

# Um olhar através do espelho: cultura material e feminilidade

*Looking through the mirror: material culture and femininity*

**PRISCILA NINA**

<https://orcid.org/0009-0000-6288-8904>

Universidade de São Paulo / São Paulo, SP, Brasil

NINA, Priscila. Um olhar através do espelho: cultura material e feminilidade. *Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material*, São Paulo, v. 34, p. 1-23, 2026.

DOI: <https://doi.org/10.11606/1982-02672026v34e17>

RESUMO: Neste artigo, analisamos as relações entre os aspetos materiais do espelho, seus usos e significados, e o modo como a cultura material produz e sustenta as práticas cotidianas. Buscamos demonstrar que o espelho foi um objeto central para a construção de uma noção de feminilidade associada à observação de si, especialmente a partir do século XVIII. Do ponto de vista teórico e metodológico, pretendemos trazer contribuições para a compreensão da materialidade como dimensão importante da vida e dos processos sociais.

PALAVRAS-CHAVE: Visualidade. Cultura Material. Gênero. Espelho.

ABSTRACT: This article analyzes the relationships between the material aspects of the mirror, its uses and meanings, and the way in which material culture produces and sustains everyday practices. It seeks to demonstrate that the mirror was a central object for the construction of a notion of femininity, associated with self-observation, particularly since the 18th century. From a theoretical and methodological point of view, it is intended to bring contributions to the understanding of materiality as an important dimension of life and social processes.

KEYWORDS: Visuality. Material Culture. Gender. Mirror.

Era o dia de seu aniversário e Sofia estava sozinha, no quarto de vestir, deslumbrada com a “rica joia” dada de presente pelo amigo e admirador Rubião. Logo, tratou de vestir-se,

1. Assis (1997, p. 107).

2. Meneses (2003).

[...] mas, ao passar por diante do espelho, deixou-se estar alguns instantes. Comprazia-se na contemplação de si mesma, das suas ricas formas, dos braços nus de cima a baixo, dos próprios olhos contempladores. Fazia vinte e nove anos, achava que era a mesma dos vinte e cinco, e não se enganava. Cingido e apertado o colete, diante do espelho, acomodou os seios com amor, e deixou espriar-se o colo magnífico.<sup>1</sup>

Sofia é uma personagem do romance *Quincas Borba*, de Machado de Assis. Nessa passagem, uma série de processos articulam-se em torno do espelho: a autocontemplação, o controle das formas do corpo, a percepção da passagem do tempo. Essas sensações envolvem também as expectativas da própria personagem, afinal, um espelho não tem significado algum até que alguém olhe para ele. O sentido de um objeto só é acionado na interação com outro agente. O que significaria, então, olhar-se no espelho para uma mulher no final do século XIX?

Pretendemos demonstrar que o espelho foi um objeto central para a construção de uma noção de feminilidade associada à observação de si. Entendemos que o material, a forma e o tamanho de um espelho são fundamentais para compreendermos sua função e ação. Como artefato mais amplamente difundido a partir do século XIX, de reflexo nítido, maiores dimensões e uso cotidiano, ligado à esfera privada, o espelho foi um vetor importante na criação de novas possibilidades corporais, percepções psíquicas e modos de individualização.

Este artigo se divide em duas partes: na primeira, com foco metodológico e conceitual, identificamos brevemente as particularidades físicas de diferentes espelhos e o sentido da sua interação com algumas sociedades humanas ao longo da história, a partir dos conceitos de *agenciamento* e *disposição*. Para isso, fazemos uma breve análise dos primeiros espelhos de metal ou pedra e dos espelhos convexos renascentistas, que se apresentam como casos emblemáticos do modo como a cultura material produz e sustenta as práticas sociais.

Em seguida, analisamos a especificidade dos espelhos de vidro e sua importância na transformação dos rituais de beleza do século XVIII e na construção da noção de feminilidade entre o final do século XIX e início do XX. Compreendemos, assim, a materialidade como uma dimensão importante da vida e dos processos sociais, tal como formulado pelo historiador Ulpiano Meneses,<sup>2</sup> articulando cultura material e visual em torno do espelho.

3. Gibson (1977, p. 67-82).

4. A palavra *disposição* designa uma maneira de ser e, em particular, uma predisposição, tendência, propensão ou inclinação. Nesse sentido, adotamos essa palavra para designar o potencial de um objeto em cumprir uma função. Essa tradução se aproxima do conceito de disposição de Pierre Bourdieu, relacionado à concepção de *habitus*, como um sistema de disposições (Bourdieu, 1977, p. 214).

5. Cf. Pivetta (2015).

## O ESPELHO: DISPOSIÇÃO E AGENCIAMENTO

Espelhos de mão, espelhos de corpo inteiro, espelhos retrovisores, espelhos clínicos, espelhos decorativos, espelhos circenses... o que todos esses objetos têm em comum é sua capacidade de refletir uma imagem. Todo espelho tem uma disposição: tornar algo visível. O conceito de *affordance*, de James Gibson,<sup>3</sup> traduzido aqui como disposição,<sup>4</sup> expressa as possibilidades oferecidas por um material ou artefato a um agente particular. Trata-se do programa de ação de um objeto, que pode ser ativado ou subvertido pela apropriação.

É a combinação entre diferentes materialidades (qualquer artefato, corpo ou organismo tem propriedades materiais) que orienta determinadas atividades. A disposição de um espelho é ativada a partir da capacidade humana de reconhecer sua imagem refletida. Em outras palavras, o espelho mantém sempre sua disposição, mas o sentido da interação entre ser humano e espelho pode variar de acordo com as propriedades desse objeto e as expectativas do observador.

Um espelho, então, pode ser definido como um artefato capaz de refletir a imagem do que se põe à sua frente. Mas também abrange uma multiplicidade de percepções e técnicas; um longo processo de inovações tecnológicas que se iniciou em um corpo d'água parado chegando aos espelhos modernos feitos em vidro e metal; uma diversidade de usos que vai desde a contemplação de si até as descobertas astrofísicas;<sup>5</sup> e, conseqüentemente, uma infinidade de objetos, relações e significados produzidos ao longo da História.



Figura 1 – Espelhos de obsidiana encontrados no Sítio Arqueológico de Çatalhöyük. Fonte: Museu das Civilizações da Anatólia, em Ancara. Fotografia de Zde, 1999.

Alguns dos primeiros espelhos fabricados (Figura 1) de que se tem registro datam de cerca de 600 a.C. e foram encontrados no sítio arqueológico de Çatal Huyuk, na Turquia.<sup>6</sup> Como a maioria dos espelhos feitos em pedra ou metal do período, esses objetos são pequenos, como espelhos de mão ou rosto.<sup>7</sup> São feitos de obsidiana, uma rocha negra azulada ou cinza esverdeada constituída de um tipo de vidro vulcânico, a partir do polimento de sua superfície.<sup>8</sup> Espelhos de obsidiana também foram produzidos pelas culturas da Mesoamérica pré-colombiana.<sup>9</sup>

A observação dos aspectos materiais desses artefatos nos permite fazer algumas inferências sobre seus usos e significados. A tonalidade escura e o tamanho reduzido indicam que o reflexo oferecido por esses objetos era obscuro e fragmentado. Diante de um desses espelhos, o tom da pele de uma pessoa e o conjunto do seu corpo não eram observáveis. A nitidez e a precisão da imagem eram limitadas e opacas, em comparação aos espelhos de vidro modernos.

