

ESPETÁCULO E GLAMOURIZAÇÃO DO CORPO-IMAGEM: PEARL E CANDELA CAPITÁN

SPECTACLE AND THE GLAMORIZATION OF THE BODY-IMAGE: PEARL AND CANDELA CAPITÁN

Paula Trusz Arruda¹
Independente
Associado/a/e ANPAP: não

RESUMO

O artigo investiga a glamourização do corpo-imagem feminino nas produções audiovisuais contemporâneas a partir da análise do filme Pearl (2022) e da performance Solas (2022), de Candela Capitán. Utilizando referenciais teóricos como Laura Mulvey, Serge Margel e Barbara Creed, o texto discute os mecanismos de fetichização e espetacularização do corpo da mulher, articulando conceitos como castração simbólica, desejo de visibilidade e feitiço do glamour. A metodologia baseia-se na análise filmica e performática, em diálogo com teoria feminista e psicanálise. Conclui-se que o corpo feminino é transformado em imagem desejável, reiterando estruturas patriarcais mesmo em produções críticas.

Palavras-Chave: Espetáculo. Glamour. Corpo-imagem. Pearl. Solas.

ABSTRACT

This article explores the glamorization of the female body-image in contemporary audiovisual production through the analysis of the film Pearl (2022) and the performance Solas (2022) by Candela Capitán. Drawing on authors such as Laura Mulvey, Serge Margel and Barbara Creed, the paper examines mechanisms of fetishization and spectacle, articulating concepts such as symbolic castration, desire for visibility and glamour's enchantment. The methodology combines film and performance analysis with feminist and psychoanalytic theory. It concludes that the female body is turned into a desirable image, reproducing patriarchal structures even in critical works.

KEYWORDS: Spectacle. Glamour. Body-image. Pearl. Solas.

O filme "Pearl" (Estados Unidos, 2022, direção: Ti West) se passa em uma fazenda do interior dos Estados Unidos em 1918, e nele acompanhamos a personagem Pearl (Mia Goth), uma jovem que vive com seus pais e que realiza as tarefas domésticas e cuida dos animais. Vivendo desta forma, Pearl sente que sua vocação para o estrelato está sendo desperdiçada. Quando descobre que uma trupe fará testes para selecionar uma nova artista, ela mergulha em uma espiral de ações violentas, disposta a eliminar qualquer um que se coloque em seu caminho.

¹ Mestre na linha de concentração em História, Teoria e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Formada em Artes Visuais: Licenciatura (2022) e Bacharelado (2011) pelo Instituto de Artes da UFRGS. É professora da Educação Básica e editora de arte da Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte. Prepara tese de doutorado sobre a autorrepresentação de artistas mulheres em ambientes virtuais. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3371014595553489>.



Imagem 1: Mia Goth em cena de “Pearl” (2022). Disponível em: <<https://film-grab.com/2023/05/05/pearl/#bwg3215/193256>>. Acesso em: 10 fev. 2025.

Durante o filme, há o desenvolvimento de aspectos entre a personagem e seu desejo em ser olhada, como um espelhamento das relações entre as imagens de algumas mulheres conforme produzidas pelo cinema e por demais produções audiovisuais. A teórica Laura Mulvey, em seu texto “Prazer visual e cinema narrativo”, busca entender como e onde “a fascinação pelo cinema é reforçada não só por modelos preexistentes de fascinação já operando na subjetividade como também pelas formações sociais que a moldaram” (MULVEY, 1983, p.437). Interessará a esta pesquisa perceber meandros como questões trazidas por Mulvey desdobram-se através da análise de algumas cenas do filme “Pearl” e no trabalho “Solas”, da artista Candela Capitán.

