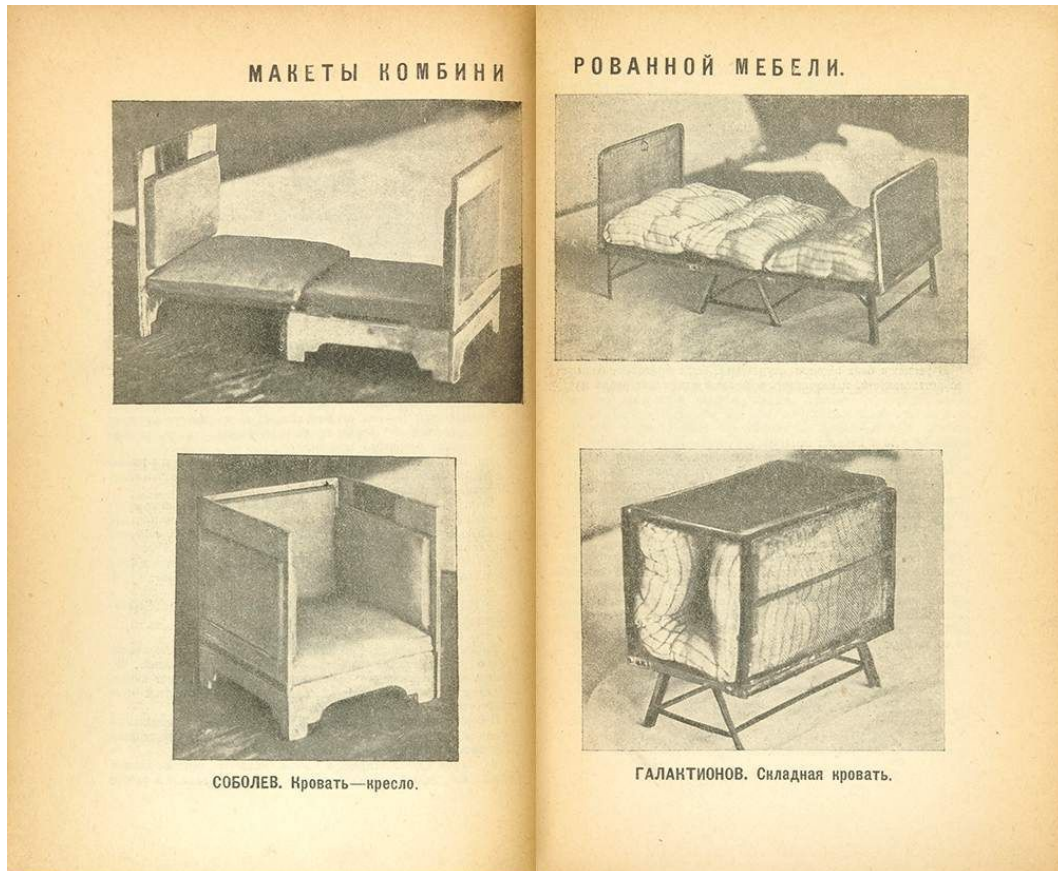


Figura 4. Nikolai Sobolev, Maquete para “Cama-poltrona” (à esq.) e Petr Galaktionov, Maquete para “Cama-mesa dobrável” (à dir.). *Lef*, v.3, 1923, p. 54-55.

Artistas de vanguarda como Alexander Rodchenko, Vladimir Maiakóvski e Alexander Tátlin estavam profundamente engajados nesta construção, este último afirmando os artistas como “reformadores da vida cotidiana”. Na união entre arte e vida que tomava a forma ideal da união entre arte e indústria para os produtivistas, pode-se identificar a criação de mobiliários multifuncionais. Num artigo intitulado “*Novyi byt*” atribuído a Tátlin publicado em 1924 na revista *Lef* (Frente esquerda das artes), que contava com Maiakóvski como um de seus editores, o artista referiu-se à cama como um objeto que requeria um design novo revolucionário, consoante com a nova ordem mundial pressagiada pela revolução de 1917<sup>19</sup>. O artigo exaltava a criação de mobiliário multifuncional,

<sup>19</sup> MATICH, 1996.



que deveria mudar de forma e função, redefinindo o espaço interior, além de promulgar a ideologia “anti-procreativa e anti-família”<sup>20</sup>. Neste sentido, a cama devia ser invisível, como nas maquetes exibidas das camas que viram mesa e poltrona. (Figura 4)

Os ideais utópicos – assim como o anti-procreativismo e a defesa do direito ao amor livre e sem entraves - simbolizados pelos móveis multifuncionais exibidos na *Lef* esvaziaram-se após anos de discussões em instâncias diversas do novo governo, que levaram a um fortalecimento da família em meados da década de 1930.