O polimento da pedra exigia conhecimento específico e dependia da associação de diferentes matérias-primas, como obsidiana e outras pedras.<sup>10</sup> Sua fabricação, portanto, era trabalhosa, e o acesso a esse objeto era, possivelmente, restrito. Além disso, por se tratar de um objeto novo, de produção humana recente, o contato com esses espelhos oferecia uma experiência material, cultural, psíquica e emocional potencialmente inédita ou incomum.

É possível que, combinado às suas características materiais, esse ineditismo histórico tenha servido como alicerce para que os primeiros espelhos adquirissem conotações místicas e de poder, conferindo *status* social a determinados grupos. Em Teotihuacán, atual Cidade do México, espelhos foram encontrados em sepulcros, reforçando a ligação entre esses objetos e crenças sobre a vida e a morte.<sup>11</sup> Para os etruscos, que habitaram a Península Itálica entre os séculos IX a.C. e I a.C., os espelhos posicionados nas tumbas poderiam auxiliar a alma a desprender-se do corpo na sua jornada final.<sup>12</sup> O povo Baongo, grupo étnico banto da costa atlântica da África, fazia analogias entre os espelhos e outras superfícies refletoras, como rios e poças d'água, como espaços que separavam o mundo dos vivos do mundo dos mortos.<sup>13</sup>

Melanie Giles e Jody Joy<sup>14</sup> demonstram que os espelhos do final da Idade do Ferro eram artefatos poderosos e potencialmente aterrorizantes por se relacionarem tanto com o modo pelo qual as pessoas preparavam e apresentavam seus corpos, conferindo possibilidades de manipulação da aparência e status social, como com a maneira pela qual representavam o mundo espiritual e ancestral. De acordo com as autoras, nesse período, um grupo emergente de pessoas passou a distinguir-se socialmente através do vestuário, do uso de adornos e do consumo ostensivo de comida e bebida. Para elas, a crescente preocupação com a apresentação do corpo, de gestos e de posturas teria impulsionado o aumento da produção de espelhos. Entretanto, poderíamos inverter essa afirmação e dizer que o aumento da produção de espelhos incentivou o surgimento de grupos que se distinguiam pela aparência, ressaltando, assim, a capacidade de agenciamento dos espelhos.

6. Cf. Veeder (2001).

7. Cf. Pendergrast (2003).

8. Cf. Carter (2011).

9. Cf. Levine; Carballo (2014), Taube (2018).

10. Nichols e Pool (2012, p. 601).

11. Cf. Miller e Taube (1993).

12. Giles e Joy (2007, p. 23).

13. *Ibid.*, p. 25.

14. *Ibid.*

15. Latour (2000).

16. Gell (1992, 1998).

17. Boivin (2008).

18. Meneses (1980, 1996).

19. Meneses (2003).

20. Catálogo da Exposição... (2017, p. 82).

21. *Ibid.*, p. 22.

22. *Ibid.*, p. 23.

A ideia de agenciamento, ou *agency*, presente em Bruno Latour<sup>15</sup> e Alfred Gell,<sup>16</sup> enfatiza que, ao estudar os artefatos, devemos considerar sua ação, ou seja, sua capacidade de provocar efeitos, produzir e sustentar formas de sociabilidade. No caso dos primeiros espelhos, sua composição material, seu formato e seu uso foram indispensáveis para a criação e a sustentação de crenças religiosas e relações de poder. Nesse sentido, Nicole Boivin<sup>17</sup> demonstra que a materialidade do mundo exerce um tipo de ação sobre as atividades humanas, pois dá forma aos nossos pensamentos, emoções, cosmologias e corpos.

Pioneiramente, no Brasil, Ulpiano Meneses<sup>18</sup> identifica a materialidade como vetor da vida social. A cultura material seria uma das plataformas de observação de uma sociedade. Daí a necessidade de tomar os objetos como enunciados que só podem ser compreendidos em situação, isto é, no seu contexto de produção, circulação, consumo e ação.<sup>19</sup> Afinal, os objetos têm apenas propriedades de natureza físico-química, como forma geométrica, peso, cor, textura e dureza. Eles não têm sentido por si só. Os significados dos objetos só podem ser analisados na interação com os seres humanos, por mais que os traços materiais devam orientar nossas leituras, permitindo a formulação de hipóteses sobre seus sentidos. É nessa perspectiva que identificamos as transformações no uso e os significados do espelho ao longo da História.

Durante a Idade Média, Murano e Veneza tornaram-se polos na produção de espelhos de vidro achatados, revestidos por uma amálgama de mercúrio e estanho.<sup>20</sup> A partir do século XVII, a indústria do vidro permitiu a expansão do fabrico de espelhos, que se tornaram componentes fundamentais da arte e da literatura renascentistas. Os espelhos convexos, por exemplo, formam imagens menores em relação ao objeto, o que possibilita que todo um ambiente seja retrato em tamanho reduzido:

Em 1434, é num espelho convexo que o pintor Jan van Eyck se representa no retrato que pinta do casal Arnolfini. É neste espelho que o espaço invisível no enquadramento da pintura se torna visível [...]. Percebe-se que Van Eyck conhece a utilização do espelho convexo e as diferentes representações espaciais que este permite, sobretudo a ideia de concentração ótica e de miniaturização do espaço.<sup>21</sup>

O quadro emblemático de van Eyck, *O casal Arnolfini*, demonstra que as características físicas do espelho convexo viabilizaram a criação de novas sensibilidades artísticas e perspectivas de representação espacial, que não seriam realizáveis através do uso de um espelho plano.

De modo similar, na pintura alegórica, o espelho tem diversos significados: “a Visão, a Beleza, a Vaidade, a Luxúria, a Prudência, a Soberba, [...] o Tempo ou a Verdade, a Juventude ou a Morte poderão ter como um dos seus atributos um espelho”<sup>22</sup>. De todo modo, a disposição e a capacidade de agenciamento do espelho permanecem centrais, inclusive na diversificação de seus sentidos nas alegorias,

pois é através do uso desse objeto que a percepção de si ou a consciência da passagem do tempo e dos limites da existência se tornam visíveis.

Assim, a vinculação entre espelho e forças místicas ou alegóricas perpassa a história desse artefato e a maneira como ele foi simbolicamente mobilizado e compreendido na interação humana. A associação entre espelhos e forças sobrenaturais, ou a ideia de que esses objetos separam mundos, manteve-se mesmo com as transformações e diversificações dos espelhos. As relações que as sociedades estabelecem com o espelho demonstram o papel desse objeto na estruturação de diferentes formas de compreensão do mundo. Essa constatação nos afasta de um pensamento redutor que caracterizaria o uso do espelho pelas sociedades antigas como ingênuo ou meramente esotérico e nos ajuda a compreender como esse artefato integra nossas percepções de si e mitologias.

Na arte, o espelho é explorado como metáfora e dispositivo estético que tensiona as fronteiras entre realidade, ilusão, autorreflexividade e os próprios sistemas de representação. Victor Stoichita,<sup>23</sup> por exemplo, analisa como pintores barrocos, como Velázquez e Parmigianino, utilizaram o espelho para expressar a própria consciência do ato de pintar. Amelia Jones<sup>24</sup> chama a atenção para o uso do espelho como figura recorrente nas discussões sobre performatividade e enunciação do eu. Jennifer Higgie,<sup>25</sup> em seu panorama sobre autorretratos femininos, observa como o espelho se tornou uma ferramenta de criação e introspecção na produção artística feminina, tornando-se mais do que um suporte óptico: um meio simbólico de afirmação identitária.

