

## DESIGN E PROCESSOS SOCIAIS: QUESTÕES DE GÊNERO NAS CAPAS DO LIVRO O AMANTE DE LADY CHATTERLEY

### DESIGN AND SOCIAL PROCESSES: GENDER ISSUES IN BOOK COVERS OF THE LADY CHATTERLEY'S LOVER

Giselle Hissa Safar<sup>1</sup>

Rita Aparecida Conceição Ribeiro<sup>2</sup>

Maria Regina Alvares Correia Dias<sup>3</sup>

#### Resumo

A construção da identidade de gênero decorre de práticas discursivas para as quais as produções visuais contribuem de modo significativo, inseridas que estão na vida cotidiana e amplamente divulgadas que são pelos meios de comunicação. As capas de livro, como produtos de design, revelam não apenas a competência técnica e criativa daqueles que as criam, mas também constituem a cultura material de uma sociedade sendo, por sua vez, por ela influenciadas. O presente artigo procurou exemplificar, por meio da análise das capas do polêmico romance *O amante de Lady Chatterley*, como estereótipos quanto ao papel sexual submisso e passivo da mulher estão consolidados e ainda configuram a representação social do feminino. Dessa forma, procurou-se salientar a importância dos designers que, como atores da estrutura social, tem potencial, por meio de suas produções visuais, para a perpetuação ou para a ruptura das convicções compartilhadas socialmente sobre a representação da mulher.

**Palavras-chave:** design gráfico; gênero; estereótipos sexuais.

#### Abstract

The construction of gender identity stems from discursive practices for which visual productions contribute significantly, inserted in daily life and widely disseminated through the media. Book covers, as design products, reveal not only the technical and creative competence of those who create them, but also constitute the material culture of a society and in turn are influenced by it. The present article sought to exemplify, through the analysis of the book covers of the controversial novel *Lady Chatterley's Lover*, how stereotypes about the submissive and passive sexual role of the woman are consolidated and still configure the social representation of the feminine. In this way, we tried to emphasize the importance of the designers who, as actors of the social structure, have the potential, through their visual productions, for the perpetuation or for the rupture of socially shared convictions on the representation of women.

**Keywords:** graphic design; gender; sexual stereotypes.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Design pela Universidade do Estado de Minas Gerais, giselle.safar@uemg.br

<sup>2</sup> Professora Doutora, Programa de Pós-Graduação em Design - UEMG, rita.ribeiro@uemg.br

<sup>3</sup> Professora Doutora, Programa de Pós-Graduação em Design – UEMG, maria.dias@uemg.br

## 1. Muito Mais Que uma Capa

Dá-se o nome de capa ao elemento que envolve o miolo de um livro e que lhe confere a forma final como produto acabado. A estrutura de uma capa é complexa e inclui várias partes:

Acostumou-se a tratar por “capa” somente a primeira capa do livro, a sua parte frontal, porém sua estrutura é mais complexa, conforme se detalha a seguir: primeira capa (parte externa, geralmente destinada à impressão das informações e grafismos – ilustrações, fotografias, etc.); segunda capa (verso da primeira capa, geralmente não é utilizada); terceira capa (verso da quarta capa, também não utilizada para impressão); quarta capa (ou contracapa, parte oposta da capa, que pode ou não ter informações impressas); primeira orelha (dobra da primeira capa); segunda orelha (dobra da quarta capa); lombada (lateral do livro, parte visível quando o livro está posicionado em estantes); e sobrecapa (cobertura opcional ao livro, normalmente promocional ou com apelo estético). (DUARTE, 2013, p. 71)

Carvalho (2008), por sua vez limita suas considerações às três faces mais utilizáveis em termos de impressão como o painel frontal, a lombada e a contracapa, mas ambos concordam que o elemento de maior visibilidade e atenção, certamente é a primeira capa ou painel frontal, cuja exposição direta, seja física ou digitalmente, constitui o primeiro contato do público com o livro.

Desde seu surgimento com a finalidade de proteger o miolo do livro, a capa foi incorporando outros propósitos. Assim, passou a atuar como veículo de informação ao incluir dados sobre a obra, como seu título e o autor; serviu como elemento de distinção do livro ou de seu proprietário conforme a qualidade dos materiais e do tratamento estético que recebeu; e, principalmente, assumiu importante papel na promoção comercial do livro em virtude da comunicação privilegiada que estabeleceu e ainda estabelece com o público. “Tanto no mundo off-line quanto online, a visão da capa é a promessa de um mundo que pode ou não cativar o consumidor. [...] Assim como o título, a capa também é uma promessa”. (SAULLO, 2015, p. 122)

Como observa Nascimento (2008), essa superfície que embala o miolo do livro tem uma longa história de transformações de ordem técnica, material, estética e semântica durante a qual identificou, protegeu, unificou e personalizou o objeto livro e que hoje ainda se responsabiliza por “comunicar e seduzir o difícil e restrito mercado leitor”. (NASCIMENTO, 2008, p. 7)

A análise de uma capa de livro pode abordar diversos aspectos como o uso da cor, da tipografia, das ilustrações e das fotografias, da maneira como a composição se organiza, entre outros e esses aspectos podem ser relacionados a características dos contextos históricos e às ferramentas e/ou materiais disponíveis. Por exemplo, é possível associar o uso restrito de cor em capas a períodos de racionamento dos produtos químicos demandados para outros fins, como observa Carvalho (2008):

Embora a reprodução de cor tenha surgido na segunda metade do século XIX, com técnicas como a fotogravura ou a litografia, o seu uso nas capas de livro torna-se mais frequente após a I Guerra Mundial. Os químicos usados na produção de tintas eram os mesmo usados para fazer explosivos, por este motivo, eram mais raros durante a guerra, com o racionamento. (CARVALHO, 2008, p. 25)

Da mesma forma, a utilização de recursos digitais contribuiu para que a concepção e criação de uma capa concentrassem em um único indivíduo as funções que antes eram

exercidas por diferentes profissionais. As questões estéticas presentes em cada época também exercem significativa influência e isso pode ser percebido, por exemplo, quando, nos anos 1950 e 1960 as meticulosas ilustrações passam a ser substituídas por composições abstratas influenciadas pelos movimentos artísticos da época.