### **Cama como objeto estético**

No campo da história da arte, pode-se relacionar ainda o drapeado da cama com o que o historiador francês Georges Didi-Huberman identificou como a “queda da ninfa”<sup>21</sup>. Este autor qualificou a ninfa como “impessoal heroína do *Nachleben*”<sup>22</sup> no pensamento warburgiano, ressaltando sua importância ao “reinventar de um golpe” a história da arte na teoria e prática<sup>23</sup>. A aparição da ninfa nos escritos do historiador alemão remonta ao projeto inacabado “Ninfa fiorentina/Fragmentos das ninfas”, de 1900, uma correspondência fictícia entre Warburg e seu amigo Andre Jolles (1874-1946), e assume forma mais desenvolvida academicamente na sua tese de doutorado sobre Botticelli, publicada em 1893<sup>24</sup>. Neste estudo Warburg definiu o conceito de “acessórios em movimento” a partir da análise do movimento nas cabeleiras, véus e vestimentas, cujos tecidos diáfanos revelam os contornos corporais de Vênus, Primavera, Flora, Hora da Primavera e as Graças.

A partir da matriz warburgiana, Didi-Huberman identifica a “queda da ninfa”<sup>25</sup>, um processo de transformação e “trabalho fantasmático da imagem”, no qual as ninfas “se atrevem a nos mostrar seu dobrar-se progressivo, sua própria queda soberana, comovente [*émouvante*]”<sup>26</sup>. Para referir-se a este movimento de dobrar-se lentamente, inclinar-se graciosamente até cair, Didi-Huberman utiliza a palavra em latim *clinâmen*, e remete à sua etimologia grega (*clinè*) para mencionar “o leito, a cama, a almofada das divindades, onipresente em todas as cenografias da Ninfa quando ela se abandona às ‘forças baixas’ do desejo e da horizontalidade”<sup>27</sup>.

Neste processo em etapas, pode-se analisar a obra de Botticelli, da ninfa com todos os seus acessórios em movimento de “O nascimento da Vênus” (c. 1483-1485) à ninfa caída de “Vênus e Marte” (c. 1483) (Figura 5).

<sup>20</sup> MATICH, 1996, p. 69.

<sup>21</sup> 2002.

<sup>22</sup> DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 11.

<sup>23</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015.

<sup>24</sup> WARBURG, 2013.

<sup>25</sup> DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 11.

<sup>26</sup> DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 13.

<sup>27</sup> DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 13-14.



Figura 5. Sandro Botticelli, “Vênus e Marte”, c. 1483. Têmpera sobre madeira, 69X173 cm. National Gallery, Londres.

A mesma palavra (*clinâmen*) refere-se à filosofia epicurista, significando “desvio espontâneo da trajetória dos átomos que cria colisões e aglomerações de matéria, do que resulta a constituição de todas as formas do universo”<sup>28</sup>. Denotaria, portanto, um desvio do movimento, indicando igualmente uma “estrutura de sintoma” e compreendendo “bifurcações possíveis”, “forças de conflito, de intensidades desviadas”<sup>29</sup>. Uma “bifurcação sintomal” apontada por Didi-Huberman na queda da ninfa toma a forma de uma dissociação entre a nudez e o tecido que a vestiu. Deste movimento de queda e desnudamento da Ninfa decorre a “autonomia figural” do drapeado. É no Renascimento que o historiador francês identifica em diversas obras o completo desnudar da Ninfa, no qual o tecido ora se transforma no lençol que a recolhe na queda, ora assume vida própria e, portanto, autonomia visual.