Nos estudos de cultura visual, de forma mais ampla, o espelho tornou-se uma metáfora para a relação entre sujeito e sociedade. Muitos pesquisadores analisam o espelho como objeto simbólico, articulando essa perspectiva às ideias de Jacques Lacan sobre o “estágio do espelho” – momento fundamental no desenvolvimento infantil, de acordo com a perspectiva lacaniana, no qual a criança passa a reconhecer sua imagem no espelho como uma entidade unificada e separada do restante do mundo, e, com isso, começa a desenvolver uma noção de si, dando início a sua constituição como um sujeito. O neuropsicólogo britânico Richard Gregory, por exemplo, analisa o espelho como um dispositivo cognitivo na construção da imagem corporal e da consciência de si e mobiliza o conceito lacaniano para examinar como artistas e escritores usaram o espelho para provocar reflexões sobre aparência, ilusão e verdade.<sup>26</sup>

De modo similar, a literatura também explora o espelho como metáfora da identidade, da duplicidade e da autoconsciência. No livro de Lewis Carroll, *Alice através do espelho ou o que ela encontrou por lá*, de 1871, é atravessando um espelho que a célebre personagem Alice entra novamente no País das Maravilhas.<sup>27</sup> A narrativa, além de trabalhar a ideia de um mundo invertido, em uma espécie de oposição entre real e fantástico, também inclui personagens “espelhados”, como os irmãos Tweedle, que agem de maneira ora idêntica, ora oposta. *Em Branca de Neve e os Sete Anões*,

23. Stoichita (2015).

24. Jones (2012).

25. Higgie (2021).

26. Gregory, 1998.

27. Carroll, 2020.

28. A narrativa é originária da tradição oral alemã e foi compilada, em 1817, em versão escrita.

29. Nascimento (2017).

30. Catálogo da Exposição..., *op. cit.*

31. *Ibid.*, p. 61.

32. Carvalho, *op. cit.*, p. 162).

um dos mais populares contos de fadas infantis, publicado entre 1817 e 1822 pelos Irmãos Grimm,<sup>28</sup> o espelho apresenta-se como um ser mágico, que diz apenas a verdade. É através dele que a beleza, a vaidade e a ira são reveladas na história. Ele é um personagem que interfere no mundo como instrumento de reconhecimento e poder vinculado à mulher.

Outro exemplo emblemático é o conto *O espelho*, de Machado de Assis, no qual a dualidade da identidade humana é representada na ideia das “duas almas” refletidas no espelho. A historiadora Erica de Oliveira Nascimento,<sup>29</sup> distanciando-se de uma compreensão meramente simbólica e mais próxima dos estudos de cultura material, demonstra como, na obra de Machado, os objetos assumem contornos cruciais para as personagens e para a narrativa. Ela considera o conto *O espelho* paradigmático na compreensão da materialidade como motor da teoria a respeito da natureza e da alma humana.

Dessa maneira, ao longo dos séculos, o espelho passou a ser compreendido como objeto que duplica e desestabiliza o mundo, abrindo espaço para investigações sobre identidade, percepção e poder da imagem.

## ESPELHO E FEMINILIDADE

A mulher em frente ao espelho é tema recorrente na arte, especialmente a partir do século XVIII, época de expansão da produção de espelhos de vidro. No final do século XVII, o aperfeiçoamento técnico permitiu a “produção de espelhos planos de maior dimensão e com uma melhor qualidade refletora”<sup>30</sup>, ampliando as possibilidades de observação e manipulação cotidiana do corpo.

O espelho tornou-se, então, um componente central da toailete feminina. Para Maria Figueiredo, “neste processo, destinado a evidenciar a beleza de um corpo e de um rosto dá-se uma metamorfose, vivida em público ou na intimidade, conforme os tempos e os momentos históricos”<sup>31</sup>. Na França, desde o reinado de Luís XIV (1661-1715), o ritual da toailete configurava-se como uma *performance* pública diária, de etiqueta e sociabilidade, que combinava luxo e exotismo. Nesse cenário, os artefatos tinham papel central: mesa, toalha, bacia, jarro, escova, castiçais, pequenas caixas e, claro, um espelho, que era, provavelmente, o item mais caro.

Como explica Vânia Carvalho, “a cena de toailete era uma das mais prestigiadas na pintura por causa do alto custo do espelho e dos acessórios que a acompanhavam, confeccionados em prata, ouro ou porcelana”<sup>32</sup>. Em um conjunto completo de toailete francês (Figura 2), de cerca 1738, do Acervo do Instituto de Artes de Detroit, o espelho é item de destaque. Feito de vidro e prata, mede aproximadamente 67cm de altura e 60cm de largura, pesa em torno de 12kg e tem uma moldura com detalhes arredondados e florais. Dado o material e a ornamentação, trata-se de um espelho que pertencia a uma mulher da elite francesa. Seu peso indica que tinha pouca mobilidade, devendo permanecer em um determinado espaço, provavelmente, apoiado sobre uma mesa.



Figura 2 – Serviço de toalete francês de cerca de 1738-1739. Fonte: Acervo do Instituto de Artes de Detroit. Artista: Antoine LeBrun.

O foco do olhar, nesse espelho, recai sobre o rosto e o tronco, um tamanho ideal para a toalete focada nos cuidados com o rosto e o cabelo. Por se tratar de um espelho formado por superfície plana e polida, o reflexo da imagem é nítido e fidedigno, o que incentivava a observação de detalhes e uma manipulação mais precisa da aparência. A existência de um objeto refletor desse tipo é fundamental para que o processo de embelezamento aconteça; sem ele, seria impossível tornar o corpo e o rosto plenamente visíveis para si mesmo. Portanto, o desenvolvimento de um ritual específico de beleza esteve intrinsecamente ligado ao aprimoramento e à expansão da produção de espelhos de vidro.

A passagem de tempo é algo implícito na preparação do corpo para a vida social, não apenas no sentido figurado (de camuflar o envelhecimento), mas também na quantidade de tempo necessário para cada etapa, realizada sempre em frente ao espelho.<sup>33</sup> Desse modo, no século XVIII, com a difusão da chamada *toilette galante*, as mulheres da aristocracia e da alta burguesia investiam uma boa parte do dia diante desse objeto, em um longo processo de cuidados com a pele, aplicação de cosméticos e criação de penteados.<sup>34</sup>

De fato, as pinturas de toalete do século XVIII traziam diversos indicadores da passagem do tempo, como relógios, velas e o próprio espelho, que funcionava como um lembrete da efemeridade da beleza.<sup>35</sup> Entretanto, o tempo depreendido na modificação da aparência física não era considerado um desperdício. Na verdade, “precisamente porque a fabricação da feminilidade elegante levava tanto tempo que muitas mulheres da elite socializavam e tratavam de negócios durante a toalete”<sup>36</sup>. Era nessa ocasião que liam, escreviam cartas, tratavam de negócios. Assim, as cenas de toalete, na segunda metade do século XVIII, formavam uma rede complexa de signos, reconhecidos como uma forma de socialização e instrumentos de prestígio e poder.<sup>37</sup>

33. *Ibid.*, p. 162.