Embora muitos profissionais, alguns de renome, envolvidos na criação da capa de um livro não tenham formação acadêmica específica, a área foi gradualmente sendo ocupada pelos designers que ampliaram o alcance de sua interferência ao concentrar todo o trabalho gráfico editorial, possibilitando uma ligação mais consistente entre as dimensões estética e funcional do objeto livro e permitindo, inclusive maior experimentação gráfica.

Em geral, a leitura do livro é o ponto de partida para a criação de uma capa, mas outros fatores podem ser determinantes na sua composição como os recursos tecnológicos e materiais disponíveis, o gênero do livro, o tipo de público-alvo ou o nível de popularidade de um autor ou título.

A composição das capas se dá de maneira a tornar o conteúdo explícito para despertar o interesse do leitor, no entanto, sem mostrar como se dá a narrativa. Elas são elaboradas para exprimir de maneira única as sensações que o texto interno irá transmitir. Proporcionam uma dose exata de como será o decorrer daquele título e suas interpretações posteriores. E nesse conjunto de elementos as formas gráficas devem ser pensadas para que não distorçam a relação entre o enredo e as imagens, cuidando para não criar expectativas falsas nos leitores. Tipografia, cores, formas, imagens, ilustrações, acabamento fazem parte do universo de recursos que o designer possui para elaborar uma capa, assim podendo ousar quando necessário ou ser o mais simples e direto possível (DUARTE, 2013, p.79).

Grande parte dos trabalhos contemporâneos sobre capas de livros faz uma abordagem do ponto de vista histórico e estético, seja resgatando produções constituintes da cultura visual de um determinado período, seja revelando as qualidades formais e expressivas do trabalho de quem as criou.

O presente artigo, contudo, optou por uma análise de viés semântico que procura compreender, por meio das capas criadas para diferentes edições de uma mesma obra literária - *O amante de Lady Chatterley*, a relação existente entre as imagens escolhidas para sua composição, o entendimento que a sociedade consolidou sobre essa mesma obra, e o significado que conferiu e/ou reforçou sobre a mulher.

Parte-se da premissa que, ao estabelecer comunicação com o público e assumir papel significativo na promoção comercial do livro, a capa se aproxima da publicidade e, assim, como esta, pode ser entendida como “prática discursiva que faz circular pensamentos, valores e modelos de comportamento, constituindo, como a própria linguagem, um local de interação humana. Trata-se de uma forma de comunicação, característica de nossa sociedade e nosso tempo, que atinge as massas através da mídia.” (KNOLL, 2007, p. 7)

Tal ideia pode, talvez, incomodar àqueles que veem o design editorial como uma das mais antigas e nobres áreas do design gráfico. Certamente sua importância não pode ser minimizada, mas é preciso considerar que a dinâmica do mundo capitalista e da sociedade de consumo dele decorrente permite afirmar que uma capa é um anúncio sobre um livro, principalmente se considerarmos, como foi o caso desta pesquisa, capas de livro do tipo brochura ou *paperback*, produções que, na maioria das vezes, procuram utilizar recursos mais simples e econômicos.

## 2. Sobre o livro *O amante de Lady Chatterley*

*O amante de Lady Chatterley* (no original: *Lady Chatterley's Lover*) é o último romance do escritor inglês David Herbert Richards Lawrence, ou como era mais conhecido D.H. Lawrence (1885-1930) que o escreveu e publicou pela primeira vez, com recursos próprios, quando de seu autoexílio na Itália.

A obra, que completará 90 anos em 2018, causou enorme impacto não só pela temática controversa para a época e o contexto (adultério, relacionamento entre pessoas de diferentes classes sociais, sexo), mas também pela linguagem (descrição detalhada de relações sexuais e uso de palavras consideradas obscenas) que foi considerada chocante e agressiva.

O livro enfrentou sérios problemas em países como Austrália, Canadá, Estados Unidos, Índia, Japão e Reino Unido tendo sido criticado, censurado e até banido. No Reino Unido, particularmente, obteve repercussão internacional o julgamento ao qual a editora Penguin Books foi submetida por haver publicado uma versão sem cortes em 1960. Defendida por acadêmicos e especialistas, a Penguin recebeu veredito favorável, o que provocou o aumento substancial das vendas<sup>4</sup> e ampliou o interesse do público pelo livro (Figura 1).

Figura 1: O impacto da liberação do livro *O amante de lady Chatterley* em 1960



Fonte: <http://www.gettyimages.com/photos/lady-chatterley-s-lover/>

*O amante de Lady Chatterley* é considerado um dos mais revolucionários romances da ficção inglesa moderna e recebeu inúmeras adaptações, para o teatro, cinema e televisão, sendo publicado e comercializado até hoje.

Compreender a polêmica gerada pelo livro somente é possível pela análise do contexto de sua produção e posterior publicação. Vivia-se, na Inglaterra dos anos 1920, como de resto em boa parte do mundo, grande ansiedade social, econômica, política e moral provocada pelas mudanças e rupturas das décadas iniciais do século e que ainda produziam efeitos. Para lembrar apenas algumas mudanças, em diferentes campos, pode-se citar a psicanálise freudiana, os avanços tecnológicos e científicos gerados pela Segunda Revolução Industrial, as vanguardas artísticas (praticamente todos os mais importantes movimentos modernos emergiram antes de 1920) e, sem dúvida a Primeira Guerra Mundial.