Como ponto de partida, Mulvey destaca a diferenciação sexual que controla as imagens, as formas eróticas de olhar e o espetáculo, justificando a abordagem psicanalítica na análise de como o inconsciente patriarcal estruturou o cinema: “O paradoxo do falocentrismo em todas as suas manifestações reside no fato de que ele depende da imagem da mulher castrada para dar ordem e significado ao seu mundo” (MULVEY, 1983, p.438). Segundo Mulvey, o falocentrismo está ancorado na ausência do falo, na sua castração, e a imagem da mulher, enquanto a eterna vítima, produz o falo enquanto presença simbólica. De acordo com a autora, a mulher possuiria dupla função na formação do inconsciente patriarcal: “ela simboliza a ameaça da castração pela ausência real de um pênis e, em consequência, introduz seu filho na ordem simbólica” (MULVEY, 1983, p.438). Sobre a formação do inconsciente patriarcal, “o desejo da mulher fica sujeito à sua imagem enquanto portadora da ferida sangrenta; ela só pode existir em relação à castração e não pode

transcendê-la” (MULVEY, 1983, p.438). O desafio do feminismo, assim, estaria na dificuldade em enfrentar este inconsciente estruturado enquanto linguagem, no sentido de subverter ou se alinhar a códigos patriarcais.

Segundo Mulvey, o cinema hollywoodiano inscreve o desejo masculino na forma cinematográfica, oferecendo prazer visual estruturado pela lógica patriarcal (MULVEY, 1983, p.440). A partir disso, vê-se que as produções cinematográficas hollywoodianas servem como fonte de estereótipos de mulheres graças a modelos com base no olhar masculino. A autora destaca como o cinema serve como um arcabouço de obsessões, advindas de sujeitos que procuram uma base de construção imaginária. Sobre a diferenciação de olhares dentro deste contexto, tem-se que

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de “para-ser-olhada”. (MULVEY, 1983, p.444)

De volta ao filme apresentado anteriormente, o desejo em ser olhada é trazido por Pearl, e esta intenta ocupar o lugar de endereço do olhar. Porém, por viver isolada, na companhia apenas de seus pais e animais, tem seu desejo frustrado, pois neste contexto o seu papel enquanto mulher que representa e significa o desejo masculino não é realizado. Seu pai é o único homem em seu entorno, o qual com o corpo imóvel em uma cadeira de rodas, à exceção dos olhos. Ele, com isso, é reduzido à expectativa que Pearl possui dos homens: o seu olhar. Em uma cena (imagem 2), Pearl lhe dá banho, e enquanto o deixa sentado na cadeira de rodas, discorre sobre a certeza que possui de seu estrelato. Ao falar, despe-se e entra na banheira, observada pelo homem inerte. A mãe, ao entrar em cena, interrompe a dinâmica. Nesta sequência, Pearl força seu desejo em ser olhada, colocando o pai como aquele que lhe dá a vida através de dupla via: primeiro, enquanto genitor, em função dos laços biológicos; mas também como procriador de uma validação enquanto sujeito social, como aquele que possibilita a existência através do olhar.



Imagem 2: Cena de "Pearl" (2022). Disponível em: <<https://film-grab.com/2023/05/05/pearl/#bwg3215/193269>>. Acesso em: 22 jan. 2025.

Sobre os processos envolvidos nas dinâmicas do olhar a partir da diferenciação sexual, Mulvey irá afirmar que a representação da mulher significa castração. Necessário frisar que o conceito de castração é bastante amplo, e aqui este é entendido “[...] do ponto de vista do supereu, isto é, da lei, sob cujas espécies se interioriza a interdição paterna; e do corte, cuja fantasia a ameaça de castração ilustra” (KAUFFMANN, 1996, p.81), e, complementando, que

“[...] a castração será considerada como simbólica de um objeto imaginário: entendamos neste último caso que a castração constitui a representação simbólica de uma emasculação que incide sobre um objeto imaginário: o falo absoluto do pai onipotente” (KAUFFMANN, 1996, p.81).