34. Chrisman-Campbell (2011, p. 54).

35. *Ibid.*, p. 54).

36. Carvalho, *op. cit.*, p. 165.

37. Chrisman-Campbell, *op. cit.*, p. 71.

38. Ressaltamos que essa difusão foi também marcada pela violência. O uso do espelho, associado a outros artefatos e práticas corporais de beleza, higiene ou saúde, configura-se como um longo processo de aceitação e incorporação de noções que foram, muitas vezes, definidas e aplicadas à força, ou de modo preconceituoso, pelas classes dominantes sobre a população mais pobre (Sevcenko, 2010).

39. Em *Quincas Borba*, Rubião, um simples professor, herda uma fortuna com a condição de cuidar do cachorro de seu finado amigo, ambos chamados Quincas Borba. O dinheiro, entretanto, consumido em luxo e ostentação, atrai o interesse de parasitas, como Palha e sua bela mulher, Sofia, pela qual Rubião se apaixona loucamente. Ao final da narrativa, Rubião morre louco, abandonado e sem fortuna, enquanto Palha e Sofia acabam ricos graças a suas habilidades de especular com a ingenuidade e o capital de Rubião.

40. Assis (1997, p. 41).

O ato de ver e ser vista tornava-se central para a construção da imagem feminina. O aumento da produção e da circulação do espelho, vinculado ao seu uso cotidiano, foi essencial para a criação, a difusão e a sustentação de uma noção de beleza associada aos cuidados corporais e à observação de si. No entanto, foi apenas no século XIX, com o barateamento do espelho e a invenção de espaços voltados exclusivamente para a higiene do corpo, como o banheiro, que o ritual da toalete e a contemplação de si se transformaram em um ato individual. A proliferação de imagens de mulheres mirando-se no espelho em pinturas, livros, revistas ilustradas, fotografias e a diversificação dos espelhos popularizaram o uso desse objeto. Nesse contexto, os apelos científicos e os conselhos médicos em torno da saúde e da higiene, especialmente nos centros urbanos, também colaboraram para que novos cuidados com o corpo se difundissem entre diferentes classes sociais.<sup>38</sup>

Sofia, nossa personagem inicial, do romance de Machado de Assis,<sup>39</sup> contemplava suas formas, sozinha, em um quarto privado. Na narrativa, ela é qualificada como uma mulher de caráter ambivalente, vaidosa, sedutora, dissimulada e ambiciosa. Seu corpo é objeto de vaidade do marido que, afirma o narrador,

[...] ia muitas vezes ao teatro sem gostar dele, e a bailes em que se divertia um pouco – mas ia menos por si que para aparecer com os olhos da mulher, os olhos e os seios. Tinha essa vaidade singular, decotava a mulher sempre que podia, para mostrar aos outros as suas venturas particulares.<sup>40</sup>

Assim, o espelho aparece como objeto emblemático do modo como a personagem é caracterizada e constrói sua relação consigo mesma e com o mundo. Ao mesmo tempo que Sofia se decotava, conforme o gosto do marido, ela se comprazia ao observar a própria silhueta diante do espelho. As possibilidades de ação e os desejos de Sofia estavam articulados em torno da dinâmica do olhar, de ver e ser vista. Sofia parece representar um ideal de mulher ligado aos valores burgueses e aos novos espaços conquistados pelas mulheres brancas dos setores mais abastados.

A cena de Sofia diante do espelho não prova que a contemplação de si havia se tornado algo comum para as mulheres da época, mas sugere que o ato de se observar diante do espelho ganhava novas conotações. Nessa passagem do livro, o espelho aparece como um item trivial e a apreciação do corpo se configura como algo cotidiano e natural. Aqui, a arte de vestir-se está vinculada à esfera privada e individual, em um momento de maior introspecção, no qual os pensamentos, desejos e julgamentos mais secretos tomam forma. O espelho com o qual Sofia interage não parece uma penteadeira, como aquela do conjunto de toalete do século XVIII, mas um objeto maior que lhe permitia observar as formas corporais em sua inteireza e apertar um espartilho.



Figura 3 – Espelho *psique* de cerca de 1898. Fonte: Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Origem: Brasil.

No acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, encontramos um espelho de corpo inteiro (Figura 3), de 1898, em madeira, mármore e vidro.<sup>41</sup> O móvel, composto de três espelhos, um maior e dois menores, dez gavetas e talhado nas extremidades, faz parte de um conjunto de dormitório confeccionado para as filhas do Barão de Piracicaba, a partir de um modelo vindo da Europa. É um objeto massivo, de difícil locomoção, caro e produzido para ocupar o espaço privado de um quarto feminino, o que nos leva a imaginar que esse tipo de espelho era ainda um item de distinção social.

A combinação entre espelhos de diferentes tamanhos e diversas gavetas nos permite inferir que esse móvel cumpre múltiplas funções, desde a observação total ou focada de si até a possibilidade de guardar pequenos objetos e itens pessoais fora do alcance de olhares curiosos. Do ponto de vista simbólico, ele abrangeria a totalidade de sua detentora: em cada detalhe e no conjunto do seu corpo, no que ela revela e esconde. Não por coincidência esse espelho é denominado de *psique*.<sup>42</sup>

O *psique*, ou espelho de vestir, com estruturas de madeira, surgiu após o aperfeiçoamento da tecnologia empregada na fabricação de espelhos no século XIX. Com ele, uma pessoa pode ver-se por completo, da cabeça aos pés. Era um símbolo das “mulheres sofisticadas”, mas também tinha “lugar de eleição no *boudoir* [sala privada] das cocotes e de outras mulheres mundanas”<sup>43</sup>. Entre os diversos retratos de mulheres diante do espelho, podemos destacar a pintura *O psyché* (Figura 4), de 1876, da pintora impressionista francesa Berthe Morisot. O nome do quadro é uma referência direta ao tipo de espelho com o qual a figura feminina interage e ao mito grego de Psique e Cupido. Na cena, muito semelhante à descrita por Machado, a moça parece estar sozinha, em um espaço privado, apertando

41. Esse móvel faz parte de um conjunto de dormitório confeccionado para as filhas do Barão de Piracicaba, Rafael Tobias de Aguiar Pais de Barros (1830-1898), a partir de um modelo vindo da Europa. Seria possível traçar a biografia desse objeto e discutir os diferentes significados atribuídos a esse artefato ao longo do tempo, desde sua produção e comercialização, passando pelo seu uso cotidiano até sua musealização e elevação à categoria de objeto histórico. Para um estudo sobre a biografia de um objeto, ver Bonnot (2015). Ao analisar o itinerário biográfico de uma garrafa de sidra, Thierry Bonnot (2015, p. 137) afirma, tal como vimos discutindo, que “o significado de um objeto é uma noção que a perspectiva biográfica coloca fundamentalmente em causa”, pois “cada objeto está dotado de um estatuto social que varia segundo as etapas de sua biografia [...]”. A biografia de uma coisa é, de fato, a história das suas singularizações sucessivas e das classificações e reclassificações às quais ela foi submetida. As construções sociais que povoam a vida dos indivíduos são igualmente inseridas na produção, na troca e no consumo das coisas e, portanto, em uma sociedade organizada por humanos e não-humanos, para retomar a terminologia de Bruno Latour”.