<sup>4</sup> Após o julgamento, o livro vendeu dois milhões de cópias em seis meses. Fonte: <http://www.penguin.com/penguin-history/>

A família, o casamento e a sexualidade passaram por mudanças conceituais sustentadas pelas descobertas de Freud acerca do prazer e das pulsões sexuais. A crise existencialista pós-guerra, o alto progresso científico, as discussões marxistas que abalaram os alicerces da burguesia econômica e politicamente, e a psicanálise revolucionando o sexo e tudo o que se pensava dele, fomentaram os ideais concebidos na contemporaneidade. (RAMOS e NEPOMUCENO, 2010, p. 120)

Obras literárias como *O amante de Lady Chatterley* refletiam novas concepções que questionavam os conceitos de ética, moralidade e afetividade vigentes. Por outro lado, o fato de serem questionados não implica, necessariamente, que tais conceitos tenham sido alterados de forma generalizada ou rápida. Como adverte Rios (2011), se os ideais e tradições moralistas da era vitoriana houvessem sido derrubados “livros como *O Amante de Lady Chatterley* não seriam proibidos até a década de 1960, por suas polêmicas descrições de relações sexuais e também por ataques ácidos às convicções morais vigentes da sociedade inglesa.” (RIOS, 2011, p. 387)

A estrutura do romance é linear, de enredo bem definido e a narrativa é realista (Silva e Silva, 2014). A inovação que apresenta reside justamente nos aspectos que o tornaram polêmico – a temática e a linguagem e, particularmente para o interesse deste trabalho, no perfil de mulher construído.

[...] Constance é uma personagem que se divide entre a liberdade da vivência dos sentidos e convívio com regras sociais / conjugais muito rígidas. Desde jovem assume o gerenciamento do seu corpo e mente. Sua família é liberal e esclarecida. A protagonista não aceita circunstâncias e está sempre analisando suas sensações e as posturas alheias diante da sexualidade. Sonha e trava uma verdadeira busca da felicidade e da tranquilidade de amar, tem a concepção que deve dar-se de corpo e alma, sem cortes ou restrições, desde que haja o verdadeiro amor, independente até mesmo de condições sociais. Constance é dona de uma renda volumosa e almeja o gozo intenso no corpo e do sexo. Suas relações são intensas, inteligentes e críticas, não só com relação ao amor e o sexo, mas também sobre as desigualdades do proletariado x burguesia. (ESTEVEES, 2010, p. 725)

Constance é, portanto, uma mulher moderna. Uma protagonista que traz à tona a discussão sobre o papel social da mulher ao questionar, com seu comportamento, “convenções sociais e culturais da sociedade inglesa do século XX” (SILVA e SILVA, 2014, p. 307).

### **3. Sobre as Capas do Livro *O Amante de Lady Chatterley***

Se a leitura do livro é o ponto de partida para a criação de sua capa, a questão é verificar de que maneira as capas de *O amante de Lady Chatterley* traduziram para o público essa nova mulher, ou mesmo se o fizeram.

As capas mais antigas, com raras exceções, não apresentam o uso de imagens, o que era bastante comum nas edições daquela época. Mesmo as duas mais famosas, da primeira edição feita por D.H.Lawrence com recursos próprios, até a edição de 1960 da Penguin Books, que gerou a grande polêmica do julgamento no Reino Unido, não trazem imagens exceto pela figura da fênix, criada pelo próprio Lawrence para a primeira edição. (Figuras 2 e 3)

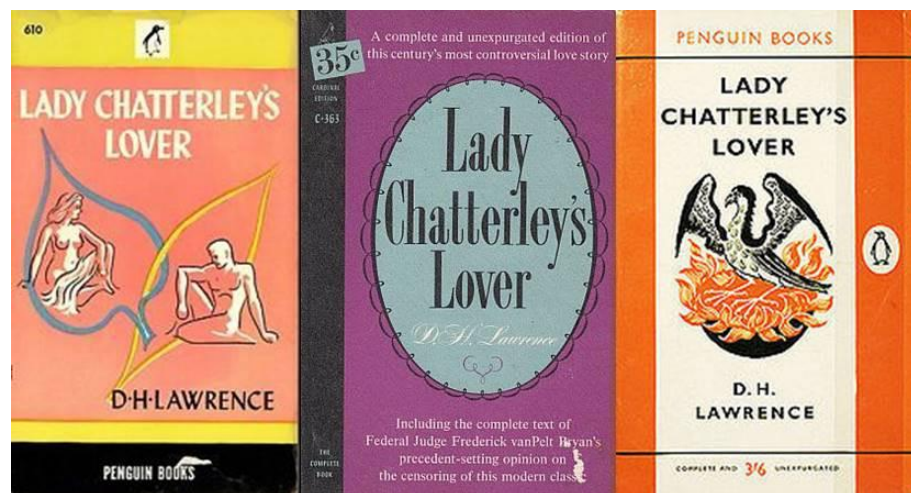


Figura 2: Capas do livro *O amante de lady Chatterley*, da esquerda para a direita: 1928, Itália; 1933, Alemanha, França e Itália; 1933, Japão



Fonte: <https://www.abebooks.com/><sup>5</sup>

Figura 3: Capas do livro *O amante de lady Chatterley*, da esquerda para a direita: 1946, Reino Unido; 1959, EUA; 1960, Reino Unido



Fonte: <https://www.abebooks.com/>

Das 328 capas pesquisadas<sup>6</sup>, 99 eram edições em capa dura (*hardcover*) e 228 em brochura (*paperback*). A maior quantidade se situa a partir dos anos 90 quando então se pode observar o uso extensivo de imagens, seja em fotografia ou ilustração.