### **Cama como objeto erótico: detalhe**

Mas há também a cama como objeto erótico. Daniel Arasse, em minucioso exame dos detalhes das obras de arte, repousa seu olhar íntimo à obra “*Le Verrou*”, de Jean Honoré Fragonard. (Figura 6)

O historiador repara que toda a metade esquerda da tela é ocupada pelo baldaquino e pela desordem da cama. Chama a atenção para os magníficos drapeados das cortinas, “onde vimos afirmar e mostrar na pintura o pictórico e o pintor”<sup>30</sup>. Arasse afirma uma certa falta de lógica narrativa na pintura: se a desordem da cama indica que ali já se consumara o ato sexual, por qual razão o rapaz fecharia o trinco e a moça tentaria impedi-lo?

<sup>28</sup> Clinâmen. In: Aulete digital. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/clin%C3%A2men> Acesso em: 12/08/2018.

<sup>29</sup> DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 15.

<sup>30</sup> ARASSE, 1996, p. 374.

Desvenda a “obscura sintaxe da configuração” da desordem do leito. Menciona outras leituras da obra que viram no lado esquerdo um “vazio”, mas que ele vê como “cheia” de pintura e de “uma pintura cuja virtualidade expressiva obedece ao que podemos chamar de lógica configurativa”<sup>31</sup>. Fornece, então, uma descrição visual do lado esquerdo da pintura: os travesseiros, afastados da cabeceira da cama, são desenhados pouco a pouco para fazer surgir o contorno de um peito feminino que afundaria na brilhante abertura da tapeçaria do fundo e, abrindo, as dobras da última “fazem adivinhar uma intimidade secreta, presságio da figura de um sexo feminino”<sup>32</sup>. Ainda, Arasse vê no primeiro plano da cama, o ângulo de cetim do tecido evoca “uma coxa e um joelho vestido no mesmo tecido que a anágua da moça”. À esquerda, no caimento da cortina, ele chama a atenção para “dois inchaços vagamente esféricos que parecem estranhamente sem peso, repousando levemente sobre a mesa”<sup>33</sup>, tal estranha falta de gravidade, embora o historiador não o diga diretamente, insinuaria o volume da genitália masculina.

A historiadora da arte brasileira Marize Malta realizou uma análise dos “lugares íntimos para o sexo”, identificando nas “imagens interiores que estiveram relacionadas a uma intimidade favorável ao sexo” arranjos alicerçados em “linhas ondulantes, apelos decorativos, sofisticções visuais, detalhismos de forma, cores vibrantes, certo exotismo, aconchegos próprios de estofos e superfícies macias, características não por acaso vinculadas ao feminino”<sup>34</sup>. Identifica neste estudo um vínculo feminino com “os lugares ideais para a intimidade sexual”, nos quais as decorações “permitiam verificar a presença de desejo em curvas, passavam a ideia de deixar penetrar em seu interior e de se sentir confortavelmente acolhido nas suas dobras e reentrâncias”<sup>35</sup>.



Figura 6. Jean Honoré Fragonard, “Le Verrou”, 1776-1780. Óleo sobre tela, 73X93 cm, Musée du Louvre, Paris.

<sup>31</sup> ARASSE, 1996, p. 376.

<sup>32</sup> ARASSE, 1996, p. 376.

<sup>33</sup> ARASSE, 1996, p. 376.

<sup>34</sup> 2008, p. 213.

<sup>35</sup> Ibid.

## Cama e a transfiguração do banal na arte contemporânea

O filósofo Arthur Danto, na obra “A transfiguração do lugar comum”<sup>36</sup>, publicada originalmente em 1981, usa o exemplo da cama para refletir sobre a perspectiva platônica e sua crítica à arte como ilusão, distanciada da realidade. Cita as camas de Robert Rauschenberg<sup>37</sup> e Claes Oldenburg<sup>38</sup> como elementos para o questionamento contemporâneo acerca do hiato entre as obras de arte e as coisas reais. Nas obras destes artistas, já não se trata da cama como objeto de representação, na qual o artista recorre à sua virtuose técnica para criar ilusão de tridimensionalidade através de seus cortinados, travesseiros e lençóis. O que vemos é a própria cama do artista como suporte para pintura em Rauschenberg, ou o jogo da ilusão da perspectiva construído de forma redundante em Oldenburg.