42. A palavra *psique*, de origem grega, relaciona-se com a noção de alma. Trata-se de um conceito que definia o *self* (“si mesmo”), que, por sua vez, é um termo inicialmente utilizado por William James (1842-1910) para expressar o conhecimento que um indivíduo tem sobre si próprio. Para James (1892), esse conhecimento sobre “si mesmo” é fundamental para a construção da autoimagem e da autoestima.

43. Catálogo da Exposição, *op. cit.*, p. 84.

44. Chadwick (1990, p. 221).

45. Carvalho, *op. cit.*, p. 167.

46. Melchior-Bonnet (2001, p. 94).

47. Rice (2007, p. 2).

ou despindo seu espartilho (tal como sugere o posicionamento de sua mão esquerda na altura das costas), enquanto uma das mangas do vestido desliza pelo ombro. A jovem está completamente absorvida na observação de si.



Figura 4 – *O psyché*, de Berthe Morisot, 1876. Óleo sobre tela, 65 x 54 cm. Fonte: Museu Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Como muitas artistas da época, Morisot buscava refletir acerca da autoconsciência e da “psique feminina” através das cenas de toailete privada.<sup>44</sup> Como as representações de homens no processo de vestir-se ou no momento da toailete são raras nesse período, podemos afirmar que esse tipo de pintura costumava apelar à convencional associação entre mulher e espelhos e à noção de que a vaidade seria natural ao universo feminino.

As mulheres, de modo contraditório, eram continuamente incentivadas a se observar diante do espelho e construir sua subjetividade em torno desse objeto, ao mesmo tempo que eram reprimidas por valorizar os cuidados com a aparência. O comportamento e os próprios anseios femininos passavam a ser qualificados como fúteis, instáveis e inferiores e o valor da mulher era definido pelo seu corpo, como mãe-reprodutora e esposa-bela, confinada ao espaço doméstico.

A ideia de uma interioridade que abrange tanto o espaço privado da moradia quanto o interior psíquico é um fenômeno do século XIX e está vinculada à noção de conforto e à “constituição de mundos alternativos ao trabalho e ao espaço público”<sup>45</sup>. Nesse período, a burguesia europeia consolidava-se como classe dominante e demonstrava seu poder a partir da criação de novas regras de etiqueta e do “bem viver”, codificadas na arquitetura e no mobiliário das casas.<sup>46</sup> De acordo com Charles Rice,<sup>47</sup> o interior doméstico burguês surgiu como espaço de subjetividade, conforto, privacidade e consumo, trazendo também uma série de normatizações e práticas originais, que se articulavam em torno da figura da dona de casa dedicada.

Nesse contexto, o armário espelhado e o *psique* tornaram-se emblemas e agentes do bom gosto, da prosperidade, do controle sobre o corpo e da investigação sobre si.<sup>48</sup> O *psique*, em especial, frequentemente adornado e posicionado no quarto de vestir, auxiliava a mulher na sua preparação diária e dominava os cenários femininos burgueses, vinculando a mulher a um espaço privado de introspecção. No Brasil (mas também nos Estados Unidos e na Europa), esse tipo de cenário foi especialmente difundido em propagandas e ilustrações de roupas íntimas.

Em um anúncio publicitário de 1913 (Figura 5), duas imagens retratam mulheres vestindo espartilhos diante de um espelho *psique*. Seus gestos são delicados e as expressões do rosto parecem serenas. A cena transmite uma sensação de lentidão e introspecção no exame da imagem de si, como se a própria observação diante do espelho não tivesse hora para acabar e pudesse gerar diferentes percepções, do ponto de vista tanto físico como psicológico e mental. O olhar da mulher diante desses espelhos recai sobre si mesma em sua totalidade: corpo e alma refletidos na essência. Ademais, como no quadro de Morisot, no reflexo da direita, uma alça desliza sobre o ombro feminino, trazendo certa sensualidade à cena.

## O IDEAL DO ESPARTILHO

As nossas distintas e gentis leitoras recommendamos como medida de extrema comodidade e absoluta elegancia o uso do Espartilho-Cinta do "Dr. Gilénard". Este Espartilho-Cinta, de forma muito especial é confeccionado debaixo das mais rigorosas prescripções medicas, pode ser usado indistinctamente só o *Espartilho* ou só a *Cinta*. A descripção e clichés a seguir dão uma ideia bem exacta das grandes vantagens deste Espartilho, que constitue sem duvida o Grande ideal das senhoras. O uso do Espartilho-Cinta é tambem recommendado para exercicio de "Sport".



**Vantagens do uso do Espartilho com Cinta**

O espartilho-cinto-cinta Neos, cuja theoria foi formulada pelo Dr. Gilénard nos seus primeiros trabalhos sobre a entropose em 1885, e lembrada na sua conferencia em 1902 sobre "o vestuario feminino e a hygiene", na *Associação para o desenvolvimento das Sciencias*, em Paris, foi creado segundo seus dados e submettido á sua approvação.

O Neos é o espartilho que se adapta mais facilmente a todos os generos de talhes, graças á sua construcção e a seu modo de applicação, mantendo todos os orgãos abdominaes em seu lugar normal; ou fazendo-os ahí voltar, no caso em que elles se tenham deslocado. Pela elasticidade da cinta-cinta (parte abdominal do Neos) não pôde nem magoar nem ainda menos pisar estes orgãos; pelo seu espartilho (parte thoracica do Neos) sustem o peito dando ao talhe o aspecto exigido pela esthetica, deixando-lhe ao mesmo toda a flexibilidade dos movimentos.

O espartilho "O Neos" deve pois substituir, não só os antigos espartilhos que recalcam os orgãos abdominaes, deformando o talhe, como tambem o "devil derant" actualmente em uso, que têm o grave inconveniente de comprimir os referidos orgãos, tirando ao talhe toda a flexibilidade e elegancia.



**Vantagens do uso só da Cinta**

O uso da cinta produz os effectos mais salutares, segundo o Dr. Gilénard, e com elle todo o Corpo Medico, uma acção preventiva contra numerosas doencas do estomago ou do intestino, e particularmente contra a entropose, que é uma das mais frequentes dessas doencas, e porque mantem, sem os comprimir, todos os orgãos no seu lugar natural.

É de utilidade, incontestavel em todos os exercicios de sport, evita o cansaço quando se tem de ficar de pé, ou quando se anda demaziado, previne e diminue pouco a pouco a reidez abdominal e o empaste das althargas.

A "AGUIA DE OURO" 169, Ouvidor unica depositaria do Espartilho-Cinta já vendeu para mais de 300 delles, sem que para isso tivesse feito reclamo, e todas as senhoras que tem usado são unanimes em proclamar-lhes as grandes vantagens, fazendo-lhe uma propaganda aliás merecida.

Figura 5 – Anúncio de espartilhos e cintas *Águia de Ouro*.  
Fonte: *Careta* (1913).

49. Steele (2011, p. 45).

50. *Ibid.*, p. 45.

51. Berger (2008).

A criação de uma atmosfera sedutora é comum nas imagens de mulheres diante do espelho e indica a presença de um olhar externo. O quadro *Vaidade*, de Angelina Agostini (Figura 6), de 1913, retrata uma mulher sentada de costas diante de um espelho. Em primeiro plano, vemos seu dorso parcialmente desnudo. Em segundo plano, podemos ver seu reflexo no espelho. Com uma das mãos ela segura a camisola, que mais uma vez desliza pelo ombro, protegendo os seios; com a outra, parece ajeitar o cabelo, preso por um laço vermelho. A escuridão do quadro sugere a representação de um ambiente íntimo. Um espartilho aparece jogado em uma mesa, no canto inferior esquerdo, sobre um tecido azul (provavelmente sua roupa).