As capas foram agrupadas em quatro conjuntos: aquelas que utilizam indistintamente fotografias e ilustrações com a cena do casal de amantes, as que fazem uso de fotografias com a presença exclusiva da figura feminina e as que fazem uso de ilustrações somente com a

<sup>5</sup> Empresa canadense, subsidiária da Amazon, que comercializa livros antigos e raros. (Nota das autoras)

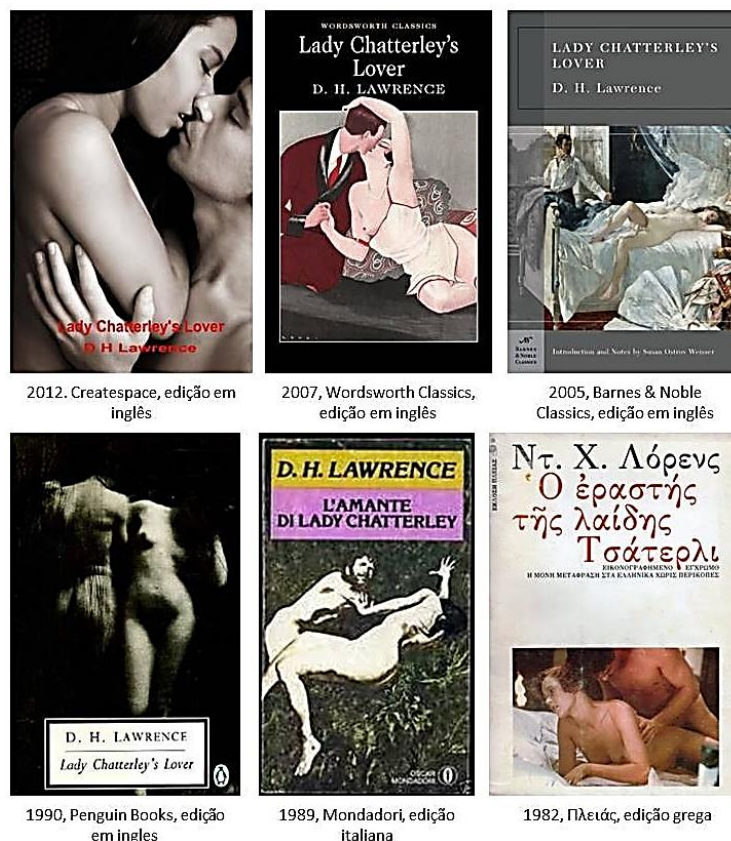
<sup>6</sup> A pesquisa foi realizada no site <https://www.goodreads.com/>, o maior site mundial para leitores sobre recomendações de livros, que conta com um arquivo de um bilhão e meio de obras, em vários formatos e línguas. Na época da pesquisa, janeiro de 2017, *O amante de Lady Chatterley* constava com 574 edições incluindo livros digitais e áudio books. (Nota das autoras).

figura feminina, este último subdividido em dois grupos – figuras femininas que olham e figuras femininas que não olham para o “espectador”. Os exemplos selecionados para apresentação procuraram contemplar diferentes datas e nacionalidades, considerando a ampla comercialização do livro. (Figuras. 4 a 8)

A presença de imagem na capa do livro constitui um problema recorrente para os designers uma vez que devem procurar conciliar a informação que vai ser oferecida ao público com a necessidade de não serem demasiadamente óbvios ou diretos, correndo o risco de interferirem na compreensão do conteúdo. Nesse sentido alternam-se entre o uso da fotografia – demasiado realista, e a ilustração – potencialmente mais distante.

As capas que apresentam o casal de amantes (Figura 4) não são numerosas. Com exceção de algumas poucas com cenas de beijos castos, a grande maioria explora o erotismo, nem sempre respeitando as características de época (como ambientação e vestuário, por exemplo) de modo que o público não percebe, pela capa, tratar-se do período da Primeira Guerra Mundial e nem do impacto que representava o relacionamento entre um homem e uma mulher de classes sociais distintas. Aparentemente o objetivo é capturar o interesse para o livro por meio daquele que era entendido como seu ponto mais significativo – o sexo. Independentemente da análise sintática que possa ser feita da obra visual – como uso de fontes, composição, cor e qualidade das imagens, são capas mais cruas que correspondem à compreensão sobre o sexo em cada contexto. Pode-se dizer que traduzem parcialmente a obra literária, sem, no entanto, revelar aquela que foi sua maior ousadia – o questionamento do papel social da mulher.

Figura 4: Capas do livro *O amante de Lady Chatterley* com uso de imagens de um casal de amantes



Fonte: Montagem das autoras a partir de imagens de <https://www.goodreads.com/>

Na tentativa de compreensão das capas que fazem uso exclusivo de figuras femininas recorreu-se a autores como Berger (1999), Bohm-Duchen (1992), Barreto (2013), Loponte (2002), Vieira (2010) e Wolf (2002). São autores que ao analisar a representação da figura feminina ao longo da história da arte, identificam elementos comuns, independentemente da época ou do estilo, que convergiram para a consolidação de um estereótipo da mulher que se encontra presente e profundamente instalado na cultura visual.

Ao comentar sobre obras de pintura, Berger (1999) observa como a imagem feminina de passividade, de submissão a um olhar masculino, tanto do artista quanto do espectador preferencial foi consolidada pela maneira como ela foi representada na arte ocidental. Essa, aliás, é uma ideia apresentada também por Bohm-Duchen (1992). Ambos os autores, por meio de inúmeros exemplos de um gênero bastante explorado como o nu feminino, e cobrindo um período que vai da pintura renascentista em diante, incluindo as vanguardas modernistas, mostram como a figura feminina na arte pictórica é produzida por homens para o olhar de homens e de como a prolongada permanência dessa situação contribuiu para perpetuar os diferentes papéis sociais entre homens e mulheres.