É a partir disso que Mulvey pensará a castração enquanto ameaça ao homem, quando mecanismos voyeuristas ou fetichistas visam mascarar a angústia advinda deste processo. No cinema, isto é tratado, por exemplo, enquanto

[...] preocupação com a reencenação do trauma original [...], contrabalançado pela desvalorização, punição ou redenção do objeto culpado [...]; ou então a completa rejeição da castração, pela substituição por um objeto fetiche ou a transformação da própria figura representada em um fetiche de forma a torná-la tranquilizadora em vez de perigosa (o que explica a supervalorização, o culto da *star feminina*). Neste segundo modo, a escopofilia fetichista constrói a beleza física do objeto, transformando-o em alguma coisa agradável em si mesma. (MULVEY, 1983, p.447)

A partir disto, tem-se que a mulher interioriza a angústia masculina, colocando-se, ela mesma, enquanto objeto-fetiche, e a serviço dos homens. Este colocar-se em fetiche se dá com o auxílio dos códigos audiovisuais do cinema hollywoodiano, resultando na transformação de si em espetáculo.

No texto “Corpo de estrela e sex machine: sobre a estética do glamour”, Serge Margel diz que uma das formas de realizar esses processos é através do que ele chama de *glamour*:

O glamour é o corpo-máquina da estrela, o corpo que maquina e engana, urde e trama, trata, entrança e combina um segredo de morte, para soberanamente lançar um feitiço, para enfeitiçar, como enredar, ou enganar os olhos do espectador. (MARGEL, 2013, p.169)

O *glamour* teria relação direta com as atrizes e artistas do cinema, enquanto mulheres que enfeitiçam e capturam os olhos do espectador, mas há um jogo de dominação entre aquele que vê e aquela que é vista, pois, nesse sentido, existe a expectativa de que essa relação sirva como atenuante da angústia da possível castração do homem. A respeito do que o autor chama de feitiçaria, este vem da imagem ou da ilusão: “O gozo masculino nunca se contentará com a realidade da natureza, mas sempre procurará a imagem ou a ilusão [...]” (MARGEL, 2013, p.172). Assim, o objetivo não seria o corpo físico em si, já que a dominação se dá, inclusive, através da transformação da mulher em corpo-imagem. Ou seja, a versão perfeito do corpo da mulher seria um corpo-ilusão (MARGEL, 2013, p.173).

Sobre o feitiço do *glamour*, Margel diz que este está assentado no teor de promessa que está contido nele, ao prometer algo que não pode oferecer. A promessa,

[...] não deve ser entendida ou apreendida entre a verdadeira e a falsa promessa, como quando dizemos manter ou não manter uma promessa. Aqui não oferecer, não dar aquilo que *se promete*, não quer dizer quebrar a promessa, nem fazer uma falsa promessa. Não se trata de uma falta, de um defeito, de uma falha, ou mesmo de um engano ou de uma mentira, mas sim de uma perfeição. (MARGEL, 2013, p.174)

É a partir disso que

O corpo da mulher, o corpo-máquina da estrela, ou sex machine, é perfeito, finalmente chegou a sua perfeição, finalmente reduzido à sua superfície, tratado *como* uma superfície, papel ou película, quando “promete algo que não pode oferecer”. E o corpo *sexuado*, o que desempenha o sexual no corpo, só faz maquinar esta promessa, agitar e combinar, engendrar e tramar, ou “formar em segredo” a promessa *disso mesmo* que não se pode dar. (MARGEL, 2013, p.174)

O trabalho “Solas” (2022), da artista espanhola Candela Capitán, é uma performance em que cinco dançarinas dançam em um palco ao longo de 60

minutos. No início da performance, cinco computadores da marca Apple localizam-se no chão. A seguir, entram as *performers* e posicionam-se de modo que cada uma passe a interagir com um dos computadores. Elas vestem uma malha rosa bastante justa ao corpo, botas brancas de salto alto e cabelo preso no alto na cabeça. As mulheres então iniciam os passos de dança, os quais são direcionados à câmera presente no computador. De cada um destes, uma transmissão ao vivo é realizada via *site* “Chaturbate”, podendo a performance ser vista simultaneamente através de outros dispositivos.