O olhar da mulher diante do espelho sugere um misto de prazer e mistério, enquanto o título *Vaidade* indica que essa mulher aprecia sua aparência. Os gestos corporais, a tentativa de cobrir os seios, o toque no cabelo e a alça caída trazem erotismo à cena. De acordo com Valerie Steele,<sup>49</sup> no século XIX, a representação de espartilhos em pinturas e gravuras funcionava como um indício do ato de despir-se e fazer amor. O gesto de apertar e afrouxar o espartilho, por exemplo, era tratado como símbolo da relação sexual nas gravuras *Le Matin*.<sup>50</sup> Podemos assumir, portanto, que essa mulher não está sozinha e que a composição do quadro insinua uma aproximação sexual. A vaidade não indicaria apenas autoestima, mas o desejo de ser admirada por um amante. Além disso, as costas da personagem e o espartilho são os pontos mais luminosos da tela, o que reforçaria a ideia de um encontro sexual, com a presença de um observador, posicionado atrás da personagem.



Figura 6 – *Vaidade*, de Angelina Agostini, 1913. Óleo sobre tela, 73,5 x 78,5 cm. Fonte: Escola Nacional de Belas Artes.

A presença de múltiplos olhares era comum nas representações de mulheres diante do espelho. Cuidar de si e embelezar o corpo não envolviam apenas o próprio olhar, mas o olhar do outro. Diferentemente da toalete do século XVIII, quando o ritual diante do espelho estava ligado a uma dimensão pública e de sociabilidade feminina, no mundo burguês, desde o século XIX, ele se articulava com

um ideal de feminilidade relacionado à esfera privada e à submissão ao homem. Isso fica ainda mais evidente nas propagandas e ilustrações do início do século XX. Nelas, o corpo feminino era representado em posições cada vez mais provocativas, frequentemente no quarto e de maneira narcisista em frente ao espelho (Figura 7). O posicionamento no espaço íntimo, com ênfase no desejo de ser admirada, tinha forte apelo sexual e relacionava a beleza feminina à satisfação masculina.



Figura 7 – Ilustração.  
Fonte: *A maçã*, (1923).

A ideia de vaidade, associada às mulheres brancas e cisgênero diante do espelho, está diretamente ligada à culpabilização e moralização da nudez feminina. Em *Modos de Ver*, John Berger<sup>51</sup> analisa a pintura renascentista *Vaidade*, ou *Tríptico das vaidades terrestres e da salvação divina* (ca. 1485), e afirma que, ao retratar uma mulher nua, posicionando um espelho em suas mãos e chamando o quadro de *Vaidade*, o pintor Hans Memling condena, de forma hipócrita, a mulher pela nudez que ele mesmo criou para responder ao seu próprio desejo de observar o nu feminino.<sup>52</sup>

Desse modo, a culpabilização da mulher pela exibição do seu corpo, tão idealizada através da associação entre espelho e nudez, pode ser compreendida como parte da própria cultura do estupro, que incentiva o voyeurismo e o assalto à integridade feminina, ao mesmo tempo que exime os homens de qualquer responsabilidade pela construção de um ideal de corpo e de comportamentos que os beneficiam. Nesse sentido, o espelho cumpriria a função de tornar a mulher conivente e até mesmo satisfeita em se tornar objeto para a fruição visual masculina.

O quadro *Intérieur*, de Edgar Degas (Figura 8), de 1868, apelidado como “Violação”, é representativo do temor feminino frente ao olhar masculino: o corpo frágil e despido da mulher é pintado de costas, retraído em uma cadeira; um

53. Henderson (2012).

54. O uso do espelho tornou-se popular na fotografia contemporânea porque ele permitia a exposição de mais de um lado de um sujeito e podia ser utilizado para melhor difundir a luz na fotografia (Henderson, 2012).

55. Schpun (1999, p. 92).

56. Ewen (2008, p. 38).

homem, de pé, vestido, a observa com ar de superioridade; um espartilho, jogado no chão, entre os dois, indica aproximação (ou violação) sexual. O espelho, ao fundo, não oferece um reflexo nítido. Assim, o posicionamento feminino, no interior doméstico, junto ao espelho é também fonte de temor e expressão de vulnerabilidade e violência para a mulher.



Figura 8 – *Intérieur*, de Edgar Degas, 1868. Óleo sobre tela, 81,3 x 114,3 cm. Fonte: Museu de Arte da Filadélfia.

Essa duplicidade de olhares não envolvia apenas a tensão entre o olhar feminino e um observador masculino, mas expressava também o encontro com “seu duplo”, ou seja, com a própria imagem inversa. Para Andrea Henderson,<sup>53</sup> ao longo do século XIX, o contato com a imagem reversa, presente tanto no espelho como na fotografia, incentivou uma crescente compreensão do mundo em termos e padrões de polaridades: positivo e negativo, luz e escuridão. Para ela, a fotografia redefiniu o realismo nas representações artísticas e teve um papel importante na criação de uma nova concepção do real.<sup>54</sup> A fotografia oferecia, como o espelho, um “reflexo” do mundo. A câmera fotográfica, chamada de “espelho mágico”, vinculava-se à representação “realística” pela sua “precisão mimética”, mas também transformava a já familiar imagem do espelho em algo novo e estranho, estimulando a reflexão sobre si mesmo e sobre os limites entre a representação e o real.

Para Mônica Schpun, “a difusão de espelhos e das fotografias implica e permite um controle mais rígido da apresentação pessoal, objetivando banir completamente a feiura feminina do campo visual”<sup>55</sup>. Ao analisar a proliferação de espelhos em anúncios publicitários da década de 1920 nos Estados Unidos, Stuart Ewen<sup>56</sup> sugere que essas imagens estimulavam as donas de casa a correrem ansiosamente para frente do espelho para verificar se tinham aquela ruga, aquele cabelo branco ou qualquer imperfeição anunciada nas propagandas. Daí a centralidade dos espelhos: eles integram um sistema de busca por sinais de envelhecimento e falhas, além de reconhecimento do corpo, dos desejos e das aspirações pessoais.

Existem, então, várias maneiras de olhar-se no espelho: com curiosidade, medo, modéstia, satisfação, descontentamento. Como afirma Denise Sant'Anna, “a paulatina banalização dos espelhos fez da contemplação de si mesmo uma necessidade diária, apurando o apreço e também o desgosto pela própria silhueta”<sup>57</sup>. Como objeto de comparação, o espelho passa a evidenciar tudo o que está fora dos padrões socialmente construídos e aceitos. E esses padrões são evidentes: corpo jovem e esbelto, pele branca e saudável, roupas elegantes e gestos delicados. Em todos esses critérios, os signos de classe e de distinção racial são determinantes.