A imagem da mulher como apreciação do olhar masculino não constitui exclusividade da pintura e nem de períodos mais antigos da arte. A aceitação do fato de que o sistema cultural patriarcal permanece, apesar das significativas mudanças ocorridas nas relações de gênero e na condição da mulher na sociedade do século XX, permite afirmar que:

A representação da mulher foi sempre usada como atrativo para o público masculino e como artifício de envolvimento, explorando seu corpo, sua nudez em cenas sexuais. Não só a representação da mulher foi sempre a partir de valores masculinos, mas os próprios meios de comunicação mantinham uma tradicionalidade com estas imagens. Existe uma relação voyeurística com a imagem da mulher em que se utilizam suas imagens para atrair público e principalmente para vender produtos. (BORIN, 2010, p. 16)

Wolf (2002) vai mais longe ao argumentar que, com as novas tecnologias de reprodução, tais tipos de imagens se espalharam por outros meios ampliando ainda mais o poder de conformação da aparência ideal da mulher, criando outro tipo de poder. Na contemporaneidade, sendo cada vez mais difícil restringir a mobilidade social feminina, cria-se uma forma sutil de aprisionamento ao serem estabelecidos padrões de beleza aos quais nem todas poderão alcançar.

Pode-se aplicar, à análise das imagens das capas o mesmo raciocínio empregado por Berger (1999) e Bohm-Duchen (1992) na análise de pinturas. Sejam fotografias (Figura 5) ou ilustrações (Figura 6) chama a atenção o fato de que a passividade é o elemento mais reforçado nas imagens. A figura feminina que não encara o espectador desloca o foco da percepção da expressão de sua personalidade ao retirar a atenção dos elementos que mais a poderiam revelar como os olhos, a boca e as mãos. No entanto ela não parece inconsciente de estar observada. É como ela se deixasse olhar, ou melhor, como se deixasse que seu corpo fosse visto. Nos conjuntos de capas das Figuras 5 e 6, a fisionomia está quase sempre oculta, permitindo afirmar que o grande protagonista das imagens é o corpo da mulher.

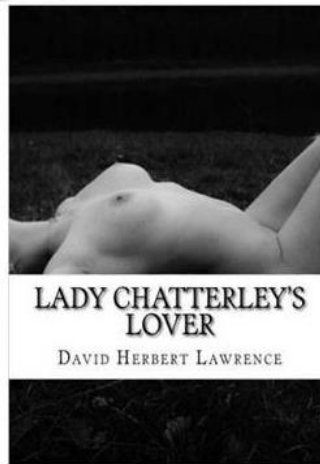
São corpos que se expõem de modo semelhante às incontáveis imagens pictóricas da arte ocidental, nas quais mulheres passivas estão colocadas para o prazer do espectador masculino, consolidando uma identidade feminina de submissão. (Bohm-Duchen, 1992)



Figura 5: Capas do livro *O amante de Lady Chatterley* com o uso de fotografia, período 2004-2016



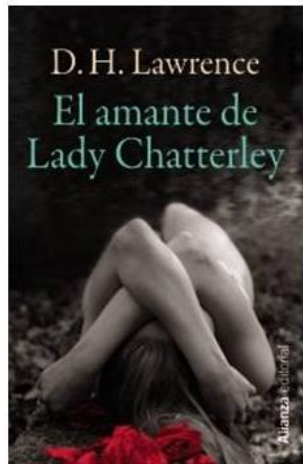
2016 Alianza, edição espanhola



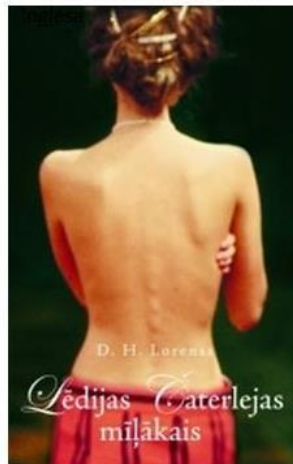
2016 Createspace Independent Publishing Platform, edição