Interessante observar que muitas das camas já icônicas da arte contemporânea estão vazias, e em outra parte o sexo é apenas inferido. Andy Warhol registrou em um plano sequência de 5 horas o sono de seu amante John Giorno<sup>39</sup> (obra que pouca gente aguentou assistir na íntegra).

A cama aparece como objeto em várias obras de Louise Bourgeois, como em “*Cell 1*” (1991), “*Precious Liquids*” (1992) e em “*Red Room (Parents)*” (1994). Nestas instalações, a artista, já octogenária, empreende uma “escultura de espaços psicológicos”<sup>40</sup>, nas quais a cama aparece como evocação da dor, da doença, do medo, das oposições entre paixão e violência, Eros e Tanathos. Bourgeois alude ao *voyeurismo* ao falar sobre estas obras, então a cama é lugar da “excitação de olhar e ser olhado”<sup>41</sup>. Não há presença humana física nas camas das obras de Bourgeois. Contudo, as associações com o inconsciente são declaradas pela artista, que materializa em “*Red Room (Parents)*” a “cena primal” descrita por Freud, o lugar interdito do intercurso sexual entre os pais<sup>42</sup>. As camas de Bourgeois só parecem vazias, pois são repositórios perfeitos das associações inconscientes descritas pela psicanálise.

Ainda no cenário contemporâneo, pode-se mencionar os experimentos de Sophie Calle, em “*Les dormeurs*” (1979) a artista convidou pessoas aleatórias para dormirem por 8 horas em sua cama, observou-as, registrou-as em fotografias, associando a estas imagens pequenos textos manuscritos. Noutro experimento da artista, “*L’hôtel*” (1981), a artista trabalhou como camareira num hotel em Veneza por 20 dias e registrou os vestígios dos hóspedes, inclusive suas camas vazias.

---

<sup>36</sup> 2005.

<sup>37</sup> Referência à obra “*Bed*”, de 1955, *combine painting* hoje no MoMA de Nova Iorque.

<sup>38</sup> Danto se refere à instalação “*Bedroom ensemble*”, de 1963.

<sup>39</sup> Em “*Sleep*”, de 1963.

<sup>40</sup> LEONI-FIGINI, 2008.

<sup>41</sup> BOURGEOIS, 2000, p. 205.

<sup>42</sup> LEONI-FIGINI, 2008.

A cama nas obras de Warhol, Calle e Bourgeois distinguem-se por seu franco caráter voyeurístico, lugar de ver e ser visto. Além disso, especialmente Calle e Warhol, operam o que Danto qualificou como “transfiguração do lugar comum”, criando uma crescente dificuldade no discernimento entre arte e realidade, e afirmando a impossibilidade de “uma teoria geral da arte”<sup>43</sup>.

### Considerações finais

Numa pesquisa no site da Tate Gallery, ao pesquisar o verbete “*bed*” (cama), retornam 598 obras da coleção do museu<sup>44</sup>. Trata-se, evidentemente, de um tema que não se esgota aqui. A partir da pesquisa inicial para aderir ao tema da sessão temática do colóquio, “Objetos Eróticos: intimidades expostas em coleções, exposições e narrativas”, o artigo, cujo escopo era já panorâmico, revelou a cama como objeto consistente a servir de eixo para uma investigação epistemológica da história da arte.

A riqueza semântica, aqui brevemente demonstrada (evidência do status social, testemunha da emergência da noção de intimidade, artifício no jogo ideológico das transformações das noções de família e relacionamento, palco da sexualidade convencional e não convencional) é também riqueza visual. A variedade das formas através das quais a cama aparece na história da arte associa-se igualmente com a diversidade de técnicas corporais como elencadas por Mauss. Contudo, um argumento central desta comunicação é a cama não somente como objeto erótico, mas estético. Neste aspecto, a cama apresenta-se como elemento que serve ao desenvolvimento de um paradigma de representação, especialmente no que tange aos componentes da convenção da representação da tridimensionalidade do espaço, a construção da perspectiva científica, assim como o *chiaroscuro* – especialmente no exercício do drapeado.