Imagem 3: Candela Capitán. *Solas*. 2022. Duração: 60 minutos. Imagem disponível em: <<https://www.reasonwhy.es/actualidad/solas-coreografia-ordenadores-redes-denunciar-explotacion-cuerpo-femenino-candela-capitan>>. Acesso em 03 fev. 2025.

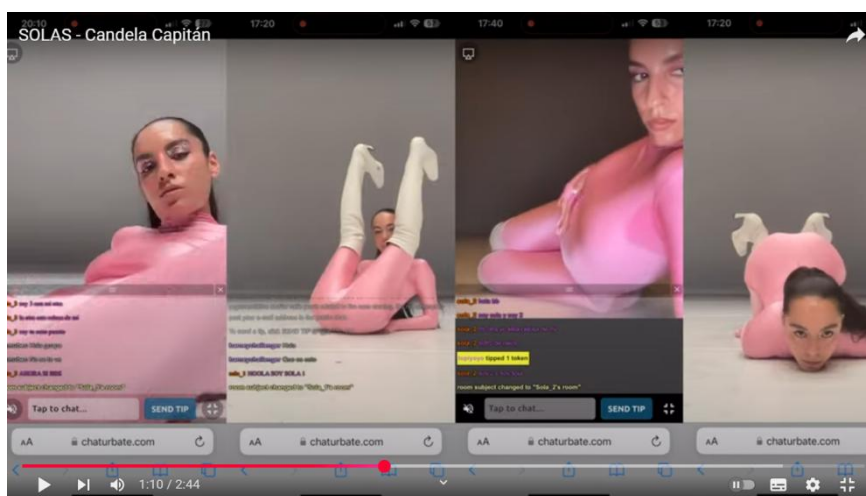


Imagem 4: *Printscreen* de vídeo hospedado no perfil do YouTube da artista Candela Capitán, mostrando uma montagem de quatro transmissões ao vivo no *site* “Chaturbate”, do trabalho “Solas” (2022). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TQIQXZGt70k>>. Acesso em: 03 fev 2025.

Cada dançarina realiza uma sequência coreográfica individual, direcionada ao seu respectivo computador. Ou seja, cada mulher performa para a câmera, para quem está assistindo através da tela e para si mesma, pois a tela do computador lhe mostra a imagem de si. Ou seja, o ocorrido no palco é um processo de transmutação: através do espelho da câmera a mulher se vê, e graças aos olhares externos, o corpo físico se transforma em corpo-imagem. Ao se oferecem aos olhares, se espetacularizam e enfeitam através do *glamour*. O texto de divulgação do trabalho diz que

SOLAS expõe a cópia, a repetição e o desgaste da imagem na internet, mas também destaca o hiperindividualismo e a hiperconectividade presentes nas redes sociais. Por sua vez, SOLAS se aventura a falar sobre a (in)visibilidade do corpo feminino no mercado de dados imateriais que invade a atualidade e onde o corpo continua sendo considerado o principal objeto de desejo. [...] Candela Capitán se multiplica, assim, em um conjunto de outros eus que, de forma caleidoscópica, direcionam o olhar do público para a capitalização do corpo feminino, o erotismo no mundo da moda e o roubo de identidade na Internet.ⁱⁱ

De acordo com o texto, “Solas” expõe a cópia, a repetição e o desgaste da imagem na internet, pois as cinco *performers* usam os mesmos computadores, as mesmas vestimentas, possuem cabelos semelhantes, e apresentam um tipo de corpo similar, o que dificulta a diferenciação entre elas. As mulheres espelham-se e repetem-se, como cópias feitas em escala industrial.