2012 Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη, edição



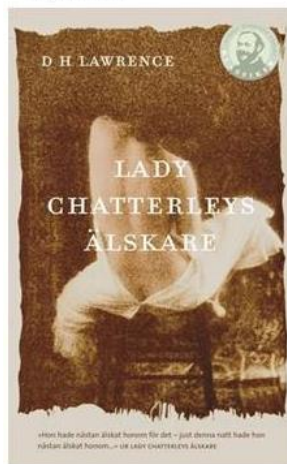
2012 Alianza, edição espanhola



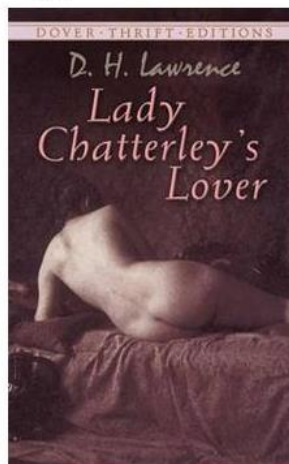
2011 Zvaigzne ABC, edição letã



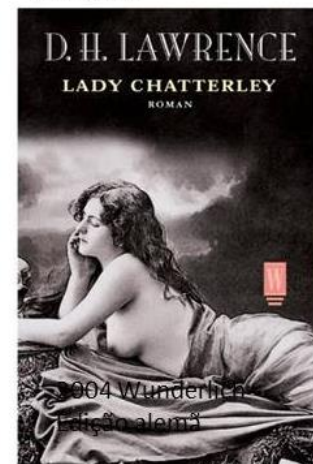
2010 Impresa, edição portuguesa



2007 Bonnier Pocket, edição sueca



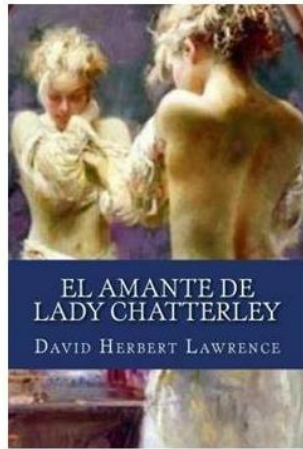
2006 Dover Publications, edição inglesa



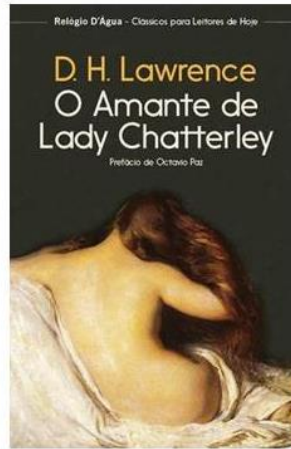
2004 Wunderlich, edição alemã

Fonte: Montagem das autoras a partir de imagens de <https://www.goodreads.com/>

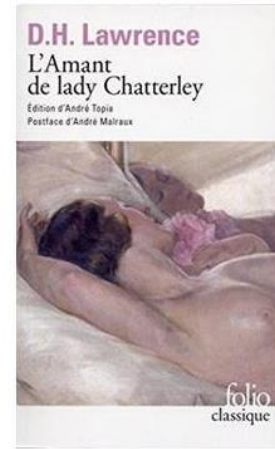
Figura 6: Capas do livro *O amante de Lady Chatterley* com o uso de ilustrações, período 1994-2016



2016, Createspace, edição espanhola



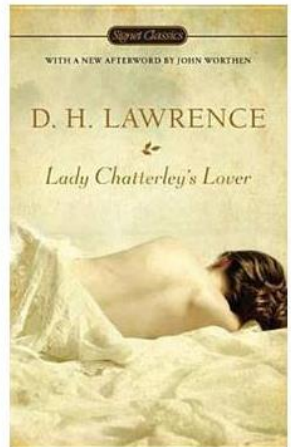
2016, Relógio D'água, edição portuguesa



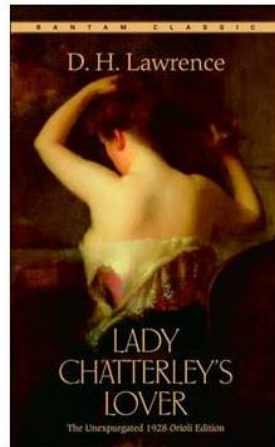
2013, Gallimard, edição francesa



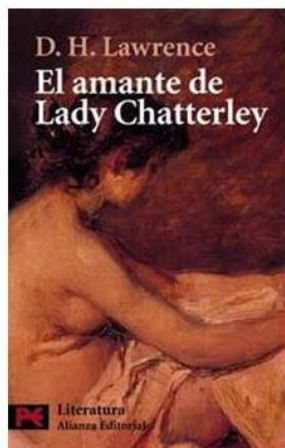
2013, Green Books, edição malaia



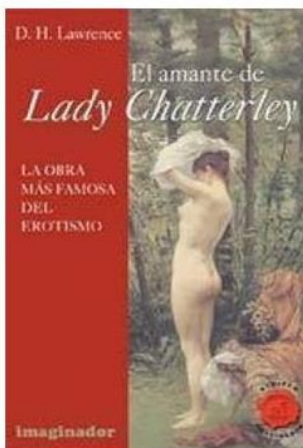
2011, Signet, edição inglesa.



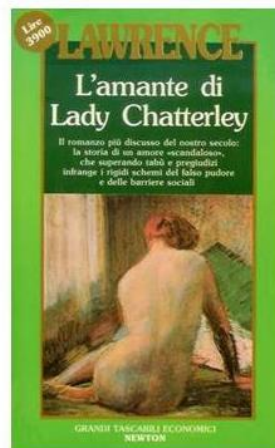
2007, Bantam, edição inglesa.



2005, Alianza, edição espanhola



2001, Imaginador, edição espanhola



1994, Newton Compton, edição It

Fonte: Montagem das autoras a partir de imagens de <https://www.goodreads.com/>

Como alerta Loponte (2002), “há uma conexão muito estreita entre visão e poder. O



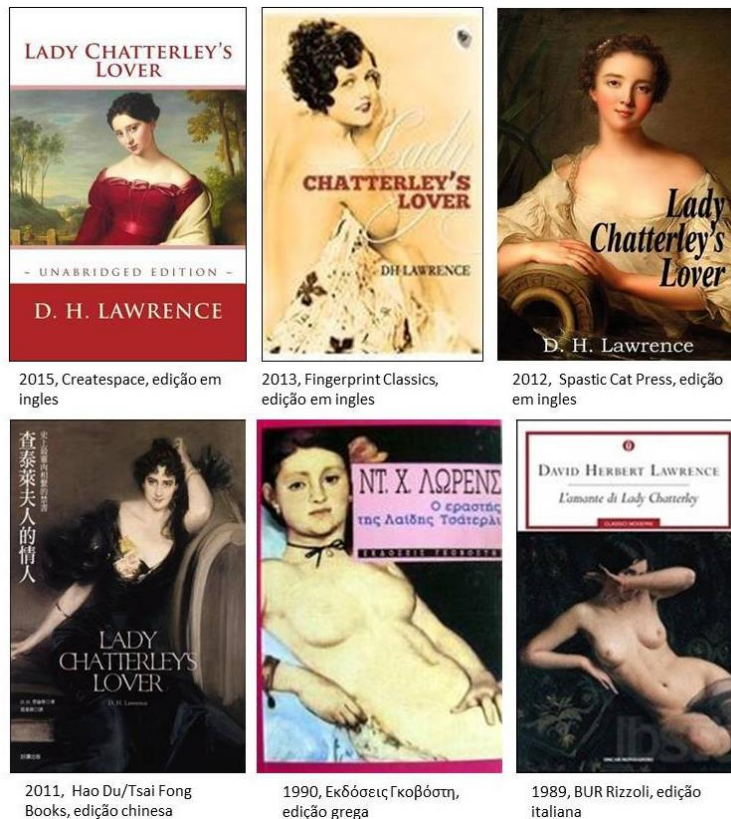
ato de ver – que envolve o que selecionamos para ver e como vemos – produz efeitos sobre os sujeitos, produz relações de poder, muitas vezes, de forma sutil e sedutora.” (p. 290) A repetição dessas imagens provoca, ao longo do tempo, a aderência de seus discursos à identidade sexual da mulher, “uma pedagogia visual que naturaliza e legitima o corpo feminino como objeto de contemplação, tornando esse modo de ver particular como a única ‘verdade’ possível” (p. 283-284).