A cama com baldaquino/dossel e cortinado vermelhos é semelhante a um palco. Paradoxalmente, tais elementos da cama parecem enquadrar algo a ser visto nas representações na arte e esconder para que não se veja como função primordial no desenvolvimento do objeto. A virtuosidade mimética na representação do drapeado é também artifício de sugestão para o que não se deseja mostrar diretamente. Os detalhes das dobras dos panos remetem à intimidade feminina, os volumes, referem-se a seios e falos. A cama é então uma interessante metáfora sobre o que a arte esconde e dá a ver e sobre o prazer de ver e ser visto.

Na busca da união entre arte e vida, no contexto bolchevique, a cama é elemento ideológico, multifuncional e oculto. Na arte contemporânea, a cama ainda é

---

<sup>43</sup> DANTO, 2005, p. 72.

<sup>44</sup> Cf. <https://www.tate.org.uk/search?q=bed&type=artwork>



elemento dialético, lugar de amor e de morte, mas no “culto ao banal”<sup>45</sup>, deitamos, dormimos e amamos na cama nos sonhando artistas.

### Referências bibliográficas

- ARASSE, D. *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, 1996.
- BOURGEOIS, L. *Destrução do Pai, reconstrução do Pai*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- DANTO, A. *A transfiguração do lugar comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna: essai sur le drapé tombe*. Paris: Gallimard, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Ninfa fluida: essai sur le drapé-désir*. Paris: Gallimard, 2015.
- GOLDMAN, Wendy. *Mulher, Estado e Revolução: política da família soviética e da vida social entre 1917 e 1936*. São Paulo: Boitempo/ISKRA, 2014.
- IMMS, M. *A Curtained Bed with a Naked Couple Engaged in Sexual Activity by Joseph Mallord William Turner, catalogue entry, May 2014*. In: BROWN, D. B. (ed.). *J.M.W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours*. Tate research Publication, September 2014. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/joseph-mallord-william-turner-a-curtained-bed-with-a-naked-couple-engaged-in-sexual-r1149063> Acesso em: 16/10/2018
- JOST, F. *Le culte du banal: de Duchamp à la télé-réalité*. Paris: CNRS Editions, 2013.
- LE GOFF, Jacques. *A recusa do prazer*. In: *Amor e sexualidade no Ocidente*. Porto Alegre: L&PM, 1992. p.150-162.
- LEONI-FIGINI, M. *Louise Bourgeois: Dossiers pédagogiques*. Março de 2008. Disponível em: <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-bourgeois-EN/ENS-bourgeois-EN.html#memory> Acesso em: 15/10/2018.
- MALTA, Marize. *Do boudoir ao motel: cultura visual, imagens decorativas e lugares íntimos para o sexo. Esboços: histórias em contextos globais*, Florianópolis, v. 15, n. 19, p. 199-216, mar. 2008.
- MATICH, O. *Remaking the bed: Utopia in daily life*. In: BOWLT, J.; MATICH, O. *Laboratory of dreams: the Russian avant-garde and cultural experiment*. Stanford : Stanford University Press, 1996. p. 59-78.
- MAUSS, M. *As técnicas do corpo*. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013. p. 399-421.
- RANUN, O. *Os refúgios da intimidade*. In: ARIÈS, P.; DUBY, G. *História da vida privada 3: da Renascença ao Século das Luzes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.211-262.

---

<sup>45</sup> JOST, 2013.

ROCHE, D. Um leito para dois. In: Amor e sexualidade no Ocidente. Porto Alegre: L&PM, 1992. p.187-192.

SCHMITZ, Leonhard. Lectus. In: SMITH, William. A Dictionary of Greek and Roman Antiquities. London: John Murray, 1875. P. 673-675. Disponível em: [http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/secondary/SMIGRA\\*/Lectus.html](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/secondary/SMIGRA*/Lectus.html) Acesso em: 03/03/2018.

TODOROV, Tzvetan. Éloge du quotidien: Essai sur la peinture hollandaise du XVIIe siècle. Paris: Éditions Points, 2009.

WARBURG, Aby. O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli (1893). In: A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p.3-88.