O título do trabalho, “Solas”, “Sozinhas”, em português, revela um dos processos para a fetichização das mulheres: a individualização destes corpos, separando-os de um coletivo. As *performers* não interagem entre si, e cada uma parece ignorar a presença da outra, mantendo-se focadas em suas transmissões individuais. Esta dinâmica metaforiza modos de ser do mundo contemporâneo, que incentivam experiências individualizantes em detrimento das comuns, aspecto associado ao desenvolvimento do capitalismo recente. Em “Solas” se vê priorizado o espetáculo, enquanto relação social mediado e produzido por imagens, podendo, dessa feita, ser mercantilizado. Nessa perspectiva, o coletivo é a concorrência. Referenciando Guy Debord em seu célebre livro “A sociedade do Espetáculo”,

O sistema econômico fundado no isolamento é uma *produção circular do isolamento*. O isolamento fundamenta a técnica; reciprocamente, o processo técnico isola. Do automóvel à televisão, todos os *bens selecionados* pelo sistema espetacular são também

suas armas para o reforço constante das condições de isolamento das “multidões solitárias”. O espetáculo encontra sempre mais, e de modo mais concreto suas próprias pressuposições. (DEBORD, 1997, p.14)

Adiciona-se a isto computador e o *smartphone*, aparelhos que possuem papel definidor enquanto tecnologia política do corpo na atualidade, e, conforme escreveu Michel Foucault, no sentido de serem constituintes de um saber e de um controle sobre os corpos produtivos e submissos (FOUCAULT, 2014, p.29 e 30). Os *smartphones*, por exemplo, são meios de acesso principal a outros dispositivos, como as redes sociais e outros modos de comunicação e interações virtuais, conforme Agamben destaca, no sentido de que “Não seria provavelmente errado definir a fase extrema do desenvolvimento capitalista que estamos vivendo como uma gigantesca acumulação e proliferação de dispositivos” (AGAMBEN, 2009, p.42).

Em texto publicado no site “ReasonWhy”, Capitán revela que “Solas” intenta “[...] mostrar e denunciar a superexposição do corpo feminino nas redes sociais”ⁱⁱⁱ, e que

A coreografia é montada para mostrar o mecanismo que as redes têm para te obcecar. E isso tem uma dupla face, a de quem olha, e a das mulheres que tentam se relacionar com a máquina, com o sistema, para tirar proveito dele. Mas, ao mesmo tempo, a máquina se aproveita dessas mulheres e cria dependência nelas.^{iv}

A partir disto, Capitán traz que a performance foi pensada para expor os mecanismos que provocam a obsessão. No entanto, os próprios mecanismos são usados na composição do trabalho. Quando Capitán discorre a respeito da capacidade de obcecar, é possível que tivesse em mente o caráter de feitiço da imagem representativa do corpo da mulher, assim como de códigos que estratificam modos de ser. A dependência das mulheres em relação às máquinas produtoras de imagem, dessa feita, enlaçam-se a um acoplamento subjetivo, ou seja, de produções subjetivas que se colam nos dispositivos espetaculares.

Em “Solas” visa a ironia, ao mesmo tempo em que se serve de códigos coreográficos, formais e imagéticos baseados nas linguagens cinematográficas fetichizantes, explora visualmente estes mesmos códigos. Ou seja, embora a artista seja consciente dos códigos de instrumentalização dos corpos em corpo-imagem, realizando uma espécie de denúncia, sua utilização talvez não seja eficaz no sentido

de transformação a respeito da dominação das imagens e representações dos corpos das mulheres. Em “Solas”, o olho é máquina de consumo e o corpo é produto imagético.