O que se vê nessas capas não é a promessa do conteúdo de um livro que defende “os direitos, a liberdade e os prazeres ilimitados do amor sexual e da união entre duas pessoas” (MONTEIRO, 2010, p. 15); que questiona, por meio do relacionamento dos protagonistas, as barreiras entre classes sociais ou que expressa o desespero de um mundo em guerra. É quase impossível ao leitor atento de *O amante de Lady Chatterley* reconhecer nessas capas a protagonista da história e as questões sociais e morais que levanta.

Vê-se, infelizmente, o estereótipo da sexualidade feminina no qual a mulher é passiva e submissa. Uma convicção compartilhada socialmente e reforçada pela prática discursiva das imagens do corpo feminino nas artes visuais em geral e que se naturalizou como representação social da mulher.

Mesmo quando a mulher olha para o espectador (Figura 7) é “a expressão de uma mulher respondendo com graça calculada ao homem que ela imagina estar olhando para ela – apesar de ela não o conhecer. Ela está ofertando sua feminilidade como uma coisa a ser contemplada”. (BERGER, 1999, p, 57)

**Figura 7: Capas do livro *O amante de Lady Chatterley* com ilustrações de figuras femininas que encaram o espectador, 1989 a 2015**

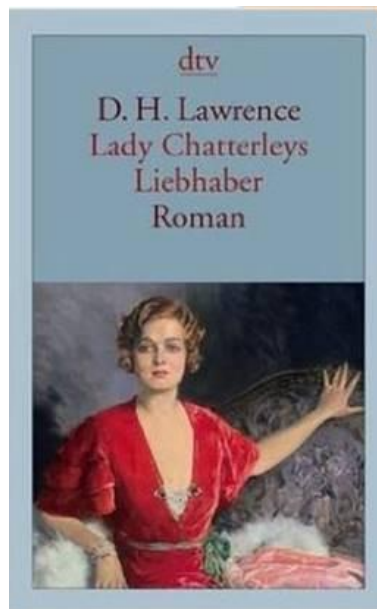


Fonte: Montagem das autoras a partir de imagens de <https://www.goodreads.com/>

Tal interpretação fica evidente ao se comparar o olhar ora passivo, ora convidativo das capas na Figura 7, com a mulher que olha de maneira quase desafiadora na capa de uma edição alemã de 2008 (Figura 8). Nesta não é possível encontrar a imagem da mulher sexualmente passiva da Inglaterra do início do século XX que ainda lembrava fortemente a concepção vitoriana:

Excluída do mundo público dos negócios e recolhida ao mundo privado do lar, por injunções de uma estratificação social fundada na diferença dos sexos, era de se esperar que as jovens de ‘boa família’ recebessem uma educação ou (i)lustração destinada apenas a fazê-las reluzir nas salas de visita e a cativar com o seu brilho o olhar de algum pretendente. (MONTEIRO, 2010, p. 62)

**Figura 8: Capa da edição alemã de 2008, publicada pela Deutscher Taschenbuch Verla**



Fonte: <https://www.goodreads.com/>

A imagem é, no entanto, mais coerente com o papel sexualmente ativo destinado por Lawrence à protagonista e às mulheres em geral.

(...) a mulher pode ceder só na aparência, conservando-se livre e dona de si lá no íntimo. É este um ponto que os poetas e os sexualistas não levam na devida conta. Uma mulher pode receber a um homem sem dar-se-lhe, ou sem cair em seu poder – antes se utilizando do sexo para adquirir poder sobre ele. Durante a cópula basta que se contenha, que o deixe chegar ao espasmo sem que com ela aconteça o mesmo – sem ela goze. De outro lado pode prolongar o coito e conseguir o seu espasmo sem que o homem seja outra coisa senão mero instrumento. (LAWRENCE, 2010, p. 561)

Para Barreto (2013), a contribuição da arte foi significativa para a construção de modelos de adequação comportamental e estética para o corpo feminino. Não se pode esquecer que na cultura ocidental, a mulher foi representada a partir da perspectiva de homens e por homens. Ainda que as conquistas feministas tenham tornado o lugar da mulher na arte menos desigual e contestado as sujeições impostas ao corpo feminino,



[...] as contradições ainda se encontram nas imagens produzidas por mulheres. E os mecanismos de poder ainda agem sobre esses corpos, representados e representantes. Então, o que define uma imagem como sendo legítima representação de uma certa identidade? Quem a produz determinaria tal definição? Se é produzido por mulheres ou por artistas homens, não determina seu sentido final. O que determinará é a linguagem e a construção discursiva de tais imagens. Deve-se levar em conta também as pressões sociais, e quais mecanismos de poder atravessam a produção dessas imagens. (BARRETO, 2013, p. 14)

As diferenças entre a presença social da mulher e do homem há algum tempo vêm sendo identificadas, denunciadas e questionadas, mas ainda não foram superadas. Na estrutura patriarcal, particularmente no ocidente e ao longo de séculos, foram elaboradas concepções que consideravam “as diferenças sexuais como o fator determinante na constituição da identidade do feminino e do masculino.” (GONÇALVES, 2015, p.46) e, dessa forma, ‘naturalizando’ a desigualdade social entre os sexos.