Angela Davis, em *Mulheres, raça e classe*,<sup>58</sup> fala sobre a importância da ideologia da feminilidade na sustentação de práticas racistas nos Estados Unidos:

[...] obrigadas pelos senhores de escravos a trabalhar de modo “tão masculino” quanto seus companheiros, as mulheres negras devem ter sido profundamente afetadas pela vivência da escravidão. Algumas, sem dúvida, ficaram abaladas e destruídas, embora a maioria tenha sobrevivido e, nesse processo, adquirido características consideradas tabus pela ideologia da feminilidade do século XIX.<sup>59</sup>

Como explicita a autora, a vida das mulheres negras foi marcada, em todos os seus aspectos, pela experiência da escravidão e pela exploração de sua força de trabalho. Como escravizadas, definidas como propriedades (tanto quanto os homens negros), elas foram “desprovidas de gênero”, desconsideradas como mulheres, sofrendo todo tipo de abuso.<sup>60</sup> No Brasil, o mito da feminilidade, do recato e da fragilidade era igualmente oposto às vivências das mulheres negras, nas palavras de Sueli Carneiro:

Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas.<sup>61</sup>

A ideia de um corpo ocioso e delicado era, portanto, incompatível com a realidade de boa parte das mulheres, fossem elas negras, pobres ou fora dos padrões de feminilidade apresentados nas imagens de mulheres em frente ao espelho, baseadas na visibilidade de um tipo específico de corpo.

Nessas representações, os gestos femininos são sempre delicados e discretos, as mãos frequentemente tocavam o corpo, em um misto de zelo e prazer. O que se esperava das mulheres brancas era a exploração e a manipulação precisa de sua beleza, o domínio máximo das poses e das expressões. Como explica Mônica Schpun, “trata-se de pousar sobre o próprio corpo, e sobre o comportamento físico, um olhar que analisa, que detalha, que escrutina sem que nada possa escapar

57. Sant'Anna (2014, p. 19).

58. Davis (2016).

59. *Ibid.*, p. 23-24.

60. *Ibid.*, p. 17-18.

61. Carneiro (2003, p. 49).

62. Schpun, *op. cit.*, p. 95).

63. Soares (2019, p. 248-251).

64. *Ibid.*, p. 250.

65. Melchior-Bonnet, *op. cit.*, p. 214.

66. Soares, *op. cit.*, p. 250.

ao controle”<sup>62</sup>. A expectativa de satisfação, para essas mulheres, deveria vincular-se à auto-observação, à vaidade, à sensualidade, ao olhar masculino, ao espaço privado, à solidão, à distinção social e à competitividade feminina (uma vez que o espelho também se tornou objeto de comparação).

A noção de feminilidade constrói-se, assim, como um conjunto de atributos e qualidades, cultural e socialmente impostos à mulher branca, como parte de uma presumida “natureza feminina”: a beleza, a fragilidade, a dependência, a passividade. Trata-se de um padrão heteronormativo que naturaliza as relações sociais de sexo através de códigos morais e determina que a mulher deve ser atraente e que só se realiza como mãe e esposa, no interior do espaço doméstico.<sup>63</sup>

A feminilidade, então, impõe-se como um ideal de corpo e comportamento que as mulheres devem personificar e os homens, desejar. O olhar em frente ao espelho não interfere apenas na aparência, mas também nas expectativas e percepções das mulheres, afinal, pretende-se interiorizar que “o valor social do feminino define-se em relação ao seu corpo, à sua capacidade de atrair, seduzir, depender, cuidar do outro”<sup>64</sup>. O espelho, portanto, teve um papel central na difusão e na aceitação de uma ideia de feminilidade e de experiências de si mediadas pela observação.

Sabine Melchior-Bonnet vai além e afirma que a “própria noção de feminilidade é uma criação do espelho”<sup>65</sup>. Não iríamos tão longe, pois o poder de agenciamento de um objeto não depende apenas de suas propriedades físicas e o espelho não é um agente autônomo. Para se manter em funcionamento, a feminilidade heteronormativa “necessita ser constantemente agenciada por novas tecnologias e práticas de regulação”<sup>66</sup>, e o espelho, como objeto que torna algo visível, também pode evidenciar o caráter performático, rígido e opressor desse ideal de feminilidade.

Na obra de Ana Mendieta, a imagem da mulher diante do espelho aponta justamente para o caráter opressivo da noção de feminilidade. A artista cubana-americana trabalhava frequentemente com *performances* baseadas no desaparecimento do corpo feminino para tratar de temas ligados à feminilidade, ao exílio e à ancestralidade latino-americana. Nos anos 1960 e 1970, Mendieta realizou uma série de *performances* para a câmera em que aparece nua segurando um espelho em meio à natureza.

Os espelhos utilizados por Mendieta são retangulares, aparentemente leves e de fácil mobilidade (tanto que são transportados para lugares que parecem pouco convencionais). A maneira como ela se posiciona junto ao espelho cria um efeito caleidoscópico e desfigura seu reflexo, duplicando apenas partes do seu corpo: um corpo que se multiplica em pernas, sem cabeça; um corpo de quatro pernas; um corpo-polvo em meio ao mar.

Mendieta distorce a imagem da mulher em frente ao espelho como objeto de apreciação, transmutando-a em sujeito subversivo. Seu corpo recusa a ideia de “agradar o olhar”; ele torna turvo o ideal de feminilidade, subvertendo o discurso hegemônico. Através de suas *performances*, a artista rompe com os padrões da mulher narcisista e vaidosa, ligada à esfera doméstica. Posicionada na floresta ou no

mar, ela expõe a monstrosidade, a selvageria e outra ideia de beleza feminina. Nesse sentido, Mendieta utiliza o espelho para tornar visíveis os próprios padrões universalistas e essencialistas em torno da mulher. Como sintetiza Olga Wanderley:

67. Wanderley (2017, p. 312).

68. Boivin, *op. cit.*, p. 169.

As feições grotescas adquiridas chamam atenção para a crueldade da construção normativa e estereotipada de um ideal de beleza feminina [...] Mendieta converte-se em sujeito da representação e aposta na deformação como estratégia radical de luta contra a fetichização e a dominação do prazer visual masculino.<sup>67</sup>

O incômodo provocado pelo encontro de Mendieta com o espelho evidencia, tal como formulamos inicialmente, que o sentido da interação entre ser humano e objeto se altera de acordo com as características do artefato e as expectativas do observador. Nesse caso, o espelho passa de objeto banal e de representação “realista” a instrumento de desfiguração e transformação de uma realidade que deve ser combatida.

Enquanto Sofia, de *Quincas Borba*, representaria a adesão à feminilidade burguesa, como vítima e cúmplice da realidade que lhe foi forjada e da qual busca, como pode, beneficiar-se, Mendieta agita essa superfície aparentemente estável. O espelho, então, revela a dimensão problemática e opressiva das práticas e dos valores sociais difundidos por uma noção de feminilidade essencialmente burguesa e discricionária.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A materialidade do mundo oferece possibilidades e restrições para a ação humana. Nossas percepções visuais, nossos hábitos individuais e conceitos de si estão todos envoltos nas tecnologias que utilizamos.<sup>68</sup> Os objetos e as imagens em que nos engajamos não são produtos passivos, mas sim agentes que integram os processos sociais e com eles interagem.

Quando analisamos o desenvolvimento dos espelhos, percebemos que suas transformações materiais implicaram mudanças no sentido da interação entre ser humano e artefato. Ao longo da História, eles foram agentes ativos na relação que os seres humanos estabeleceram consigo e no modo como compreenderam e construíram suas possibilidades visuais. Entre os séculos XVIII e XX, os espelhos tiveram papel fundamental na construção de novas experiências femininas ancoradas na dimensão visual – como o ato de ver e ser vista. O espelho atuou decisivamente na construção da feminilidade e de visualidades modernas, seja como vetor desses ideais ou agente de desestabilização.