Já Barbara Creed, no livro “The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis” (2007), analisa a questão da castração psicanalítica no cinema, baseando-se naquilo que ela denomina como monstruoso-feminino. Nestes filmes, as mulheres são colocadas como monstros de diferentes formas, como, por exemplo, a mãe primitiva amoral, vampira, bruxa, mãe castradora. Segundo Creed, “[...] os homens temem as mulheres, não porque as mulheres são castradas, mas porque elas *não* são castradas [...]”^v (CREED, 2007, p.6), e que

o homem teme a mulher porque a mulher não é mutilada como um homem seria se fosse castrado; a mulher é fisicamente inteira, intacta e possuidora de todos os seus poderes sexuais. A noção da mulher castrada é uma fantasia que visa amenizar o medo real do homem sobre o que a mulher pode fazer com ele.^{vi} (CREED, 2007, p.6)

Ou seja, em comum entre as visões de Mulvey e Creed há o medo do homem a respeito do corpo da mulher, o que mantém a necessidade da criação de estratégias para diminuir a angústia. A análise de Creed a partir do monstruoso-feminino visa pensar produções cinematográficas tanto através do viés da mulher castrada quanto da castradora. Sobre as castradas, no caso da monstruosa psicótica, por exemplo,

[...] a mulher é transformada em um monstro psicótico porque foi simbolicamente castrada, ou seja, ela sente que foi injustamente roubada de seu destino legítimo. Em “Atração Fatal”, a heroína [...] é transformada em um monstro porque é incapaz de satisfazer sua necessidade de marido e família. Em filmes recentes sobre mulheres psicóticas, a assassina é uma estranha, uma mulher solitária que mata para possuir o que lhe foi negado: família, marido, amante, filho.^{vii} (CREED, 2007, p.122)

E segue

Nesses filmes, os impulsos violentos e destrutivos da mulher surgem de sua falha em levar uma vida “normal” em posse de amigos e familiares. Essa versão da psicopata feminina representa uma visão mais convencional da monstruosidade feminina, na qual a mulher se transforma em um monstro quando está sexualmente e emocionalmente insatisfeita. Ela busca vingança na sociedade, particularmente na família nuclear heterossexual, por causa de sua carência, sua castração simbólica.^{viii} (CREED, 2007, p.122)

A abordagem trazida por Creed se faz importante, pois ajuda a considerar a castração para além do fetiche, uma vez que também abre espaço para analisar a castração simbólica da mulher e de seu aspecto de castradora para além da ameaça ao homem. É nesse sentido que gostaria de voltar ao filme “Pearl”.

Como comentado, a monstrosidade psicótica de Pearl é revelada quando esta dá início a assassinatos. Ao não conseguir trazer para a realidade seu desejo em transformar-se em imagem ao olhar masculino, Pearl é castrada simbolicamente, pois não cumpre sua espetacularização e, conseqüentemente, não se vê enquanto ser existente no (seu) mundo:

O que há de errado comigo? Por favor, apenas me diga para que eu possa melhorar. Não quero acabar como a mamãe. Quero dançar na tela como as garotas bonitas nas fotos. Quero tanto o que elas têm, ser perfeitas, ser amada pelo maior número possível de pessoas para compensar todo o meu tempo gasto sofrendo. Às vezes acordo no meio da noite e o medo toma conta de mim, porque e se for isso? E se for exatamente onde eu pertenço? Sou um fracasso. Não sou bonita, nem naturalmente agradável, nem amigável. Não sou inteligente, nem engraçada, nem confiante. Sou exatamente o que mamãe disse que eu era, fraca.^{ix}

Nesta cena, Pearl desabafa, como que para si mesma, sentindo o desânimo da frustração por ter fracassado na audição para participar da trupe, o que, no seu entendimento, seria o passaporte para o mundo das imagens. Na sequência, a personagem revela que via seu casamento com o desejo deste ser uma “vida saída diretamente das fotografias”, mas que odiava o marido Howard por ele tê-la abandonado na fazenda ao ir para a guerra. Através disso, fica explícito o sentimento de castração de Pearl: por sua mãe, pelo confinamento, por seu marido, por sua cunhada (que ganha o papel), pela impossibilidade em tornar-se imagem. Ao ser castrada, a personagem torna-se ela mesma uma castradora. Os assassinatos que comete, com exceção de seu pai (o desejado olhar masculino), são vinganças contra as castrações sofridas, com origem em desejos baseados em estruturas de dominação masculina. Na sequência final do filme, seu marido Howard volta para a fazenda e encontra Pearl sentada na mesa do jantar acompanhada de cadáveres, onde corpos e comidas se decompõe, em uma espécie de festim monstruoso. Na última cena, a câmera fecha em close no rosto de Pearl, e por dois minutos a personagem mantém o olhar fixo na câmera com um sorriso grotesco nos

lábios, como uma máscara que simula o *glamour* de cinema. Ao quebrar a quarta parede, Pearl se transforma na estrela que ela é, graças aos nossos olhos na tela.

As análises de *Pearl* e *Solas* revelam como o corpo feminino continua sendo capturado por linguagens espetaculares, mesmo em propostas que visam criticá-las. A imagem da mulher permanece tensionada entre a denúncia e a repetição de códigos que a fetichizam e isolam. Assim, a espetacularização não se desfaz: apenas se transforma, mascarada por novos dispositivos e plataformas. Mesmo quando consciente, o gesto crítico ainda opera dentro das engrenagens do espetáculo, reafirmando o corpo-imagem como produto central da cultura visual contemporânea.

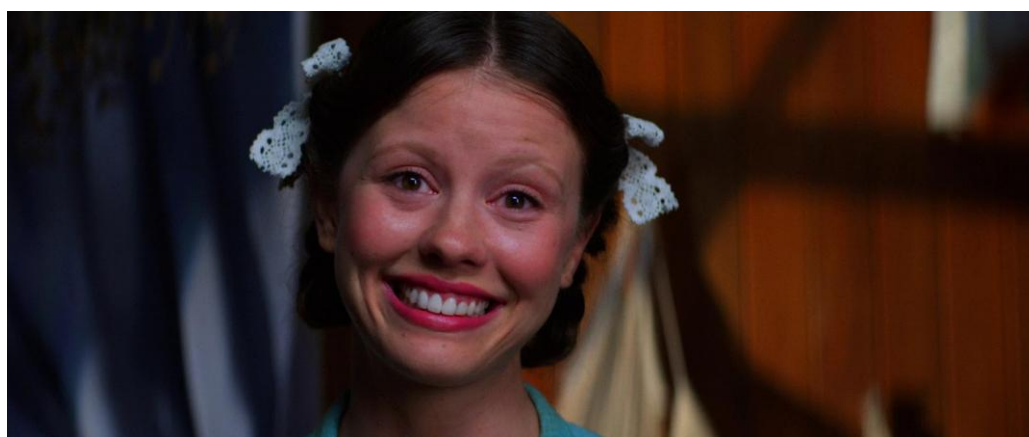


Figura x: Mia Goth em cena de “Pearl” (2022). Disponível em: <<https://film-grab.com/2023/05/05/pearl/#bwg3215/193219>>. Acesso em: 21 fev. 2025.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradutor Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- CREED, Barbara. **The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis**. New York: Routledge, 2007.
- DEBORD, Guy. **Sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. 42ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- KAUFFMAN, Pierre (ed.) **Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.
- MARGEL, Serge. *Corpo de estrela e sex machine – sobre a estética do glamour*. In: O Mutum – Revista de literatura e pensamento. Brasília, UnB, n.1 jan-jul. 2013.
- MULVEY, Laura. *Prazer visual e cinema narrativo*. Tradução de João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 1983.

Notas

ⁱ “Chaturbate” é um site de conteúdo sexual em que é possível transmitir vídeos e também assisti-los, de forma gratuita. Algumas das interações envolvem chats e envios de *tokens*, um tipo de moeda virtual que pode ser revertida em dinheiro. <<https://chaturbate.com/>>.

ⁱⁱ “SOLAS exhibe la copia, la repetición y el desgaste de la imagen en internet, pero también pone de manifiesto el hiperindividualismo y la hiperconectividad presentes en las redes sociales. A su vez, SOLAS se aventura a hablar de la (in)visibilidad del cuerpo femenino en el mercado inmaterial de datos que invade la actualidad y donde el cuerpo sigue considerándose el principal objeto de deseo. Ordenadores Apple y teléfonos móviles, monos de licra rosa y botas altas, gafas de sol y luz de pantalla dibujan el imaginario visual de SOLAS para diversificar al espectador mediante otras formas de ver, desde el patio de butacas o a través de su smartphone. Candela Capitán se multiplica así en un conjunto de otros yoes que de forma caleidoscópica dirige la mirada del público hacia la capitalización del cuerpo de la mujer, el erotismo en el mundo de la moda o la suplantación de identidad en internet”. Disponível em: <<https://www.lamutant.com/portfolio-item/solas-candela-capitan/>>. Acesso em 15 jun 2025. A tradução é minha.

ⁱⁱⁱ “[...] mostrar y denunciar la sobreexposición del cuerpo femenino en las redes sociales”. “Solás’: coreografía, ordenadores y redes para denunciar la explotación del cuerpo femenino”. Por: Redação. 05/09/2023. Disponível em: <<https://www.reasonwhy.es/actualidad/solas-coreografia-ordenadores-redes-denunciar-explotacion-cuerpo-femenino-candela-capitan>>. Acesso em: 04 fev. 2025. A tradução é minha.

^{iv} “La coreografía está montada para mostrar el mecanismo que tienen las redes para obsesionarte”, dice. “Y eso tiene una doble cara, la del que mira, y la de las mujeres que intentan relacionarse con la máquina, con el sistema, para hacer provecho de ella. Pero a la vez la máquina saca provecho de esas mujeres y les crea adicción”. Disponível em: <<https://www.reasonwhy.es/actualidad/solas-coreografia-ordenadores-redes-denunciar-explotacion-cuerpo-femenino-candela-capitan>>. Visto em: 04 fev. 2025. A tradução é minha.

^v “[...] men fear woman, not because woman are castrated but because they are not castrated [...]”. A tradução é minha.

^{vi} “[...]the male fears woman because woman is not mutilated like a man might be if he were castrated; woman is physically whole, intact and in possession of all her sexual powers. The notion of the castrated woman is a phantasy intended to ameliorate man’s real fear of what woman might do to him”. A tradução é minha.

^{vii} “[...] woman is transformed into a psychotic monster because she has been symbolically castrated, that is, she feels she has been robbed unjustly of her rightful destiny. In Fatal Attraction, the heroine (as unmarried career woman) is transformed into a monster because she is unable to fulfil her need for husband and family. In a recent - and very popular - films about female psychotics, the killer is an outsider, a lone woman who murders to possess what has been denied to her: family, husband, lover, child.”. A tradução é minha.

^{viii} “In these films, woman’s violent destructive urges arise from her failure to lead a “normal” life in possession of friends and family. This version of the female psychopath represents a more conventional view of female monstrosity in that woman transforms into a monster when she is sexually and emotionally unfulfilled. She seeks revenge on society, particularly the heterosexual nuclear family, because of her lack, her symbolic castration.”. A tradução é minha.

^{ix} “What is wrong with me? Please, just tell me so maybe I can get better. I don’t want to end up like Mama. I want to be dancing up on the screen like the pretty gals in the pictures. I want what they have so badly, to be perfect, to be loved from as many people as possible to make up for all my time spent suffering. Sometimes I wake in the middle of the night and the fear washes over me, ‘cause what if this is it? What if this is right where I belong? I’m a failure. I’m not pretty or naturally pleasant, or friendly. I’m not smart, or funny, or confident. I’m exactly what Mama said I was, weak.”. Disponível em: <<https://scrapsfromtheloft.com/movies/pearl-2022-transcript/>>. Acesso em: 11 fev. 2025. A tradução é minha.