O gênero, assim como toda identidade, é social, cultural e discursivamente produzido. É, portanto, constituído na linguagem, por meio de signos, expressões simbólicas e representações. [...] Logo, as representações discursivas e imagéticas constroem os lugares a partir dos quais assumimos nossa posição de sujeito. Como são constantemente veiculadas pela mídia, as representações colaboram fortemente no processo de produção da identidade. À medida que associam comportamentos, valores e atitudes a um ou a outro gênero, as representações midiáticas ajudam a formular o que reconhecemos como feminilidades e masculinidades. (KNOLL, 2008, p. 4-5)

A presença social da mulher decorreu, e, por vezes, ainda decorre, de sua habilidade em viver no âmbito da tutela (guarda, proteção, domínio) masculina, ocupando espaços limitados que lhe são gradativamente consentidos. Essa diferença na presença social é sintetizada por Berger (1999) quando afirma:

Os homens atuam e as mulheres aparecem. Os homens olham as mulheres. As mulheres veem-se sendo olhadas. Isso determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres, mas ainda a relação das mulheres entre elas. O fiscal que existe dentro da mulher é masculino: a fiscalizada, feminino. Desse modo ela vira um objeto – e mais particularmente um objeto de visão: um panorama. (BERGER, 1999, p. 49)

#### 4. Considerações Finais

A proposta defendida por este trabalho é de que se olhe de outro modo para as produções visuais, particularmente aquelas que utilizam a figura feminina, na convicção de que as imagens não são neutras e que constituem discursos capazes de modelar a identidade dos sujeitos chegando ao extremo de naturalizar estereótipos. “Sexualidade e gênero não são temas que podem estar afastados de nossas ‘leituras de imagem’, porque estão, mais do que nunca, no centro dos discursos.” (LOPONTE, 2002, p. 298)

Os designers, como parte integrante do contexto, não estão imunes, portanto, aos papéis consolidados na sociedade e podem, sim, perpetuar estereótipos. Por outro lado, como atores, entendidos aqui como aqueles que atuam sobre o contexto por meio de suas produções, podem contribuir de modo significativo para o entendimento de conteúdos inovadores, questionadores ou polêmicos, desde que se disponham a romper com práticas

discursivas estabelecidas, principalmente como no estudo em questão, sobre o corpo feminino e as representações sociais da mulher.

### Referências

- BARRETO, Nayara Matos. **Do nascimento de Vênus à arte feminista após 1968: um percurso histórico das representações visuais do corpo feminino**. In: 9º ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA. 2013. **Anais...UFOP** – Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2013, p. 1-15.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, 164 p.
- BOHM\_DUCHEN, Monica. **The nude**. London: Scala Publications, 1992. 64 p.
- CARVALHO, Ana Isabel Silva. **A capa de livro: o objecto, o contexto, o processo**. 2008. 98 f. Dissertação (Mestrado em Design da Imagem) – Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Porto, 2008.
- DUARTE, Márcio A. Fernandes. **Capas de Vicente Di Grado na década de 1960: análises e leituras**. 2013, 146 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Estadual de São Paulo. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, 2013.
- ESTEVES, Valdete Barros. **Análise comparativa entre “Madame Bovary” e “O amante de Lady Chatterley”**. In: VII SEMINÁRIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA SÓLETRAS – Estudos Linguísticos e literários. 2010. **Anais...UENP** – Universidade Estadual do Norte do Paraná – Centro de Letras, Comunicação e Artes. Jacarezinho, 2010, p. 722-729.
- GONÇALVES, Andréa Lisly. **História & Gênero**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, 160 p.
- KNOLL, Graziela Frainer. **Relações de gênero na publicidade**. In: II SIMPOSIO INTERNACIONAL DE ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO / VIII ENCONTRO NACIONAL DE INTERAÇÃO EM LINGUAGEM VERBAL E NÃO-VERBAL – ENIL. 2007. **Anais... USP** - Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2008.
- LAWRENCE, D. H. **O amante de Lady Chatterley**. E-book. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2010.
- LOPONTE, Luciana Gruppelli. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. **Revista Estudos Feministas**. 2002. Vol, 10, n. 2. UFSC Florianópolis, p. 283-300.
- MONTEIRO, M. C. Cenas de um casamento: o corpo erótico em D. H. Lawrenc. **e-escrita Revista do Curso de Letras da UNIABEU**, Nilópolis, v. I, Número1, Jan- Jul 2010, p 11-20.
- MONTEIRO, M. C. Figuras errantes na época vitoriana: a receptora, a prostituta e a louca. **Fragmentos**, Florianópolis, v.8, n.1, p.61-71, jul-dez 1998.
- NASCIMENTO, Rômulo. **Refletindo a capa: história e contribuições ao projeto de livro no Brasil**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 8, 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo: AEND|Brasil, 2008, p. 1-9.
- RAMOS, E. F. NEPOMUCENO, L. A. Literatura e Psicanálise: a sensibilidade burguesa na Inglaterra modernista. **Perquirere - Revista do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão do UNIPAM**, Patos de Minas, n. 7, vol. 1: 102-122, ago. 2010.
- RIOS, Gabriel Valença. O amante de Lady Chatterley e o erotismo na sociedade vitoriana do início do século XX. In: **COLÓQUIO DE HISTÓRIA**, V, 2011, Recife. **Anais...Recife**: Universidade Católica de Pernambuco – UNICAP, 2011. p. 383-396.

SAULLO, Eldes. **Capas que vendem**: o segredo das capas de livros que atraem. 3 ed. São Paulo: Edição do autor, 2015.

SILVA, Carlos Augusto Viana; SILVA, Camila Araujo. *O amante de Lady Chatterley* e a tradução da personagem principal para as telas. **Revista FSA**, Teresina, v. 11, n. 1, art. 16, p. 303-316, jan./mar. 2014.

VIEIRA, Carla Borin. **A presença do corpo feminino como objeto na arte contemporânea**: as artistas contemporâneas e suas autorias. 2010. 123 f. Dissertação. (Mestrado em Artes Visuais), Universidade Federal de Santa Maria – UFSM/RS, Santa Maria, 2010.

WOLF, Naomi. **The beauty myth**: how images of beauty are used against women. 2<sup>nd</sup> ed. New York: Harper Perennial, 2002, 348 p.