## DECLARAÇÃO DE DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os dados de pesquisa estão disponíveis no corpo do documento.

## SOBRE A AUTORA

Priscila Nina tem pós-doutorado pelo Museu Paulista da Universidade de São Paulo (USP), é doutora em História Social pela USP – bolsa Fapesp (Processo no 2016/24145-6); mestre em Artes pela King's College London (Universidade de Londres). Desenvolve pesquisa nas áreas de cultura material, gênero, corpo e moda. E-mail: priscilanina.f@gmail.com.

## REFERÊNCIAS

### Fontes impressas

A MAÇÃ. Rio de Janeiro, n. 69, 2 jun. 1923.

CARETA. Rio de Janeiro, n. 260, 24 maio 1913.

CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO *Do Outro lado do Espelho*. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2017.

### Livros, artigos e teses

ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. São Paulo: Klick Editora, 1997.

BERGER, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin Books, 2008.

BOIVIN, Nicole. *Material cultures, material minds*. The impact of things on human thought, society, and evolution. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

BONNOT, Thierry. Itinerário biográfico de uma garrafa de sidra. In: CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte; RUOSO, Carolina (org.). *Museus e patrimônio: experiências e devires*. Recife: Editora Massangana, 2015. p. 122-151.

BOURDIEU, Pierre. *Outline of a theory of practice*. 18. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: ASHOKA EMPREENDIMENTOS SOCIAIS; TAKANO CIDADANIA (org.). *Racismos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003. p. 49-58.

CARROLL, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking Glass*. London: Pushkin Children's Books, 2020.

CARTER, Tristan. A True Gift of Mother Earth: the Use and Significance of Obsidian at Çatalhöyük. *Anatolian Studies*, Cambridge, v. 61, p. 1-19, 2011.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. Quando sonhar está na moda – a nostalgia do feminino na cultura de consumo. *História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 65, n. 2, p. 149-195, jul./dez. 2017.

CHADWICK, Whitney. *Women, art, and society*. New York: Thames and Hudson, 1990.

CHRISMAN-CAMPBELL, Kimberly. Dressing to Impress: the Morning Toilette and the Fabrication of Femininity. In: BREMER-DAVID, Charissa (ed.). *Paris: Life & Luxury in the Eighteenth Century*. Los Angeles: The J.Paul Getty Museum, 2011. p. 53-73.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

EWEN, Stuart. *Captains of Consciousness: Advertising and the Social Roots of the Consumer Culture*. New York: McGraw-Hill, 2008.

GELL, Alfred. The technology of enchantment and the enchantment of technology. In: COOTE, Jeremy; SHELTON, Anthony. *Anthropology, art and aesthetics*. Oxford: Clarendon Press, 1992. p. 40-63.

GELL, Alfred. *Art and agency*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

GIBSON, James. The theory of affordance. In: SHAW, Robert; BRANSFORD, John (ed.). *Perceiving, acting, and knowing: towards an Ecological psychology*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1977. p. 67-82.

GILES, Melanie; JOY, Jody. Mirrors in the British Middle Age: performance, revelation and power. In: ANDERSON, Miranda. (ed.). *The Book of the Mirror: an interdisciplinary collection exploring the cultural story of the mirror*. Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2007.

GREGORY, Richard. *Mirrors in mind*. London: Penguin Books, 1998.

HENDERSON, Andrea. Magic mirrors: formalist realism in Victorian physics and photography. *Representations*, Oakland, v. 117, n. 1, p. 120-150, 2012.

HIGGIE, Jennifer. *The mirror and the palette: rebellion, revolution, and resilience: five hundred years of women's self portraits*. London: Weidenfeld & Nicolson, 2021.

- JAMES, William. *Psychology: The briefer course*. New York: Henri Holt and Company, 1892.
- JONES, Amelia. *Seeing differently: a history and theory of identification and the visual arts*. New York: Routledge, 2012.
- LATOURE, Bruno. The Berlin key or how to do words with things. In: GRAVES-BROWN, Paul (ed.). *Matter, materiality and modern culture*. London: Routledge, 2000. p. 10-21.
- LEVINE, Marc; CARBALLO, David (ed.). *Obsidian reflections: symbolic dimensions of Obsidian in Mesoamerica*. Louisville: University Press of Colorado, 2014.
- MELCHIOR-BONNET, Sabine. *The mirror: a history*. New York: Routledge, 2001.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *O objeto material como documento*. Reprodução de aula ministrada no curso Patrimônio cultural: políticas e perspectivas, organizado pelo IAB/Condephaat. São Paulo: IAB/Condephaat, 1980.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Morfologia das cidades brasileiras – introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. *Revista da USP*, São Paulo, n. 30, p. 144-155, jun./ago. 1996.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.
- MILLER, Mary Ellen; TAUBE, Karl. *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya: An Illustrated Dictionary of Mesoamerican Religion*. New York: Thames and Hudson, 1993.
- NASCIMENTO, Erica de Oliveira. *Espelho, espelho meu: os efeitos do espelho nas casas*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2017.
- NICHOLS, Deborah; POOL, Christopher. *The Oxford handbook of Mesoamerican archaeology*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- PENDERGRAST, Mark. *Mirror mirror: a history of the human love affair with reflection*. New York: Basic Books, 2003.
- PIVETTA, Marcos. O primeiro dos gigantes. *Revista Pesquisa FAPESP*, n. 231, p. 20-22, maio 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3PfQPhh>
- RICE, Charles. *The emergence of the interior*. London: Routledge, 2007.
- SANT'ANNA, Denise. *História da beleza no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2014.
- SCHPUN, Mônica Raisa. *Beleza em jogo: cultura física e comportamento em São Paulo nos anos 20*. São Paulo: Boitempo, 1999.

SEVCENKO, Nicolau. *A Revolta da Vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SOARES, Ana Carolina Eiras Coelho. Feminilidade/feminino. In: COLLING, Ana Maria; TEDESCHO, Losandro Antonio. *Dicionário crítico de gênero*. Dourados: Ed. Universidade Federal da Grande Dourados, 2019. p. 248-251.

STEELE, Valerie. *The corset: a cultural history*. New Haven: Yale University Press, 2011.

STOICHITA, Victor I. *The self-aware image: an insight into early modern meta-painting*. London: Harvey Miller Publishers, 2015.

TAUBE, Karl Andreas. *Studies in ancient Mesoamerican art and architecture: selected work*. San Francisco: Precolumbia Mesoweb Press, 2018.

VEEDER, James. Grinding It Out: Making a mirror the old-fashioned way. *Archaeology*, Seattle, 2001.

VIGARELLO, Georges. *O sentimento de si*. Rio de Janeiro: Vozes, 2016.

WANDERLEY, Olga da Costa Lima. “Nem aqui nem lá”: rastros do feminino nas fotoperformances de Ana Mendieta. *Comunicação e Sociedade*, Braga, v. 32, p. 305-317, 2017.

Artigo apresentado em: 09/12/2024. Aprovado em: 24/09/2025.

Editores responsáveis: Maria Aparecida de Menezes Borrego e David Ribeiro.



All the contents of this journal, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution License